

Вадим Вацуро
о Лермонтове



новые материалы
и исследования
по истории
русской культуры

04

Вадим Вацуро о Лермонтове

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
В22

Серия «Новые материалы и исследования по истории русской культуры» издается с 2005 года

Издатель Андрей Курилкин
Дизайн Анатолий Гусев

Издание осуществлено при поддержке Пушкинского центра Университета Висконсин-Мэдисон

Составители Тамара Селезнева, Андрей Немзер
Редактор Наталья Сперанская

В оформлении обложки использован фрагмент
«Портрета М.Ю. Лермонтова» Петра Заболотского (1837)

Вацуро В.Э.

В22 О Лермонтове: Работы разных лет. — М.: Новое издательство, 2008. — 716 с.
(Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 4).

ISBN 978-5-98379-098-8

Вадим Эразмович Вацуро (1935–2000) занимался творчеством и жизнью Лермонтова более четырех десятилетий. В настоящее издание включено почти все написанное В.Э. Вацуро о Лермонтове — от студенческой работы IV курса до исследований 1990-х годов, от словарных статей «Лермонтовской энциклопедии» и этюдов, посвященных отдельным стихотворениям, до трудов, суммирующих как общие достижения лермонтоведения, так и многолетние напряженные штудии выдающегося филолога. В поле зрения В.Э. Вацуро были и вопросы текстологии, биографии, посмертной судьбы творческого наследия Лермонтова, истории лермонтоведения. Сочинения Лермонтова изучались В.Э. Вацуро в богатом историко-литературном контексте, потому предлагаемый читателю свод статей по праву может считаться книгой не только о Лермонтове, но и о его эпохе. Ряд материалов из личного архива исследователя печатается впервые.

УДК 82(091)
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-98379-098-8

© Новое издательство, 2008

Содержание

7	Андрей Немзер. Пламенная страсть: В.Э. Вацуро — исследователь Лермонтова
I	
35	Лермонтов и Марлинский
53	Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов
71	«Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова
86	Пушкинская поговорка у Лермонтова
88	Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова (письмо А.С. Траскина к П.Х. Граббе)
105	М.Ю. Лермонтов <и фольклор>
145	Последняя повесть Лермонтова
175	Запись в цензурной ведомости
180	Мицкевич в стихах Лермонтова
204	Литературная школа Лермонтова
248	Пушкинские «литературные жесты» у М.Ю. Лермонтова
253	«Моцарт и Сальери» в «Маскараде»
269	Лермонтов и Серафима Теплова
276	«Камень, сглаженный потоком...»
280	Стихи Лермонтова и проза Карамзина
283	Лермонтов и Андре Шенье: к интерпретации одного стихотворения
296	О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова «Каллы»
312	Чужое «я» в лермонтовском творчестве
326	Сюжет «Боярина Орши»
336	Лермонтов и М. Льюис
II	
347	Статьи из «Лермонтовской энциклопедии»
473	«Лермонтовская энциклопедия»
480	Из писем редакторам и авторам «Лермонтовской энциклопедии»

III

- 507 Поэма М.Ю. Лермонтова «Казначейша»
в иллюстрациях М.В. Добужинского
511 Послесловие <к роману Бориса Садовского «Пшеница и плевелы»>
524 Три Клеопатры

IV

- 535 Драматургия Лермонтова
544 Поэмы М.Ю. Лермонтова
554 Художественная проблематика Лермонтова
586 Лермонтов
601 Лермонтов Михаил Юрьевич

V

- 627 Стилъ «Песни про купца Калашникова»
662 Отзыв на рукопись Э.Г. Герштейн «Судьба Лермонтова»
669 Отзыв на пьесу А. Червинского «Из пламя и света»
671 Отзыв на рукопись Г.П. Макогоненко «Лермонтов и Пушкин:
Проблема преемственного развития литературы»
678 «Лермонтовские Тарханы» <Отзыв на книгу П.А. Фролова>
684 Отзыв на статью С.Д. Шамурзаева «Что послужило Лермонтову
сюжетом для поэмы „Измаил-бей“?»
686 Заявка <на издание поэмы «Демон»
в серии «Литературные памятники»>
688 Письмо к Т.Г. Мегрелишвили
- 692 От составителей
695 Список сокращений
696 Указатель произведений М.Ю. Лермонтова
702 Указатель имен
715 Summary

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

пламенная страсть

В.Э.Вацуро — исследователь Лермонтова

Хотя со дня кончины Вадима Эразмовича Вацуро (30 ноября 1935 — 31 января 2000) прошло лишь восемь лет, в области осмысления и популяризации его наследия сделано совсем немало. Вслед за составленным еще самим В.Э. сборником «Пушкинская пора» (СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000) появились журнальные публикации из архива исследователя, сувенирно-мемориальная «Вацуриана» (СПб.; Итака, 2001), подготовленная вдовой ученого Т.Ф. Селезневой по незавершенной рукописи монография «Готический роман в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2002). Была переиздана книга «Лирика пушкинской поры: „Элегическая школа“» (СПб.: Наука, 2003; 1-е изд. — 1994), а книги «„Северные цветы“: История альманаха Дельвига-Пушкина» (1978) и «С.Д.П.: Из истории литературного быта пушкинской поры» (1989) вкуче с более чем десятком прежде публиковавшихся работ и предназначенными для биографического словаря «Русские писатели, 1800–1917» статьями об А.И. Подолинском и Е.Ф. Розене объединились в томе «Избранных трудов» (М.: Языки славянской культуры, 2004; составитель А.М. Песков). К читателю пришла первая книга второго тома Полного собрания сочинений Пушкина (СПб.: Наука, 2004; стихотворения «петербургского периода»; В.Э. был соредактором тома, для которого подготовил и откомментировал более двадцати текстов, включая столь важные и остающиеся предметом напряженных споров, как ода «Вольность» и эпиграмма на Карамзина «В его „Истории“ изящность, простота...»). Наконец, недавно обрело жизнь издание «В.Э. Вацуро: Материалы к биографии» (М.: Новое литературное обозрение, 2005; составитель Т.Ф. Селезнева), вобравшее мемуары друзей и коллег В.Э., его тексты, не предназначавшиеся к печати (внутренние рецензии, заявки, письма к редакторам) или ее «избежавшие» (предисловие к повестям В.А. Соллогуба), разножанровые материалы, знакомящие нас с семьей и приватным бытием В.Э. (в частности, здесь представлены фрагменты его дневника и «не-филологического» эпистолярия,

а также

а также прирощая новыми страницами «Вацуриана»). В открывающей книгу статье В.М. Марковича обстоятельно и корректно подведены предварительные итоги тех дискуссий о творческой индивидуальности В.Э., его методологии, месте в истории филологической науки и русской культуре второй половины XX века, что начались уже в по неизбежности «быстрых» некрологах и были продолжены в специальных работах¹. Можно сказать, что ныне работы Вацуро в рекомендациях не нуждаются, отослать заинтересованного читателя к статье В.М. Марковича и исчисленным в ней опытам интерпретации наследия В.Э. и охарактеризовать предлагаемую книгу лишь тематически — как книгу «лермонтовскую». Добавив, что ее появление закономерно, ибо, по словам составителя «Избранных трудов», из их состава «вполне осознанно были исключены лермонтовские сюжеты» (в расчете на издание, подобное нашему), а в «Записках комментатора» и «Пушкинской поре» «лермонтовиана» Вацуро представлена довольно скромно².

Такое решение кажется на первый взгляд единственно оправданным. Особенно если учесть, что в предлагаемом издании впервые публикуется письмо В.Э. к Т.Г. Мегрелишвили, которое можно (и должно) счесть как исповедью, так и завещанием исследователя, всю жизнь занимавшегося творчеством Лермонтова. (Первые известные нам лермонтоведческие опыты В.Э. — публикуемая ныне преддипломная работа «Стиль „Песни... про купца Калашникова“», 1958, и написанный в соавторстве отчет о научной конференции, на которой В.Э. — студент четвертого курса — сделал доклад «Издания сочинений Лермонтова за 1917–1958 годы»³; работа, видимо, последняя из опубликованных при жизни ученого — «Сюжет „Боярина Орши“» — увидела свет в 1996 году.) И все же тема «Вацуро и Лермонтов» требует некоторых комментариев.

Понятно, что труды В.Э. о Хемницере, Карамзине, Дмитриеве, Жуковском, Пушкине, Дельвиге, Аркадии Родзянко, Василии Ушакове или Некрасове написаны той же рукой, что и его «лермонтовиана»: объект и задача исследования в какой-то мере влияют на методологическую тактику ученого (грубо говоря, в иных случаях на первый план выходит биографический, идеологический, политический или собственно литературный контекст, в других — текстологические разыскания, в третьих — «медленное чтение» и т.п.), но не меняют радикально его научный почерк⁴. Это общее правило, но в случае такого универсала, каким был В.Э., оно видится уж совсем непреложным. Не работает и ссылка на продолжительность лермонтовских штудий — к примеру, Пушкиным или готическим романом В.Э. начал заниматься лишь немногим позже (если судить по печатным работам, последовательность которых лишь приблизительно передает движение научных интересов) и не прекращал до последних дней. Всякий разговор об «избирательном сред-

стве» ученого и «объекта» его научных интересов рискован, и разговор о Вацуро и Лермонтове исключением не является. Возможным (и даже необходимым) он кажется потому, что путь Вацуро-лермонтоведа, путь, который в начале своем сулил сплошные удачи (и научные, и, так сказать, «служебные»), оказался прихотливым и драматичным. Вероятно, об этом думал и сам В.Э., открывая основную часть письма к Т.Г. Мегрелишвили ошарашивающей формулировкой — «Лермонтовым заниматься нельзя...».

Конечно, здесь не обошлось без риторической игры, а за шокирующим тезисом следуют аккуратные сбавляющие тон, успокаивающие разъяснения. «...И вдвойне нельзя заниматься Лермонтовым и философией». Ага, значит «просто Лермонтовым» — все-таки можно. «По крайней мере, нельзя с этого начинать». Значит, когда-нибудь станет позволительно — зря мы испугались! Да нет, испугались мы правильно: начальный тезис важнее смягчающих уточнений. Вацуро прекрасно знал, что контекстные связи чрезвычайно важны при изучении всякого писателя (а не только Лермонтова), но произнес не сентенцию общего плана (нечто вроде «крупным писателем нельзя заниматься, не изучив предварительно его литературную среду и круг чтения»), а то, что написал: «Лермонтовым заниматься нельзя...» Специфику Лермонтова (как объекта филологических штудий) Вацуро видит в его «закрытости» и «изолированности»: «У него нет критических статей, литературных писем (как у Пушкина), самая среда его восстанавливается по крупичкам» — это лишь внешне похоже на привычные жалобы лермонтоведов на скудость сведений о жизни поэта (как писал Блок, «биография нищенская»). В конце XX века исследователи располагали куда большей суммой фактов, чем в 1906 году, когда Блок клеймил книгу Н.А. Котляревского в рецензии «Педант о поэте» — Лермонтов, однако, оставался — для феноменально осведомленного Вацуро — писателем закрытым. Новые данные, разумеется, могут обнаружиться и сейчас — среду «по крупичкам» восстанавливать можно и нужно, но это вряд ли существенно изменит ситуацию. Здесь уместно привести мемуарное (основанное на дневниковой записи) свидетельство О.К. Супронюк: «В.Э. предостерегал нас от излишнего увлечения фактами. Он говорил, что сведения (биографические, архивные) сами по себе ценности не представляют, они должны быть функциональными, служить осмыслению, комментированию, объяснению (т.е. должны быть вспомогательным материалом)» (99). Не менее важно иное: то, что нам неизвестны лермонтовские опыты литературной авторефлексии, — не случайность, а закономерность: литературные письма или критические статьи Лермонтова не исчезли — их просто не было. И это пусть негативная, но характеристика его художественного мышления. Когда В.Э. язвительно пишет о набравших силу на рубеже 1950–1960-х годов рассуждениях о философии

о философии Лермонтова и его методе (дискуссии о романтизме и реализме) с их дилетантским субъективизмом («... мысли же чаще всего были очень современные, а еще чаще — очень тривиальные, в духе домашнего философствования»), он отнюдь не отменяет сказанного им самим выше: «Почти единственным материальным предметом изучения оказывается его (Лермонтова. — А.Н.) творчество, а методом изучения — внутритекстовое чтение и размышления о прочитанном». Контекст далеко не всегда дает нужные ключи к текстам Лермонтова (как писатель сопротивляется ближайшему контексту, будет показано во многих работах В.Э., начиная со статей «Лермонтов и Марлинский» и «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов»), но знание контекста боится от соблазнительных субъективных интерпретаций. Создавая, впрочем, другую опасность — преодолев «гипноз» имени Лермонтова (о котором В.Э. упоминает в письме Т.Г. Мегрелишвили), очень легко растворить его творчество в типовой словесности эпохи, потерять поэтическую индивидуальность.

Меж тем именно она и занимала начинающего исследователя. В этом отношении показательна реплика Вацура-студента, сохранившаяся в памяти его однокурсника Ю.В. Стенника: «Чтобы нащупать план работы, я прочел ее («Песню про царя Ивана Васильевича...» — А.Н.) 10–15 раз, и только после этого у меня что-то прояснилось» (49; «Вспоминая о друге...»). Сосредоточенность на поэтическом тексте и организует преддипломную работу В.Э. Автор фиксирует структурную близость ряда драм и поэм Лермонтова («Маскарад», «Два брата», «Хаджи Абрек», «Боярин Орша», «Песня...», «Тамбовская казначейша»), проницательно замечает, что слова «Ой ты, гой еси, царь Иван Васильевич! Обманул тебя твой лукавый раб...» являются не признанием Кирибеевича, а «комментарием» гуляров, распознает ориентацию разных фрагментов на *разные* фольклорные жанры (былина, историческая песня, баллада, причитание — их «синтез» в рамках фольклора невозможен), указывает на особую роль таинственных (балладных по генезису) мотивов. Все эти наблюдения будут блестяще развиты (и еще более тщательно аргументированы) в написанной полутора десятилетиями позже «лермонтовской» главе коллективного труда «Русская и литература и фольклор», но заявлены они уже в преддипломном сочинении. А для того, чтобы адекватно прочесть поэму, т.е. понять, как и зачем Лермонтов переосмыслил фольклорные источники, нужно было владеть собственно фольклорным материалом — и Вацура «оказался» столь квалифицированным фольклористом, что заслужил похвалу сверхкомпетентного и взыскательного В.Я. Проппа, оставившего на преддипломном сочинении резюме: «Превосходная работа».

Если в работе о «Песне...» нагляден интерес Вацура к поэтике, то написанный под руководством В.А. Мануйлова диплом о Лермонтове

и Марлинском (1959), кроме прочего, свидетельствует о его увлеченности входящей в моду проблемой «романтизма-реализма» (на это указывает сама избранная тема; ср. также признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили). На основе диплома была позднее написана статья «Лермонтов и Марлинский», но первоначальный текст подвергся существенной переработке⁵. Концепция существенно обогатилась, но нельзя сказать, что изменилась радикально. Бесспорно, диплом был явлением незаурядным — порукой тому оценка, которую дал ему И.Г. Ямпольский, чьи скрупулезность и придирчивость вошли в предания. А.А. Карпов вспоминает, как «на вечере в ЛГУ, посвященном 75-летию (или 80-летию) И.Г. Ямпольского (т.е. либо в 1978 году, либо в 1983-м. — А.Н.), В.Э. похвастался, что среди присутствующих он является единственным, чью работу И.Г. оценил как отличную. После паузы: Исаак Григорьевич был рецензентом моего дипломного сочинения» (642). Вероятно, для Ямпольского (как и для Проппа) было важно сочетание концептуальной яркости и библиографической фундированности. Вацуро тщательно работал с разнообразным и не лежащим на поверхности материалом, не только прозой Марлинского, но и «марлинизмом». Обращение к текстам подражателей Марлинского позволило увидеть нетривиальную связь русского «романтизма» с нормативно просветительской идеологией и заставило обратиться к давнему спору Марлинского и Пушкина о «Евгении Онегине». Лермонтов оказывался оппонентом не одного Марлинского, но едва ли не всей «традиционной» прозы 1820–1840-х годов. Характерно, что в пору переработки диплома в статью В.Э. предполагает писать диссертацию о «Пиковой даме», то есть, надо полагать, об особом качестве новаторской прозы Пушкина. В конечном итоге это приведет к работе «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), где эстетические принципы Пушкина (и неотрывные от них его исторические и философские воззрения) будут противопоставляться опять-таки всей типовой словесности, строящейся на совмещении просветительских идеологием и «романтических» приемов. Такое противопоставление почитаемых классиков литературному стандарту эпохи внешне соответствовало традиционной для советского литературоведения схеме — «хороший реализм против плохого романтизма». Но совпадение было именно что внешним. Дело даже не в том, что Вацуро избегал широковещательных суждений о «романтизме» и «реализме». Во-первых, обнаруживая нормативно просветительскую основу эстетики Марлинского, исследователь фактически выводит его из давно сложившегося и не вполне соответствующего действительности амплуа «романтика» (ср., например, наблюдения над моралистическими приговорами Марлинского его героям-избранникам). Во-вторых, противопоставления Лермонтова и Марлинского вырастают из со-поставлений, фиксации тех лермонтовских сюжетных и характерологических ходов, что похожи

что похожи на соответствующие ходы Марлинского (вероятно, связаны с ними генетически), но обретают новые функции. В-третьих, сама гетерогенность привлекаемого материала (даже при выявлении его «тайного родства») открывает читателю картину сложной борьбы различных литературных тенденций и конкретных фигурантов — так намечается путь будущего дифференцированного анализа пушкинско-лермонтовской эпохи, которому и будет в огромной мере посвящена научная деятельность В.Э. В-четвертых — и здесь нам нужно выйти за рамки текста статьи «Лермонтов и Марлинский» — есть основания предполагать, что молодой исследователь ощутил некоторый соблазн, исходящий от «романтической-реалистической» проблематики. На это указывает и недовольство собой в ходе работы над статьей (по сей день остающейся одним из лучших исследований феномена Марлинского), и позднее признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили: «Собирался писать именно о романтизме и реализме, но учитель мой В.А. Мануйлов меня осторожно отговорил в пользу обзорно-библиографической работы».

Мы знаем, что библиографические работы не отменяли работ с теоретическим замахом (а таковой в «Лермонтове и Марлинском» есть), но им сопутствовали — задним числом В.Э. немного сдвигает акценты, но в сущности характеризует ситуацию точно. Не будь обзорно-библиографических штудий (и соответствующих докладов на лермонтовских конференциях), научная судьба В.Э. приняла бы несколько иные очертания.

Скрупулезно осваивая издательскую и исследовательскую лермонтовиану, В.Э. приучил себя с подлинным вниманием относиться к научным решениям предшественников (в том числе и тем, что полагались отмененными дальнейшим движением науки). Дорогостоящая уже сохраненная Ю.В. Стенником реплика студента четвертого курса «о поэме («Песне про царя Ивана Васильевича...» — А.Н.) писал не только Белинский» — сколько студентов следующих поколений в лучшем случае растерянно оставляли темы, якобы всесторонне осмысленные авторитетами (как и поступил однокурсник Вацуру и Стенника, прочитав статью Белинского), а в худшем — их попросту пересказывали. Первую книгу, на обложке которой значилось имя Вацуру — лермонтовский «Семинарий» (Л., 1960), то есть именно библиографически ориентированную работу, — его старшие соавторы В.А. Мануйлов и М.И. Гиллельсон снабдили характерным инскриптом: «Самому строптивому из участников от изнемогших укротителей» (620). Позднее в переписке В.Э. с редакцией «Лермонтовской энциклопедии» постоянно возникают замечания о необходимости учитывать прежние решения; обсуждая с Л.М. Щемелевой статью «Лермонтоведение», В.Э. настаивает на необходимости соблюдения пропорций при характеристике раз-

ных исследователей (это не значит, что у него не было научных пристрастий, — были!); при критике работ, казавшихся В.Э. неудачными, и защите работ, вызывающих скепсис у редакции, для Вацура крайне важна мера соотношенности обсуждаемого текста и сложившейся научной традиции. Кульминационным пунктом этого «сюжета» можно назвать статью «О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова „Каллы“» (1992), где решение «узкой» текстологической задачи неразрывно связано с восстановлением репутации давнего предшественника, П.А. Висковатова, чье публикаторское решение было в свою пору подвергнуто необоснованно резкой критике и не учитывалось при изданиях поэмы.

Вернемся, однако, в «начальную пору». Совершенно очевидно, что, еще не защитив дипломной работы, В.Э. занял очень сильную позицию в тогдашнем лермонтоведении. Он был соавтором «Семинария», книги, явно выходящей за рамки типового методического пособия (напомню, что «Семинарий» увидел свет в конце 1960 года, что, учитывая неспешность тогдашнего издательского цикла, свидетельствует: к работе В.Э. приступил еще студентом). Видимо, еще раньше ему были доверены статьи о поэмах и драматургии (обе написаны в соавторстве с В.А. Мануйловым) в «малом академическом» четырехтомнике Лермонтова⁶. Едва ли в истории советского литературоведения мы найдем сходный прецедент. Разумеется, здесь большую роль сыграл авторитет В.А. Мануйлова, но от этого сам факт «прорыва» студента на «академический олимп» не становится менее впечатляющим. Казалось бы, для Вацура открыта столбовая дорога лермонтоведения, однако молодой исследователь диссертации о Лермонтове не пишет и не планирует (ср. выше о другом диссертационном замысле, зафиксированном в разгар переработки диплома в статью), занимается совсем иной эпохой (в 1963 году вышел подготовленный и откомментированный В.Э. совместно с Л.Е. Бобровой том «Полного собрания стихотворений» И.И. Хемницера в «Большой серии» «Библиотеки поэта»; с этой работой тесно связана статья «О философских взглядах Хемницера», 1964), а к творчеству своего недавнего избранника обращается словно бы случайно. В первой половине 1960-х годов В.Э. опубликует всего три лермонтоведческие работы — кроме уже упоминавшейся статьи «Лермонтов и Марлинский» это «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» (1964) и «„Ирландские мелодии“ Томаса Мура в творчестве Лермонтова» (1965).

В первой речи шла о контексте творчества начинающего поэта, а точнее, о неявном противостоянии Лермонтова его ближайшей среде — московской словесности конца 1820-х годов. Вацура показывает, как антологические опыты ведут Лермонтова к элегии, как влияние Батюшкова и Пушкина оказывается сильнее вроде бы непосредственного воздействия Мерзлякова и Любомудров, как своеобразно поворачивает

Лермонтов

Лермонтов в «Поэте» излюбленный любомудрами сюжет о видении Рафаэля, что пророчит скорую переориентацию с Рафаэля на Рембрандта и появление в лирике «демонических» мотивов. Индивидуальность Лермонтова обнаруживается благодаря тщательной реконструкции господствующих в Москве литературных тенденций — двадцать лет спустя этот сюжет будет еще обстоятельнее и, если угодно, дифференцированное описан в статье «Литературная школа Лермонтова» (1985), где фигуранты «фона» будут представлены не менее индивидуализированно, чем заглавный герой.

Вторая статья знаменует обращение В.Э. к компаративистским штудиям, занявшим позднее весьма значительное место в его работе (достаточно напомнить исследование о судьбах французской элегии на русской почве и заветную, постоянно разраставшуюся, но так и не завершённую монографию о готическом романе). Охарактеризовав как общий контекст восприятия поэзии Мура в России, так и контекст локальный («университетский»), исследователь показывает, как в творчестве Лермонтова типовое освоение творчества английского поэта (превращение «ирландских мелодий» в «русские») соседствует с более индивидуальными решениями, как сквозь лермонтовские вариации муровских тем проступает его заостренный интерес к творчеству и личности Шенье. Эта проблема будет занимать Вацуру долго; в 1979 году он сообщает Э.Г. Герштейн: «Лет 7 или 8 назад я делал на группе доклад об интерпретации стих. „О, полно извинять разврат“ и выдвинул мысль, что это стих. вовсе не есть обращение Лермонтова к Пушкину (о чем говорили и раньше), а монолог Шенье» — лишь еще через тринадцать лет проницательные наблюдения Вацуру (намеком присутствующие уже в статье об «Ирландских мелодиях») будут представлены в работе «Лермонтов и Андре Шенье».

Две тесно связанные статьи «молодого Вацуру» о «молодом Лермонтове» в равной мере свидетельствуют и о достойной изумления компетентности историка литературы, и о недекларируемой, но ясно прочитываемой установке на различие «языка эпохи» и индивидуального языка поэта, на конкретное истолкование *всякого* — в том числе кажущегося «банальным» — лермонтовского текста. Ясно осознавая, сколь тесно связано творчество Лермонтова с контекстом (ближайшим, русской поэзии, поэзии европейской), сколь часто Лермонтов бывает внешне зависим от своих источников, сколь рискованны поэтому «внутри-текстовые» интерпретации, Вацуру настойчиво ищет (и находит) лермонтовскую индивидуальность.

25 января 1966 года Ю.Г. Оксман (отнюдь не склонный разбрасываться комплиментами) пишет Вацуру: «Статью Вашу о Лермонтове и Муре я считаю образцовой во всех отношениях — и в методологическом, и в историко-лит-ном. А уж как вклад в изучение Лермонтова она поражает и обилием свежего материала и аргументированностью

тончайших наблюдений» (470). 18 марта, прочитав ту же статью, к Вацу-ро обращается И.Л. Андроников: «Если я скажу, что это работа блестящая, то не скажу ничего нового, ибо это Вам должны были сказать решительно все читатели. Поэтому прибавлю: к блеску мысли, к необыкновенной убедительности наблюдений и выводов присоединяются свобода, ненавязчивость доказательств, их полнейшая убедительность и умение взглянуть на дело широко — прийти к важным и глубоким выводам. Я уже говорил Вам, что вижу в Вашем лице серьезнейшего и достойнейшего продолжателя подлинной литературной науки, свободной от конъюнктурных, временных, упрощенных и всяческих иных представлений. Ваше умение воспринимать литературу как процесс, не впадая при этом в умственность, в абстракцию, в теоретизирование беспочвенное, но умение быть и предельно конкретным и совершенно свободно выходить к обобщениям — это Ваш талант, Ваше достоинство и, я бы сказал, благородство Вашего мышления. Какой Вы счастливый и всегда обещающий человек, сочетающий эти свойства со зрелостью и глубоким внутренним покоем мысли и чувства (ибо в Ваших исследованиях оно участвует самым очевидным образом)». По сути, Вацуро был уже тогда признан лидером лермонтоведения — его следующая большая лермонтоведческая работа (глава в коллективном труде «Русская литература и фольклор») увидела свет десять лет спустя.

В промежутке появились только стимулированная архивной находкой публикация письма А.С. Траскина к П.Х. Граббе («Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова», 1974) и заметка «Пушкинская поговорка у Лермонтова» (1974), вошедшая в подборку «Из разысканий о Пушкине». Характерно, впрочем, что предметом последней стало стихотворение «Журналист, читатель и писатель», вызывавшее особый интерес Вацуро. В письме А.И. Журавлевой от 26 марта 1972 года В.Э. выражает готовность взяться за «этюды о поздней лирике или, еще того лучше, о „Журналисте, читателе и писателе“, для чего у меня уже есть кое-какой материал, как-то не попадавший в поле зрения раньше», а в постскриптуме добавляет: «Пожалуй, больше всего мне хотелось бы написать о „Журналисте“». Письмо это, не добравшись до А.И. Журавлевой (тогда преподавателя, ныне — профессора кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ) из-за неверно указанного адреса, вернулось к отправителю, сборник (видимо, планировавшийся в МГУ), участвовать в котором А.И. Журавлева предлагала В.Э., сформирован не был, и статья о «Журналисте, читателе и писателе» появилась лишь в «Лермонтовской энциклопедии». Наиболее полная интерпретация этого стихотворения была дана В.Э. в работе «Чужое „я“ в лермонтовском творчестве» (1993), в основу которой лег доклад на международном симпозиуме «Объективное и субъективное в творчестве Лермонтова» (Гронинген, Нидерланды, 1991).

Разумеется

Разумеется, Вацуро не прекращал заниматься Лермонтовым. Так, из сохранившегося в домашнем архиве письма Н.В. Измайлова от 9 августа 1968 года мы узнаем о том, что В.Э. работал над статьей, опровергающей мнение И.Л. Андроникова о Лермонтове как авторе стихотворения «Mon Dieu» («Краса природы! Совершенство»), высказанное в статье «Заколдованное стихотворение» (Литературная газета. 1968. 17 июля. С. 8; 24 июля. С. 7). Письмо дает некоторое представление о характере этой работы: «Большое спасибо за Ваше письмо по поводу псевдо-лермонтовского стихотворения, „открытого“ Ираклием (Андрониковым. — А.Н.) <...>. Ваш черновой набросок статьи в ответ Ир.<аклию> Луарс.<абовичу> — просто превосходен! Его нужно будет непременно осуществить в сентябре, может быть, совместно, и напечатать — только где? Ваши рассуждения вполне сходятся с моими мыслями об этом стихотворении, изложенными мною очень коротко в письме к Янине Леоновне (Я.Л. Левкович, коллеге корреспондентов по Пушкинской группе. — А.Н.) <...>. У меня, разумеется, не было в памяти всех фактов, которые Вы приводите, но я писал, что стихотворение — не Лермонтова, но эпигонов романтической школы, даже не Лермонтова, а скорее В. Гюго (ведь и стих. Деларю „Красавице“, вызвавшее цензурную бурю, о которой Вы пишете, — перевод из Гюго!). Я вполне согласен с наблюдениями В. Виноградова, которые так неосторожно привел в своей статье Ираклий. Никогда я и не утверждал безапелляционно, что стих-ние — Рылеева. Я только сказал Ираклию, что видел его в списках с именем Рылеева, а с именем Лермонтова — не видел. Ваше письмо я, разумеется, сохраню и привезу с собою как основной материал для Вашей (или нашей?) статьи». Ни совместного, ни индивидуального отклика на статью И.Л. Андроникова в печати не появилось. В статье «Лермонтовской энциклопедии» «Приписываемое Лермонтову» (фрагмент написан В.Э. в соавторстве с О.В. Миллер) атрибуция И. Л. Андроникова отводится с крайней степенью дипломатичности: «Разысканиями И.Л. Андроникова был собран значительный материал о стих. „Краса природы! Совершенство“ (Mon Dieu), к-рое в некоторых списках контаминировалось с текстом „Демона“ и приписывалось Л<ермонтову> (а также К.Ф. Рылееву, Э.И. Губеру, М.Д. Деларю); экспрессивность поэтич. стиля, богоборч. настроения и отдельные фразеологизмы стих. близки к лермонт. поэтич. традиции. Установление авторства этого стих. — одна из задач лермонтоведов»⁷.

Из уже упоминавшихся писем А.И. Журавлевой и Э.Г. Герштейн мы знаем о докладе Вацуро о стихотворении «О, полно извинять разврат» (А.И. Журавлевой В.Э. писал: «У меня есть статья с интерпретацией стихотворения „О, полно извинять разврат“, в свое время прочитанная на лермонтовской группе у нас и, не скрою от Вас, единодушно отвергнутая, по причине несоответствия принятым трактовкам этого

стихотворения и несколько вызывающей парадоксальности выводов. Я не судья в своем деле, но охотно соглашаюсь, что абсолютной убедительностью она не обладает и, конечно же, на нее не претендует; если ее печатать, то только в дискуссионном порядке, как я, может быть, в свое время и сделаю. Она требует некоторой доработки»). В 1976 году В.Э. пишет директору парижского Института славистики Жану Бонамуру: «Начал работать над статьей, которую с удовольствием пришлю для Вашего сборника, если только не будет поздно. Этот небольшой этюд я предполагаю посвятить теме „литературного жеста“, найденного Рылеевым и воспринятого Пушкиным и Лермонтовым» (457). Поскольку мы точно не знаем, было ли это письмо отправлено (в его зачине В.Э. просит извинения за то, что не смог прибыть в Париж на «заседание, посвященное 150-летию восстания декабристов», так как должен был участвовать в аналогичной научной сессии ИРЛИ, — то есть деликатно «отмазывает» не выпустившие его из СССР инстанции), трудно судить, почему этюд не достигнул Парижа (оказалось «поздно» или те же инстанции указали на нежелательность публикации во Франции), — опубликованы «Пушкинские „литературные жесты“ у Лермонтова» были почти десятью годами позже (1985). В письме Э.Г. Герштейн В.Э. высказывает «полуфантастическое» соображение о связи лермонтовского «Когда твой друг» со стихотворением Серафимы Тепловой, считавшимся посвященным Рылееву, но, даже и получив поддержку от не слишком стоворчивой корреспондентки, не спешит свою гипотезу обнародовать — статья «Лермонтов и Серафима Теплова» увидит свет в 1988 году». Даже глава в коллективной монографии о литературе и фольклоре появилась не вполне по воле автора — книга была плановым пушкинодомским изданием, а раздел о Лермонтове, похоже, кроме В.Э. никто написать не мог. Что не избавило исследователя от претензий коллег — по словам Т.Ф. Селезневой, отношение к трактовке «Песни про царя Ивана Васильевича...» в Пушкинском Доме было неоднозначным, о чем В.Э. ей не раз рассказывал, пока сборник готовился к печати.

Ситуация кажется еще более загадочной, если вспомнить, что Вацуро принимал деятельное участие в медленно и трудно идущей работе по формированию будущей «Лермонтовской энциклопедии». Причем, судя по письму Н.И. Безбородько от 27 марта 1966 года, уже тогда он выполнял редакторско-координаторские функции. Таким образом, В.Э., с одной стороны, был одной из центральных фигур лермонтоведческой корпорации, с другой же — «скрытым» лермонтоведом.

Можно ли объяснить этот парадокс только общеизвестной экстенсивностью интересов Вацуро? Видимо, все-таки нет. Пушкинская линия его штудий кажется куда более прямой и логичной, чем лермонтовская. Совсем нетрудно обнаружить связи между диссертацией «Пушкин в общественно-литературном движении 1830-х годов» (1970),

написанными

написанными в соавторстве с М.И. Гиллельсоном книгами «Новонайденный автограф Пушкина» (1968) и «Сквозь „умственные плотины“» (1972), статьями «К изучению литературной газеты Дельвига-Сомова» (1968), «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), «Уолпол и Пушкин» (1970), «К вельможе» (1974), «Пушкин и Бомарше» (1974), «Великий меланхолик в „Путешествии из Москвы в Петербург“» (1977), «Повести Белкина» (1981), монографией «„Северные цветы“: История альманаха Дельвига-Пушкина» (1978). Тут виден единый смысловой узел — Пушкин в начале николаевского царствования, проблема историзма (с важными политическими и этическими обертонами), осмысление Пушкиным эпохи Просвещения и Французской революции, особая роль Фонвизина и Карамзина, формирование «поэзии действительности»... Другой цикл складывается вокруг Пушкина молодого — «К биографии поэта пушкинского окружения» (об А.А. Крылове, 1969), «Пушкин и Аркадий Родзянка» (1971), «Из истории литературных полемик 1820-х годов» (1972), «Списки послания Баратынского „Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры“» (1974), «К изучению „Дум“ К.Ф. Рылеева» (1975), «К генезису пушкинского „Демона“» (1976), «Русская идиллия в эпоху романтизма» (1978), «К истории элегии „Простишь ли мне ревнивые мечты“» (1981); в этот же ряд встраивается подготовленный В.Э. первый том двухтомника «Поэты 1820–1830-х годов» (1972). Исследуемые сюжеты непрерывно перекликаются и резонируют, предсказывают будущие труды, как осуществленные, так и лишь задуманные, абрис «пушкинианы», да, пожалуй, и истории русской словесности второй половины 1810-х — 1820-х годов, становится все отчетливее. Параллельно идет работа над интимно-поэтическим исследованием о готическом романе — здесь сюжет более пунктирен (прежде всего по причинам, не зависящим от автора, — попахивающий «мистицизмом» предмет исследования в сильном подозрении), но все же вполне четок — «Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнгольм“» (1969), «Уолпол и Пушкин» (работа, связывающая пушкинистику и готику В.Э.), «Роман Клары Рив в русском переводе» (1973), «Г.П. Каменев и готическая литература» (1975). На этом фоне избранная в отношении Лермонтова «стратегия умолчания» кажется и особенно выразительной, и совершенно сознательной. Поневоле вспомнишь поздний вздох В.Э.: «Лермонтовым заниматься нельзя...»

Нельзя, потому что не удастся четко разграничить Лермонтова и «лермонтовскую эпоху», осмысленную да и описанную далеко не так подробно, как предшествующий литературный этап. Насколько сложна для понимания эта эпоха, Вацуро осознал, взявшись за комментирование ранних стихотворений Некрасова для Большой серии «Библиотеки поэта». Хотя в частном письме он раздраженно замечал: «Будь

неладен день, когда я согласился на эту работу. Я не люблю этого поэта и почти не знаю его» (137), комментирование сборника «Мечты и звуки» сыграло весомую роль в дальнейшей судьбе исследователя. Именно здесь он вплотную соприкоснулся с пестрой, гетерогенной и неровной «послепушкинской» поэзией, в постоянном соприкосновении и противоборстве с которой осуществлялся Лермонтов. Не случайно в письме Л.М. Щемелевой, обсуждая вопрос о «философичности» Лермонтова, ее истоках и контексте, он обращает внимание адресата на «Мечты и звуки» и вновь вспоминает о дебютной книге Некрасова в письме Т.Г. Мегрелишвили. В 1981 году в заявке на монографию для серии «Судьбы книг», выпускаемой издательством «Книга», В.Э., кроме прочего (важная роль книги в становлении великого поэта; сборник как яркий памятник «профессионализирующейся литературы конца 1830-х годов»), пишет: «„Мечты и звуки“ — сборник совершенно определенной литературной ориентации. Он как бы концентрирует в себе вкусы массового читателя и литератора эпохи Лермонтова. Если сопоставить заключенные в нем стихи с тем, что несколько пренебрежительно определяется как „массовая поэзия“ времени, — а среди этой массовой поэзии находились и стихи, ориентировавшиеся на Жуковского, Баратынского, Лермонтова и др., — для нас многое прояснится в истории „читателя конца 1830-х годов“» (173). Реконструкция этой литераторско-читательской среды была для В.Э. насущной задачей, а издание антологии «второстепенных» поэтов конца 1820-х — 1830-х годов — несбывшейся мечтой: в 1978 году он обращается с этим предложением в «Художественную литературу» (162–163), в 1983-м — в Издательство Ленинградского университета (здесь, в частности, говорится о стихах А. А. Башилова как материале, из которого вырастает «Дума», 186–188), в 1984-м — в «Библиотеку поэта» (198–200). Разумеется, Вацуро были важны забытые стихотворцы (в наследии которых он умел отыскивать жемчужины), но не только сами по себе — для В.Э. это был единственно верный путь к адекватному прочтению Лермонтова.

Меж тем Лермонтова «читали» совсем иначе. Во второй половине 1970-х вопрос об издании «Лермонтовской энциклопедии» принял конкретные очертания. К сожалению, ее архив ныне практически недоступен, но те письма В.Э. к сотрудникам редакции литературы и языка «Советской энциклопедии» (где и шла работа по формированию статейного корпуса), которыми мы располагаем, рисуют довольно сложную картину. Тогдашняя редакция литературы и языка была коллективом уникальным (сочетавшим непоказной плюрализм со строгим профессионализмом, установкой на сбережение культуры, симпатией к новым филологическим идеям и почти явным неприятием официоза), а работавшие там К.М. Черный (1940–1993), Л.М. Щемелева, Н.П. Розин — не только опытными редакторами-энциклопедистами, но и яркими

и яркими литературоведами, выступавшими в «Лермонтовской энциклопедии» и в качестве авторов. И все же... Издание, замысленное в одну эпоху (конец 1950-х) и в определенном научном кругу (Пушкинский Дом, семинар В.А. Мануйлова в Ленинградском университете), обречено было «материализоваться» в совсем другое время и пройдя через совсем другие руки. Трудно сказать, какой оказалась бы «Лермонтовская энциклопедия», если бы работа над ней шла только в Ленинграде (пусть и с участием иногородних специалистов), — но можно сказать уверенно: мало похожей на знакомый нам красный том с профилем поэта, что увидел свет в 1981 году. Было бы неверно сводить противоречия в процессе работы над «Лермонтовской энциклопедией» к конфликту ленинградской «точности» и московского «эссеизма» («точность» легко могла оборачиваться казенной сухотой и недомыслием, а «эссеизм» оказываться весьма плодотворным), но привлечение к сотрудничеству весьма несхожих исследователей, далеких от пушкинодомской традиции, стремление редакции совместить под одной обложкой итожащий достигнутое справочник и собрание «новых прочтений», борьба за легализацию недавно запретных или сомнительных для идеологического начальства сюжетов (от религиозно-философской проблематики до поэтики и стиховедения) не могли не наложить на «Лермонтовскую энциклопедию» печать эклектизма, вообще характерного для культурной ситуации 1970-х. Когда В.Э. указывает на отступления от справочно-энциклопедического канона в глубокой (что подчеркивает сам рецензент!) статье И.Б. Роднянской «Лирический герой» и утверждает, что в предложенном виде работа, содержащая ряд дискуссионных тезисов, должна публиковаться не в «Лермонтовской энциклопедии», а в научном сборнике, он имеет на то основания. Но и у редакции есть весомые контраргументы (почти уверен, так или иначе высказанные): во-первых, лучше на эту тему никто не напишет (что понимает и Вацуро, предлагающий не заменить, но сократить и скорректировать статью), во-вторых, сокращения обеднят материал, в-третьих же, в сборнике под академической или университетской эгидой такую работу (да еще «стороннего» автора без ученой степени, но с неблагонадежной репутацией) напечатать будет совсем непросто.

Но замечательная (вне зависимости от жанровой выдержанности) статья Роднянской — случай особый. Как особые случаи — работы других по-настоящему ярких литературоведов, что наверняка настаивали В.Э. Здесь компромиссы (во многом обусловленные кафкианской реальностью позднесоветской поры) были не только достижимы, но и в изрядной мере оправданны. Но приходилось сталкиваться и с казусами иного рода — проявлениями откровенного дилетантизма в статьях, которые по тем или иным причинам казались редакции достойными. Характерно, что, давая резко отрицательные отзывы на иные

из них, Вацуро выступает вовсе не как «фактограф», брезгующий поэтикой или мифологией, но как высокий профессионал, превосходно владеющий надлежащим инструментарием (см., например, ссылку на «Поэтику композиции» Б.А. Успенского в отзыве на статью «Автор, повествователь, рассказчик», не говоря уж о рекомендации обратиться к классической «Поэтике» Б.В. Томашевского).

Жестко оспаривая всевозможные «вольности», В.Э. целенаправленно отстаивает жанровый канон: энциклопедия должна зафиксировать обретенный ныне уровень точного знания. Драматизм положения усугубляется тем, что, с точки зрения В.Э., уровень этот (по объективным причинам) достаточно низок, слишком многие существенные вопросы прежде не были толком поставлены, а решать их с ходу невозможно. И не потому, что решений у самого В.Э. нет. Они есть, но должны «дозреть», сложиться в систему, пройти через горнило обсуждений. Так, подвергнув сокрушительной критике предложенную редакцией статью о балладе «Тамара», В.Э. предлагает собственное прочтение стихотворения, отнюдь не сводимое к «известному прежде». В результате В.Э. придется писать о «Тамаре» самому, но в энциклопедической статье его концепция будет подана гораздо сдержаннее, чем в полнящемся живой эмоцией отзыве¹⁰. Думается, это не единственный случай, когда Вацуро сам себя сдерживал. Так можно объяснить лаконизм статей о Бенедиктове и Языкове — вероятно, наряду с установкой на фиксирование «бесспорного» апробированного материала, причиной тому человеческий такт: как редактор Вацуро неоднократно настаивал на сокращении чужих статей, а потому и себя вводил в рамки.

Не менее характерно, что Вацуро не написал для «Лермонтовской энциклопедии» статьи о «<Штоссе>», хотя его фундаментальная работа «Последняя повесть Лермонтова» (1979) увидела свет до сдачи энциклопедии в набор (ссылка на нее приведена в соответствующей короткой статье Э.Э. Найдича), а завершена была еще раньше (сборник «М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы»¹¹ отправился в типографию в июне 1978 года, чему, безусловно, предшествовали месяцы обсуждений и утверждений в инстанциях). Между тем исследование Вацуро было качественно новым словом о загадочной повести. Текст здесь рассмотрен буквально во всех возможных аспектах — литературных (традиция фантастических повестей, специфика русской гофманианы), идеологических (интерес круга Одоевского и Ростопчиной к «потусторонним» феноменам; опыты научных истолкований «таинственных» явлений), литературно-бытовых (память о пушкинских устных импровизациях в салоне Карамзиных; мистификаторский жест Лермонтова), интимно-биографических. Детально проанализировав поэтику повести и точно вписав ее как в синхронные, так и в диахронные контексты, Вацуро дал традиционно ставящему в тупик сочинению ясное

и до сегодняшнего

и до сегодняшнего дня исчерпывающее истолкование. С такой мерой полноты он высказался лишь о «Песне про царя Ивана Васильевича...» и немногих стихотворениях¹². Вероятно, В.Э., с одной стороны, не хотел оттеснить коллегу (судя по переписке В.Э. с редакцией, Э.Э. Найдича в энциклопедической эпопее постоянно настигали неприятности; так, В.Э., явно того не желавшему, все же пришлось внести в статью Найдича о Пушкине большой фрагмент, решительно несхожий с основным текстом), а с другой — полагал свое новаторское прочтение <«Штосса»> слишком смелым для «итогового» издания. Показательно, что в «Лермонтовской энциклопедии» В.Э. стремился писать о сюжетах, ранее им уже разработанных и вынесенных на публичное обсуждение. О том, сколь велик был его вклад в работы других авторов и общую конструкцию энциклопедии, можно только догадываться. Равно как и о том, насколько недоволен был В.Э. энциклопедией как состоявшимся целым.

И здесь снова необходимо подчеркнуть: недовольство это (четко обозначенное годы спустя в письме к Т.Г. Мегрелишвили) объясняется вовсе не «традиционализмом» или «позитивизмом» Вацура. Стремясь отдать должное исследователям времен минувших, он не считал возможным довольствоваться их решениями и методологическими принципами. Видя минусы во многих работах 1960–1970-х годов, он понимал не только закономерность (реакция на социологизм, а вернее — на нормативный квазисоциологизм 1940–1950-х), но и значимость их появления, открывающего серьезные перспективы. «Такой путь (внутритекстового анализа. — А.Н.), ограничивая сферу историко-литературных сопоставлений, вместе с тем углублял исследование художественной специфики текста, почти оставленное в стороне историческим и социологическим изучением» (энциклопедическая статья «Лермонтоведение»). Дерзнем сказать: для Вацура «исследование художественной специфики текста» было главным делом. Просто он понимал, что плодотворно им заниматься, жертвуя «историко-литературными сопоставлениями», невозможно. А потому, корректно описав как достижения, так и проблемы науки о Лермонтове на исходе 1970-х, ставил вопрос о будущем: «Задача расширенного и уточненного комментирования его (Лермонтова. — А.Н.) произведений приобретает поэтому все большую важность».

Этот призыв Вацура филологическим сообществом был проигнорирован. В 1980–1990-х годах Лермонтов утратил тот престижный статус, которым обладал в предшествующие десятилетия, уступив его (если оставаться в рамках первой половины XIX века) Карамзину, Батюшкову, Жуковскому, Баратынскому, Гоголю (мало похожему, впрочем, на Гоголя советских учебников и монографий), Тютчеву. (Всегдашнее особое положение Пушкина по совокупности разнородных причин сохранилось.) По сравнению с ними Лермонтов казался уже изу-

ченным, в целом объясненным, не сулящим особых открытий. Сам факт наличия «Лермонтовской энциклопедии», остающейся (при всех недостатках, которые могут в ней обнаружить филологи разных школ) единственным полноценным энциклопедическим справочником, посвященным русскому писателю, способствовал если не отмиранию лермонтоведения, то его уходу в тень. Как оценивал этот процесс смены научных приоритетов (мод) Вацуро (и оценивал ли он его вообще), мы можем только догадываться.

Мы знаем другое. За семнадцать «послеэнциклопедических» лет В.Э. опубликовал двенадцать работ, посвященных частным вопросам творчества Лермонтова (при этом после 1993 года обнародована будет всего одна статья). Иные из этих исследований, как уже говорилось выше, были задуманы (а иногда и доложены коллегам, в общем виде оформлены) многими годами ранее. Некоторые тесно связаны с работой В.Э. над другими темами: так, статья «Мицкевич в стихах Лермонтова» (1983) корреспондирует с разысканиями вокруг Мицкевича, предварительный итог которым был подведен статьей «Мицкевич и русская литературная среда 1820-х годов» (1988); статья «„Моцарт и Сальери“ в „Маскараде“ Лермонтова» (1987) неотделима от пушкинистики Вацуро; появление короткого этюда «Стихи Лермонтова и проза Карамзина» (1989), вероятно, обусловлено карамзинскими штудиями. Невооруженным глазом видно, что в корпусе «позднего Вацуро» лермонтовиана занимает отнюдь не доминирующую позицию. (Ссылки на то, что В.Э. в эти годы неустанно трудился над словарем «Русские писатели» и академическим изданием Пушкина, при всей их справедливости здесь не помогают. В эти же годы Вацуро написал две книги — «С.Д.П.» (1989) и «Лирику пушкинской поры» (1994), выпустил сочинения Дениса Давыдова (1984) и Дельвига (1986), вступительные статьи к которым стоят монографий, энергично работал над «готикой», публиковал и комментировал письма Карамзина (1993) разрабатывал немало иных сложных сюжетов, не имеющих прямого касательства ни к словарю, ни к академическому Пушкину.) Столь же очевидно, что лермонтовские статьи существуют словно бы автономно: как и прежде, они не вступают прямые в переключки, не складываются сами собой в некое целое. Это «дополнительные штрихи» картины, которой мы не видим, — картины, представлять которую читателю В.Э. считал, по крайней мере, преждевременным.

Ее контуры проступают в тех «суммарных» статьях, которые Вацуро все-таки написал. Подведение итогов (как лермонтоведения в целом, так и собственной многолетней работы) было осуществлено в трех жанровых версиях: «популярной» (предисловие «Художественная проблематика Лермонтова», 1983), «академической» (глава в 6-м томе «Истории всемирной литературы», 1989) и «словарной» (1994)¹³. Статьи эти буквально перенасыщены информацией, но дается она дозированно и подчас

и подчас суггестивно, скрытыми отсылками к «частным» работам автора, намеками на возможные в будущем «полные» интерпретации. Конспективность здесь не только следствие объемных ограничений (в советских изданиях, как правило жестких), но и конструктивный принцип: читатель должен понимать, что ему рассказано далеко не все и что далеко не все ясно самому исследователю.

Наглядная смысловая близость трех опытов «обобщающего высказывания» о поэте (некоторые их фрагменты повторяются — да иначе и быть не могло) позволяет оценить особую — хочется сказать, музыкальную — точность соответствия каждому из трех жанров, специфическую в каждом случае стратегию общения с потенциальными (опять-таки разными) читательскими аудиториями. Достоинство изумления, но филигранное мастерство Вацуро вкупе с его безусловным для компетентных издателей и коллег авторитетом все же не обеспечивали этим работам легкой дороги в типографию. Так, вступительная статья к «Избранным сочинениям», высоко оцененная работавшим над книгой редактором издательства «Художественная литература» С.С. Чулковым и получившая благожелательные отзывы В.Н. Турбина и В.И. Коровина, была подвергнута бестактному и бездоказательному разносу в анонимной внутренней рецензии, пришедшей из Госкомиздата СССР. Аноним ставил В.Э. в вину разом «академизм» и недостаточное внимание к трудам предшественников, небрежение биографией Лермонтова, увлеченность поэтикой и, разумеется, забвение интересов массового читателя. Материалы архива В.Э. (где сохранились письма С.С. Чулкова и рецензии В.Н. Турбина, В.И. Коровина и анонима) свидетельствует: до какого-то момента исследователь вносил в верстку статьи поправки, но затем эту работу прекратил. В итоге статья увидела свет без каких-либо следов авторедактуры и под первоначальным названием «Художественная проблематика Лермонтова», вызвавшим порицания «черного рецензента», хотя в правленном В. Э. экземпляре оно заменено на нейтральное «М.Ю. Лермонтов». Видимо, в данном случае Вацуро по-настоящему разгневался, поставил перед редакцией вопрос ребром — либо статья не идет вовсе, либо идет без исправлений — и одержал победу. Любопытно, что анонимный рецензент по ходу дела замечал: «Мне не первый раз приходится рецензировать предисловия В.Э. Вацуро» — меж тем к 1982 году, когда разыгрывалась эта история, В.Э. был автором всего трех предисловий — двух опубликованных (к двухтомнику «А.С. Пушкин в воспоминаниях современников», 1974, и к миниатюрному изданию «Повестей Белкина», 1981) и одного зарубленного в 1977 году — к «Трем повестям» В.А. Соллогуба. Не менее любопытно, что не только статья «Беллетристика Владимира Соллогуба» пала жертвой «черного рецензента» (переписка по этому поводу В.Э. с редактором книги Т.М. Мугуевым и статья, «исправлять» которую В.Э. твердо отказался, ныне опу-

бликованы: 246–270), но и предисловие к своду мемуарной пушкинианы было подвергнуто «компетентной» критике госкомиздатовского анонима — правда, уже в 1984 году, когда готовилось второе издание двухтомника (написанное В.Э. и подписанное всеми участниками издания письмо в издательство «Художественная литература» опубликовано: 193–197). Вполне вероятно, что три «тайных недоброжелателя» В.Э. — это одно «лицо».

Сложности возникали не только при работе для «массовых изданий». В 1985 году В.Э. пишет Ю.В. Манну (члену редколлегии 6-го тома «Истории всемирной литературы», курирующему его русский раздел): «Не стану сейчас рассказывать Вам, какого труда стоила переделка „Лермонтова“, — однако я попытался учесть еще раз все Ваши замечания. Вы увидите, что написана *новая* (подчеркнуто В.Э. — А.Н.) статья; от прежней в ней осталось очень мало <...>. Если не подойдет и этот вариант, придется считать, что наш альянс на почве Лермонтова не состоялся, — со своей стороны я сделал все, на что был способен. <...> Не дадите ли знать, какова судьба этой новой редакции? Не придется ли печатать ее в Карлсруэ? По крайней мере, для проникновения в духовный мир Лермонтова нужно на собственном опыте испытать, что он чувствовал, создавая приемлемые для печати и сцены редакции „Демона“ и „Маскарада“» (209).

В трех обобщающих статьях В.Э. не только подвел итоги — он неявно предложил «генеральный план» чаемой «полной» интерпретации творчества, личности, судьбы и жизни Лермонтова. Оставалось насытить его «материалом» — для В.Э. это значило: описать все лермонтовские сочинения с той же исчерпывающей полнотой, с какой были описаны им «<Штосс>» или «Песня про царя Ивана Васильевича...»¹⁴. Такие прочтения для Вацура были возможны после детальной реконструкции контекста. Потому так важна была для В.Э. работа с поэзией 1830-х годов, потому так внимателен он к «лермонтовским» нотам у других авторов (например, у В.Г. Теплякова), потому по необходимости лаконичную главу о поэзии 1830-х годов он завершает знаковой кодой: «Что же касается ораторского, декламационного пафоса, принявшего в его (Бенедиктова. — А.Н.) творчестве индивидуальную гиперболическую и риторическую форму, то ему предстояло вновь явиться в поэзии Лермонтова в преображенном качестве целостной поэтической системы»¹⁵. Писать «настоящую» книгу о Лермонтове можно было только параллельно с историей русской поэзии и прозы¹⁶ 1830-х годов.

Очень похоже, что такой сокровенный замысел у В.Э. был, а письмо к Т.Г. Мегрелишвили стало своеобразным (тоже потаенным) памятником этой мечте. Когда исследователь с ней расстался, точно сказать нельзя. Во всяком случае, уже в 1990-х годах он предлагал издать в серии «Литературные памятники» «Демона». Это был смелый и многообещающий ход (решился!) — увы, издание не состоялось, хотя, как

явствует

явствует из письма к В.Э. ученого секретаря редколлегии «Литературных памятников» И.Г. Птушкиной, заявка была принята.

Почему же В.Э. не стал заниматься этой работой, отказался произнести «полное» слово о главной поэме Лермонтова? Почему во второй половине 1990-х он перестал писать о Лермонтове? Почему письмо малознакомой корреспондентке полнится такой серьезностью, страстью, болью? Только ли в усталости, недугах, грузе обстоятельств и обязательств тут дело? Или в эти последние годы, когда, с одной стороны, исследовательская опытность и человеческая мудрость Вацуро достигли высшей точки, а с другой — возникло острое ощущение близкого конца, с возросшей мощью заработали те душевные механизмы, что и прежде постоянно уводили ученого, рано, уверенно и победительно вступившего на лермонтоведческую стезю, в сторону от занятий «своим» поэтом? Увы, без сомнительных психологических гипотез тут не обойдешься.

Я думаю, что и причудливые изгибы пути Вацуро-лермонтоведа, и его закатное молчание можно понять лишь как следствие того интимного чувства, которое связывало В.Э. с его героем. Он очень любил Лермонтова, а потому и предъявлял как к лермонтоведению в целом, так и к себе лично (в первую очередь — к себе лично) очень высокие требования. Контраргументы понятны. Разве Вацуро не любил Пушкина, Карамзина, Теплякова (или Толстого, Анненского, Ходасевича, о которых не писал вовсе)? Разве бывал снисходителен к халтуре вне лермонтоведения? Разве позволял себе «вольничать» или расслабляться, занимаясь другими писателями? И вообще: какое отношение имеет наука к любви?

Все так — не поспоришь. А читая и перечитывая Вацуро, понимаешь: Лермонтов занимал в его духовном (а потому и интеллектуальном) мире особое место. Более того, кажется, что именно желание вполне освоить творчество и личность Лермонтова стимулировало всю прочую научную деятельность Вацуро. Не только словесность 1830-х годов, но и готический роман, и Пушкин, и Карамзин, и история науки вели его к Лермонтову, проникнуть в притягательную тайну которого можно лишь «окольными» путями. Чтобы понять Лермонтова, нужно понять и полюбить все, что с Лермонтовым связано. Этим можно объяснить не только широту собственно литературоведческих, исторических, философских интересов Вацуро, но и, например, его интимное чувство к Грузии. Или ту умную и сердечную теплоту, с которой он характеризует краеведческую работу П.А. Фролова о Тарханах, ценную, как показывает В.Э., вовсе не «вкладом в лермонтоведение», а тем, что ее автор «воскресил и укрепил в сознании современного читателя целый пласт уходящего исторического и культурного быта; он восстановил по крохам, с любовью и не жалея времени и сил, часть национального исто-

рического достояния, которое без него пропало бы безвозвратно». Или тот такт, с которым Вацуро отзывается об извлеченном из небытия, по-своему интересном, но несомненно сильно раздражающем В.Э. романе Бориса Садовского «Пшеница и плевелы», где Лермонтов безвкусно окарикатурен во имя завладевшей автором «идеи»: пусть Садовской глумился над поэтом, но публиковать и читать его стоит — злая неправда одаренного писателя должна быть понята и преодолена разумным читателем.

Разумеется, не одна только любовь к Лермонтову сформировала личность Вацуро, его уникальный склад научного мышления, художественный вкус и неподражаемый литераторский дар. Такое утверждение было бы и наивным, и пошлым, и просто несправедливым по отношению к родным, учителям, друзьям В.Э., к России, Европе, словесности, культуре. Но и вынести за скобки эту «странную любовь», что не застила мир, но вела к миру, не наваливалась на свой предмет всем грузом и навеки, не подчиняла его эгоистичному произволу, но предполагала особо трепетное к нему отношение, тоже не получается.

Т.Ф. Селезнева закрепила своим мемуаром домашнее предание о восьмилетнем мальчишке, который в 1943 году на казанском базаре увидел альбом, выпущенный к столетию кончины Лермонтова («312 страниц иконографии с краткими текстовыми пояснениями»). Увидел и, вовсе не будучи балованным ребенком, так посмотрел на бабушку, что та купила чудо-книгу, «отдав за нее почти всю выручку», полученную за только что проданную питьевую соду (собиралась она купить детям молока). «Я спрашивала Вадима, что именно он почувствовал, увидев альбом? — Страх, — ответил он, — точнее ужас: вот сейчас книгу кто-то купит, унесет, и я больше никогда ее не увижу...» (655–656).

К счастью, лермонтовский альбом унес тот, кому он предназначался судьбой. Книга эта пережила своего владельца, который долгие годы стремился исполнить высшее поручение, объяснить точными и внятными словами то чувство, что вдруг настигло мальчишку — в военное лихолетье, в чужом городе, почти без надежды на все-таки свершившееся чудо. Вацуро выплачивал долг за некогда обретенное счастье. И выплата этого долга тоже была счастьем.

Конечно, совокупность статей и заметок не может заменить того целостного труда, что мог быть выстроен Вацуро. Но собранные вместе эти писавшиеся в разное время тексты позволяют нам глубже понять и их героя, и их автора. Если судить формально, В.Э. книги о Лермонтове не написал. Не надо судить формально.

Приношу глубокую благодарность Тамаре Федоровне Селезневой за предоставление материалов домашнего архива, замечательные подробности, сообщенные в личных беседах, и постоянную поддержку.

¹ *Маркович В.М.* В.Э. Вацуро: Материалы для исследования // В.Э. Вацуро: Материалы к биографии. М., 2005. С. 6–18 (далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием номера страницы в скобках). Не вдаваясь в анализ этой безусловно глубокой и стимулирующей ответную мысль работы (разумеется, никак не сводимой к обзору прежде высказанных мнений), считая нужным оговорить один пункт, касающийся меня лично. Характеризуя некрологическую заметку А.Л. Зорина и преамбулу С.И. Панова к публикации фрагментов переписки Т.Г. Цявловской и В.Э. (оба текста напечатаны в мемориальном блоке «Нового литературного обозрения», № 42), В.М. Маркович замечает, что в этих материалах акцент сделан на обособленности «последнего пушкиниста», с уходом которого «пушкинистика прервется». К этому тезису добавлена сноска: «Та же мысль выражена в заглавии некролога А. Немзера „Последний великий пушкинист“» (8, 17). Но ни в моем отклике на кончину В.Э., ни в развивающих его положениях статей «Право на воздух» (Немзер А. Памятные даты: От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова. М., 2002. С. 475–479) и «Тайна Вацуро» (Вацуро В.Э. Избранные труды. М., 2004. С. XIII–XXIV; этот текст, впрочем, не может быть известен В.М. Марковичу) о конце пушкинистики, филологии или гуманитарных наук не говорится ни слова, а В.Э. противопоставляется весьма различным (и глубоко мной почитаемым!) филологам не ради выведения из контекста и/или «возвеличивания», но для того, чтобы как-то приблизиться к ускользающему «необщему» выражению его лица. За словами «последний великий пушкинист» в моем тексте следует разъяснение — «сопоставимый с Анненковым, Модзалевским, Томашевским, Тыняновым, Лотманом». Ясно, что речь идет о творческом масштабе ушедшего, а не о перспективах отечественной науки; логическое ударение падает на слово «великий», а слово «последний» указывает лишь на место, занятое В.Э. в ряду, который я никогда не мыслил закрытым. Необходимо и еще одно уточнение. Слова «пушкинистика прервется» (после ухода Вацуро) в заметку С.И. Панова пришли из его устных бесед с другом В.Э., замечательным историком А.Г. Тартаковским.

Мне тоже доводилось слышать от Андрея Григорьевича подобные речения. Здесь сходилось многое: раздражение по конкретным (вполне обоснованным) поводам, естественная для немолодого и много повидавшего человека (к тому же профессионального историка) тревога за будущее и, если угодно, законная гордость тем, что было сделано лучшими из поколения А.Г., прежде всего В.Э. и Н.Я. Эйдельманом («богатыри — не вы!»). Но доводилось (не раз и не два!) слышать и другое — очень высокие оценки как отдельных работ, так и исследовательского потенциала историков и филологов среднего и младшего поколения, в частности — С.И. Панова. Точно так же и В.Э., сурово судя положение дел в филологии 1990-х годов, негодуя на новые трудности и наглядную девальвацию бесспорных ценностей, отнюдь не считал эту ситуацию окончательной и бесперспективной и увлеченно работал с молодыми исследователями, возлагая на них большие надежды. См. в этой связи воспоминания его учениц О.К. Супрунук («Из дневника аспирантки», 94–109) и Н.А. Хохловой («Об учителе», 110–116).

² *Песков А.М.* От составителя // Вацуро В.Э. Избранные труды. С. VII; *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 234–307 (работы «„Моцарт и Сальери“ в „Маскараде“, „Лермонтов и Серафима Теплова“, „Камень, сглаженный потоком“, „Запись в цензурной ведомости“); *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 466–513 («Литературная школа Лермонтова»).

³ *Вацуро В.Э., Латышев С.Б.* Первая межвузовская конференция по творчеству М.Ю. Лермонтова: Ленинград, май 1958 г. // Русская литература. 1958. № 3. С. 259–260. Выступление студента Вацуро запомнил И.Л. Андроников, двадцатью годами позже (16 марта 1978 года) писавший В.Э.: «Я всегда высоко ценил Ваши колоссальные возможности, начиная с первого Вашего сообщения на лермонтовской конференции в университете» (письмо хранится в домашнем архиве В.Э.).

⁴ Даже в том случае, когда ученый переходит к беллетристике, конституирующие особенности его мышления в целом сохраняются. В последнее время не раз говорилось о том, сколь мощно сказывается «поэтическое» по форме («публицистическое» по задаче) начало в исто-

рико-литературных и теоретических трудах Тынянова; стоит напомнить и о серьезном филологическом содержании его прозы (в том числе «простого» романа «Пушкин», где множество смелых и перспективных научных гипотез представлено в зашифрованном виде и/или суггестивно). Другое дело, что «единство» творческого мира художника, ученого или мыслителя легче постигается крепкими задним умом (накопленными знаниями) потомками, чем современниками, которые изумляются «неожиданному» обращению Пушкина к «презренной прозе», Толстого — к религиозно-философской публицистике, Набокова — к английскому языку, а Солженицына — к «повествованию в отмеренных сроках».

⁵ 19 апреля 1962 года В.Э. рефлектирует в дневнике: «Моя работа над статьей о Марлинском застопорилась; я почти с отчаянием заметил, что пишу и думаю хуже, чем 3 года назад. Как бы ни объяснить это — слишком хорошо знакомый материал, долго лежит etc. — никуда от этого не уйдешь. <...> Работаю над статьей, урывая свободные часы <...> принялся читать и думать. Пришли новые мысли, неожиданные повороты. А времени так мало! Но все-таки меня обрадовало, что есть еще порох в пороховницах. М.б., получится»; 5 мая:

«Статья начинает получаться» (506–507).
⁶ См.: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 3. С. 719–731; Т. 2. С. 645–655. Статьи эти вошли в переиздания четырехтомника 1962 и 1980 годов, в последнем подвергшись приметной переработке. Здесь статья о поэмах вышла за подписью одного Вацура. При всей этикетности и, пожалуй, некоторой скованности этих работ они сыграли немаловажную роль в формировании стиля Вацура, «подводящего итоги», — в них складывается тот тип «суммарной» статьи о Лермонтове, неприметно синтезирующей общепризнанные наработки коллег и глубоко индивидуальные авторские решения, что был блестяще реализован В.Э. в 1980–1990-х годах.

⁷ Умолчание 1968 года и политесность статьи в «Лермонтовской энциклопедии», скорее всего, обусловлены не только высоким статусом И.Л. Андроникова, но и тем уважением к его лермонтоведческим и общекультурным заслугам, кото-

рое было присуще В.Э. и нашло выражение в его письме к старшему коллеге, удостоенному в 1967 году Государственной премии СССР. Приводим текст письма по черновику, сохранившемуся в домашнем архиве:

«Дорогой И.<раклий> Л.<уарсабович> Примите и мои, быть может, уже несколько запоздалые поздравления с наградой, — они от чистого сердца (и в этом смысле ничуть не уступают маниловским щам). Вероятно, в радости литературоведов по поводу Вашей премии всегда присутствует некое эгоистическое чувство, — с тех пор как литературоведение стало беспокоиться о своем престиже, всегда приятно каждое новое доказательство существования этого последнего. Что и говорить, Ваша книга принадлежит науке, но не исключительно ей, и в этом Ваша величайшая заслуга, значение и последствия которой не оценишь сразу. Вы воскрешаете тот уже полузабытый артистизм, от которого наука отрекается в гордыне и слепоте своей; Вы делаете культуру в полном энциклопедическом значении этого слова, и сами являетесь не только фактором, но и фактом культуры (всюду подчеркнуто Вацура. — А.Н.). В строгом смысле, нельзя награждать премией одну из Ваших книг; нужно сказать раз и навсегда, что Андроников во всей своей нерасторжимой деятельности писателя, исследователя, оратора, артиста, мыслителя — такое же явление современной русской культуры, как, например, Маршак, Шостакович или Тарле, — т.е. люди, которые на все свои работы накладывают неотъемлемую печать своей индивидуальности. Ваше преимущество перед ними — в синтетичности, — и жаль, если Вас будет изучать академический историк XXI века: он может увидеть многое, но никогда не увидит того, что нужно.

Простите мне этот лирический эссе; он имеет хотя бы то право на существование, что никто меня не заставляет писать его Вам. Еще раз — поздравляю Вас».

⁸ Немногим позже будет сдана в печать и статья В.Э. о сестре Серафимы Тепловой — «Жизнь и поэзия Надежды Тепловой» (см: Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. М., 1990. С. 18–43), где упомянут основной сюжет работы «Лермонтов и Серафима Теплова», а опыты Надежды Тепловой сопоставляются

с синхронными лермонтовскими. «Подобно своему ровеснику Лермонтову и одновременно с ним Надежда Теплова создает поэтический дневник со сквозной темой несчастной любви. <...> И уж совсем запрещен был образ греховной кармелитки („Кармелитка“), приравнявшей земную любовь к божественной. Любопытно, что здесь Теплова прямо подходит к кругу идей и образов Лермонтова: в ранних редакциях „Демона“ будущая Тамара предстает в облике монахини, волнуемой страстями, а концепция очищающей силы любви станет центральной в окончательной редакции поэмы.

Как и у Лермонтова, апогей лирического напряжения приходится у Тепловой на 1830–1831 гг.: именно тогда в ее стихах мотивы несбывшегося предназначения („Сознание“, 1831) и невозможности счастья („Земное счастье“, 1831). Но разрешение конфликта у нее иное, нежели у Лермонтова: в стихе 1832 г. входит лирический мотив самоотречения...» (цит. по: Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 400). Для того чтобы выйти к читателю с давним «частным» наблюдением, В.Э. надо было разобраться с поэтической деятельностью сестер Тепловых в целом. Типологическая близость поисков Надежды Тепловой и Лермонтова придает дополнительную смысловую краску реминисценциям стихов Серафимы Тепловой в текстах Лермонтова.

- ⁹ Это в определенной мере признавалось и официально: В.Э., наряду с представляющим издательство «Советская энциклопедия» В.В. Ждановым, был заместителем главного редактора «Лермонтовской энциклопедии». Состав любой советской редколлегии всегда был знаковым — вынесение имен Вацуро и Жданова на титульный лист свидетельствовало об официальном признании заслуг реальных работников. Вакансию главного редактора «Лермонтовской энциклопедии» занимал уже немолодой В.А. Мануйлов, учитель В.Э., явно видевший в нем своего преемника. Остальные члены редколлегии — номинальный корифей лермонтоведения И.Л. Андроников и представитель советского литературоведческого официоза (В.Г. Базанов, А.С. Бушмин, М.Б. Храпченко) — присутствовали в издании символически, «по должности». (И.Л. Андроников, впрочем, выступил ав-

тором этикетной вступительной статьи «Образ Лермонтова».)

- ¹⁰ Трактовка «Тамары» (некоторые пункты которой намечены в письме Л.М. Щемелевой) была вполне развернута В.Э. через полтора с лишним десятилетия в статье «Три Клеопатры», формально выходящей за рамки собственно лермонтоведения. Нам, однако, представляется целесообразным включение этой работы в настоящее издание не только в силу ее труднодоступности для отечественного читателя, но и потому, что баллада Лермонтова представлена в ней как ключевое звено в движении темы Клеопатры, прямо или косвенно повлиявшее и на позднейшие трансформации сюжета и характера героини в художественных текстах (Достоевский, Брюсов), и на их филологические интерпретации.
- ¹¹ Вацуро входил в редколлегию этого совместного советско-американского издания. Как вспоминает редактор книги Т.А. Лапицкая, «вся практическая работа лежала на В.Э.» (89), хотя официально ответственным редактором значился академик М.П. Алексеев. Ср. также «Воспоминания не об ученом, или Как делались „Лермонтовские сборники“ (1973–1976)» американского соредатора Антони Глассе (568–576).
- ¹² Разобранный в статье о ранней лирике «Поэт», «О, полно извинять разврат!» (в статье о Шенье), несколько «фольклорных» стихотворений, «Романс» («Коварной жизнью недовольный» — в статье «Мицкевич в стихах Лермонтова», 1983), «Журналист, читатель и писатель», не без оговорки «Тамара». Не без сомнений в этот ряд можно поставить две поэмы — «Тамбовскую казначейшу» (хотя жанровые ограничения — В.Э. писал предисловие к факсимильному изданию поэмы с иллюстрациями М.В. Добужинского — и заставили исследователя быть предельно кратким) и «Боярина Оршу».
- ¹³ Здесь должно упомянуть также статью «Лермонтов Михаил Юрьевич», написанную для популярного библиографического словаря «Русские писатели» (М.: Просвещение, 1990. Т. 1), в наше издание не включенную. С начала 1980-х В.Э. был буквально обречен исполнять роль «ответственного за Лермонтова» — раньше дело обстояло все же иначе. Так, глава о Лермонтове во 2-м томе четырехтомной «Истории русской литературы»

- (Л., 1981), готовившейся в родном для В.Э. Пушкинском Доме, написана Т.П. Головановой. Мы не знаем, работало ли в данном случае правило «несть пророка в своем отечестве», или В.Э. сам уклонился от этой работы. Существенно иное: позднее в таких случаях альтернативы Вацуру не было и быть не могло. Это не страховало от неприятностей, но в какой-то мере помогало им противостоять (подробнее см. ниже).
- 14 Как представляется, В.Э. имел «свое суждение» если не обо всех, то об очень многих сочинениях Лермонтова, хотя далеко не всегда делал его достоянием публики. Характерный пример находим в воспоминаниях Л.И. Вольперт, рассказывающей о том, как в беседе с В.Э. (в самолете, транспортирующем в США участников лермонтовского симпозиума в Норвиче, 1989) была реконструирована развязка «Княгини Лиговской». Л.И. Вольперт пришла к выводу, что роман должен был закончиться дуэлью Печорина и Красинского, но исход этой дуэли оставался для нее неясным. Сомнениями она поделилась с Вацуру. «Высказав мысль, что реконструкции концовок не всегда оправданны, открытый конец часто запрограммирован автором и структурно значим (это особенно характерно для раннего Лермонтова — „Вадим“, например), он, однако, согласился со мной, что в случае с „Княгиней Лиговской“ <...> сюжетная реконструкция оправдана <...> я все же склонялась к мысли о победе Красинского. <...> Когда я выходила из самолета, я уже знала со всей определенностью: *погибнет Красинский*» (Вольперт Л.И. Памяти Вадима Эразмовича Вацуру // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 56; курсив Л.И. Вольперт). Мы можем лишь догадываться о той системе аргументов, которой оперировал В.Э., но его мнения о концовках «Вадима» и «Княгини Лиговской» представляются интересными и убедительными. Между тем ни в главе «Истории всемирной литературы», ни в появившейся позднее словарной статье нет и намек на эти гипотезы. Кроме прочего, эта история дает нам и такой важный урок: если в опубликованных работах Вацуру о «Демоне» говорится подробнее, чем о «Мцыри», а некоторые обертонны этой поэмы «оставлены без внимания», то это вовсе не значит, что В. Э. считал
- «Мцыри» более понятным текстом, меньше о нем думал или игнорировал некоторые особенности этой поэмы. Конспективность обуславливает необходимость «временных жертв», лакуны предполагают возвращение к спрятанным в них проблемам.
- 15 История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 379.
- 16 В письме Т.Г. Мегрелишвили В.Э. больше говорит о контексте поэтическом, но называет и имена двух прозаиков — В.А. Соллогуба и Н.Ф. Павлова. Само выделение именно этих писателей весьма значимо. (Марлинского В.Э. не упомянул, видимо, потому, что вопрос о соотношении его и лермонтовской прозы был для него в целом решен; сходно обстояло дело и с прозой Одоевского, следы пристального внимания к которой ясно видны в статье о «Штоссе».) Становится понятно, что злополучная статья о Соллогубе (безусловно лучшая из того немногого, что об этом незаурядном прозаике написано) была для В.Э. работой принципиально важной, существенной составляющей скрыто возводимого им здания истории русской словесности первой половины XIX века. О Павлове В.Э. специально не писал — тем веселее его указание на значимость автора эффектных, социально острых, по сути своей, «антипушкинских» «Трех повестей» в литературном раскладе эпохи. Вообще же большее внимание Вацуру к поэзии конца 1820-х — 1830-х годов, чем к тогдашней прозе (ощутимое не только в письме Мегрелишвили, но и в совокупности ныне опубликованных заявок на издания), объясняется не только личным складом В.Э., но и ситуативно: в первой половине 1980-х годов были изданы (лучше или хуже) сочинения почти всех значимых прозаиков пушкинско-лермонтовского времени. Недоступны советскому читателю были только Булгарин и Греч, но об издании этих «пламенных реакционеров» до позднего перестроечных лет и заикаться было бессмысленно. Самому же В.Э. как раз с изданиями прозы фатально не везло: кроме предисловия к Соллогубу была загублена публикация повести В.А. Ушакова «Густав Гацфельд», что должна была появиться в планировавшемся Издательством Ленинградского университета сборнике «Русская фантастическая проза

1820–1840 годов». После погромной внутренней рецензии книга ждала своего часа пять лет, но и в 1990 (!) году издательство не решилось включить в нее повесть Ушакова (свидетельство А.А. Карпова, 208). Несостоявшаяся публикация обернулась статьей «Василий Ушаков и его „Пиковая дама“» (1993); см.: Вацуро В.Э. Пушкинская пора. С. 440–465.

Лермонтов и Марлинский

Когда лермонтовская «Бэла» появилась на страницах «Отечественных записок», Белинский писал: «Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению повестей Марлинского»¹.

Слова Белинского были крайне значительны. К 1839 году назрела острая необходимость противопоставить романтизму Марлинского новый литературный метод с достаточно сильными представителями. Историческая обреченность «неистового романтизма» отнюдь не была очевидной. Широчайший успех сопровождал повести Марлинского не только в читательской, но и в профессионально литературной среде²; Полевой его пропагандировал в «Сыне Отечества»; даже «Отечественные записки», печатая «Бэлу», одновременно приветствуют появление «Муллы-Нура» и «Мести»³.

В конце 30-х — начале 40-х годов появляется длинная вереница подражателей Марлинскому⁴. Отпечаток его поэтики носят и несомненно талантливые произведения. В 1838–1839 годах Белинский ведет борьбу со «вторым Марлинским» — П.П. Каменским; в 1840 году он замечает о сочинении Н. Мышицкого «Сицкий, капитан фрегата»: «Новое произведение литературной школы, основанной Марлинским — не тем он будь помянут!»⁵ Еще через два года он выделяет особый разряд «второстепенных, патетических романов», живописующих «растрепанные волосы, всклокоченные чувства и кипящие страсти», основателем которого был «даровитый Марлинский»⁶. Наконец, в рецензии на сочинения Зенеиды Р-вой (Е.А. Ган) он характеризует повесть «Джеллаледдин» (1838) как отзывающуюся «марлинизмом» «по завязке и по колориту»⁷.

Последнее замечание особенно интересно. Оно показывает, что для Белинского 1843 года «марлинизм» не равнозначен «экзальтированности», но составляет особый литературный стиль с некими устойчивыми структурными элементами. «Герой нашего времени», вышедший в первом издании в 1840 году, застал расцвет этого «марлинического» стиля.

Критическое

Критическое наследие Бестужева-Марлинского дает в известной мере ключ к его поэтике. Литературный герой для него нормативен и исключителен; его деятельность определяется жесткими этическими правилами. Так как моральный кодекс задан герою изначально, можно с большой степенью вероятности определить, как он будет вести себя в разных сюжетных ситуациях. Деятельность его протекает в «свете», где индивидуальность нивелирована и моральные критерии чрезвычайно зыбки. Это — «житейская проза», «модное ничтожество», «люди, которых ты-сячи встречаешь наяву». Герой и представитель света резко контрастируют. Их противоположность — обычный источник конфликта.

Такое представление о героическом характере, общее для декабристского романтизма, получило теоретическое оформление в статье Бестужева и письмах его к Пушкину и братьям по поводу «Евгения Онегина»⁸.

Предисловие к журналу Печорина, как можно заметить, обосновывает прямо противоположную художественную позицию. В центре повествования Лермонтов ставит «современного человека», которого он «часто встречал», синтезирующего типичные черты общественной психологии («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» — VI, 203). Характерно, что, по мысли Лермонтова, «болезнью» Печорина заражен век, т.е. в числе других сам автор книги и ее читатели. Это обстоятельство совершенно исключает непосредственное вмешательство автора, диктующего героям свою этическую программу. «Нравственная цель» сочинения — в указании болезни; способ излечения автору неизвестен. Подобного рода «художественный объективизм» был единодушно отвергнут как читателями, воспитанными на повестях Марлинского, так и апологетами «нравственно-сатирической» литературы. Очень показательна в этом смысле явно конъюнктурная статья Булгарина. Чтобы похвалить роман, Булгарин вынужден был прибегнуть к домысливанию «нравственной идеи», которую Лермонтов якобы сумел доказать от противного⁹. История критической борьбы вокруг лермонтовского романа как нельзя лучше демонстрирует его эстетическое новаторство.

Было бы ошибочно думать, что поэтика «марлинизма» исключала появление характеров, условно говоря, печоринского типа. Время от времени они появляются — но на периферии повествования, создавая фон или контрастируя с главным героем. Один из таких «предшественников Печорина» в «Фрегате „Надежда“» (1832) заслуживает особого внимания, так как он составляет целое звено в эстетической системе Марлинского. Это ротмистр Границын, скептик и клеветник, едва не сыгравший фатальную роль в истории взаимоотношений Правина и Веры. Характеристика Границына отчетливо публицистична и кажется прямо заимствованной из ранних критических статей Бе-

стужева. Это «человек без воли», выступающий против пороков «не хуже Саллюстия» и «пляшущий по их дудке», «как Репетиллов в „Горе от ума“»¹⁰. Результатом была растроченная в развлечениях молодость и промотанное имение. «От обоих осталось у него пустота в кармане и душе, а на уме — едкий окисел свинцовой истины... За душой у него не схоронится, бывало, ни похвала врагу, ни насмешка приятелю, и часом он беспощадно смеялся над самим собою... Этим исполнял он невольно склонность нашего времени — разрушать все нелепое и все священное старины: предрассудки и рассуждения, поверья и веру... Люди ныне не потому презирают собратьев, что себя высоко ценят, напротив, потому, что и к самим себе потеряли уважение. Мы достигли до точки замерзания в нравственности: не верим ни одной доблести, не дивимся никакому пороку»¹¹. Интересно отметить почти текстуальные совпадения с записью Печорина: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (VI, 313). Автор, однако, не ограничивается недвусмысленной оценкой деятельности Границына, но считает необходимым заключить всю главу о нем воззванием к юношам: бегите от подобных людей и т.д.

Такое внимание к эпизодическому лицу получит объяснение, если мы обратимся к хорошо известному спору декабристов с Пушкиным по поводу «Онегина»¹². Марлинский очерчивает «онегинский тип» и низводит его с пьедестала, т.е. делает то, что, по его мнению, должен был сделать Пушкин. На Онегина указывает и определение Границына как «доброе малое». Вместе с тем Марлинский пытается объяснить его характер, вполне понимая, что имеет дело с явлением общественной психологии.

Душевный склад Границына — удел поколения, «рожденного на границе двух веков». «... Восемнадцатый нас тянет за ноги к земле, а девятнадцатый — за уши кверху, — говорит он. — ... На прошлое мы недоумки, в настоящем недоросли, а в будущем недоверки...»¹³. Характерно, что Онегин для Марлинского — «ненатуральный отвар XVIII века с байроновщиной»¹⁴. В его статье «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе господнем“» XVIII веку посвящен целый пассаж: «Франция XVIII века наводнила нас песнями, гравюрами и книгами, постыдными для человечества, гибельными для юношества выдумками, охлаждающими сердца к доблестям старины, лишаящими собственного уважения. Эти-то отвратительные подстрекания убивали в цвету лучшие надежды России, ставя целью бытия животные наслаждения, внушая неверие или, что еще хуже, равнодушие ко всему благородному в человеке, ко всему священному на земле!..»¹⁵

Литературная практика Марлинского неотступно следует за этими эстетическими декларациями. Граница между «поэтическим» и «прозаическим»

и «прозаическим» обозначается очень отчетливо; при этом (как справедливо отмечал еще Н. Котляревский) «этическое и эстетическое суждение являются... тесно друг с другом связанными»¹⁶. Интересно в связи с этим вспомнить, что В.К. Кюхельбекер «в нравственном отношении» отдавал драме «Маскарад» преимущество перед «Героем нашего времени», потому что в ней «есть по крайней мере страсти»¹⁷.

Замечание Кюхельбекера концентрирует внимание на главном пункте расхождений между литературной позицией Лермонтова и Марлинского. Мелодраматизм в изображении страсти для Марлинского — принципиально важная черта художественного метода. «Страстность» — способность к непосредственному эмоциональному порыву, доходящему до аффекта, — являлась одной из основных характеристик положительного героя и своего рода мерой его «поэтичности». Страсть могла заставить героя нарушить нравственный кодекс — в таком случае она становилась источником трагической вины (ср. «Фрегат „Надежда“»). Однако она ни при каких условиях не лишала героя «поэтичности» и прочно обеспечивала ему авторское сочувствие. «Страстность» ставила его в «контраст со светом», «не терпящим в своей среде ничего исключительного». Такое понимание истинного героя вошло как неотделимая часть в поэтику «марлинической школы», подвергшись большей или меньшей вульгаризации, в зависимости от таланта писателя. Непосредственность и эмоциональность противостоят условности и этикету как естественное свойство человеческой природы. Правин («Фрегат „Надежда“») предался любви, «как дикарь, не связанный никакими отношениями. Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце, как многоценную перлу, — и его-то, за милый взгляд, бросил он, подобно Клеопатре, в укус страсти. Оно должно было распуститься в нем все, все без остатка»¹⁸. Эпитеты «дикий», «дикарь» постоянно фигурируют как условное обозначение «неиспорченной души»¹⁹. В одной из повестей В. Войта «контрастность» героя прямо декларируется в портретной характеристике: «Одетый со всею изысканностью моды, казалось, он только этим платил дань обществу, но во всех его движениях, в его глазах было что-то дикое, тяжелое, не скажу грубое. То был лев, запертый в клетку, поставленную среди людей, и толпа хладнокровно снует подле него, уверенная в железных заклепах. Но у этого льва есть когти, глаза его сверкают лютостию...»²⁰

Так как истинный герой сохраняет свой изначальный психический склад, то с годами его чувство не меняется ни в силе, ни в качестве (ср. повесть «Латник», «Отрывок из романа «Вадимов» («Свидание»), «Он был убит» и др.). В «Маскараде» Лермонтов еще близок к такому пониманию героя (хотя здесь сила любви Арбенина к Нине прямо пропорциональна глубине его разочарования в обществе). В «Герое нашего времени» устами Печорина высказывается мысль о неизбежной и зако-

номерной эволюции личности: «бешеные порывы» юности сменяются «высшим состоянием самопознания» души, где интеллектуальное начало выступает в качестве контролера над эмоциональным. Заявив, что чувство от этой эволюции только выигрывает в глубине и полноте, Лермонтов занял позицию, полярно противоположную Марлинскому.

Здесь, однако, мы сталкиваемся с явлением, которое на первый взгляд противоречит такому выводу. Речь идет об элементах психологического анализа, присутствующих в повестях Марлинского. Эти элементы дали некоторым исследователям основание считать повесть Марлинского предшественницей лермонтовской. Высказанная Н.Л. Степановым²¹, эта точка зрения получила развитие в новейшей статье Е.М. Пульхритудовой. «Первые, пусть несовершенные навыки передачи „диалектики души“, — пишет Е.М. Пульхритудова, — рождаются у него (Марлинского. — В.В.) как эскизное, смутное предчувствие лермонтовского психологизма. Романтический интерес к личности прокладывает путь психологическому реализму»²². Свои предположения исследователь подкрепляет ссылками на «Фрегат „Надежда“», отрывки из романа «Вадимов» и неоконченную повесть «Мечь».

О повести «Фрегат „Надежда“» речь уже шла в связи с анализом образа Границына. Мы видели, что «диалектика души» Границына имеет рационалистическую основу и контролируется заранее заданной литературно-эстетической программой. О повести «Мечь», обрывающейся в момент завязки, мы лишены возможности судить. Показательно, впрочем, что современники, внимательно следившие за творчеством Марлинского, предполагали в «Мести» вариант «Фрегата „Надежда“»²³. Материал для наблюдений над «диалектикой души» в понимании Марлинского дают «Мулла-Нур» (1836–1839), очерк «Он был убит» (1835–1836) и отрывок из романа «Вадимов».

Во всех трех произведениях центральный герой претерпевает некую эволюцию. Его мироощущение приходит в резкое противоречие с законами среды, которые он познает на жизненном опыте. Как реакция наступает разочарование или ненависть к людям и переоценка своих представлений о мире. Но в том-то и дело, что переоценка, по Марлинскому, не должна касаться основ нравственного кодекса. Метафизическое представление о «нормальном», «естественном» человеке пронизывает всю эстетическую систему Марлинского; как только герой утратит эту «естественность», он опустится ниже границы «поэтического». Поэтому разочарование его — временный душевный кризис, непременно преодолеваемый. Подобный психологический рисунок мы находим в «Мулла-Нуре»: «Было время, я ненавидел людей; было время, я презирал их; теперь устала душа от того и другого... Наступает злая охота унижать людей, насмехаться над всем, чем они хвастают, обнажая на деле их гнусности, топча под ноги все, чем дорожат они более души...

души... Жалкая потеха! Она забавляет на миг, а дает желчи на месяц, потому что, как ни дурен человек, а все-таки он брат нам»²⁴.

Сходную эволюцию претерпевает и безымянный герой кавказского очерка «Он был убит». В своем журнале он записывает: «... С молодостью умирает в человеке все безотчетно прекрасное в чувствах, словах, в деле... Не пережил я своей молодости, а сколько уже схоронил высоких верований!.. Остаются только слабые путы дружбы и неразрешимые цепи любви; да и той я верю только в себе, потому что она томит, снедает, уничтожает меня»²⁵. В следующей же записи — 2 октября — читаем: «Нет, еще не умерло во мне сердце; ключи его не застыли до дна» и т.д.²⁶

Подобное понимание характеров вполне соответствует литературной позиции декабристов. Известно, что К.Ф. Рылеев намеревался писать поэму из кавказского военного быта; сохранившиеся наброски плана показывают, что характер ее героя развивался в том же направлении: «Он любил Асиату, но старается преодолеть в себе страсть; он предназначал себе славное дело, в котором он должен погибнуть непременно, и все цели свои приносит в жертву; он радуется до восхищения чужою храбростью, добродетелью и каждым великолепным поступком трогается до слез, а сам и совершает чудные дела, вовсе того не замечая. Мир для него пуст; друг убит, он отомстил за его смерть, жизнь для него бремя, он алчет истребиться и живет только для цели своей; он ненавидит людей, но любит все человечество, обожает Россию и всем готов жертвовать ей; он презрел людей, но не разлюбил их»²⁷.

Обратимся к роману «Вадимов». Предсмертные записи в журнале Вадимова близки преддуэльным записям Печорина и тематически, и функционально. Содержащаяся в них автохарактеристика героев является своего рода итогом их жизненного пути и в наибольшей степени приближается к авторскому пониманию образов. Сопоставим эти записи.

ЖУРНАЛ ВАДИМОВА:

«Итак, я должен умереть, — умереть неизбежно, бесславно, ... в цвете лет, в расцвете надежд моих! Ужасно»²⁸.

«И сколько лет, обреченных высокой работе, украл я у самого себя, бросил в бисерный прах света и, владея целым, пышным, новым миром в груди, гонялся за мыльными пузырями этого мира!.. Нося в себе святую, падал перед глиняными истуканами; я говорил: успею завтра, — и вот пришло это завтра, и это завтра — ничтожество по обе стороны гроба...

Гомер, Данте, Мильтон, Шекспир, Байрон, Гете... чувствую, что мои думы могли бы быть ровесниками вашим; но если я скажу

ЖУРНАЛ ПЕЧОРИНА:

«Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уже скучно» (VI, 321).

«... Верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца,

своему лекарю, одному существу, которое посещает меня... он назовет меня бедняжкой, меня, раздавленного сокровищами, меня, как Мидаса, умирающего с голоду на горах золота!»²⁹

с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» (VI, 321).

При почти текстуальной близости записей, они содержат прямо противоположные характеристики. Как было уже отмечено, психический склад героев Марлинского почти непроницаем для воздействия среды, и непосредственная причина конфликта в повестях носит внешний и в значительной мере случайный характер. Возникающая страсть наталкивается на некое препятствие; препятствие устранено — и конфликт исчерпан (ср. «Испытание»); в противном случае герой погибает. «Страсть» (любовь, месть), раз возникнув, становится стимулом всего поведения героя и направлена на определенный объект, который и является конечной целью его деятельности. При достижении цели герой так или иначе сходит со сцены — его функции выполнены. Для Печорина конечной цели деятельности принципиально не существует. Психическая жизнь современного героя представляется Лермонтову в виде цепи непрерывно развивающихся мыслей и внутренних побуждений, которые заставляют его концентрировать усилия вокруг какого-то объекта лишь на непродолжительное время; преодоление препятствий поэтому имеет ценность само по себе, как проверка и применение своих интеллектуальных сил. Достижение цели — лишь заключение какого-то определенного круга действий и одновременно переход к новому. Вся эта деятельность связана именно с «незнанием своего предназначения», которое для Печорина так же характерно, как для Вадимова — осознанная жизненная цель, по чисто случайным причинам оставшаяся недостигнутой.

Между прочим, эта типологическая разница героев Марлинского и Лермонтова обусловила и некоторые композиционные особенности. Биография Печорина не может быть замкнута в рамки отдельной новеллы; каждый эпизод имеет самостоятельное значение. Он не может быть, однако, выделен без ущерба для всего романа, так как такое выделение неизбежно обеднит читательское представление о герое. Стержнем всех новелл является Печорин; исследование его внутренней жизни ведется с разных сторон на протяжении всего романа. Но временные смещения здесь возможны, и отсутствие хронологической последовательности не воспринимается как прием³⁰. Напротив того, когда Марлинский отказывается от хронологической последовательности повествования, он должен перестраивать композицию, так как личность его героя

героя раскрывается через единую событийную цепь. Случай такого рода мы имеем в «Латнике», где личность таинственного кирасира и, соответственно, композиционные приемы находят близкие аналогии в байронической поэме.

Если представление Марлинского о героическом характере коренилось в его ранних декабристских декларациях, то повесть «марлинистов» была в значительной мере эпигонским повторением своего образца. Фигура «разочарованного» появляется в «Искателе сильных ощущений» П.П. Каменского, где психологический рисунок близок как раз к типу «охлажденного героя, в котором жизненный опыт не убил страстей», — типу, наметившемуся, как мы видели, в повестях Марлинского. «Разочарованность» здесь чисто декларативна; повесть ставит целью показать, что «жизненная проза» не изменила в Энском изначально сложившегося мироощущения. Любопытно, что противопоставление «поэтического», «высокого» характера «низкой» среде, прямо провозглашенное в «Письмах Энского» (1-я часть романа), вошло в двухтомное собрание сочинений Каменского на правах самостоятельного произведения, т.е. как бы выразило общую направленность всей повести³¹.

Переоценка традиционных представлений о дружбе и обязанностях друга столь же органична для печоринского мировосприятия, как его «неспособность безумствовать под влиянием страсти». Противоречие между героями Лермонтова и Марлинского здесь обнаруживается снова.

Культ дружбы занимает важное место в этике и эстетике Марлинского, для которого способность к дружбе — один из критериев человеческой ценности героя. Границын, как мы видели, лишен этой способности. С другой стороны, «изверившийся в жизни» герой очерка «Он был убит» сохраняет до конца дней своих «слабые путы дружбы». Другу даются предсмертные поручения («Вадимов»). Даже Мулла-Нур готов из уст друга принять «сожаление и утешение». Наконец, друг является поверенным самых сокровенных тайн и наперсником в делах любви — этот характерный для Марлинского мотив является основой сюжета в повести «Испытание».

Совершенно естественно, что измену дружбе Марлинский рассматривает как тяжкое злодеяние. В «Аммалат-Беке» и отчасти «Фрегате „Надежда“» она является непосредственным источником трагической вины героев, результатом «гибельного действия страстей». В «Испытании» Марлинский тщательно оградил Стрелинского от упрека в вероломстве по отношению к Гремину, так как условия «испытания» были заранее определены. «Я именем дружбы нашей прошу тебя исполнить эту просьбу. Если Алиса предпочтет тебя, очень рад за тебя, а за себя вдвое; но если она непоколебимо ко мне привязана, я уверен, что ты, и полюбив ее, не разлюбишь друга»³². «Вероломство», таким образом, мнимо, и возникающий конфликт оказывается легко разрешимым.

Если рассматривать лермонтовский роман под углом зрения Марлинского, то поведение Печорина по отношению к друзьям предстанет как чудовищное вероломство, а его высказывания прозвучат как парадокс. В самом деле, связанный внешне дружескими отношениями с Грушницким, Печорин оспаривает у него Мери из одного удовольствия поставить психологический эксперимент. Такую же двойную игру он ведет с мужем Веры; последний даже восхищается его благородством. В подобных случаях Марлинский не щадил своих любимых героев: обманутый муж в «Фрегате „Надежда“» получает моральное право судить капитана Правина. Лермонтов же решительно уклоняется от этической оценки поступков Печорина. И дело не в том, что автор избегает прямого морализирования: проблема попросту не возникает. Ближе других к Печорину стоит Вернер; но и он не друг, а только «приятель», ибо Печорин к «дружбе неспособен», видя в ней систему добровольного подчинения, где «рабство сочетается с обманом» и т.д. (VI, 269). Между «друзьями» и «врагами» для него не пролегает четкая грань; к нему вполне применима строчка экспромта «мои друзья вчерашние — враги, враги — моя друзья». Это справедливо даже для Вернера и Максима Максимыча.

В противовес Печорину, Грушницкий ведет себя как «марлинический» герой, не только информируя Печорина о всех перипетиях своих взаимоотношений с Мери, но и пытаясь все время опереться на его опытность и знание женской психологии. В литературе неоднократно отмечалось, что сюжетная схема «Княжны Мери» близка к повести «Испытание». Оба писателя отправляются от единого источника — пятой и шестой глав «Евгения Онегина». Но Марлинский строит свою повесть как полемический отклик на пушкинский роман. Для героя декабристской ориентации дуэль между друзьями «за женскую прихоть и за свои причуды» принципиально невозможна³³. Лермонтов видоизменяет и значительно углубляет конфликт, приводя его в соответствие с психологией героя конца 30-х годов³⁴. Дуэль Печорина и Грушницкого — лишь конечная и закономерная фаза нарастания внутреннего антагонизма, до поры до времени вуалируемого дружественными отношениями. «Женская прихоть и свои причуды» здесь перестают быть внешним и легко устранимым поводом к ссоре. Их удельный вес в душевной жизни героев неизмеримо возрастает; они являются конечной целью деятельности Печорина и Грушницкого на протяжении всей повести и неразрывно связаны с их мироощущением в целом. К трагической развязке этой «дружбы» Лермонтов подготавливает читателя с первых же страниц «Княжны Мери»; брошенные мимоходом реплики, направляемые скорее предчувствиями, чем ясным пониманием хода событий, создают, однако, ощущение приближающегося острого столкновения («...Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге,

дороге, и одному из нас не сдобровать» (VI, 263). «Я предчувствую, — сказал доктор, — что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...» (VI, 271). Слова «Нам на земле вдвоем нет места...» (VI, 331) являются своего рода резюме этой дружбы-вражды).

Итак, Печорин находится в своеобразной духовной изоляции, в которую не попадают герои Марлинского, окруженные друзьями и единомышленниками. Этим обусловлены и некоторые стилистические особенности произведений обоих писателей.

В повести Марлинского друг очень часто выполняет роль наперсника, присутствие которого дает возможность ввести предысторию. На эту мотивировочную роль разговоров с друзьями обратил внимание еще Белинский³⁵. Вставные рассказы от первого лица — излюбленный композиционный прием Марлинского («Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке», «Мулла-Нур»). В «Латнике» исповедь мотивирует два рассказа, образующие параллельные сюжетные линии. Характерно, что при этом Марлинский чувствует необходимость мотивировать и самую исповедь, которая на первый взгляд не вяжется с замкнутым и нелюдимым характером Латника. Однако даже для байронического героя оказывается возможным «открыть сердце» перед сочувственно настроенными слушателями. Но монолог героя в повестях Марлинского служит не только композиционным целям. Это «невольная импровизация», «язык души», лирически спутанный, с побочными ассоциациями и развернутыми сравнениями, синтаксически и лексически близкий к поэтической речи. Такой слог для Марлинского — показатель искренности и непосредственности чувства и существенная часть литературной программы. В устах Печорина оказывается невозможной не только исповедь, стилистически оформленная по принципам Марлинского, но и вообще какая бы то ни было исповедь; единственный случай — самораскрытие в разговоре с Мери (запись от 3 июня), произносимое с затаенной целью поразить воображение слушателя³⁶. Даже подготовив психологическую почву для откровенного разговора героев, Лермонтов не пользуется этой возможностью: «Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем? Что делает теперь Вера? думал я... Я бы дорого дал, чтоб в эту минуту пожать ее руку» (VI, 283)³⁷. В известной мере с этим связан и выбор дневниковой формы, позволяющей следить за внутренней жизнью героя и в то же время якобы не рассчитанной на читателя (см., например, Предисловие к журналу Печорина).

Для читателя 1840-х годов, заставшего расцвет «марлинизма», внутренняя полемичность «Княжны Мери» должна была представляться значительно большей, чем это рисуется нам сейчас. Ориентация Грушницкого на «героев романа» (в первую очередь «марлинического») становится

ясной уже из попутных замечаний типа: «он думает, что на его лице глубокие следы страстей заменяют отпечаток лет» (VI, 302). Грушницкий мыслит устойчивыми формулами, кочевавшими из романа в роман (ср. «глубокие морщины лба, нарезанные не летами, но страстями» у Аммалат-Бека (I, 545), лицо «раннего мученика пылких, жгучих страстей» у Аслана в «Келиш-бее» Каменского³⁸ и т.д.). Эти формулы — постоянная мишень для печоринских сарказмов. В пародийном монологе Печорина о русских барышнях подвергаются, ироническому отрицанию целые сюжетные схемы, легшие в основу «Латника» и «Вечера на бивуаке» (VI, 277).

Тонкое замечание Аполлона Григорьева обращает наше внимание еще и на другую сторону дела. «...Те элементы, — писал критик, — которые так дико бушуют в “Аммалат-беке”, в его (Марлинского. — В.В.) бесконечно тянувшемся “Мулла-Нуре”, вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова»³⁹. Линии Печорин — Мери и Грушницкий — Мери движутся через серию эпизодов, весьма характерных для повести Марлинского, но каждый эпизод предстает переосмысленным и обоснованным функционально⁴⁰. Так, очевидное снижение остродраматической ситуации находим в разговоре Печорина с Вернером:

«А еще хотели не иначе знакомиться с княжной, как спасши ее от верной смерти. — Я сделал лучше, — отвечал я ему, — спас ее от обморока на бале!..» (VI, 288).

Мотивом спасения возлюбленной от смерти Марлинский воспользовался в «Лейтенанте Белозоре». Между прочим, он послужил завязкой в «Джеллаледдине» Зенеиды Р-вой и вызвал у Белинского прямую ассоциацию с марлинизмом (см. выше). Подобного рода примеры можно умножить. Накануне дуэли Печорин заявляет Вернеру: «...Я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочек напояженных или ненапояженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе...» (VI, 324). Ср. в отрывках из романа «Вадимов» («Осада») — герой просит друга передать его возлюбленной, что последняя его мысль была о ней, последнее слово — ее имя. Еще показательнее — предсмертная запись героя очерка «Он был убит»: «Сладко умереть и на груди славы... умереть теперь же, в этот миг!.. Лил...»⁴¹ Последнее слово — неоконченное имя его возлюбленной Лилии.

Характерно, что целый ряд эпизодов, несущих важную сюжетную нагрузку в повестях о «страстном герое», превращается у Лермонтова в побочные. Такова сцена в салоне Мери, когда Печорин демонстративно выказывает свое равнодушие к музыке. «...Ее голос недурен, но поет она плохо... впрочем я не слушал» (VI, 290), — записывает он в журнале. В повести Марлинского и его подражателей пение героини обычно — непосредственный толчок к объяснению в любви. «Плохо петь»

для нее

для нее — невысказано, равно как для героя — остаться безучастным к пению. Грушницкий же слушает Мери «пожирая её глазами» и минутно произнося «charmant! délicieux», вызывая иронию Печорина, которая тем самым распространяется и на поведение «марлинических героев»⁴². Другой случай того же рода встречаем в «Бэле». Смертельно раненная Казбичем Бэла лежит без сознания. «...Напрасно Печорин целовал ее холодные губы — ничто не могло привести ее в себя» (VI, 234).

Для Марлинского любая телесная слабость, в том числе и предсмертная, может быть преодолена порывом страсти. Появление возлюбленного способно произвести перелом в состоянии больной и исцелить ее без вмешательства каких-либо посторонних средств. В «Аммалат-Бекке» Селтанета, в глазах которой «догорали последние искры души», которая «уже несколько часов была... в совершенном изнеможении», оживает с появлением Аммалата. «...Она вспрынула... Глаза ее заблестали... — Ты ли это, ты ли?!.. — вскричала она, простирая к нему руки. — Аллах берекет!.. Теперь я довольна! Я счастлива, — промолвила она, опускаясь на подушки»⁴³. Героиня повести Фан-Дима в бреду видит себя умершей. Поцелуй Владимира Марлина возвращает ее к жизни, и с этого момента она осознает в нем своего избранника. «Я помню, как от жаркого лобзания души заструилась кровь, как просветлели мысли, как жизнь расцвела вдруг радужными цветами и как мне страшно стало умирать!»⁴⁴

Сцена «любовник у постели умирающей возлюбленной» обычно предшествовала предсмертному монологу или же знаменовала некий поворот в сюжете: взаимоотношения влюбленных вступали в новую фазу. Так произошло в романе Фан-Дима. У Лермонтова она характеризует только Печорина и самостоятельное значение утрачивает. И здесь Лермонтов оставил в стороне те возможности, которыми не преминули бы воспользоваться писатели «школы Марлинского».

Сравнительное исследование «кавказской повести» у Лермонтова и «марлинистов» могло бы составить предмет особой работы. Мы ограничимся еще лишь одним примером из «Бэлы». Рассматривая горцев, не тронутых растлевающим влиянием «света», как носителей естественного начала, «марлинисты» считали необходимым подчеркнуть «экстремальность» внешнего проявления их чувств. Каменский в «Келиш-бее» обращается к изображению горянки, покинутой возлюбленным:

Аслан не тот, Аслан... боюсь вымолвить... Аслан разлюбил меня...

Проговорив последние слова, вырвавшиеся прямо из сердца, Горянка залилась слезами. Так тяжелая гранитная глыба, отторгнувшись от вершины и на лету разбиваясь вдребезги, стремится сыпучими потоками.

«Гехим! Гехим! — продолжала она, удерживая рыдания. — Ты не слыхала слов моих? не правда ли, не слыхала?... Не верь им, не верь... Я сама им не верю» и т.д.

В неистовстве она бросается целовать бирюзовую запонку, нашептывает бессвязные слова; «но скоро порывистые излияния горести уступили место тупой, немой грусти — она смолкла»⁴⁵.

В близкой ситуации Лермонтов дает иной психологический рисунок. Покинутая Печориным Бэла на расспросы Максима Максимыча отвечает молчанием, как будто ей трудно говорить; затем сквозь слезы признается: «Нынче мне кажется, что он меня не любит».

«— Право, милая, ты хуже ничего не могла придумать. — Она заплакала, потом с гордостью подняла голову, отерла слезы и продолжала:

— Если он меня не любит, то кто ему мешает отослать меня домой? Я его не принуждаю. А если это так будет продолжаться, то я сама уйду: я не раба его, — я княжеская дочь!..» Максим Максимыч убеждает ее, что она скорей наскучит Печорину, если будет грустить. «— Правда, правда, — отвечала она, — я буду весела. — И с хохотом схватила свой бубен, начала петь, плясать и прыгать около меня; только и это не было продолжительно, она опять упала на постель и закрыла лицо руками» (VI, 229).

Приведенные отрывки заключают в себе две противоположные художественные концепции. Мелодраматизм в изображении страсти Каменский прямо противопоставляет психологическому анализу; романы, где «анатомизируется страсть», он отвергает как уклонение от желаемого. «Полудикая обитательница гор, брошенная своим милым, плачет, стенает по нем, и уверяю вас, Пери Европейского мира, эта сцена не вымысел, сделанный по выкройке ваших романов, где чувство любви пищит, скрыпит под ножом анатомическим: Кавказ, сдвигающий лишь одно простое, неземное, горнее, не заключает в своих объятиях ни ваших вдов Чундзулеевых, ни „женщин без сердца“ Бальзака. Природа — мать любви; она учит любить, наслаждаться, страдать без нее; а там, где этот учитель близок, так дивен, так могуществен, уроки его падают прямо на сердце, проникают его, пронизывают и раздражаются или искрами пылкой, огненной страсти, небесного, восторженного блаженства, или ядом непритворной грусти, потоками слез отчаяния»⁴⁶.

Можно думать, что Марлинский разделял эту литературную декларацию своего друга и подражателя. Во всяком случае, оценка Бальзака здесь очень близка его собственной⁴⁷, в письме к брату Марлинский выразил свое удовлетворение повестью Каменского, высказав частные замечания, которые не касались общих принципов художественного изображения⁴⁸.

Лермонтовский роман появился в то время, когда русский романтизм начал сдавать свои позиции. Процесс этот был длительным. Традиции
прозы

прозы Марлинского были еще сильны; подхваченные многочисленными последователями и подражателями, они в значительной мере определили общее направление «массовой литературы». В повестях Марлинского и его эпигонов сложилась особая стилистическая система, своего рода нормативная поэтика, которая не может быть сведена к «романтическим штампам». В основе этой системы лежало декабристское представление о «высоком», «поэтическом»; в дальнейшем оно утратило свой первоначальный смысл и в руках эпигонов вульгаризировалось. Преодоление поэтики «марлинизма» в «Герое нашего времени» было связано в первую очередь с тем, что Лермонтов поставил в центр повествования героя иного психического склада, наиболее полно отражавшего «дух времени», т.е. те изменения в общественной психологии, которые произошли к концу 1830-х годов. Героев подобного рода Марлинский видел, но отвергал их, руководствуясь эстетической программой, общей для большинства декабристов-литераторов.

«Герой нашего времени» и генетически, и стилистически связан с жанром «светской повести». Лермонтов провел своего Печорина через сложившиеся в ней коллизии и положения, но теперь сами эти положения изменили свой первоначальный смысл и удельный вес применительно к психологии нового героя. Роман Лермонтова вступил в резкое противоречие с литературной традицией «марлинизма». Изменялся сам художественный метод.

Поэтому позитивная часть художественной программы Лермонтова оказалась более полемичной, чем негативная — иронически сниженный образ Грушницкого. Кюхельбекер записал в дневнике: «Грушницкому цены нет, — такая истина в этом лице... а все-таки! Все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин»⁴⁹. В 1850 году декабрист И.Д. Якушкин, восторженно оценивая талант Лермонтова, замечал: «Что наиболее меня поразило при последнем чтении этого романа, это какая-то уверенность, что Печорин если и герой, то более не герой нашего времени, что он отжил свой век и что снимки с него, подобные Тамарину и другим, скоро исчезнут из нашей современной словесности, а на чем основана эта уверенность, я и сам не знаю»⁵⁰. Характерно, что во взаимоотношениях самого Лермонтова со ссыльными декабристами также обнаружилось отсутствие психологического контакта. «Лермонтов сначала часто заживал к нам и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения, — рассказывал П.А. Висковатому М.А. Назимов. — Сознаюсь, мы плохо друг друга понимали... Нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах»⁵¹. Этот отзыв принадлежит человеку, любившему

и ценившему Лермонтова, и является отражением чисто принципиальных разногласий. Отзвуки их находим в воспоминаниях Лорера и близкого к декабристам Сатина⁵². Литературной проекцией этого взаимного непонимания представителей двух поколений было неприятие декабристами образа Печорина, в котором сказались некоторые черты лермонтовского мироощущения (ср. слова Белинского о Лермонтове: «Печорин — это он сам, как есть»⁵³).

Поставленная Лермонтовым проблема социальной детерминированности поведения человека неизбежно приводила к вопросу о свободе воли. Марлинский рассматривает волю как начало, способное преодолеть этот детерминизм. «Люди без воли» типа Границына оказываются подверженными влиянию среды. Подобная метафизическая концепция для Лермонтова уже неприемлема. Однако соотношение личного начала и социальной психологии в человеческом характере продолжает оставаться трудноразрешимой проблемой. Социальная психология предстает в виде «судьбы», «предопределения». «Неужели, — записывает Печорин, — ... мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? 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 бы 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?» (VI, 301). Так в «Княжне Мери» подготавливается проблематика «Фаталиста»⁵⁴. В маленькой новелле, заключающей роман, мотивы, связанные с понятием «предопределение», достигают высокой концентрации. Лермонтов вторгается в темные области человеческой психики, где основная роль принадлежит предчувствию. На лице Вулича Печорин читает «печать смерти»; между ним и Вуличем устанавливается невидимая для окружающих и неясная для них самих духовная связь, подчеркнутая затем и самым сюжетом новеллы.

— А что, вы начали верить предопределению?

— Верю... только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...

Этот же человек, который так недавно метил себе преспокойно в лоб, теперь вдруг вспыхнул и смутился.

— Однако ж довольно, — сказал он вставая: — пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны... — Он взял шапку и ушел. Это мне показалось странным, — и не даром!..» (VI, 342).

Обратившись к теме «сверхчувственного», Лермонтов попадает в русло романтической традиции. В новелле «Фаталист» происходит известное сближение и с Марлинским, у которого мы нередко находим мотивы предчувствий и предсказаний («Латник», «Второй вечер на бивуаке»).

бивуаке»). Лермонтов переступил ту грань, за которой обработка литературного материала перестает быть определяющей при отнесении его к тому или иному литературному направлению. Поэтому более поздние писатели-реалисты иногда рассматривали Вулича, а с ним и Печорина в ряду «марлинических» героев. Тип «фаталиста» подвергается беспощадному анализу у Тургенева («Стук... стук... стук», 1870), который прямо сближает Марлинского и Лермонтова⁵⁵. Л. Толстой, разрушая романтический экзотизм, укрепившийся в литературе о Кавказе, вынужден бороться и с типом «кавказского героя», создавшегося по Марлинскому и Лермонтову» (ср. Розенкранц в «Набеге»)⁵⁶.

Развитие русского критического реализма было неразрывно связано с преодолением романтической системы. И в этом смысле, пойдя дальше Лермонтова, Тургенев и Толстой продолжали дело, начатое Лермонтовым. Их борьба с типом «фаталиста» означала по существу то же отрицание «марлинического героя», которое было и у Лермонтова, но уже с последовательным вытравливанием «родимых пятен» романтизма, которые остались на лермонтовском герое. Печорин отменял Грушницкого; рано или поздно развивающаяся литература должна была отменить Печорина. Она делает это, в то же время воспринимая глубокий и точный психологический анализ, сдержанность и лаконизм характеристик, а в иных случаях и ту лирическую струю, которая так сильна в творчестве Лермонтова и которая досталась ему в наследство от старой романтической литературы.

примечания

- ¹ Белинский. Т. 3. С. 188.
- ² См.: *Алексеев М.П.* Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928; *Он же.* Тургенев и Марлинский (к истории создания «Стук... стук... стук...») // Творческий путь Тургенева. Пг.: Сеятель, 1923.
- ³ Отечественные записки. 1839. Т. II. Отд. VII. С. 119.
- ⁴ Ср., например, воспоминания И.И. Панаева о Каменском и о собственном первом опыте («Спальня светской женщины», 1834), где он старался «рабски подражать» Марлинскому (*Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 36).
- ⁵ Белинский. Т. 4. С. 383.
- ⁶ Там же. Т. 6. С. 32.
- ⁷ Там же. Т. 7. С. 672.
- ⁸ Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Полярная звезда. 1825; Письмо Пушкину от 9 марта 1825 года // Пушкин. Т. 13; Письмо братьям из Якутска 25 декабря 1828 года // Русский вестник. 1870. Т. 87. Подробнее см.: *Мейлах Б.С.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 114 и сл.; *Базанов В.Г.* Очерки декабристской литературы. М., 1953; *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 356 и сл.
- ⁹ См.: Северная пчела. 1840. № 246. 30 октября. С. 981–983.
- ¹⁰ *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 105 (далее: Бестужев-Марлинский).
- ¹¹ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 98–99.
- ¹² О продолжении этого спора в повестях Марлинского см.: *Базанов В.Г.* Указ. соч.
- ¹³ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 105.
- ¹⁴ Письмо к родным от 10 июня 1828 г. Цит. по: *Прохоров Г.В.* А.А. Бестужев-Марлинский в Якутске // Памяти декабристов: Сб. материалов. Л., 1926. Вып. II. С. 205. Подобную же характеристику находим в письме Н.М. Языкова к А.М. Языкову от 29 февраля 1825 года: «Мысли, ни на чем не основанные, вовсе пустые, и софизмы минувшего столетия очень видны

- в Онегине там, где поэт говорит от себя; тоже и в предисловии» (Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни, 1822–1829. СПб., 1913. С. 158).
- 15 Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 587.
- 16 *Котляревский Н.* Декабристы кн. А.И. Одоевский и А.А. Бестужев-Марлинский: Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907. С. 306. Здесь же собран материал из ранних статей Бестужева, подтверждающий вывод автора.
- 17 Дневник В.К. Кюхельбекера. Л.: Прибой, 1929. С. 291.
- 18 Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 100.
- 19 Ср.: *Мышицкий Н.* Сицкий, капитан фрегата. СПб., 1840. Ч. 1. С. 11; *Войт В.* Новый Леандр // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 58–59.
- 20 *Войт В.* Кресла в пятом ряду Михайловского театра // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 165.
- 21 *Степанов Н.* Романтические повести Марлинского // Литературная учеба. 1937. № 9. С. 58.
- 22 *Пульхритудова Е.М.* «Валерик» М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 61.
- 23 Сын Отечества. 1839. Т. VII. Отд. IV. С. 121.
- 24 Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 392.
- 25 Там же. С. 265.
- 26 Там же.
- 27 *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. соч. М.: Academia, 1934. С. 415.
- 28 *Марлинский А.* Полн. собр. соч. СПб., 1839. Ч. XII. С. 207.
- 29 Там же. С. 209–210.
- 30 См. в несколько ином плане наблюдения Б.М. Эйхенбаума над композицией романа: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924. С. 148.
- 31 Ср.: Энский «скоро увидел, что заимствованный обезьянский тип эгоизма, подавлявший все общество, наложил и на него свое свинцовое клеймо, — увидел в себе того же безжизненного, бесцветного, скрытого, боязливого полу-эгоиста. Это ничтожное состояние стало, наконец, томить его, и он решил выбраться из-под его тяжелого бремя» (Искатель сильных ощущений / Сочинение П. Каменского. СПб., 1839. Ч. I. С. 24); «Энский потерялся лишь на время... В нем порочная склонность прирастает лишь сверху, но не внедряет, не подтачивает еще прекрасных свойств его души» (Ч. II. С. 197); «За каждое пресмыкающееся готов он жертвовать жизнью, а ведь это только страсть казаться равнодушным!» (Ч. III. С. 77).
- 32 Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 175.
- 33 См.: *Базанов В.Г.* Указ. соч. С. 409–419.
- 34 *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин. (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Сборник первый. Исследования и материалы. М., 1941. С. 399–406.
- 35 Белинский. Т. 4. С. 39–40.
- 36 См.: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 168.
- 37 См. также «Княжна Мери», запись от 13 мая (VI, 270 и 272).
- 38 Повести и рассказы П. Каменского. СПб., 1838. Ч. I. С. 21.
- 39 Время. 1862. № 10. Современное обозрение. С. 26.
- 40 См. также: *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. Л., 1924; *Он же.* Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961 («Герой нашего времени»), где исследованы приемы сюжетосложения и мотивировки в лермонтовском романе и их отношение к приемам, накопленным к этому времени в русской литературе; книгу Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова» и статью В.В. Виноградова «Стиль прозы Лермонтова» (ЛН. Т. 43–44).
- 41 Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 279.
- 42 Ср. в «Испытании»: «волшебство звуков, проникающих душу» заставляет князя Гремина сказать комплимент Ольге: «Вы поете, как ангел» (Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 214). Пение Елены в «Новом Леандре» В. Войта: «Это она поет! воскликнул Страстин: она!.. и своим голосом свежает порок с моего сердца, сзывает в него забытые чувства! — Эти звуки, продолжал он, воспламеняясь, эти звуки освежают меня, говорят мне счастьем, греют сердце, разносят облегчение, и от их обаятельного дыхания раны минувших страданий излечиваются» (Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 51). У Фан-Дима: «Владимира упивался этим голосом (Агагы. — В.В.), так много говорящим душе его, и невольно отвечал поющей сильфиде: — Да, твое пение сладостно — как любовь!» (Два призрака: Роман / Соч. Ф. Фан-Дима. СПб., 1842. Ч. IV. С. 235).

- ⁴³ Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 503.
- ⁴⁴ *Фан-Дим Ф.* [*Кологривова Е.*]. Два призрака. СПб., 1842. Ч. IV. С. 121–122.
- ⁴⁵ Повести и рассказы П. Каменского. Ч. I. С. 2–3.
- ⁴⁶ Там же. С. 37.
- ⁴⁷ См. письмо к Н.А. и М.А. Бестужевым, Дербент, 21 декабря 1833 года // *Русский вестник*. 1870. № 7. С. 54. Отношение Марлинского к Бальзаку претерпело эволюцию (ранние отзывы см. в письмах К.А. и Н.А. Полевым от 26 января и 18 мая 1833 года // *Русский вестник*. 1861. № 4. С. 430, 441–442).
- ⁴⁸ 13 апреля 1837 г. // *Отечественные записки*. 1860. Июль. С. 75.
- ⁴⁹ *Дневник В.К. Кюхельбекера*. С. 291.
- ⁵⁰ Письмо Е.И. Якушкину от 15 декабря 1850 года // *Летописи Гос. лит. музея*. М., 1938. Кн. 3: Декабристы. С. 432.
- ⁵¹ *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 303–304.
- ⁵² См.: *Записки декабриста Н.И. Лорера*. М., 1931; *Сатин Н.М.* Из воспоминаний // *Почин*. М., 1895 (то же в кн.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960. С. 149–153 и 244–254).
- ⁵³ *Белинский*. Т. 11. С. 509.
- ⁵⁴ См.: *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 335 и сл.
- ⁵⁵ *Алексеев М.П.* Тургенев и Марлинский. С. 193–194.
- ⁵⁶ *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин: Изд-во Гржебина, 1922. С. 93–94.

ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов

Ранние стадии литературного развития Лермонтова обследованы далеко не полностью. Обычно изучение его начинается с 1828 года, к которому относятся первые литературные опыты поэта; но к этому времени он уже обладает достаточно широкой начитанностью и более или менее сложившимися литературными симпатиями и антипатиями. В Московском университетском благородном пансионе он сразу же попадает в среду, жившую литературными интересами; его ближайшие учителя — Раич, Мерзляков, Павлов, Зиновьев — непосредственные участники ожесточенных журнальных битв, защитники определенных эстетических программ. В литературном сознании юного поэта соседствуют, ассоциируются, противоборствуют различные поэтические школы. Но среди этого сложного, порою противоречивого и вряд ли вполне осознанного комплекса литературных притяжений и отталкиваний уже намечается тенденция к некоему самоопределению. При этом имеет значение, с одной стороны, устойчивое тяготение к романтической поэзии Пушкина и Байрона; с другой — ориентация на «Московский вестник» и на литературно-философскую позицию Любомудров (Веневитинов, Шевырев), которой отдали дань и первые литературные наставники и преподаватели Лермонтова. Несомненно, должны были как-то отразиться и литературные уроки Мерзлякова и Раича. Роль других теоретиков и поэтов для раннего Лермонтова остается не вполне ясной.

Реконструировать полно обстановку, в которой развивался Лермонтов, вряд ли будет когда-либо возможно: слишком ограничен круг свидетельств, многие из них утеряны навсегда. Однако известная степень приближения к истинной картине может быть достигнута путем всестороннего обследования литературной жизни эпохи. Многие в этой области уже сделано (в частности, разысканиями Н.Л. Бродского). Для воссоздания «литературного фона» необходимо подробное изучение ближайших к Лермонтову журналов — «Атенея», «Галатеи», «Московского вестника» — в их эволюции и внутренних противоречиях. Такого

рода

рода анализу должна быть подвергнута и лирика Лермонтова последующих лет (1830–1831), где художественная проблематика гораздо глубже, сложнее и противоречивее, чем в ранних ученических опытах 1828 и отчасти 1829 года. Задачи такого рода могут быть поставлены лишь в монографической работе; настоящий очерк ставит своей целью выделить несколько существенных моментов соприкосновения в философско-эстетических и литературных исканиях юного Лермонтова и его учителей и старших современников и показать некоторые тенденции лермонтовского творчества, обнаружившиеся в 1828–1829 годах.

1

К 1828–1829 годам относятся несколько стихотворений Лермонтова «в древнем роде» («Цевница», «Пан» и др.). Идущая от Висковатова традиция соотносит их обычно с «подражаниями древним» Раича и Мерзлякова и объявляет результатом уроков именно этих литературных учителей. Между тем ориентация Лермонтова в это время на «южные поэмы» Пушкина — произведения, которые Мерзляков объявлял образцами ложной поэзии, хотя и обладающими эстетическими достоинствами, — не свидетельствует об излишней восприимчивости Лермонтова к литературным наставлениям Мерзлякова. Заметим, что Лермонтов еще в 1828 году столкнулся с античными темами в преломлении французской «легкой поэзии». Речь идет о переписанных им в учебную тетрадь нескольких рассказах из «Метаморфоз» Сент-Анжа и романсе Лагарпа «Геро и Леандр». В рассказе Лагарпа миф пропущен сквозь восприятие рассказчика-острослова и сердцеведа, который воспользовался назидательным примером из истории древних любовников, чтобы провести ироническую параллель между Леандром и собой (ср.: «Envoi à Madame d ***»)» Отсюда — обилие перифрастических оборотов («un flambeau... allumé des mains de l'amour») и афористических «pointe»; один из них впоследствии был использован Лермонтовым в качестве эпиграфа к «Корсару». В целом же традиция «poésie-fugitive», в которую полностью укладывается романс Лагарпа, оказывается чуждой Лермонтову. Быть может, ее отзвуки можно видеть лишь в ранней антологической басне «Заблуждение Купидона»¹.

«Стихотворения в древнем роде» не привлекали внимания исследователей, обычно ссылавшихся на неорганичность для Лермонтова античных тем. С. Шувалов мельком высказал наблюдение о реминисценциях из «Беседки муз» Батюшкова в «Цевнице»; Н.Л. Бродский указал, что античные мотивы у Лермонтова ближе к Пушкину и Батюшкову, нежели к Мерзлякову². Эти замечания представляются чрезвычайно существенными для изучения начальных литературных шагов Лермонтова.

Из воспоминаний А.П. Шан-Гирея известно, что в 1828–1829 годах Лермонтов читает Батюшкова. К тому же времени относится его

увлечение Пушкиным. Можно утверждать с большой вероятностью, что ему были известны сборники стихотворений 1826 и 1829 годов; мало того, можно считать, что именно эти сборники и «Московский вестник» были основным источником знакомства раннего Лермонтова с пушкинской поэзией³. В издании 1826 года, как известно, «Подражания древним» составили особый раздел, куда наряду с «Музой», «Нереидой», «Дионеей» вошли стихи, лишенные внешних признаков античного стиля («Редет облаков летучая гряда», «Дева», «Ночь»). Таким образом, лермонтовские «подражания древним» ближайшим образом соотносились со стихами на аналогичные темы Батюшкова и Пушкина.

Поэтическая фразеология «Цевницы» прямо восходит к «Беседке муз» Батюшкова:

...Над ними свод акаций:
Там некогда стоял алтарь и муз и граций...
.....
Там некогда кругом черемухи млечной
.....
Шутил подчас зефир и нежный и игривый.

Ср. в «Беседке муз»:

Под тению черемухи млечной
И золотом блистающих акаций
Спешу восстановить алтарь и муз и граций.

Та же фразеология — в «Пире» Лермонтова (1829):

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень черемух и акаций⁴,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, муз и граций.

По-видимому, через «Опыты» Батюшкова воспринимались и общие мотивы анакреонтической поэзии 1810-х годов: в «Пире», «К друзьям», «Веселом часе» появляется фигура беспечного мудреца, отвергающего роскошь и славу и наслаждающегося любовью, дружбой и поэтическим уединением⁵. Мотивы эти, однако, неустойчивы и литературной программы не составляют:

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;

Лиры

Лиры звук, дрожащий, звонкой
Мне волнует также кровь.
(«К друзьям», 1829)

Но

Забуду я тебя, любовь,
Сует и юности отравы,
И полечу, свободный, вновь
Ловить венок небренной славы!
(«Война», 1829)

Значительно более интересны «Пан. (В древнем роде)» и «Цевница». Александрины обоих стихотворений ведут нас прямо к антологическим стихам Пушкина⁶ в сборнике 1826 года, опиравшимся на лирику Шенье (в противоположность ритмическому разнообразию переводов и подражаний Мерзлякова, воспроизводившего подлинники античные размеры). Движение от Батюшкова к Пушкину совершенно закономерно. Батюшков — автор гедонистических и эротических стихов с античной окраской — еще в 1828–1830 годах был для Пушкина живым литературным явлением: под «Беседкой муз» Пушкин сделал помету «прелесть»; в 1828 году, вписывая «Музу» в альбом Иванчина-Писарева, он говорит: «Я люблю его (это стихотворение. — В.В.): оно отзывается стихами Батюшкова»⁷.

Замечания Пушкина о стиле Батюшкова и Шенье дают в известной мере ключ к определению его собственного восприятия Античности. О Шенье он писал: «...он истинный грек, из классиков классик... От него так и пышет Феокрытом и Анфологию. Он освобожден от итальянских *soncetti* и от французских анти-*thèses*, но романтизма в нем нет еще ни капли»⁸. О Батюшкове («Мои пенаты»): «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни»⁹. Отвергнув Лагарпа, Лермонтов отверг и *soncetti* и антитезы; лагарповскими *soncetti* он, как мы видели, воспользовался в другом месте и в другой связи¹⁰. Как бы согласуясь с пушкинскими требованиями и, во всяком случае, ориентируясь на его поэтику, Лермонтов в «Пане» и «Цевнице» стремится к фрагменту, построенному как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное. Как и у Пушкина, картина создается существительными и, главным образом, определениями к ним; глагольная сфера сужается: действия почти нет. Заключительная пуантировка ослаблена, и это выделяет «античные» стихи из ранней лермонтовской лирики; вместо нее в «Цевнице» появляется столь характерная для антологических стихов Пушкина присоединительная конструк-

ция с «и»¹¹: «И предков ржавый меч с задумчивой цевницей». Символический, «виньеточный» характер заключительного образа для Пушкина уже не характерен: он ведет нас к другим образцам элегической поэзии, например к «Родине» Баратынского («...положит на гробницу И плуг заржавленный и мирную цевницу»). К этому стихотворению Лермонтов в «Цевнице» довольно близок, и, конечно, не случайно. Антологические стихи, даже в классическом своем «пушкинском» виде, постоянно стремятся к превращению в элегию. Добиваясь сглаживания бытовых и психологических контрастов между «обычаями мифологическими» и национальными «нравами», Пушкин ставит реальное, увиденное им где-то явление в окружение еле уловимых античных ассоциаций. Античные понятия и термины вводятся в ткань стихотворения очень осторожно, опосредствованно¹²; они нужны как указатель, сигнал, направляющий поток «античных» ассоциаций читателя. Образная система получает возможность двоякого толкования. Конкретные указания на местность, национальность, черты психологии, воспринимаемой как современная, — исключены, и стихотворение может быть понято как обычная элегия или как «подражание древним».

В наибольшей мере это относится, конечно, к «Ночи», «Деве», элегии «Редет облаков летучая гряда», где античный колорит не поддерживается характерной формой эллинистического фрагмента и обязательными указаниями на особенности античного быта. Эти стихи, вне окружения, превращаются в элегию, совершенную по пластике и гармоничности; «антологические» же отзвуки они получают от своего окружения.

«Подражания древним» у Лермонтова обнаруживают еще большее тяготение к элегии — не только потому, что в них обнаруживаются черты внешнего восприятия Античности, но и потому, что эллинская уравновешенность здесь нарушена вторжением эмоции лирического героя — эмоции, выраженной непосредственно, сразу же обнаруживающей свое родство с ламентациями элегических героев и в этой форме абсолютно противопоказанной любовной лирике древних. Здесь уже начинается расхождение с Пушкиным, легко улавливаемое стилистическим анализом. Вспомним, что Пушкин определял греческую поэзию (искаженную «латинскими подражаниями» и «немецкими переводами») как «прелесть более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях» (1828).

Но отзвуки «антологических» увлечений у Лермонтова остаются. В стихотворении «К гению», например, находим «мирт с лирой золотой», «звук задумчивой цевницы»; очень обычная для 1820-х годов элегия¹³ озаглавлена Лермонтовым «К Нэере» и т.д.

Ориентация раннего Лермонтова на антологическую лирику Пушкина и пушкинского круга уже была своего рода оппозицией его литературным

литературным учителям, и в первую очередь Мерзлякову. Рассматривая античную поэзию как аналог русской народной поэзии, Мерзляков свободно вводил в перевод древней идиллии фольклорные формулы и лексику, а античный колорит передавал, тщательно сохраняя этнографические и исторические реалии. Ощущение древности, по Мерзлякову, достигается путем архаизации русского текста¹⁴. Эти принципы в какой-то мере воспринимались как попытки практического применения теории «объективной» древней поэзии и фольклора, и Надеждин, отыскивая русские эквиваленты стиля орфических гимнов, учитывает практику Мерзлякова-переводчика. Антологические стихи не укладывались и в жесткие эстетические рамки «Московского вестника»: по мнению его критиков, они — в лучшем случае нечто «изящное», т.е. копирование совершенной природы, и безусловно уступают «высокому». Еще в «Мнемозине» Кюхельбекер начинал борьбу против элегической поэзии, в частности против элегии Пушкина и Баратынского¹⁵; под пером теоретиков «Московского вестника» понятие «высокого» утратило свою декабристскую направленность и сблизилось с понятием «откровения».

Неизменно отрицательны отзывы журнала об элегиях Баратынского — «однообразных своими оборотами» и обнаруживающих «заметное влияние французской школы»¹⁶. Антологические стихи Пушкина дипломатично обойдены молчанием; впрочем, достаточно характерен отзыв об «Опыте русской анфологии» М. Яковлева, где была перепечатана большая часть «Подражаний древним» из сборника 1826 года вместе со стихотворениями ранних лет: «Новые пиэсы это, вероятно, первые произведения его детства»¹⁷. Можно думать, что для Любомудров были более приемлемы немногочисленные опыты Раича в области философской лирики, где античная стихия существует как источник уподоблений, иллюстрирующий мысль, или как дополнительный к основному образ¹⁸.

Но воздействия школы Раича («итальянской школы», пользуясь выражением Киреевского) в антологических стихах Лермонтова мы не найдем; в лучшем случае мы сможем провести параллель между анакреонтическими стихами учителя и ученика¹⁹; но как раз здесь Раич менее всего оригинален, следуя прочно сложившимся еще в XVIII веке канонам анакреонтической лирики.

2

Если самое обращение к анакреонтике и антологическим стихам могло быть все же продиктовано или поддержано специфическими интересами Раича и Мерзлякова, то для стихотворения «Письмо» источник выбирается самостоятельно. И здесь Лермонтов вновь обращается к Батюшкову, воспринимая в его «Элегиях» тот мотив, который мог

быть легко обработан вне этого жанра. К таким относился прежде всего мотив загробной любви, возвращения духа к своим земным страстям и привязанностям. Нередкий в элегии (например, у Батюшкова, Веневитинова, Баратынского в «Элизийских полях»), он получил, как хорошо известно, широчайшее распространение в балладе (в разных вариантах, главным образом как восходящий к фольклорным источникам мотив возвращения жениха-мертвеца); в своем «балладном» виде он выступил и у Лермонтова в 1831 году («Гость») и позднее (в «Вадиме» и в «Любви мертвеца» (1841), где он уже переосмыслен сообразно с изменениями художественного мировоззрения). В «Письме» Лермонтов обращается к «Привидению» Батюшкова — свободной переработке «Le revenant» Парни: при тематической общности стихов мы находим и текстуальную близость строк.

У Лермонтова:

Мой дух всегда готов к тебе летать
Или, в часы беспечного досуга,
Сокрыты прелести твои лобзать...

У Батюшкова:

Буду вкруг тебя летать;
На груди твоей под дымкой
Тайны прелести лобзать...²⁰

Но этими деталями сходство и ограничивается. Все остальное — различно. Прежде всего различна тональность; это очевидно и не требует специальных доказательств. Оптимистический в своем существе, хотя и окрашенный нежной и легкой грустью тон батюшковской элегии сменяется у Лермонтова мрачным, несколько тяжеловесным трагическим колоритом. В «Привидении» привидения, собственно, нет; есть бесплотный дух, присутствие которого ощущается в почти незаметных, случайных движениях таинственным образом оживающих вещей. Движения духа длительны и еле уловимы (это подчеркнуто повторением глаголов несовершенного вида: «стану... развеять», «буду плавать»); определения содержат смысловые оттенки легкости, эфемерности:

Стану всюду развеять
Легким уст прикосновеньем,
Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз.

.

...Глас

...Глас мой томный,
Арфы голосу подобный,
Тихо в воздухе умрет.

Лермонтов прежде всего конкретизирует обстановку действия. Бытовые ассоциации приходят в резкое столкновение с «мистическим» характером темы (о героине: «приедешь из собранья»; «в санях, в блистательном катанье / Проедешь ты на паре вороных» с гусаром и т.д.). Сама «тьень» чрезвычайно материализовалась: «То тень моя безумная предстала / И мертвый взор на путь ваш навела». Эмоциональная напряженность снимает смысловые оттенки; метафора разрушается²¹. Характерно, что повествование строится в глаголах совершенного вида, даже однократного, мгновенного действия; в одном случае прошедшее время употреблено в значении будущего, что делает картину еще более реальной и осязаемой. Элегический тон тем самым снят; Лермонтов идет к балладе типа «Леноры», разрушая жанровые границы.

Небезынтересно, что поэтическая мысль раннего Лермонтова и здесь развивается по другим путям, нежели философская лирика Любоумров. В 1829 году появляется в печати тематически близкое «Письму» «Завещание» Веневитинова, пронизанное ощущением двоемирия, которое накладывает ясный отпечаток на психологический облик героя стихотворения — умирающего поэта. Основой образности здесь является облеченное в конкретно-метафорическую форму абстрактное понятие («Любви волшебство позабыто, / Исчезла радужная мгла», «могилы дверь» и т.д.). «Философичность» доведена почти до последних пределов, до разрушения образного строя стихотворения; пытаюсь сохранить его, Веневитинов черпает сравнения из конкретного, «вещного» мира. Но эти призраки вещей теряют свою чувственную оболочку, как только вступают в соприкосновение с абстрактными философскими категориями, которые на правах вещей действуют в стихотворении:

Душа моя простится с телом
И будет жить, как вечный дух,
Без образов, без тьмы и света,
Одним нетлением одета...
И если памятью преступной
Ты изменишь... Беда! с тех пор
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пищу мщенья найду,
И будет сердцу грустно, томно,
А я, как червь, не отпаду²².

Стихотворение Веневитинова, несомненно, было известно Лермонтову. Всю его абстрактно-философскую часть он отверг и воспринял лишь заключительный чувственный образ:

Как червь, к душе твоей
Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей...

(«Настанет день — и миром осужденный...», 1831)

Во всех рассмотренных случаях литературные поиски Лермонтова так или иначе противопоставлялись идейной, эстетической и стилистической позиции как Мерзлякова, так и Раича и любомудров. Но до сих пор речь шла преимущественно о жанровых и стилистических особенностях стихотворений. Между тем существует интереснейший случай, когда Лермонтов прямо вступает в область, находившуюся в полном властном владении именно этой литературно-философской группы. Речь идет о стихотворении «Поэт» (1828), где разрабатывается легенда о видении Рафаэля.

Прежде всего восстановим вкратце тот общий эстетический фон, в который органически включалась легенда о Рафаэле.

В основе литературной политики московских шеллингианцев лежала целостная концепция, восходящая к немецкой эстетике, но приобретающая некоторые специфические черты, которые и определяли высказывания критиков о конкретных явлениях литературы. Несомненно, они были сторонниками романтизма, однако суженного, очищенного и уложенного в рамки эстетических *desiderata*. Отправной точкой для критиков и эстетиков этого направления, к которым были близки по своим теоретическим взглядам Надеждин, Средний-Камашев и другие, была триада духовного развития человечества. Первая эпоха — древность, период первобытной гармонии между человеком и природой, когда дух дремлет и человек черпает из окружающей природы свою религию, формы общественной жизни, искусство. Идеал древних — пластическая красота телесных форм, чувственное начало, гармоническая уравновешенность материального и духовного. Отсюда — и эпическая плавность, описательность, «объективность» гомеровского эпоса. Пробуждение духа к самопознанию определяет вторую эпоху человечества — Средневековье. Первобытная гармония разрушается; дух обращается на себя самого, и человеческое сознание усматривает в природе лишь то, что несет на себе печать духовности и в наибольшей степени освобождено от своей телесной оболочки. Под этим углом зрения Надеждин пытался рассмотреть и государственные, и правовые, и религиозные взгляды Средневековья. Здесь, во втором периоде, утверждается представление о двух мирах — брэнном, телесном и вечном, потустороннем.

РАННЯЯ ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА И ПОЭЗИЯ 20-Х ГОДОВ

потустороннем. Возникает христианская религия, которая вносит гармонию в романтическую настроенность человеческого духа и является высшим идеалом художника.

Третий и последний член триады — синтез объективного и субъективного, который создает и высшую форму искусства, «художественное» — «высшее творение, где бесконечное и конечное совершенно сливаются, так что их видим мы в чистейшем, самом непосредственном взаимном действии»²³.

В этом синтезе может преобладать конечное, чувственная форма, — тогда произведение становится предметом чувственного созерцания; оно *изящно*. Но высшим уровнем поэзии является не изящное, а *высокое*, т.е. преобладание бесконечного, идеи; это — «высшее, идеальное изящество... начало вдохновения»²⁴. Полная гармония высокого и изящного является практически недостижимым идеалом. При этом идея, стремящаяся в пределе к тождеству с чувственной формой, понимается как идея философско-религиозная, ведущая автора и читателя к единому божественному началу. Искусство оказывается формой религиозно-философского осмысления действительности, и, даже более того, художник-гений выступает как demiurge поэтического мира, созданного по тем же вечным законам, по которым божество творит реальный мир. «...Созданный человеческий дух... — писал позднее в «Телескопе» Н.И. Надеждин, — является дивным соревнователем всезидательного духа, проникающего и оживотворяющего вселенную: а посему и ныне преимущественно должно проявиться в них современное направление человечества»²⁵. Отсюда следует тезис о божественности художника, сопровождаемый важным замечанием, имеющим уже несомненный политический смысл: поэт не должен ставить в центре своего внимания противоречия действительности, которые не являются существенными перед лицом высшей гармонии. «Поэт одушевлен... идеалами совершенства; но природа не дала ему возможности воплощать их в бытии действительном. Поэт не создан жить во внешности; все силы души его соединены в его всеобъемлющей фантазии, которая в минуты вдохновения рисует ему все, что есть великого, утешительного в судьбе и назначении человека». Он «переносится во все времена и во всех людей, и повсюду открывает ту гармонию, которой верит его любящее сердце. Вот почему Поэзия назидательна... Поэзия, представляя жизнь в истинном, лучшем ее виде, мирит с нею»²⁶. Но коль скоро поэзия приоткрывает человеку «гармонию внешнего и внутреннего мира», она тем самым сближается с историей и философией, задача которых — обнаружить «руку промысла» в ходе исторической жизни человечества и открыть «первоначальную идею назначения человека и вселенной»²⁷. В высших своих точках история, философия и поэзия теряют различия, достигая в христианской религии подлинного и полного гармонического слияния²⁸.

Эта концепция, изложенная здесь в самом общем виде, была исходным пунктом в критической деятельности Шевырева, Погодина, Титова, Надеждина и других. Создается очень жесткая и тщательно разработанная шкала литературных ценностей. Вероятно, наиболее ярким примером обнажения эстетической позиции является отзыв Надеждина о стихах Пушкина в «Северных цветах»: они «все так посредственны... чуть-чуть не ничтожны. Один только „Монастырь на Казбеке“ играет лучами таланта, особенно в заключении:

Далекий, вожденный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться в вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..»²⁹

В 1820-е годы «Московский вестник» поддерживает и пропагандирует религиозно-мистические тенденции в поэзии Федора Глинки. В 1826 году Титов, Шевырев и Мельгунов переводят книгу Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», где сконцентрировались основные проблемы религиозного искусства, как понимала их йенская школа. Отдельную главу этой книги составлял рассказ «Видение Рафаэля» — легенда, о Богоматери, явившейся художнику и вдохновившей его на создание Сикстинской Мадонны. Рассказанная Вакенродером в «*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*» со ссылкой на вымышленную рукопись Браманте, легенда эта вобрала в себя целый ряд частных проблем эстетики религиозного искусства. Нужно отметить, впрочем, что проникновение рассказа о видении Рафаэля в русскую литературу началось несколько ранее перевода книги, в 1824 году Кюхельбекер в своих письмах из заграничного путешествия упоминает о книге Вакенродера как раз в связи с этой легендой³⁰, в одном из следующих выпусков альманаха он дает восторженное описание самой Сикстинской Мадонны, с явным учетом рассказа Вакенродера. На ту же легенду ссылается более близко знакомый с Тиком В.А. Жуковский³¹, статья которого о рафаэлевской Мадонне была хорошо известна питомцам Благородного пансиона³². Возможно, они знали также и «легенду» Гердера «*Das Bild der Andacht*» с близким сюжетом, на которую в специальном примечании в собрании своих сочинений обращал внимание Н.Д. Иванчин-Писарев³³.

В основании рассказа о «видении Рафаэля» лежала фраза из письма Рафаэля Кастильоне: «В мире так мало изображений прелести женской; посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу»³⁴. Далее в легенде выделяются четыре основных эпизода:

1. Постоянно

1. Постоянно преследующая Рафаэля определенная идея (*certa idea*, по Шевыреву — «тайный образ»), образ богоматери, позднее воплощенный в Сикстинской мадонне.
2. Несколько раз этот смутный образ возникал перед Рафаэлем в облике идеальной девы, «но это было одно летучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей» (с. 7).
3. Движимый постоянным внутренним беспокойством, он принимается писать деву; утомленный работой, засыпает и во сне молится богоматери; проснувшись от сильного волнения, на месте неоконченной картины он видит божественный облик девы и проливает слезы в благоговейном экстазе³⁵.
4. Видение «навек врезалось в... душу и чувства» Рафаэля; он воплощает его на полотне. С тех пор «всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны» (с. 8)³⁶.

Рафаэль надолго становится символом религиозного искусства³⁷. При этом развивалась заложенная уже в стихотворении Гердера мысль, что это последнее возможно только как искусство гармоническое и условием его является спокойное и уравновешенное молитвенное созерцание («*Die höchste Liebe, wie die höchste Kunst ist Andacht. Dem zerstreuten Gemüth Erscheint die Wahrheit und die Schönheit nie*»). Принципиальный смысл положения о возвышенной и уравновешенной красоте как эстетическом идеале был обоснован, в частности, Шеллингом в речи «Об отношении изобразительных искусств к природе», где он специально останавливается на эстетической допустимости страстей в искусстве. По Шеллингу, страдание духа, происходящее от связи его с чувственным бытием, может быть претворено в высокую красоту лишь силой божественной любви, которую несет с собою душа. Узы земного бытия рвутся, душа стремится к единению в божестве. Эта красота, сочетающая нравственную благость с чувственной прелестью, достигла апогея в произведениях Рафаэля, который, таким образом, является единственным в своем роде³⁸.

Существуют по меньшей мере три стихотворения о «видении Рафаэля», написанные питомцами Благородного пансиона: уже упомянутый «Поэт» Лермонтова (1828), «Видение Рафаэля» в альманахе «Цефей» (1829, за подписью «К», вероятно Н.Н. Колачевского) и — под названием «Поэт» — Иосифа Грузинова, появившееся в «Отблесках поэзии» (1849), возможно, написанное раньше и затем переработанное³⁹.

Иосиф Грузинов добросовестно пересказывает «старинное преданье», сохраняя всю последовательность событий, но исключая молитву перед творческим актом. Тем самым философская концепция оказывается выхолощенной: окончив труд, художник «удивляется» и молится «в благоговении немом» своему созданию. Параллель «живописец» — «поэт» у Грузинова в духе вульгаризированного романтизма 30-х годов:

«святой восторг» и «вдохновение свыше» теряют свое религиозное содержание и превращаются в атрибуты поэта, характеризующие не экстатическое общение с божеством, а самый процесс творчества; он и возвышает поэта над «себялюбцем-миром», который «дарит его размеренной хвалой»⁴⁰.

Значительно сложнее «Видение Рафаэля» в «Цефее». Автор — выученик философско-эстетической школы «Московского вестника». Стихотворение его — растянутое и не вполне зрелое, но с несомненным, хотя и подражательным талантом, начинается картиной, одухотворенной присутствием божества ночи, нисшедшей на Италию, погрязшую в бедствиях и преступлениях. Рафаэль молится распростертый перед образом девы Марии, «чистою мольбой» слагая с себя «земную цепь» и приобщаясь к ангелам. Автор стихотворения хорошо усвоил концепцию религиозного искусства: «Прекрасное в печальном нашем мире Есть тайный ключ к святому в небесах»⁴¹. Рафаэль рассказывает о преследующем его неуловимом видении Мадонны, которое чудится ему во всех явлениях природы, «но миг еще — и улетел воздушный — / За синовой далекой он исчез» (следует уподобление его волшебным миражам «Персистана»). Он просит Мадонну вдохновить его на создание картины, запечатлевающей ее облик. Мадонна появляется в сонме ангелов:

Рассеялось прекрасное виденье,
Но зрит еще Мадонну Рафаэль.

.

И движимый небесным вдохновеньем,
Воспрянул он — взял кисть — и начертал —
И целый мир с немим благоговеньем
Пред образом Пречистой Девы пал!⁴²

Центральным мотивом стихотворения является, таким образом, акт творчества, понимаемый как «божественное вдохновение» в первоначальном значении, т.е. непосредственное мистическое общение с божеством. Интересно, что стихотворение вбирает в себя все концептуальные моменты легенды: в рассказе Рафаэля присутствуют два первоначальных ее эпизода; заключительный эпизод варьируется: в «немом благоговеньи» молится перед картиной не сам художник, а «целый мир».

«Видение Рафаэля» в «Цефее» — пример совершенно адекватной художественной интерпретации мистической темы, которая может быть реализована только в пределах мистико-философской лирики. И поэтому, когда четырнадцатилетний Лермонтов обращается к той же легенде, мы вправе ожидать более или менее глубокой, но приблизительно той же разработки. На деле получилось иначе. Вопреки всем возможностям

толкования,

толкования, но в полном соответствии со своими художественными устремлениями, Лермонтов делает центром стихотворения второй эпизод, который в концепции легенды служит для обоснования следующего, несущего основную идею. «Утомленный и немой», художник тщетно пытается поймать неуловимый образ «пречистой девы» до тех пор, пока на него не снизошло откровение; после этого он пишет картину. В «Поэте» Лермонтова картина уже написана, Рафаэль падает перед ней «своим искусством восхищенный», — заметим, «своим искусством», а не святостью предмета (эпизод 4 легенды); затем «призрак бежит» (пересмысление эпизода 2); но «долго, долго ум хранит первоначальны впечатленья» (эпизод 1 и отчасти 4). Главного, третьего эпизода вообще нет, и «огонь небесный» — фикция, как у Грузинова. При этом нужно заметить, что поэт, «забывшись в райском сне», поет вовсе не святую деву, а «вас, вас! души его кумиры», т.е. красавиц, земную любовь. Таким образом, мистическая легенда не только распадается как целостная структура, она перестает быть мистической, становясь источником чисто внешних уподоблений. Так произошло в стихотворении Лермонтова.

Невосприимчивость юного Лермонтова к мистико-философскому содержанию легенды о Рафаэле можно было бы объяснять случайными причинами — недостаточной осведомленностью в романтической философии искусства, индивидуальными вкусами и т.д. Однако такому пониманию противоречит дальнейший ход эволюции Лермонтова. Интересно в этом смысле его инстинктивное отталкивание от важного концептуального положения легенды: истинно великий художник отрешается от земных страстей и обретает нужную для религиозного творчества гармонию духа. Таким именно предстает Рафаэль в стихотворении «Цефея»:

Раскаянье печатью роковою
Не сморщило покойного чела,
И страсть на нем пылающей рукою
Глубоких язв души не провела⁴³.

Между тем у Лермонтова к 1830 году складывается лирический герой с устойчивым психологическим статусом, где определяющими являются именно «страсти». Совершенно очевидной становится эмоциональная общность с Байроном, и на эту эмоциональную канву накладывается целый ряд образов, сцен и ситуаций, проходящих по всей его ранней лирике. Живописным эквивалентом известного числа таких образов оказывается Рембрандт, в эстетической системе Любомудров противопоставляемый Рафаэлю как художник с «пламенным, мрачным вдохновением», отражающий идеал в искаженном виде, «как будто в возмущенном, волнующемся потоке»⁴⁴. Поэтому-то Рембрандт приобретает для Лер-

монтова эстетическую значимость; Рафаэль же окончательно ее теряет (сравнение героини с Мадонной Рафаэля в эротическом стихотворении «Девятый час; уж темно...» характеризует только внешние, портретные черты героини, о святости которой говорить, конечно, не приходится). Прямую параллель Рембрандт—Байрон мы находим в стихотворении 1830–1831 годов «На картину Рембрандта»; при этом на периферии стихотворения возникает образ самого художника («Или в страдальческие годы / Ты сам себя изображал?»). В облике «знаменитого беглеца», «в одежде инока святой», преступление и страдание, тоска, сила ума и сомнение слиты в органический сплав и взаимно друг друга обуславливают и определяют. За этим психологическим комплексом стоит эстетика байронического героя, венчающая длинную вереницу «злодеев-героев», которым Лермонтов в это время отдает щедрую дань.

Но стихотворение «На картину Рембрандта» написано уже в 1830–1831 годах, когда такого рода герой в лирике Лермонтова уже окончательно оформился. В 1829 году, в пансионские годы, он возникает в поэмах типа «Преступник» и отчасти в стихах балладного характера, т.е. сюжетных, тяготеющих к эпическому жанру. Вместе с тем уже в 1829 году у Лермонтова начинается осознание своего литературного пути как противоположного эстетическим требованиям Любомудров. Одним из первых симптомов намечающейся полемики находим в стихотворении «Мой демон» (1829):

И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей,
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей.

«Высокие ощущения», «муза кротких вдохновений» — все это принадлежит эстетике Любомудров⁴⁵. Мысль «Моего демона» развивается и конкретизируется в стихотворении «К другу» и «Монолог», где (как это уже отмечалось в лермонтоведении) Лермонтов вступает в полемику с Любомудрами по частным философским вопросам. Весь этот круг стихов 1829 года венчается «Молитвой» («Не обвиняй меня, всесильный»). «Земные страсти» Лермонтов здесь объявляет не только лейтмотивом своего творчества, но и неперенным его условием. При этом характерна антиномичность в постановке проблемы, рассматриваемой как бы в двух планах: с точки зрения внешних незыблемых и в существе своем справедливых законов, признающих благодать божества («Живых речей твоих струя»; ум поэта, обуреваемый страстями, — «в заблужденье бродит»), и с точки зрения внутренних, столь же незыблемых и столь же справедливых субъективных законов индивидуального творчества (лава вдохновенья, чудный пламень, всеожигающий костер). Отказ

от этих

от этих последних и обращение к религиозному мистицизму для любомудров является условием истинной поэзии; для Лермонтова это означает отказ от творчества вообще («От страшной жажды песнопенья / Пускай, творец, освобожусь, / Тогда на тесный путь спасенья / К тебе я снова обращаюсь»). Так развивается тема «Моего демона»; демон как воплощение этих внутренних законов индивидуального творчества появляется инкогнито в «Молитве»:

...мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

Так возникают первые абрисы поэтического образа, который будет сопутствовать Лермонтову на протяжении всего его творческого пути.

Опыты раннего Лермонтова представляют особый интерес как первые шаги новой поэзии 1830–1840-х годов, приходящей на смену поэзии пушкинского периода, но не порывающей с ней окончательно. Ее зарождение, естественно, начинается с попыток определить своих учителей и потенциальных противников, усвоить и переосмыслить накопленный поэтический опыт. Эти попытки интересны не только для уяснения генезиса и сущности этого нового поэтического этапа, но и для осмысления судеб предшествующих поэтических течений, указывая нам, что в них оказалось жизнеспособным и что — отмирающим и в каком направлении шла их дальнейшая историческая эволюция.

примечания

- ¹ Ср. аналогичные басни в «Антологических стихотворениях» А. Илличевского (М., 1827), где автор специально оговаривает свою зависимость от западных образцов, ссылаясь на отсутствие их в русской традиции.
- ² Шувалов С. Русские и западноевропейские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 310; Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография. М.: Гослитиздат, 1945. С. 80–81. Ср. также наблюдения Т.А. Ивановой в ее книгах: 1) Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова, 1827–1832. М.: Московский рабочий, 1950. С. 20–21; 2) Юность Лермонтова. М.: Советский писатель, 1957. С. 77–78.
- ³ Ср. в «Монологе» реминисценцию «Остылой жизни чаша» из стихотворения «Кривцову» (1817), впервые появившегося в сборнике 1826 года. Равным образом стихотворение «Война» (ср. «Война» Лермонтова, 1829) было, вероятнее всего, известно Лермонтову по сборникам, а не по публикациям 1823 года (в «Полярной звезде» и «Собрании образцовых русских сочинений», где оно печаталось анонимно под названием «Мечта воина»). Все остальные стихотворения Пушкина, так или иначе воспринятые Лермонтовым, либо вошли в сборники, либо появились в «Московском вестнике».
- ⁴ Ср. ироническую «канонизацию» этой формулы в VI главе «Евгения Онегина»: «...Зарецкий мой, / Под сень черемух

- и акаций / От бурь укрывшись наконец, / Живет, как истинный мудрец, / Капусту садит, как Гораций» и т. д.
- 5 Ср. «Веселый час» Карамзина, Батюшкова и Туманского.
 - 6 Ср. также реминисценцию из «Евгения Онегина» в «Пане»: «лесов таинственную сень».
 - 7 *Иванчин-Писарев Н.* Альбомные памяти // Москвитянин. 1842. № 3. С. 147. Это же стихотворение в 1828 году Пушкин вписал и в альбом А.Е. Шиповой. См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л.: Academia, 1935. С. 653–654.
 - 8 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1951. Т. 10. С. 650–651.
 - 9 Там же. Т. 7. С. 580.
 - 10 Выражение «итальянские soncetti» не означало, что Пушкин приурочивал их исключительно к итальянской поэзии; во французской литературе нередки нападения на «итальянские soncetti» собственных авторов (как прециозных поэтов XVII века, так и поэтов XVIII века); итальянские soncetti традиция связывала с именем Марини. См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960. С. 460–461.
 - 11 См.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. С. 316 и сл.
 - 12 См. тонкие наблюдения Д.П. Якубовича в статье «Античность в творчестве Пушкина» (Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1941. Т. 6. С. 131–132).
 - 13 Ср. с элегией Баратынского «Делии».
 - 14 См.: *Лотман Ю. А.Ф.* Мерзляков как поэт // Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 45 и сл.
 - 15 *Кюхельбекер В.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Мнемозина. 1824. Ч. II.
 - 16 Московский вестник. 1828. № 1. С. 71 (Обозрение русской словесности за 1827 год).
 - 17 Там же. № 10. С. 186.
 - 18 См. анализ стихотворения «Вечер в Одесе» (1823) у Ю. Тынянова (*Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 371). Тенденции, наметившиеся в поэтике Раича, развивал Тютчев; ср., например, «Весеннюю грозу», где «ветренная Геба», проливающая «громокипящий кубок», существует на правах такого дополнительного образа, реальное содержание которого безразлично.
 - 19 Ср.: *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 86 и сл.
 - 20 Ср. также в начале стихотворения совершенно выпадающее из стилистического контекста и неверно употребленное понятие «парка» («Болезнь и парка мчались надо мною»); это — «остаточность» оригинала: «Парка дни мои считает». И это не единственный случай: переработка источника с сохранением отдельных вкраплений из него для Лермонтова вообще характерна.
 - 21 Ср. у Батюшкова: «Если пламень потаенный / По ланитам пробежал», у Лермонтова: «И пыхнет огонь на девственны ланиты»; глагол «пыхнет» (на что-нибудь) со значением стремительного движения пламени на внешний объект явно неудачен в этом контексте. Но общим принципам поэтики раннего Лермонтова и, в частности, данного стихотворения, построенного на резком и отрывистом «смысловом жесте», на контрастах и соотношениях почти зримых и осязаемых объектов, он, во всяком случае, соответствует больше, чем «потаенный пламень» Батюшкова.
 - 22 *Веневитинов Д.В.* Избранное. М.: Гослитиздат, 1956. С. 61. Впервые опубликовано в «Северных цветах на 1829 год» (с. 73), затем в сочинениях Д.В. Веневитинова (*Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Ч. I. М., 1829. С. 53) с заменой «вольный дух» на «вечный дух».
 - 23 Основное начертание эстетики // Московский вестник. 1829. Ч. IV. С. 27.
 - 24 Там же. С. 36.
 - 25 <*Надеждин Н.*> Современное направление просвещения // Телескоп. 1831. № 1. С. 28–29.
 - 26 Теория изящных искусств. О достоинстве поэта // Московский вестник. 1827. № 7. С. 232–233.
 - 27 Т. Мысли о красноречии // Московский вестник. 1827. № 19. С. 307 и сл.
 - 28 Основное начертание эстетики. С. 22–23.
 - 29 Телескоп. 1831. № 2. С. 230.
 - 30 Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 78–79. Сведения о проникновении в Россию книги Вакенродера см.: *Сакулин П.* 1) Послесловие // Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914. С. IV–V; 2) Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. Ч. II. С. 535–544.
 - 31 О русских знакомствах Тика см.: *Matenko P.* Tieck's Russian friends // Publications of

- Modern Languages Association. 1940. Vol. LV. № 4.
- ³² Ср. рассказы А. Зиновьева, который любил ссылаться на статью Жуковского (*Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 145).
- ³³ *Иванчин-Писарев Н.Д.* Сочинения и переводы. М., 1828. С. 244.
- ³⁴ Чит. по: Об искусстве и художниках. С. 4. Далее ссылки приводятся в тексте.
- ³⁵ Этот мотив развит и в стихотворении Гердера «Das Bild der Andacht», где утверждается, что истина и красота являются только благоговейно созерцающему и не могут быть воссозданы путем наблюдения отдельно взятых прекрасных предметов. Речь идет также о религиозном созерцании (*Andacht*); живописец тщетно пытается изобразить Мадонну, пока, наконец, она не является ему во сне как олицетворение целомудрия, наивности и смирения, чуждая земной красоте.
- ³⁶ Художник Гердера, воспрянув от сна, видел только Мадонну, «как тот, кто, взглянув на солнце, носит в себе образ солнца» (*wie der, der in die Sonne schaut, das Bild der Sonne mit sich trägt*). По окончании картины он удостоен небесного благословения. Так, заключает Гердер, творил свою Мадонну и Рафаэль, которому являлся образ Богородицы (*Johann Gottfried v. Herders sämtliche Werke: In 40 Bd. Stuttgart; Tübingen, 1852. Bd. 15. S. 41–42*).
- ³⁷ См.: *Шевырев С.* Очерк истории живописи италийской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях // Публичные лекции о профессорах: Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева, читанные в 1851 г. в Имп. Московском университете. М., 1852.
- ³⁸ Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Л.: Изд. писателей в Ленинграде. С. 311–320.
- ³⁹ См.: *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 238 и сл., а также комментарий Т.П. Головановой в кн.: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1958. Т. 1. С. 611–612.
- ⁴⁰ Отблески поэзии: Сочинение Иосифа Грузинова. М., 1849. С. 13–14.
- ⁴¹ Цефей: Альманах на 1829 год. М., 1829. С. 29.
- ⁴² Там же. С. 34.
- ⁴³ Там же. С. 28. Ср. в той же связи ряд ценных замечаний Т.А. Ивановой (*Иванова Т.А.* Юность Лермонтова. С. 86–87). Исследователь, однако, оставляет в стороне всю литературно-эстетическую проблематику легенды и роль ее в русском литературном движении. Принципиальный интерес стихотворения Лермонтова, конечно, не в том, что юный поэт не принял мистицизма «реакционных романтиков Жуковского, Тика и Вакенродера», а в том, что он оказался невосприимчив к одной из существенных эстетических концепций своей литературной среды.
- ⁴⁴ *Кюхельбекер В.* Отрывок из путешествия по Германии // Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 63–64.
- ⁴⁵ Ср. отзыв о «Нищем» Подолинского: «...гораздо лучше сделал бы автор, если б, послушавшись совета Вестника Европы (т.е. Надеждина. — В.В.), оставил эти страшные преступления на суд гражданский и воспевал нам тихие, нежные чувства, к чему он гораздо способнее» (*Московский вестник. 1830. № 7. С. 259; подп. NN.*).

«Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова

В 1840 году в «Северной пчеле» за подписью «Л.Л.» (В.С. Межевич) была напечатана статья о «Стихотворениях М. Лермонтова». Автор сообщал читателям о своем знакомстве с ранним творчеством поэта. В бытность студентом Московского университета в начале 30-х годов он был в курсе литературной жизни университетского Благородного пансиона и читал стихи Лермонтова, помещенные в рукописных пансионских сборниках. «Не могу вспомнить теперь первых опытов Лермонтова, — писал Межевич, — но кажется, что ему принадлежат читанные мною отрывки из поэмы Томаса Мура „Лалла-Рук“ и переводы некоторых мелодий того же поэта (из них я очень помню одну, под названием „Выстрел“»)»¹.

Сборники Благородного пансиона не сохранились и известны только по названиям. В настоящее время нет возможности проверить указания Межевича. Несомненно, речь идет о стихотворении «Ты помнишь ли, как мы с тобою...», которое действительно принадлежит Лермонтову, является переводом стихотворения Мура «The evening gun» и вероятнее всего относится к 1830 году².

Это обстоятельство заставляет нас внимательнее отнестись к свидетельству Межевича, что Лермонтов сделал несколько переводов из Мура. Об интересе Лермонтова к творчеству Мура в эти годы говорит и осведомленный А.П. Шан-Гирей: кроме Байрона, «Мишель... читал Мура и поэтические произведения Вальтера Скотта (кроме этих трех, других поэтов Англии я у него никогда не видал)»³.

В московских литературных кругах, в том числе среди поэтов, так или иначе связанных с Московским университетом, Мур пользовался значительной популярностью. Из его произведений называли в первую очередь поэму «Лалла-Рук», затем «Ирландские мелодии».

Имя Мура неизменно ассоциировалось с именем Байрона, чему способствовала и личная их близость. К концу 20-х годов интерес к личности и творчеству Т. Мура особенно возрос: в печать проникли слухи,

что

что ирландский поэт, наследник байроновских дневников, работает над жизнеописанием своего знаменитого друга⁴. Действительно, в 1830 году вышла книга «Letters and journals of Lord Byron with notices of his life» в двух томах, немедленно переведенная на французский язык, а в русских журналах стали появляться переводы из воспоминаний Мура и подготовленных им подлинных байроновских материалов⁵. Читателям, следившим за английской поэзией, был знаком и отзыв Байрона об «Ирландских мелодиях», приведенный в предисловии к вышедшему в 1827 году в Париже сборнику поэм и стихотворений Т. Мура: «Мур — один из немногих поэтов, кто переживет век, в котором он так достойно расцвел. Он будет жить в своих „Ирландских мелодиях“; они дойдут до потомства вместе с музыкой; и то и другое останется, пока существует Ирландия или пока существует музыка и поэзия»⁶.

В 1827 году «Московский телеграф» помещает биографию Т. Мура среди жизнеописаний знаменитых современников. Неизвестный составитель очерка характеризует Мура как одного из лучших поэтов Англии, приводит лестный отзыв о нем Шеридана и описывает тот энтузиазм, с которым были приняты «Ирландские мелодии» соотечественниками поэта: «„Ирландские мелодии“ сделались народными песнями, положены на музыку и поются по всей Ирландии»⁷.

В 1830 году И.В. Киреевский констатирует: «...шесть иностранных поэтов разделяют преимущественно любовь наших литераторов: Гете, Шиллер, Шекспир, Байрон, Мур и Мицкевич»⁸. Популярности Мура Киреевский отнюдь не сочувствует, причисляя ее «к тем же странностям нашего литературного вкуса, которые прежде были причиною безусловного обожания Ламартина»⁹.

Утверждения Киреевского поставил под сомнение Ксенофонт Полевой: «...где это видит г. критик? Где у нас любовь к Муру?»¹⁰

Возражение К. Полевого было сделано в полемическом задоре. В написанных позднее «Записках о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого» (1855–1865) сам же он вспоминает о восторге, с которым читались в 20-е годы «бессмертные создания великих современных писателей — Байрона, Вальтера Скотта, Гете, Томаса Мура и многих достойных их последователей и соревнователей»¹¹. Творчество этих писателей, утверждает К. Полевой, было предметом споров и обсуждений в Московском университете, в частности в кружке, куда входили сам Полевой и И.В. Киреевский.

Прослеживая историю проникновения произведений Мура в русскую литературу, мы можем убедиться, что интерес к ним среди поэтов и читателей был значителен и имел как литературную, так и общественно-политическую подоснову¹².

Как известно, поэма «Лалла-Рук» своей популярностью в русской читательской среде была обязана главным образом переводу Жу-

ковского («Пери и Ангел», 1821) и переделке Подолинского («Див и Пери», 1827). Обоих поэтов привлекли как «ориентализм» второй части поэмы Мура, так и утверждаемая в ней мораль религиозного смирения. Противоположные тенденции находили в «Лалла-Рук» поэты-декабристы; достаточно указать хотя бы на перевод Н. Бестужевым «Обожателей огня» («The Fire-Worshippers», третья часть поэмы), где речь идет о восстании иранцев против угнетателей-арабов¹³.

Но особую популярность у поэтов-декабристов снискали «Ирландские мелодии», проникнутые идеей национального освобождения и открывавшие широкую возможность для интерпретаций и «применений». Не исключена возможность, что поэтическое творчество декабристов поддерживало интерес к Муру в Московском университете и Благородном пансионе, где традиции декабризма сохранялись долгое время¹⁴.

В 1829 году в журнале М.Г. Павлова «Атеней» была напечатана заметка «Нечто о Муре» и прозаические переводы трех стихотворений («Испанская песня», «Встреча кораблей», «Вечерний выстрел»)¹⁵, последний из которых послужил, по-видимому, прямым источником стихотворения Лермонтова¹⁶. В альманахе «Цефей», составленном из произведений пансионских литераторов — учеников Раича, в числе которых, по-видимому, был и Лермонтов, мы находим повесть Виктора Стройского «Мечтатель»; одной главе ее предпослан эпиграф из «Лалла-Рук» Мура¹⁷. Виктор Стройский — псевдоним В.М. Строева, в дальнейшем журналиста и переводчика (1812–1862)¹⁸, брат его, С.М. Строев, был издателем рукописного альманаха «Арион».

Следует добавить, что среди однокашников Лермонтова был и прямой пропагандист творчества Томаса Мура. Речь идет о М.М. Иваненко, учившемся вместе с Лермонтовым с января 1830 года¹⁹. 29 марта 1830 года на торжественном акте по случаю выпуска он произнес речь на английском языке о характере поэзии Томаса Мура, где дал следующую характеристику «Ирландским мелодиям»: «Первое достоинство его „Ирландских мелодий“ состоит в удивительной гармонии стиха и во многих нежных и патриотических чувствах, которые в них выражаются. Его, однако, можно упрекнуть в слишком большой склонности к своему прежнему обычаю обращать стихи к Флоре, так что его элегии, его любовные жалобы и даже сетования об изгнании не содержат иных национальных и характеристических черт, кроме имени Эрина. В то же время мы должны заметить, что если он и любит улаживаться нежными напевами, он, без сомнения, делает это, чтобы согласить свои чувства с музыкой, на которую он пишет; потому что в стихах, посвященных любви к свободе или мысли о бедах Ирландии, подверженной беззакониям и угнетению, его строки дышат пламенем и силой патриотического энтузиазма»²⁰.

В 1829–1830 годах

В 1829–1830 годах в «Московском телеграфе»²¹ печатаются «Украинские мелодии» Н. Маркевича²². В журнале им предпослано следующее примечание Н.А. Полевого: «Ирландские мелодии Томаса Мура дали автору мысль счастливую: поэтические суеверия, предрассудки, поверья малороссиян, их исторические народные воспоминания и домашний быт изобразить в разных стихотворениях. Будучи отличным музыкантом, автор приновил размеры каждой из своих баллад к какому-нибудь известному малороссийскому напеву. С истинным удовольствием слушали мы опыты г-на Маркевича, совершенно в новом для русской литературы роде стихотворений...»²³

В предисловии к отдельному изданию (1831) Маркевич подтверждает, что «Ирландские мелодии» Мура и «Еврейские мелодии» Байрона послужили для него импульсом, но не образцом для подражания²⁴. Поэтические интересы Маркевича лежат в области фольклора и этнографии, и здесь он расходится с английскими поэтами, хотя называет два стихотворения Т. Мура, «основанные на предрассудках»: «Прекрасная Катлин», «Фионнуала» (т.е. «By that lake whose gloomy shore...», «The Song of Fionnuala»).

Мысль об использовании отдельных заимствованных мотивов для разработки национальной темы носилась в воздухе и не была исключительным открытием Маркевича. В 1829 году М. Максимович, преподаватель Благородного пансиона и издатель украинских народных песен, отмечал: «Лучшие наши поэты уже не в основу и образец своих творений поставляют произведения иноплеменные; но только средством к полнейшему развитию самобытной поэзии...»²⁵

К этому призывает и Раич. В письме к Д.П. Ознобишину от 20 ноября 1825 года он писал: «Я той веры, что если мы достигнем до той благородной простоты, которая владычествует в творениях италианцев и (это вам лучше знать) немцев, — то мы, русские, мы будем самые роскошные гости на пиру у Муз, — но для этого нам надобно много писать и еще более переводить — и именно переводить те творения, в которых преимущественно владычествует простота благородная, — и переводить как переводили итальянцы — с благоразумною свободою»²⁶.

Перевод для Раича — источник «новых пиитических выражений, оборотов, слов, картин», но переводить нужно «по образу нашего мнения», стремясь не к точности, а к поэтическому воссозданию оригинала. С такой установкой на творческую переработку иноязычных образцов Раич должен был поощрять молодых переводчиков, работавших под его руководством, и внимательно относиться к попыткам переосмыслить воспринятые мотивы и темы и привить их на русской почве. Действительно, в пансионском Обществе любителей отечественной словесности под руководством Раича «читались и обсуживались сочинения и переводы молодых словесников»²⁷; это особенно интересно отметить,

если мы вспомним, что устав официального Общества любителей российской словесности рекомендовал своим членам «строгую разборчивость» в рассмотрении переводов, особенно с новых языков, допуская только те сочинения, «кои в ученом свете признаны за образцовые»²⁸.

Мы не располагаем материалами, которые давали бы возможность судить, как относился к поэзии Т. Мура сам Раич. Однако имеющиеся данные позволяют охарактеризовать интересы поэтов из его ближайшего окружения. Так, в 1827 году в «Сыне отечества» появляется ирландская мелодия «Эрин» («Erin! the tear and the smile in thine eyes») в переводе Д.П. Ознобишина, сотрудника Раича по альманаху «Северная лира»²⁹. Избранная Ознобишиным мелодия — лирически окрашенное сожаление о бедах Ирландии. Через два года мы встречаем на страницах «Галатеи» стихотворение Ознобишина «Вечерний звон» — о восстании Прочиды в Палермо: оно начинается с прямой реминисценции из «Those evening bells» Мура, широко известного в переводе И.И. Козлова³⁰. Раич внимательно следил за поэтической деятельностью Ознобишина, в котором хотел видеть своего руководителя «в области вкуса»³¹. Заметим, что М. Иваненко, произнесший на выпускном акте Пансиона речь о творчестве Мура, является одновременно и автором речи об итальянской поэме³²; трудно представить, чтобы Раич не был в курсе литературных занятий ученика, интересы которого так близко соприкасались с его собственными. В 1830 году Лермонтов переводит «Вечерний выстрел»; несколько позднее, в 1835 году, к тому же стихотворению обращается другой член литературного объединения Раича — Лукьян Якубович³³.

В свете приведенных данных становится понятным появление в 1829 году стихотворения Лермонтова «Русская мелодия». В автографе находим позднейшую приписку: «Эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов — друг — которого поныне люблю и уважаю за его открытую и добрую душу — он мой первый и последний». Стихотворение, несомненно, связано с литературными занятиями у Раича и выдает намерение автора «русифицировать» жанр мелодии. Ставшая традиционной фигура барда приобретает здесь обличье «бескорыстного и свободного» певца «с балалайкою народной» (эквивалент западной арфы)³⁴.

Если «Русскую мелодию» сам Лермонтов мог соотносить как с «Ирландскими мелодиями» Мура, так и с «Еврейскими мелодиями» Байрона, то в стихотворении «Песнь барда» (1830) мы уже находим сюжетный мотив, близкий к мелодии Мура «The Minstrel-Boy», известной в переводе И.И. Козлова («Молодой певец»). В 1828 году в «Атенеи» был опубликован новый перевод, подписанный «Р.» и принадлежащий, вероятно, А.Г. Ротчеву, сотрудничавшему в этом журнале и переводившему английских поэтов³⁵. Воин-певец, умирая, рвет струны на своей арфе, потому что не может быть песен в поработанной врагами стране.

Мур:

Мур:

...No chains shall sully thee,
Thou soul of love and bravery!
Thy songs were made for the brave and free,
They shall never sound in slavery!

Перевод «Атеня»:

В цепях ты не будешь, — сказал ей певец,
Ты эхо живых вдохновений!
Твой звук был для чистых свободных сердец,
Рабам не внимать песнопений!

У Лермонтова этот мотив развернут и детализирован; на нем строится все стихотворение. Гражданская тема приобретает специфически национальную окраску; бард — «друзин Днепра седой певец», его арфа — гусли. Исторически «Песнь барда» приурочена к эпохе татарского нашествия («Князь земли родной / Приказу ханскому внимал»). Певец оказывается единственным хранителем традиций древней вольности; драматизация сюжета достигается сценой столкновения певца с «сыном цепей», ушей которого не тронет «гибнущей свободы стон»:

Вдруг кто-то у меня спросил:
«Зачем я часто слезы лью,
Где человек так вольно жил?
О ком бренчу, о ком пою?»

Пронзила эта речь меня —
Надежд пропал последний рой;
На землю гусли бросил я
И, молча, раздавил ногой.

Гражданский элемент здесь несомненно усилен: в мелодии Мура арфа — «soul of love and bravery» (душа любви и доблести); у Лермонтова любовная тема устранена совершенно.

Стихотворение связано с поэмой «Последний сын вольности» и органически включается в круг «декабристской» лирики Лермонтова.

Певец, оплакивающий утерянную вольность или отказывающийся от песен, когда его страна под властью врагов, — эта тема в различных ее вариациях стала в 20-е годы характерной для декабристов

и поэтов, в той или иной мере к ним примыкавших. Как правило, стихотворения, разрабатывавшие эту тему, восходили к 136-му псалму («На реках Вавилонских»)»³⁶; стихотворение Мура открывало новую возможность провести в печать излюбленную мысль декабристов, звучавшую особенно одиозно после поражения восстания 14 декабря.

При ясно определенной тенденции «русифицировать» «Ирландские мелодии» неудивительно, что именно в «Песни барда» сочетались национальная и гражданская тема и обозначились черты поэтической фразеологии декабризма.

Русских ценителей Мура привлекала не только разработка им национальной темы. Все статьи в русских журналах о Муре особенно подчеркивают достоинства его любовной лирики. Напомним, что еще в 1841 году Белинский причислял Томаса Мура к поэтам, в творчестве которых «лирическая поэзия достигла высшего развития»³⁷.

Начиная с «Од из Анакреона» за Муром прочно утвердилась репутация анакреонтического поэта³⁸. «Ирландские мелодии» и поэмы Мура открыли декабристам источник тем и образов для гражданской лирики, они же расширили представление о Муре как о «певце любви»; переводы из Мура появляются рядом с переводами из Парни. Следы этого двойственного восприятия поэзии Мура мы находим и в цитированной речи М. Иваненко.

К лирике Т. Мура в 20–30-е годы обращаются крупнейшие русские поэты. В 1829 году в «Северных цветах» П.А. Вяземский печатает свой перевод мелодии «Whene'er I see those smiling eyes» («Когда мне светятся глаза, зеркало счастья...»), проникнутой характерными элегическими интонациями³⁹. Этот элегический тон и музыкальность стиха мелодий побуждает переводчиков превращать их в романсы, которые приходят на смену исчезающему жанру элегии⁴⁰. Так произошло, в частности, с отрывком из поэмы «Лалла-Рук»: «There's bower of roses by Bendemeer's stream», который был переведен как «Романс» сначала И.И. Козловым («Есть тихая роща у быстрых ключей») ⁴¹, а затем Ф. Алексеевым («Есть тихая роща в родной стороне») ⁴². Переводы эти чрезвычайно вольны и стремятся лишь передать общее настроение и интонацию; в особенности это относится к переводу-вариации Ф. Алексеева.

Лермонтов отдал дань любовной лирике Мура переводом стихотворения «Вечерний выстрел» («Ты помнишь ли, как мы с тобою...») (1830). Это единственный известный перевод Лермонтова из ирландского поэта. Однако в стихах 1831–1832 годов мы можем обнаружить явные реминисценции.

Сличение мелодии «When he, who adores thee...» и стихотворения «Когда одни воспоминанья...», включенного Лермонтовым в драму «Странный человек», показывает близость обоих произведений.

Мур:

Мур:

When he who adores thee has left but the name
Of his fault and his sorrows behind,
Oh! say, wilt thou weep, when they darken the fame
Of a life that for thee was resigned?
Yes, weep, and however my foes may condemn,
Thy tears shall efface their decree;
For Heaven can witness, though guilty to them,
I have been but too faithful to thee.

(Когда тот, кто обожает тебя, оставит только память
О своей вине и своих горестях позади,
О, скажи, будешь ли ты плакать, если они омрачат славу
Жизни, которая была принесена в жертву тебе?
Да, плачь, и как бы ни обвиняли <меня> мои враги,
Твои слезы смоят их приговор;
Ибо небо может свидетельствовать, что, хотя виновный перед ними,
Я был слишком верен тебе.)

Лермонтов:

Когда одни воспоминанья
О днях безумства и страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей,
Когда с насмешкой ядовитой
Осудят жизнь его порой,
Ты будешь ли его защитой
Перед бесчувственной толпой?

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

К текстуальным совпадениям добавляется равное количество строк в строфе.

Вторую строфу мелодии Мура Лермонтов отбросил, и, нужно думать, не случайно. Она варьирует тему «I have been but too faithful to thee», риторична и содержит привычные лирические формулы типа «в моей последней скромной мольбе к Всевышнему твое имя будет сочетаться с моим». Чувство лирического героя приобретает, таким образом, оттенок сентиментального «обожания».

Основное направление лермонтовской переработки определяется тем, что в центре стихотворения становится совершенно иной лирический герой, носитель ярко выраженного бунтарского и трагического начала. Поэтому в стихотворении Лермонтова романтические атрибуты героя и острота его конфликта с «бесчувственной толпой» подчеркнуты. Любовь героя Мура созерцательна («With thee were the dreams of my earliest love; / Every thought of my reason was thine»); герой стихотворения Лермонтова одержим страстью («дни безумства и страстей»); в глазах света — это «позор» для возлюбленной. Характерно, что судьями любовника в ирландской мелодии выступают его враги (foes); в стихотворении Лермонтова — все окружение героя («Он жил с людьми как бы с чужими, / И справедлива их вражда»). Этих романтических контрастов Лермонтов избегает в варьирующем ту же тему «Романсе к И...», который занимал первоначально в драме место цитированного стихотворения. Возможно, что замена была обусловлена стилистикой романтической драмы; «Романс к И...» (Н.Ф. Ивановой), не содержащий никаких упоминаний о «безумстве» и «позоре», был, конечно, более уместен для посвящения реальному лицу. Здесь герой — жертва «злословья»; место «дней безумства и страстей» занимают «жестокая кручина» (ср. «sorrrows» у Мура) и «обманчивые сны». При всем том «Романс к И...» дальше от своего источника, чем «Когда одни воспомина...»; здесь сохраняются только самые общие контуры мелодии.

Однако центральный мотив оказывается необычайно устойчивым. Он прослеживается и в более позднем стихотворении «К Н.И...» (1831): «Тебя раскаянье кольнет, Когда с насмешкой проклянет Ничтожный мир мое названье! И побоишься защитить...» и т.д. Стихотворение очевидно перекликается с «Романсом к И...»; и совершенно так же конкретная биографическая подоснова стихотворения вводит в известные границы романтическую напряженность. Но трагический колорит здесь усилен, т.к. возлюбленная уже готова уступить обществу и отречься от памяти поэта. Дальнейшее развитие весь этот комплекс мотивов получает в стихотворениях «Настанет день и миром осужденный...» (1831) и «Из Андрея Шенье» (1831)⁴³. Очень интересно, что в этих стихотворениях получает переосмысление мотив изгнания, превращаясь в ожидание грядущей казни. Особенно органично это предчувствие казни звучит в стихотворении «Из Андрея Шенье»; по существу это предсмертный монолог. Мысль о возможной измене возлюбленной

также

также сохраняется («Настанет день, и миром осужденный...»). Эта атмосфера трагедийности сгущается еще больше в стихотворении «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою...»; неизв. годы); мотив казни приобретает самостоятельное значение («... голова, любимая тобою, С твоей груди на плаху перейдет»); поэт сознает и неизбежность измены возлюбленной; одиночество его абсолютно («Никто слезы прощальной не уронит, / Чтоб смыть упрек, оправданный толпой»). Можно думать, что те же темы должны были присутствовать и в незаконченном стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837); к сожалению, мы лишены возможности судить, как они трактованы в этом стихотворении, принадлежащем уже зрелой лирике. Наконец, в 1841 году на основе ранних переводов и переработок Мура возникает «Оправдание». Этот лирический шедевр Лермонтова уже настолько отличается от мелодии Мура, что сравнительный анализ их вряд ли имеет смысл. Отметим только, что усвоение образов мелодии было настолько органично, что Лермонтов возвращается к ним через десять лет после того, как он пережил полосу интереса к ирландскому поэту.

Через год после «Романса к И...» Лермонтов написал еще один «Романс» («Ты идешь на поле битвы...»), где снова использовал мотивы «Ирландских мелодий», точнее, мелодии «Go when glory waits thee», открывающей весь цикл.

Обращает на себя внимание, что «Романс» занимает совершенно особое положение в лермонтовской лирике начала 30-х годов. Тяжело переживая несчастную любовь к Н.Ф. Ивановой, Лермонтов создает цикл стихотворений, объединенных одним лирическим героем. Почти все стихи этого времени проходят под знаком единой темы — трагической неразделенной любви и измены возлюбленной — и имеют более или менее явный автобиографический подтекст. Инерция этих настроений ощущается и в стихотворениях, написанных в 1832 году (к началу 1832 года относится «прощальное» стихотворение «К *»: «Я не унижусь пред тобою...»)⁴⁴.

В обширном лирическом наследии Лермонтова 30-х годов «Романс» остается единственным стихотворением, где речь идет о совершившейся или предполагаемой измене возлюбленного и о душевных страданиях, причиненных женщине. Уже эта исключительность «Романса» наводит на предположение о привнесении темы.

Однако мотив разлуки и скорби остается, и, быть может, это обстоятельство и обусловило выбор именно данного стихотворения Мура. Вместе с тем оригинал подвергся изменениям настолько значительным, что мы можем говорить лишь о поэтической переключке, но никак не о переводе.

Лермонтов сохраняет основную тему и, приблизительно, строевые строфы. Стихотворение Мура написано трехстопным хореем с ям-

бическим рефреном. Схема рифмовки: ААЬССЬДДДЬЕЕЬ. В «Романсе» Лермонтов употребляет четырехстопный хорей; в рефрене — трехстопный хорей. Строфа упрощена; схема рифмовки — ААЬСССЬЬ. Это несколько видоизмененная часть строфы мелодии (начиная со стиха 4). К подобному строению строфы Лермонтов больше не возвращался⁴⁵.

В двух местах стихотворения совпадают текстуально: Лермонтов сохраняет рефрен («Вспомни обо мне» — «O! then remember me» Мура) и первую строку («Ты идешь на поле битвы» — «Go when glory waits thee»).

В мелодии Мура намеченная в первой строке тема развивается в первой строфе: героя ждет слава, он услышит лестные похвалы («The praise thou meetest / To thine ear is sweetest»), его будут лелеять более близкие друзья, обнимать другие руки; он испытает более сильные радости:

Other arms may press thee,
Dearer friends caress thee,
All the joys that bless thee,
Sweeter far may be.

Возлюбленная просит своего избранника не забывать о ней среди всех искушений.

В стихотворении Лермонтова отсутствует не только мотив воинских походов, но и воинской славы. Первая строка содержит только сюжетную мотивировку разлуки и дальнейшего развития не находит. Это «остаток» оригинала, результат неполного переосмысления.

Сравнение последующих строк наглядно показывает, как изменяется тональность стихотворения Мура в лермонтовском «Романсе». «Более близкие друзья» «лелеют» героя ирландской мелодии. В «Романсе»: «если друг тебя обманет». У Мура воина ожидает новая возлюбленная и «более сильные радости»; в стихотворении Лермонтова — увядание души и усталость от любви и жизни («если сердце жить устанет»). «Веселый огонь очага» («the gay hearth blazing») замещается у Лермонтова ночным огнем, освещающим могилу «девицы обольщенной, позабытой и презренной». Концентрация трагических мотивов в «Романсе» выглядит особенно разительной при сопоставлении последних строф обоих стихотворений, где речь идет о музыке, пробуждающей воспоминания.

Мур:

Then should music, stealing
All the souls of feeling,
To thy heart appealing,
Draw one tear from thee;

Then let

Then let memory bring thee
Strains I used to sing thee, —
Oh! then remember me.

(Музыка ли, находящая дорогу
Ко всем чувствительным душам,
Взывая к твоему сердцу,
Исторгнет у тебя слезу;
Тогда пусть память принесет тебе
Звуки, что я, бывало, пела тебе, —
О! тогда вспомни обо мне.)

Лермонтов:

Время прежнее, быть может,
Посетит тебя, встревожит
В мрачном, тяжком сне;
Ты услышишь плач разлуки,
Песнь любви и вопли муки
Иль подобные им звуки...
О, хотя во сне
Вспомни обо мне!

Как и в стихотворении «Когда одни воспоминанья...», элегический тон стихотворения Мура остался чужд Лермонтову, и созданный на основе ирландской мелодии «Романс» по своей трагической напряженности нашел себе место среди других лирических стихотворений Лермонтова, написанных в этот период. Вместе с тем нет никаких оснований предполагать полемичность «Романса». Скорее всего, стихотворение Мура, некогда прочитанное Лермонтовым, через некоторое время ассоциативно связалось с новыми творческими замыслами и послужило импульсом для одного из них. Нечто подобное мы видели и в «Оправдании».

«Ирландские мелодии» сыграли в творчестве Лермонтова роль именно такого импульса, отправной точки для создания самостоятельных стихотворений, включившихся в разные лирические циклы. История переосмысления мотивов, восходящих к Томасу Муру, быть может, особенно показательна потому, что поэтическая индивидуальность ирландского поэта не оказала сколько-нибудь заметного воздействия на Лермонтова. «Ирландские мелодии», попав в русло творческого процесса, интерпретировались так, как требовал ход этого процесса. Обращение Лермонтова к поэзии Мура было подготовлено всей историей восприятия «Ирландских мелодий» в русской литературе; поэтическая

репутация Мура как национального поэта вызвала широкий интерес к нему в кругах, близких Раичу и зарождающейся школе любомудров, с их обостренным вниманием к национальным, «самобытным» элементам в поэзии; освободительные мотивы «Ирландских мелодий» нашли отклик в поэзии декабристов. Лермонтову были близки как раз эти мотивы лирики Мура, когда он создавал свою «Русскую мелодию» и национальную балладу в духе декабристов. Любовная лирика ирландского поэта дает новый материал для усвоения и переработки.

Характерно, что ни в одном случае Лермонтов не дает указания на источник; вероятно, он не всегда и мог это сделать. Запоминались строки, образы, общие контуры прочитанного стихотворения и становились стихами самого Лермонтова. Все это характерно для творческой манеры Лермонтова, и в этом отношении проделанные сопоставления не вносят чего-либо существенно нового в характеристику творческого процесса поэта, но позволяют нагляднее представить себе этот процесс и расширяют наше представление о круге источников, творчески воспринятых и переработанных Лермонтовым.

примечания

- 1 Воспоминания 1964. С. 85.
- 2 См.: Мануйлов В.А. Заметки о двух стихотворениях // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Л., 1948. Т. 67. С. 82–87.
- 3 Шан-Гирей А.П. М.Ю. Лермонтов // Воспоминания 1964. С. 37.
- 4 Известия из Лондона // Атений. 1828. Ч. IV. № 14 и 15. С. 260–261. Характерна попытка А.И. Тургенева — личного знакомого Мура — издать в России его книгу до выхода в свет английского оригинала. См. статью М.П. Алексеева «Автографы Байрона в СССР» (ЛН. Т. 58), где приведен обширный материал, свидетельствующий о росте интереса к Муру как поэту и другу Байрона.
- 5 См., например: Первые годы жизни лорда Байрона / [Пер.] Н...р В...в. // Дамский журнал. 1830. Ч. XXIX. № 11. С. 167–171; Первое знакомство Мура с лордом Байроном: Рассказ Мура // Сын отечества и Северный архив. 1830. Ч. СXXXVI. № 35. С. 65–80; см. также отрывки из записок Байрона: Московский телеграф. 1830. Ч. XXXI. № 3. С. 433–437; № 4. С. 545–548.
- 6 The poetical works of Thomas Moore. Paris, 1827. P. XV–XVI.
- 7 Биографии знаменитых современников // Московский телеграф. 1827. Ч. XVIII. № 23. С. 252.
- 8 Киреевский И. Обзорение русской словесности 1829 года // Денница: Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. М., 1830. С. XIX–XX.
- 9 Там же. С. XX.
- 10 Кс. П[олево́й]. Взгляд на два Обзорения русской словесности 1829 года, помещенные в «Деннице» и «Северных цветах» // Московский телеграф. 1830. Ч. XXXI. № 2. С. 224.
- 11 Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1934. С. 194.
- 12 История проникновения и осмысления творчества Т. Мура в русской литературе подробно прослежена М.П. Алексеевым (Алексеев М.П. Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты // Международные связи русской литературы: Сб. статей. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1963. С. 232–285); к названной статье мы и отсылаем читателя, ограничивая свою задачу лишь рассмотрением судьбы «Ирландских мелодий» в творчестве Лермонтова и в непосредственно близких ему литературных кругах.
- 13 Обогаители огня: Восточная повесть. (Из Томаса Мура) / Перевод Н. Бестужева. СПб., 1821. См.: Базанов В. Ученая республика. М.; Л.: Наука, 1964. С. 241.

- 14 См.: *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М.: Гослитиздат, 1945. Т. 1: 1814–1832. С. 116 и сл.
- 15 Атеней. 1829. Ч. III. № 17. С. 496–497.
- 16 *Мануйлов В.А.* Указ. соч. С. 86.
- 17 Цефей: Альманах на 1829 год. М., 1829. С. 45.
- 18 *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 234–235.
- 19 О нем см.: *Майский Ф.Ф.* 1) Новые материалы к биографии М.Ю. Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М.: Гослитиздат, 1941. Сб. 1. С. 639; 2) Юность Лермонтова // Труды Воронежского государственного университета. Воронеж, 1947. Т. XIV. Вып. II. С. 242–243.
- 20 *Ivanenko M.* Character of the style and writings of Thomas Moore // Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании университетского Благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1830 года марта 29 дня. При сем отчет Пансиона за 1829 год. М., 1830. С. 41–42. (Подлинник по-английски: «The first merit of his Irish Melodies consists in wonderful harmony of versification and in many, the tender and patriotic sentiments they express. He may however be reproached with yielding too much to his old custom of addressing verses to Chloris, so that his elegies, his amorous complaints, and even his complaints of exile possess no other national and characteristic feature than the name of Erin. At the same time, however, we must observe, that if he is fond of indulging in tender strains, he doubtlessly does it to suit his sentiments to the music for which he writes: for in those pieces dedicated to the love of liberty, or indignation at the wrong of injured and oppressed Ireland, his lines glow with all the fire and vigour of patriotic zeal».)
- 21 Московский телеграф. 1829. Ч. XXVII. № 11. С. 295–301; 1830. Ч. XXXI. № 1. С. 41–43; 1830. Ч. XXXII. № 8. С. 439–440.
- 22 См. также: *Маркевич Н.А.* Элегии и еврейские мелодии: Переводы из Байрона и Т. Мура. М., 1829.
- 23 Московский телеграф. 1829. Ч. XXVII. № 11. С. 295–296 (примеч.).
- 24 Украинские мелодии / Соч. Ник. Маркевича. М., 1831. С. II. Интересно отметить, что Т. Муру Маркевич отдает в некоторых отношениях предпочтение перед Байроном, находя, что «у ирландского поэта блеск воображения несравненно разновиднее» (Там же. С. III).
- 25 Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М., 1827. С. 1.
- 26 *Васильев М.* Из переписки литераторов 20–30-х гг. XIX века (Д.П. Ознобишин. — С.Е. Раич. — Э.П. Перцов) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском гос. ун-те им. В.И. Ульянова-Ленина. Казань, 1929. Т. XXXIV. Вып. 3–4. С. 175.
- 27 *Раич С.Е.* Автобиография // Русский библиофил. 1913. № 8. С. 33.
- 28 Общество любителей Российской словесности при Московском университете (1811–1911). Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. Приложение. С. 9, 11.
- 29 Сын Отечества и Северный архив. 1827. Ч. CXIII. № 9. С. 93.
- 30 Галатея. 1829. Ч. X. № 51. С. 266.
- 31 Письмо Ознобишину от 20 ноября 1825 года. См.: *Васильев М.* Указ. соч. С. 175.
- 32 Произнесена на торжественном акте по случаю выпуска воспитанников Пансиона 6 ноября 1831 года.
- 33 Стихотворения Лукьяна Якубовича. СПб., 1837. С. 97.
- 34 Это не единственная попытка национального приурочения жанра среди поэтов круга Раича, что, впрочем, и понятно, если учесть взгляд Раича на перевод. Ср.: *Колышкевич А.* Русские мелодии // Галатея. 1829. Ч. VI. № 31. С. 305–307; и «Украинские мелодии» Л. Якубовича (1831) с ясно выраженным влиянием украинского фольклора. (Стихотворения Лукьяна Якубовича. С. 65–66.) О стихотворении Лермонтова см. также: *Азадовский М.* Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 234.
- 35 Юноша-певец. (Ирландская мелодия) // Атеней. 1828. Ч. III. № 12. С. 369. Если это предположение верно, то список оппозиционных правительству переводчиков Мура дополняется еще одним именем. Как известно, в 20-е годы Ротчев состоял под секретным надзором полиции за антиправительственные стихи (см.: *Шадури В.* Друг Пушкина А.А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1951. С. 344–346).
- 36 *Глинка Ф.* Плач плененных иудеев // Полярная звезда на 1823 год. С. 355–356; *Григорьев В.* Чувства плененного певца // Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. XXV. № 1. С. 52–53; *Языков Н.* Псалом 136-й // Московский вестник. 1830. Ч. III. № 11. С. 191–192. Подробно

о разработке этой темы поэтами-декабристами см.: *Базанов В.* Указ. соч. С. 271 и сл., где указаны и другие источники, в частности Оссиан. Несомненно, черты «оссианизма» в декабристском преломлении присутствуют и в стихотворении Лермонтова, но ни Оссиан, ни 136-й псалом не дают мотива уничтожения музыкального инструмента (в псалме — органы были повешены на ветвях ивы).

³⁷ Белинский. Т. 5. С. 13, 51.

³⁸ Ср., например, в письме А.А. Бестужева (Марлинского) брату из Якутска от 10 апреля 1828 года: «Я... живу уединенно и беседую более всего с неизменными друзьями — с книгами, и нередко Анакреон-Муром...» (*Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 629).

³⁹ Ирландская мелодия. (Из Мура) // Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 191–192.

⁴⁰ См.: *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Л.: ГИЗ, 1924. С. 30.

⁴¹ Новости литературы. 1823. № 5. С. 79–80.

⁴² Московский вестник. 1827. Ч. III. № 9. С. 7–8.

⁴³ В изданиях Лермонтова, выпущенных Академией наук СССР в 1954 и 1959 годах, стихотворение «Из Андрея Шенье» более осторожно датируется 1830–1831 годами. Нам представляются убедительными соображения Э.Э. Найдича о датировке стихотворений XX тетради, согласно которым «Из Андрея Шенье» должно относиться к 1831 году (см.: ЛН. Т. 58. С. 394–395); полагаем, что и в свете приведенных данных есть основания считать, что оно варьирует мотивы стихотворения «Когда одни воспоминанья...», а не предшествует ему.

⁴⁴ См.: *Андроников И.* Лермонтов и Н.Ф.И. // Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки. М.: Гослитиздат, 1964. С. 117–143.

⁴⁵ Ближе всего к ней строфика «Бородина»: ААбСССб, но она сложилась много позже и на основе упрощения строфики раннего «Поля Бородина», не соотносящейся со строфикой мелодий Мура, хотя и отдаленно ее напоминающей.

пушкинская поговорка у Лермонтова

В лермонтовском «Журналисте, читателе и писателе» в монологе Журналиста есть строки:

Войдите в наше положение!
Читает нас и низший круг;
Нагая резкость выраженья
Не всякий оскорбляет слух;
Приличья, вкус — все так условно;
А деньги все ведь платят ровно!!!

Э.Г. Герштейн впервые обратила внимание на то, что для речевой характеристики Журналиста Лермонтов воспользовался ходовым выражением, употребительным в кружке Карамзиных. В августе 1840 года Вяземский вспоминал его как «старую прибаутку». «Войдите в мое положение! — голос значительно возвысится на слоге „же“. Эта фраза с этим ударением была в большой моде прошлым летом у Карамзиных и пущена в ход, кажется, Лермонтовым»¹.

Между тем есть и иное свидетельство о происхождении этого выражения. 5 мая 1846 года Плетнев писал Я.К. Гроту: «Приготовься видеть в № 6 „Современника“ одни учено-серьезные статьи без малейшей примеси легкого чтения. Я знаю, что ты будешь бранить меня. Но войди в мое положение (как любил в таких случаях говаривать покойный Пушкин)...»²

Плетнев указывает на свой источник более определенно, чем Вяземский, и, по-видимому, с полным основанием. Вряд ли поговорка попала к нему от Карамзиных, с которыми он общался редко и никогда близок не был. Пушкина же, особенно в последние годы жизни поэта, он знал домашним образом и был связан с ним теснее, нежели Вяземский; в памяти его запечатлелись речения, привычки, характерные мелочи и особенности повседневного поведения его покойного друга, —

о них он вспоминал часто в письмах к тому же Гроту. Вероятнее всего, поговорка, приведенная им, была в ходу у Пушкина и Карамзиных, откуда она уже и попала к Лермонтову. Вяземский же приписал ее Лермонтову по совершенно понятной аберрации: к августу 1840 года он уже знал «Журналиста, читателя и писателя», опубликованного в апрельском номере «Отечественных записок» за 1840 год.

Пушкинское речение совершенно естественно входит в стихотворение Лермонтова, ближайшим образом связанное с литературно-полемиической позицией Пушкина и его группы и включающее целый ряд реминисценций из стихов и полемических статей 1830–1831 годов. Эта особенность «Журналиста, читателя и писателя» достаточно хорошо известна. На нем лежит и отпечаток литературно-бытовой среды, в которой возникло стихотворение. Пушкинская поговорка в нем, однако, является чем-то большим, нежели простая реминисценция: она, конечно, рассчитана на узнавание и на определенное интонирование, как об этом пишет Вяземский. По-видимому, она читалась с жалобно-просительной интонацией, с особым эмфатическим подчеркиванием фразы и тем самым получила дополнительные смысловые акценты.

примечания

- ¹ Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М.: Сов. писатель, 1964. С. 197.
- ² Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 464.

новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова

(письмо А.С.Траскина к П.Х.Граббе)

Публикуемое ниже письмо о последней дуэли Лермонтова уже упоминалось в лермонтоведческой литературе, хотя подлинник его не был разыскан и текст оставался неизвестен. Это — письмо с сообщением о смерти Лермонтова, датированное 17 июля 1841 года и адресованное командующему войсками Кавказской линии и Черномории генералу П.Х. Граббе начальником штаба полковником А.С. Траскиным. О существовании этого письма за № 17 было известно по перерыву в нумерации сохранившихся писем Траскина к Граббе; предполагалось, что оно, вместе с двумя другими исчезнувшими письмами (№ 15 и 16), представляло какой-то особый интерес и потому было изъято из переписки¹.

Письмо обнаружилось в коллекции Н.С. Тихонравова в отделе рукописей Гос. библиотеки СССР имени В.И. Ленина². Текст его в самом деле интересен во многих отношениях, но по нему трудно предположить, что письмо было изъято преднамеренно в целях соблюдения тайны. Оно представляет собою первое сообщение о дуэли; в предшествующих письмах (№ 15 и 16), по-видимому, никаких сведений о Лермонтове вообще не содержалось. К письму, как это следует из текста, был приложен рапорт пятигорского коменданта В.И. Ильяшенкова от 16 июля 1841 года об обстоятельствах дуэли, приобщенный затем к «Делу штаба отдельного Кавказского корпуса...»; так как нам известно, что вместе с рапортом Ильяшенкова Граббе получил и рапорт Траскина, и несколько других документов³, то очевидно, что личное письмо было как бы сопроводительным комментарием к началу официальной переписки. Этот комментарий особенно важен тем, что он содержит неофициальную версию событий, имевшуюся у влиятельного участника судебного расследования еще до начала следствия.

Фигура Александра Семеновича Траскина (1804–1855), естественно попадавшая в поле зрения биографов Лермонтова начиная с П.А. Висковатого, привлекла к себе особое внимание в советское время, когда социальный аспект последней дуэли Лермонтова выдвинулся в качестве

специальной исследовательской проблемы. С.А. Андреев-Кривич впервые восстановил по архивным источникам его служебную биографию⁴. В течение многих лет Траскин был доверенным лицом военного министра графа А.И. Чернышева, который и рекомендовал его Граббе; в дальнейшем Траскин, не прерывая отношений с Чернышевым, устанавливает почти дружеский контакт со своим новым начальником. С.А. Андреев-Кривич сообщил еще один факт, на который исследователи не обратили до сих пор должного внимания: Траскин вел постоянную переписку со своим родственником Павлом Александровичем Вревским, в это время начальником 1-го отделения канцелярии Военного министерства; переписка была очень важной и очень откровенной⁵; родственники, видимо, были близки между собой.

Это — внешняя канва биографии, формулярный список преуспевающего и исполнительного должностного лица, связанного с официальными кругами Петербурга. Добавляя к нему сохранившиеся мемуарные свидетельства, мы получим портрет штабного офицера, не принимающего участия в «деле», озабоченного своей карьерой и положением, любителя житейских и светских удовольствий. Такова общая характеристика Траскина, но пользоваться ею для оценки его поведения на следствии нужно осторожно. Оно определялось не только официальным долгом или чертами характера, но и субъективным отношением к событиям и лицам. Каким было это отношение, что именно знал и как судил Траскин о Лермонтове, в каком свете рисовалась ему дуэль, — на этот счет у нас были лишь отдельные разрозненные сведения разной достоверности. Весьма соблазнительно применить к ним критерий «психологической вероятности», как он представляется тому или иному исследователю, но этот путь опасен: он почти неизбежно ведет к опрометчивости и поспешности выводов. Если С.А. Андреев-Кривич, соблюдая нужную меру воздержности в оценках, все же предполагал, что Траскин на следствии «явно оберегал Мартынова», то, например, в новейшей работе о дуэли мы находим прямо сенсационную и бездоказательную характеристику Траскина как «главного вдохновителя дуэли (!), исполнителя злой воли Петербурга»⁶.

Все это, конечно, совершенно неверно. Рассказ Траскина о гибели Лермонтова ведется в тонах сдержанного сочувствия. Трудно было бы ожидать от него большего, особенно в переписке. Совершившееся для него — история «неприятная» (*désagréable*) и «несчастливая» (*malheureuse*); он описывает ее нарочито протокольно, ставя легкие акценты, которые составляют едва ли не основное содержание этого любопытного письма. О них пойдет речь далее. Траскин — глава следствия и по долгу службы и из осторожности не позволяет себе явных личных пристрастий. Он соблюдает полную корректность, говоря об участниках дуэли, которых знает мало или вовсе не знает; лишь в одном случае —

в характеристике

в характеристике Васильчикова: «un des nouveaux législateurs de la Géorgie» (один из новых законодателей Грузии) — слышится как будто скрытая ирония, презрение профессионального военного к штатскому «выскачке» двадцати трех лет. Траскин эпически рассказывает о «смешном костюме» Мартынова, который «одевался по-черкесски, с длинным кинжалом» и потому был прозван Лермонтовым «г-н Пуаньяр (Кинжал) с Диких гор» (Mr. Poignard du Mont Sauvage). Из всех названных им участников дуэли только имя Лермонтова лишено пояснительных определений.

В самом этом факте нет ничего неожиданного. Лермонтов попал в поле зрения Граббе и его начальника штаба еще летом 1840 года. Траскин был прямым участником официальной переписки о награждениях Лермонтова, как известно, не увенчавшейся успехом и лишь повлекшей за собой высочайшие выговоры командованию. О неофициальном отношении Граббе к Лермонтову — сочувственном и заинтересованном — Траскин, конечно, также знал, так как был связан со своим начальником довольно тесными личными узами. В круг этих связей и знакомств Лермонтов попадает зимой 1840/41 года в Ставрополе, где он вместе с Л.С. Пушкиным принят у Граббе домашним образом.

В Ставрополе Лермонтов и Л. Пушкин посещали не только дом Граббе. Они бывали и у И.А. Вревского, где собирался «la fine fleur» молодежи: Столыпин (Монго), С. Трубецкой, Н. Вольф, Р. Дорохов; заезжали сюда и ссыльные декабристы (М.А. Назимов). Воспоминания Есакова сохранили память о том уважении, с которым Лермонтов относился к хозяину дома. Траскин был здесь своим человеком: недаром его сразу же заметил А.И. Дельвиг, приезжий, мало знакомый со всем обществом⁷. Ипполит Александрович Вревский был родным братом его жены⁸; второй брат ее был уже упомянутый нами П.А. Вревский — «Поль». По-видимому, мы должны говорить о едином круге, более или менее тесном; почти все члены его так или иначе затронуты и в публикуемом письме.

Этот «ставропольский кружок», о котором упоминают все биографы Лермонтова, вообще заслуживает детального изучения. Здесь не место говорить о нем подробно; укажем лишь на некоторые его особенности, которые косвенно отразились в интересующем нас письме. Траскин называет несколько имен офицеров Генерального штаба, которых он хотел бы видеть в ближайшем окружении Граббе: Д.А. Милютин, Г.И. Филипсон, П.И. Вольф. Первый из них — будущий военный министр, в 1840 году — штабс-капитан, старинный знакомец Лермонтова еще по Университетскому благородному пансиону, оставивший о нем воспоминания. В феврале 1840 года Граббе передавал через него письмо А.П. Ермолову, с весьма красноречивой аттестацией: «Один из самых отличных офицеров армии. С умом, украшенным положительными све-

дениями, он соединяет практический взгляд, и не на одни военные предметы. К тому же примерной храбрости; благороднейших чувств, он во всех отношениях был мне полезен и приятен». «Приласкайте его и расспрашивайте о чем хотите, — пишет далее Граббе. — Он столько знаком со всем, что здесь происходит, что передаст вам изустно хорошо и подробнее, нежели позволило бы то письменное изложение. Он расскажет вам также о семейном моем быте, где он был принят по достоинству»⁹. Личные, почти интимные интонации этого рекомендательного письма не только показывают меру доверенности писавшего: они приглашают к такой же доверенности и Ермолова. Милютин вводится в ермоловский круг, своеобразное негласное военное братство, традиции которого хранит Граббе. Следующее имя — Григорий Иванович Филиппсон, известный автор мемуаров, где мы находим имена Граббе, Траскина, Вревского, Л. Пушкина. Он не вполне свой в этом кругу: он близок к Н.Н. Раевскому, с которым у Граббе и его штаба отношения сложные. Он пользуется «очень хорошим расположением» Граббе, который читает ему свою переписку и отрывки из дневника; он вспоминает свои детские игры в доме Траскина, — отцы их служили вместе, — и вместе с тем он не без тайного сожаления смотрит на светскость, бонвиванство, «столичный или европейский лоск» кружка, заменивший «грубоватую простоту нравов и жизни прежних подвижников Кавказской войны». «Героические времена Кавказа миновали»; этому педантичному и ригористичному знатоку края Граббе и его круг кажутся уже недостаточно «ермоловцами»¹⁰. Наконец, третий, кого называет Траскин в письме, — уже упомянутый нами Николай Иванович Вольф, знакомый Лермонтова по дому Вревских. Его поздние письма все тому же Ермолову ретроспективно рисуют нам атмосферу кружка: «Постараюсь заслужить вашу ко мне доверенность и доказать Николаю Алексеичу (сыну Ермолова. — *В.В.*), как все мы, кавказцы, свято храним память нашего отца-командира...» В 1861 году он держит у себя старый портрет Ермолова, как бы упрекающий «новейшее поколение придворных полководцев», покоряющих горы только «на бумаге». В тех же письмах мы находим воспоминания о Вревском — «единственном друге» писавшего: «Он был из тех генералов, которые воспитывались в преданиях вашей школы и сохранили дух, внушенный вами Кавказскому корпусу»¹¹. Итак, перед нами — единая среда, «ермоловцы», «кавказцы», с их глухой и упорной оппозицией новейшей парадной военной верхушке, с их вольномыслием, с их опальным кумиром. Круг Граббе — средоточие «ермоловского духа», и в него втянут Траскин, силою родства, симпатий, убеждений, Траскин, ведущий в переписке с П.А. Вревским упорную дипломатическую войну с генералом Головиным, неприятелем Граббе¹², бросающий в письме к Граббе как характеристику Васильчикова пренебрежительный намек на «новых законодателей Грузии» — в отличие от прежних,

прежних, ермоловских. Сюда тянутся ссыльные декабристы, как их друзья стекались к самому Ермолову двадцатью годами ранее, и здесь готовятся впечатления и идеи, отразившиеся в «Кавказце», «Споре», «Герое нашего времени». И подобно тому, как годом ранее посланцем этого круга едет к Ермолову Милютин, в январе 1841 года Лермонтов везет к тому же Ермолову частное письмо Граббе и совершенно так же входит в орбиту личного воздействия «Алексея Петровича»¹³.

И еще одна особенность ермоловской среды получает отражение в письме Траскина: эта среда интеллектуальна, «литературна». Ермолов считал поэтов гордостью нации. Граббе писал стихи, гордился знакомством с Пушкиным; его дневники полны литературных ассоциаций, выписок, отзывов о прочитанных сочинениях, вплоть до философско-исторических работ Гердера. «Истинный поэт — редкий посланник неба, один в столетия и между миллионами живых и отживших», — записывает он в 1839 году, сожалея о гибели Пушкина и Бестужева, певцов Кавказа¹⁴.

Совершенно естественно поэтому, что и Траскин знает Лермонтова-литератора. Литературные интересы ему отнюдь не чужды: он следит за новинками, в частности французской прозы, и обменивается книгами с Граббе. Более того, именно ему Граббе адресует свои сожаления по поводу смерти Лермонтова: «Несчастливая судьба нас, русских. Только явится между нами человек с талантом — десять пошляков преследуют его до смерти. Что касается до его убийцы, пусть на место всякой кары он продолжает носить свой шутовской костюм»¹⁵. Это — ответ на публикуемое письмо, и он весьма знаменателен: Граббе знал, что его корреспондент сочувствует Лермонтову, а не Мартынову и что к нему в этом случае можно обращаться как к единомышленнику.

Когда в середине мая 1841 года Граббе на свой страх и риск отправил Лермонтова вместо «погибельного» правого фланга Кавказской линии на менее опасный левый фланг, Траскин, конечно, был в курсе планов своего начальника, тем более что дело шло о знакомом ему лице. Он предпринимает дальнейшие шаги: выдает Лермонтову и А.А. Столыпину за своей подписью предписания, позволяющие им лечиться в Пятигорском госпитале; это разрешение, подкрепленное затем медицинскими свидетельствами Барклай де Толли и ходатайствами коменданта Ильяшенкова, явилось для Лермонтова основанием задержаться в Пятигорске. Лермонтов болен не был; свидетельство было формой послабления, — это отлично знали и Барклай де Толли, и Ильяшенков¹⁶; знал это, конечно, и Траскин, постоянно встречавшийся с подобной практикой: об офицерах, приехавших в Пятигорск «не лечиться, а развлекаться», он упоминает и в публикуемом письме.

То, что Лермонтов и Столыпин остались в Пятигорске с молчаливого согласия Траскина, имело, по-видимому, свое косвенное влияние на ход следствия.

Теперь мы можем обратить внимание на некоторые особенности поведения Траскина в первый день после получения известия о дуэли. Его письмо дает некоторые хронологические вехи. Он выехал из Кисловодска 12 июля. Путь до Пятигорска занимал несколько часов; Траскин прибыл, видимо, за три дня до дуэли, которая явилась для него неожиданностью. Уже 16 июля он развивает бурную деятельность: арестует участников, наряжает следствие, посылает Чернышеву донесение о дуэли и способствует похоронам Лермонтова по церковному обряду. Об этом эпизоде рассказывал писарь Пятигорского комендантского управления Карпов: «Является ординарец от Траскина и передает мне требование, чтоб я сейчас же был у полковника. Едва лишь я отворил, придя к нему на квартиру, дверь его кабинета, как он своим сильным металлическим голосом отчеканил: „Сходить к отцу протоиерею, поклониться от меня и передать ему мою просьбу похоронить Лермонтова. Если же он будет отговариваться, сказать ему еще то, что в этом нет никакого нарушения закона, так как подобною же смертью умер известный Пушкин, которого похоронили со святостью и провожал его тело на кладбище почти весь Петербург...“ Я отправился к протоиерею, о. Павлу Александровскому, и передал буквально слова полковника. Отец Павел подумал-подумал и, наконец, сказал: „Успокойте г. полковника, все будет исполнено по его желанию“»¹⁷. П. А. Висковатый сомневался в точности этого рассказа: Карпов переадресовывал слова о Пушкине то Столыпину, то другим друзьям поэта; биографу Лермонтова они казались невероятными в устах флигель-адъютанта¹⁸. Однако рассказ этот едва ли не достовернее всех других: Траскин ссылается в нем на официальный прецедент, совершившийся с ведома самого императора. 17 июля просьба Траскина была подтверждена письменным разъяснением следственной комиссии, со ссылкой на погребение Пушкина, отпетого «в церкви Конюшен императорского двора в присутствии всего города»¹⁹. И здесь нам вновь приходится вспомнить о близкой связи Траскина с П. А. Вревским, который входил в непосредственное окружение Пушкина и был переводчиком его стихов на французский язык. Брат мужа Е. Н. Вульф-Вревской, короткой приятельницы Пушкина, свидетельницы его последних преддуэльных дней, «Поль Вревский», конечно, должен был сообщить своему родственнику об официальной и закулисной истории последней дуэли Пушкина. Ассоциация напрашивалась сама собой. Добавим, что известный нам отрывок из письма Граббе к Траскину также содержит ее: «человек с талантом» — это и Пушкин, и Лермонтов; «десять пошляков» — это в первую очередь Мартынов и Дантес, а затем уже и другие «преследователи» поэтов — в петербургском ли, в пятигорском ли обществе. Граббе был лично знаком с Пушкиным; письмо его Траскину есть продолжение каких-то начатых ранее разговоров.

Итак,

Итак, действуя в пределах своих официальных обязанностей, соблюдая предельную дипломатическую осторожность, Траскин все же отдает себе отчет в том, что разбираемое им дело не ординарно, что он стоит у конца жизненного пути поэта, в котором как бы повторилась трагедия Пушкина. Нет надобности приписывать Траскину понимание подлинного смысла и масштаба событий, но Лермонтову он сочувствует. Как же он описывает дуэль в неофициальном письме?

Прежде всего, он оказывается великолепно информированным в ходе событий. Он знает о карикатурах «à l'instar de celles de Mr. Maieux» (вроде карикатур на г-на Майе). Эти сведения, вместе с юношеским прозвищем Лермонтова — «Майе, Маешка», — могли идти только из ближайшего окружения поэта. Об альбомах с карикатурами писали Э.А. и А.П. Шан-Гирей, Быховец, Арнольди, Васильчиков; о них хорошо знали Глебов и Трубецкой — и, добавим, Столыпин. Название же Мартынова «Mr. Poignard du Mont Sauvage», варьируемое разными мемуаристами, имеет лишь один близкий аналог — «Le chevalier des monts sauvages» и «Monsieur du poignard», сообщенное Ек.А. Столыпиной со слов Глебова²⁰.

Это сопоставление, конечно, еще не решает вопроса об источниках осведомленности Траскина, но дает нить для поисков. Совершенно естественно, что к 17 июля Траскин мог собрать необходимые ему сведения скорее всего у арестованных и допрошенных им участников дуэли. Он мог сопоставить показания и дать сводный рассказ, — и такая возможность не исключается, хотя, вероятнее всего, дело обстояло иначе. В целом его версия далека от той, которую мы знаем по показаниям Мартынова: неприязнь к убийце Лермонтова, которую почувствовал в письме Траскина Граббе, выражалась в подборе данных и легких, но явственно ощущаемых акцентах. В совершенно ином свете предстают в этом письме секунданты. Они увеличивают дистанцию с 15 до 20 шагов; они всеми силами стремятся предотвратить поединок — и вынуждены принять в нем участие, так как ожесточенные противники решились драться без секундантов. Этих сведений мы не находим в существующих воспоминаниях о дуэли, и трудно сказать, насколько они верны. Во всяком случае, Траскин явно стремится уменьшить наказание, угрожающее Глебову и Васильчикову, и уже после начала следствия посещает их, осторожно направляя их ответы. Они писали об этом Мартынову — с ним Траскин не общался²¹. Маленький штрих, сообщенный уже упоминавшимся Карповым, как будто довершает картину: Мартынов из-под ареста пишет письмо, где просит разрешения «для облегчения... преступной скорбящей души» проститься с телом своего «лучшего друга и товарища». Комендант Ильяшенков поставил на поле вопросительный знак и, подписав свою фамилию, отправил бумагу Траскину. «Полковник Траскин, прочитав записку и ни слова не говоря, написал ниже

подписи коменданта: „!!! нельзя. Траскин“»²². Проверить этот анекдотический рассказ мы также не можем, хотя должны признать, что он полностью соответствует той линии поведения, которой следовал Траскин на всем протяжении следствия.

Итак, по-видимому, можно предположить, что версия дуэли в письме Траскина в основе своей восходит к рассказам секундантов. И здесь нам прежде всего приходится обратить внимание на характер передачи диалога Лермонтова и Мартынова. Это очень важно. Вопрос об инициаторе дуэли был на следствии центральным, но решение его не было столь уже простым. Мартынов тщательно отработывал эту часть своих показаний, и в его передаче диалог принял следующую форму: «...я сказал ему, что прежде я просил его прекратить эти несносные для меня шутки, но что теперь предупреждаю, — что если он еще раз вздумает выбрать меня предметом для своей остроты, — то я заставлю его перестать. — Он не давая мне кончить... и в довершение прибавил: „Вместо пустых угроз ты гораздо бы лучше сделал, если бы действовал. Ты знаешь, что я никогда не отказываюсь от дуэлей; — следовательно ты никого этим не испугаешь“»²³. Такое течение разговора действительно означало фактический вызов со стороны Лермонтова: прося «оставить свои шутки» и намекая на возможность дуэли лишь в случае неисполнения законной просьбы, Мартынов в самом деле делал «шаг к сохранению мира»; Лермонтов же своим советом отрезал пути к объяснениям и провоцировал картель. Так и представлял дело Мартынов; так же писал и Васильчиков в 1870-е годы: «слова Лермонтова „потребуйте от меня удовлетворения“ заключали в себе уже косвенное приглашение на вызов»²⁴. В письме Траскина мы находим нечто иное. Слова раздраженного Мартынова лишились смягчающего оттенка уступительности и стали звучать как прямая угроза. «Мартынов сказал ему, что он заставит его молчать» (*qu'il le feroit taire*). Этой формулы было совершенно достаточно для дуэли. С другой стороны, ответ Лермонтова приобрел миролюбивые интонации: «Лермонтов ответил, что не боится его угроз и готов дать ему удовлетворение, если он считает себя оскорбленным» (*qu'il ne craignoit pas ses menaces et qu'il étoit prêt à lui rendre raison s'il se croyoit offensé*).

Все эти акценты существенны: не забудем, что они появляются в письме профессионального военного, производящего следствие о дуэли; «кодекс чести» для него не новость, а решение вопроса о зачинщике основывается в данном случае исключительно на словесных формулах и оттенках. В изображении Траскина зачинщик дуэли — Мартынов: ему предоставлялась полная возможность продолжить объяснение и решить, было ли здесь преднамеренное оскорбление или простая неосторожность. Он не воспользовался этой возможностью.

Нам неизвестно, насколько точно Траскин передал полученные им показания (самого разговора Лермонтова с Мартыновым никто не слышал).

не слышал). Если слова Мартынова «заставлю молчать», «заставлю перестать» были подтверждены неоднократно, в том числе и самим Мартыновым, то ни в одном из мемуарных источников, не говоря уже о документах следствия, ответ Лермонтова не является в столь смягченном виде, как в письме Траскина.

Создавшаяся картина, по-видимому, несколько удивляла его самого: он отмечал необычную «ожесточенность» (*animosité*) противников при маловажности причин для поединка; понимая, что взаимную вражду их нужно подчеркивать, чтобы облегчить положение секундантов, он все же высказывает предположение, что истинные причины ссоры лежат глубже. Может быть, до него дошли слухи, уже распространившиеся по Пятигорску, — о вражде из-за женщины (Н.П. или Э.А. Верзилиной). Это легко могло случиться: так думал, например, плацадъютант при Пятигорском комендантском управлении поручик А.Г. Сидери, в ту пору жених воспитанницы Верзилиных Е.И. Кнольт, постоянно посещавший семейство²⁵. Слух держался долго; он дошел и до Висковатого. Некоторые обстоятельства позволяют, однако, думать, что Траскин имел в виду другую версию, распространившуюся одновременно: Мартынов якобы принял на свой счет какие-то намеки в «Герое нашего времени». Об этом рассказывал Боденштедт; молва, называвшая сестру Мартынова, Наталью Соломоновну, прототипом княжны Мери, достигла до ушей Арнольди; по пятигорским же рассказам писал об этом Костенецкий; А.П. Смольянинов передавал целую — совершенно фантастическую — историю о том, как Лермонтов публично объявил это Мартынову, который вынужден был вступить за честь сестры. Существует указание (сомнительного, впрочем, происхождения), что жандармский полковник Кушинников, участвовавший в следствии, выдвинул эту версию сразу же после дуэли²⁶.

По-видимому, на нее и намекает Траскин в письме; с обычной своей осторожностью он не упомянул о существовании дела, но постарался выяснить его в ходе следствия: один из вопросов Мартынову был сформулирован так: «Не происходило ли между вами и покойным Лермонтовым ссоры или вражды? С какого времени она возникла»? Те же вопросы задавались Васильчикову и Глебову; оба отговорились незнанием²⁷.

Здесь вновь вопрос об источниках осведомленности Траскина допускает множество возможных решений. Слух распространен в Пятигорске; Траскин мог знать о нем случайно; услышать о нем от Кушинникова, если только тот был действительно причастен к его распространению. Наконец, перед ним был опять источник, уже раз отмеченный нами, — секунданты. Боденштедт рассказывал историю о старинной вражде со слов Глебова. Именно его рассказ, в отличие от всех других, был одержан и вовсе лишен романтизирующих деталей; он был глухим намеком, — таким же, как в письме Траскина.

Итак, шаг за шагом, соблюдая предельную осторожность, Траскин создает для Граббе свою концепцию поединка. Она достигает вершинной точки в описании выстрела.

Лермонтов сказал, что он не будет стрелять и будет ждать выстрела Мартынова. Они подошли к барьеру одновременно; Мартынов выстрелил первым, и Лермонтов упал. Пуля пробила тело справа налево и прошла через сердце. Он жил только 5 минут и не успел произнести ни одного слова.

Это ответ на второй центральный вопрос следствия: «Поручик Лермонтов выстрелил ли из своего пистолета или нет и по какой причине?» Как известно, Мартынов отвечал уклончиво. Пятигорский суд поставил вопрос еще резче: «Не заметили ли вы у Лерм.<онтовского> пистолета осечки или он выжидал произведенного вами выстрела?..» Мартынов ответил: «...у его пистолета осечки не было». Секунданты писали Мартынову: «Придя на барьер, ты напиши, что ждал выстрела Лермонтова». В то время как шла эта переписка и мучительно вырабатывалась формула, не содержащая прямой лжи, Траскину была известна подлинная картина поединка, обвиняющая Мартынова, и он с совершенной уверенностью сообщил о ней командующему Кавказской линией. Каковы были источники его информации на этот раз?

Нежелание Лермонтова стрелять было известно в Пятигорске; это в один голос утверждают мемуаристы. О том же мы читаем в московских письмах 1841 года; но эта группа свидетельств упоминает о выстреле Лермонтова в воздух. Пятигорские мемуаристы о выстреле в воздух не говорят, — и, по-видимому, его не было. Нет достаточных оснований сомневаться в показаниях Васильчикова, что он разрядил оставшийся заряженным лермонтовский пистолет²⁸.

«Они подошли к барьеру одновременно», — пишет Траскин. Мемуаристы, рассказывавшие из вторых рук, эту деталь обычно утрачивали. Расходились и показания секундантов. Васильчиков, очень скудно и намеренно неточно сообщавший о поединке, удостоверял позднее, что Лермонтов остался стоять на месте; обеляя Мартынова десятки лет, он только Висковатому — и то не прямо — рассказал, что Лермонтов не собирался делать свой выстрел. Арнольди с чьих-то слов передавал, что Лермонтов приблизился к барьеру; Полеводин, ссылаясь на секундантов, заявлял, что Лермонтов подошел первым. Сам Мартынов показывал: «Я первый ступил на барьер». Сведения Траскина, очевидно, идут не от Мартынова; ближе всего они к тем, которые сообщены в акте следственной комиссии от 16 июля, составленном по показаниям секундантов: оба дуэлянта подошли к барьеру; Лермонтов не успел сделать своего выстрела²⁹. В беседах же с Э.А. Верзилиной-Шан-Гирей Глебов вспоминал, что Мартынов стрелял первым, а Лермонтов еще прежде сказал

сказал секундантам, что стрелять не будет, и был убит наповал³⁰. Он же показывал на следствии: «После первого выстрела, сделанного Мартыновым, Лермонтов упал, будучи ранен в правый бок навывлет, почему и не мог сделать своего выстрела»³¹.

Е.А. Столыпина Глебов рассказывал: «Бедный Миша только жил 5 минут, ничего не успел сказать, пуля навывлет»³².

Эти слова прямо повторены по-французски в письме Траскина: «Он жил только 5 минут — и не успел произнести ни одного слова».

Итак, и в целом, и в частности сообщение Траскина близко к той версии дуэли, которая была у секундантов, — и в первую очередь у Глебова, — причем к версии неофициальной. Конечно, он получал сведения и от Васильчикова, может быть, и от других, например от Столыпина. Для нас важно, что о деталях поединка Траскин знает из первых рук, что нарисованная им картина событий, по-видимому, в наибольшей мере приближена к реальной и содержит факты, отягчающие вину Мартынова.

Совершенно естественно, что и его рассказ субъективен — как и всякий мемуарный источник. Он не только сводит факты, он содержит некий взятый изначала угол зрения на события. Его письмо не просто защита секундантов, как мы отмечали вначале, — оно написано с их «точки зрения», и, может быть, поэтому Траскин обходит (или не знает) факты, о которых секунданты договаривались молчать: например, тяжелые условия дуэли, с назначенными тремя выстрелами. Если это предположение правильно, то письмо Траскина косвенно бросает свет на позицию секундантов: стремясь выгородить Мартынова перед судом, они ни в малейшей мере не были «на его стороне» и с поражающей откровенностью рассказывали Траскину то, о чем умалчивали на следствии.

В пользу этой гипотезы как будто говорит и заключительная часть письма Траскина. Нет сомнения, что он знал о дуэли больше, чем сказал. Описывая обстановку в Пятигорске, он обращает внимание Граббе на приезд сюда Р. Дорохова, замешанного в дуэли, и затем, как бы случайно, роняет фразу: «я... выслал кое-кого из тех, кто проживал без законного разрешения, и среди прочих князя Трубецкого». Это — указание чрезвычайной важности, факт, о котором мы до сих пор ничего не знали. Траскин не просто умолчал об участии в дуэли Столыпина и Трубецкого, — он удалил последнего под благовидным предлогом, а потом предупредил подследственных, чтобы они писали только то, что относится до них четверых, «двух секундантов и двух дуэлистов». Вопрос о неназванных участниках дуэли был прямо поставлен следственной комиссией, но ответ на него был уже предreshен. Ни Столыпин, ни Трубецкой, ни тем более Дорохов и другие возможные свидетели в следствии не фигурировали.

Создается совершенно парадоксальное положение.

Очерчиваются контуры некоего молчаливого уговора, своеобразной круговой поруки, которой связаны наблюдающий за следствием и влияющий на его ход флигель-адъютант Траскин, секунданты, по-видимому, рассказавшие ему о подлинном ходе поединка, генерал Граббе, с полуслова понявший своего начальника штаба, причастные ближайшим образом лица, как Столыпин и Трубецкой, полностью исключенные из следствия. В этом своеобразном заговоре намеков и умолчаний не участвует Мартынов, единодушно изобличенный, но выгораживаемый на официальном следствии.

Можно думать, что здесь действовали двоякого рода причины, и объяснений создавшейся ситуации нужно искать в разных направлениях.

Одни причины — личного свойства — ведут нас к литературно-бытовой среде Ставрополя, к домам Граббе и Вревского, где были приняты Лермонтов, Столыпин, Трубецкой, Дорохов. Конечно, в их судьбе Траскин должен был быть заинтересован в первую очередь. Его поведение на следствии полностью подтверждает это предположение. Всемерно облегчая положение арестованных секундантов, Траскин оберегал и этих — близких Лермонтову — людей.

Другой ряд причин отчасти приоткрывается в заключительной части, письма Траскина, где он рассказывает о неблагоприятном положении в Пятигорске, падении воинской дисциплины и приезде сюда офицеров с репутацией неблагонадежных.

Пятигорск уже привлек к себе внимание жандармов. Дуэль Лермонтова — вне зависимости от того, сожалел о ней Петербург или нет, — была чрезвычайным происшествием, находившим себе истоки и объяснение в слабости или попустительстве воинских властей. По существу, об этом Траскин и сообщает Граббе. Именно этим обстоятельством, а не интересом к личной судьбе Лермонтова объяснял Н.И. Лорер наплыв «голубых мундиров» сразу после 15 июля. По тем же причинам оказавшийся в Пятигорске полковник Кушинников спешит отправить депешу Бенкендорфу 16 июля, по свежим следам событий. Военные власти должны были срочно принимать ответные меры.

Первой из них была депеша Траскина Чернышеву, от 16 июля, о которой он сразу же сообщил Граббе: «Я донес о сем происшествии его сиятельству, дабы князь Чернышев известился о сем происшествии в одно время с графом Бенкендорфом»³³. Это было, по точному выражению В.С. Нечаевой, «соревнование на скорость между военными и жандармскими властями», но, вопреки мнению исследовательницы, оно объяснялось не повышенным интересом персонально к Лермонтову, а общей ситуацией на Кавказской линии.

16 же июля Траскин включает в состав следственной комиссии Кушинникова — включает вынужденно, как справедливо отметили

новейшие

новейшие исследователи вопроса, — и вслед за тем с дипломатической осторожностью начинает устранять из поля зрения жандармов все то, что открывало бы им возможность вмешаться в дела Граббе и его штаба. Во главе следственной комиссии становится плац-майор подполковник Ф.Ф. Унтилов, кадровый военный, имевший в свое время резкое столкновение с жандармским офицером, от услуг которого решительно отказался³⁴. Число причастных к дуэли лиц сокращается, имена «подозрительных» на следствии не фигурируют. Чтобы не вызывать подозрений, вся дуэль должна была быть ординарной. Усилия подсудимых и судивших их военных властей в данном случае шли в одном направлении.

И Граббе, и Траскин отлично понимали, что наказание Мартынова в конечном счете все равно зависит не от них, что дело пойдет на высочайшую конфирмацию и судьба участников дуэли будет решена в Петербурге. Дуэльный же кодекс чести был внеиндивидуален — какова бы ни была тяжесть утраты, между уголовным убийством и убийством на поединке в сословном сознании лежала непроходимая грань. То же сословное сознание настоятельно требовало всеми возможными средствами избавлять секундантов от уголовных преследований, которым они подверглись добровольно во имя того же кодекса чести. Это знал любой дворянин, признававший право поединка, — от разжалованного в солдаты Дорохова до генерала Граббе и флигель-адъютанта Траскина. Но все они знали и другое — что совершилась трагедия и что виновник ее судится теперь не правовым, а моральным судом, не ведающим ни оправдания, ни конфирмации.

Таковы, на наш взгляд, выводы, которые позволяет сделать новонайденный документ. Не меняя в существе сложившихся в литературе представлений о дуэли и следствии, он дает возможность уточнить или прояснить ряд деталей, которые в настоящее время привлекают внимание исследователей. Во многих отношениях он подтверждает точку зрения С.Б. Латышева и В.А. Мануйлова, изложенную в неоднократно цитированной нами статье, и непосредственно примыкает к кругу привлеченных ими материалов, — и это дает публикатору основание посвятить свою работу семидесятилетию своего учителя Виктора Андрониковича Мануйлова как непосредственное продолжение его разысканий в области биографии Лермонтова.

Piatigorsk, le 17 Juillet 1841

Madame Grabbe est établie à Kisslovodsk depuis le 11 de ce mois. Je l'ai quitté le 12 et je suis revenu ici pour continuer mon traitement. Elle est très contente de la maison de Printz et paroïssoit être plus calme. Hier les docteurs Normann et Roger ont été la voir et m'ont dit qu'elle a commencé à prendre des bains et qu'elle fait de très longues promenades.

Vous verrez, mon Général, par le доклад ci-joint les dispositions de l'Etat major pour l'aprovisionnement du détachement de Nazran et la négligeance impardonnable de la

commission et de Mm. *Широков* et *Нестеров*. Le Major *Сердаковский* est arrivé ici le 15 de ce mois de Wladikawkase et m'a dit qu'il avoit rencontré en route beaucoup de transports avec des vivres. Je l'ai pourtant envoyé à Stavropol pour secouer vigoureusement la commission et dès qu'il reviendra ici j'aurai l'honneur de Vous présenter mon opinion sur ce qu'il faudroit faire pour la mettre à la raison.

Vous apprendrez par le rapport ci-joint du commandant du Piatigorsk une malheureuse et desagréable histoire arrivée ici avant hier. Lermantow a été tué en duel avec *Мартынов*, l'excosaque du reg^t de Grebenskoi. Les témoins ont été Gléboff de la garde à cheval et le P^{ce} Wassiltschikoff un des nouveaux législateurs de la Géorgie. On n'a appris la cause de leur querelle qu'après le duel; quelques heures avant on les a vu ensemble et personne ne s'est douté qu'ils alloient se battre. Lermantow se moquoit depuis longtems de *Мартынов* et faisoit circuler des caricatures à l'instar de celles de Mr. Mayeux, sur le costume ridicule de *Мартынов*, qui s'habilloit en circassien avec un long poignard et l'avoit surnommé Mr. Poignard du Mont Sauvage. A une soirée chez les Werziline il s'est moqué de *Мартынов* devant les dames. En sortant *Мартынов* lui a dit qu'il le feroit taire; Lermantow lui a répondu qu'il ne craignoit pas ses menaces et qu'il étoit prêt à lui rendre raison s'il se croyoit offensé. La-dessus cartel de la part de *Мартынов*, et les témoins qu'ils ont choisi n'ont pas pu arranger l'affaire malgré toutes les peines qu'ils se sont donnés; ils alloient se battre sans témoins. Leur animosité fait croire qu'ils ont eu d'autres griefs mutuels. Ils se sont battus à la barrière qui de 15 pas convenus a été allongé par les témoins jusqu'à 20 pas. Lermantow avoit dit qu'il ne tireroit pas et qu'il attendrait le coup de *Мартынов*. Ils sont arrivés à la barrière en même tems; *Мартынов* a tiré le premier et Lermantow est tombé. La balle avoit traversé le corps du coté droit au coté gauche et avoit percé le coeur. Il n'a vécu que 5 minutes et n'a pas pu proférer une seule parole.

Piatigorsk est peuplé à demi par des officiers qui arrivent des détachements sans aucune autorisation écrite et légale et qui viennent non pour se traiter mais pour s'amuser et ne rien faire; entre autres est arrivé ici Mr. *Дорохов*, qui certes n'est pas malade. Même les Chefs de régiments se permettent de laisser venir ici qui bon leur semble et même des *junkers*. Il seroit indispensable de défendre cela. Le vieux *Ильяшенков* est un brave et digne homme, mais il n'est pas fait pour contenir une jeunesse aussi turbulente; aussi marchoit on sur la tête ici. J'ai mis le holà à cela et j'ai renvoyé quelques personnes qui étoient sans permission légale et entre autres le P^{ce} Troubetzkoi, mais je ne parviens pas à mettre tout en ordre parcequ'il y a quantité de personnes qui ne sont pas de ma compétence et qui ne se trouvent pas dans nos troupes.

Je Vous remercie beaucoup, mon Général, pour Vos deux lettres du 7 et du 11 Juillet; malheureusement je ne suis pas à même de Vous envoyer des livres car je n'en ai pas ici. Je Vous envoie pourtant un roman d'Eugène Sue *Arthur en 4 vol.* et je tâcherai de Vous envoyer encor des livres avec *Сердаковский*, qui doit passer ici aujourd'hui ou demain. Est-ce que Vous ne croyez pas, mon Général, qu'il seroit bon de redemander Wolf à la place de Nordenstam? Milutine seroit excellent, mais est-ce qu'on le donnera? Philipson seroit ce qu'il y auroit de mieux, mais le voudra-t-il?

Agréez, je Vous prie, mon Général, mes respectueux hommages.

A. Traskine.

Перевод:

Перевод:

А.С. Траскин — П.Х. Граббе

Пятигорск, 17 июля 1841

Г-жа Граббе поселилась в Кисловодске с 11 числа. Я оставил ее 12-го и вернулся сюда, чтобы продолжить свое лечение. Ей очень нравится у Принтца, и она кажется более спокойной. Ее смотрели доктора Норман и Рожер, и, как они мне сказали, она уже начала принимать ванны и совершает длительные прогулки.

Вы узнаете, генерал, из прилагаемого доклада, о намерениях Генерального штаба относительно снабжения продовольствием Назранской команды и о непростительном небрежении комиссии и гг. Широкова и Нестерова. Майор Сердаковский прибыл сюда 15-го из Владикавказа и рассказал мне, что встретил по пути большое число транспортов с припасами. Я все же послал его в Ставрополь, чтобы он посильнее встряхнул комиссию, и как только он вернется, я буду иметь честь представить вам свое мнение, что нужно делать, чтобы образумить их.

Из прилагаемого при сем рапорта коменданта Пятигорска вы узнаете о несчастной и неприятной истории, происшедшей позавчера. Лермонтов убит на дуэли с Мартыновым, бывшим казаком Гребенского войска. Секундантами были Глебов из кавалергардов и князь Васильчиков, один из новых законодателей Грузии. Причину их ссоры узнали только после дуэли; за несколько часов их видели вместе и никто не подозревал, что они собираются драться. Лермонтов уже давно смеялся над Мартыновым и пускал по рукам карикатуры, наподобие карикатур на г-на Майе, на смешной костюм Мартынова, который одевался по-черкесски, с длинным кинжалом, — и называл его «Г-н Пуаньяр с Диких гор». Однажды на вечере у Верзилиных он смеялся над Мартыновым в присутствии дам. Выходя, Мартынов сказал ему, что заставит его замолчать; Лермонтов ему ответил, что не боится его угроз и готов дать ему удовлетворение, если он считает себя оскорбленным. Отсюда вызов со стороны Мартынова, и секунданты, которых они избрали, не смогли уладить дело, несмотря на все предпринятые ими усилия; они собирались драться без секундантов. Их раздражение заставляет думать, что у них были и другие взаимные обиды. Они дрались на расстоянии, которое секунданты с 15 условленных шагов увеличили до 20-ти. Лермонтов сказал, что он не будет стрелять и станет ждать выстрела Мартынова. Они подошли к барьеру одновременно; Мартынов выстрелил первым, и Лермонтов упал. Пуля пробила тело справа налево и прошла через сердце. Он жил только 5 минут — и не успел произнести ни одного слова.

Пятигорск наполовину заполнен офицерами, покинувшими свои части без всякого законного и письменного разрешения, приезжающими не для того, чтобы лечиться, а чтобы развлекаться и ничего не делать; среди других сюда прибыл г-н Дорохов, который, конечно уж, не болен. Сами командиры полков позволяют являться сюда кому заблагорассудится, и даже юнкерам. Было бы необходимо запретить это. Старик Ильяшенков, доблестный и достойный человек, не наделен способностью сдерживать столь беспокойных молодых людей, и они ходят на го-

лове. Я положил конец этому и выслал кое-кого из тех, кто проживал без законного разрешения, и среди прочих князя Трубецкого, но не могу привести все в порядок, так как здесь множество таких, которые не подчинены мне и даже не состоят на военной службе.

Очень благодарен вам, Генерал, за ваши два письма от 7 и 11 июля; к несчастью, не могу тотчас послать вам книги, потому что у меня здесь их нет. Посылаю вам, однако, роман Эжена Сю «Артур», в 4-х томах, и постараюсь прислать еще книг с Сердаковским, который должен быть здесь сегодня или завтра. Не думаете ли вы, Генерал, что было бы хорошо вновь просить Вольфа на место Норденстама? Милютин был бы превосходен, но дадут ли его? Филипсон был бы лучше всего, но захочет ли он?

Соблаговолите, Генерал, принять мои уверения в совершенном почтении.

А. Траскин.

примечания

- ¹ Андреев-Кривич С.А. Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 149.
- ² ГБЛ [РГБ]. Ф. 298 (Тихонравов), 1.36. На письме позднейшая помета: «О поединке Лермонтова с Мартыновым».
- ³ Нечаева В.С. Суд над убийцами Лермонтова. («Дело штаба отдельного Кавказского корпуса» и показания Н.С. Мартынова) // М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М.: Соцэкгиз, 1939. С. 18.
- ⁴ Андреев-Кривич С.А. Указ. соч. С. 143–149.
- ⁵ Там же. С. 145.
- ⁶ Иванова Т. Посмертная судьба поэта. (О Лермонтове, о его друзьях подлинных и друзьях мнимых, о тексте поэмы «Демон»). М., 1967. С. 62 и сл. Оговоримся, что с большинством оценок и выводов этой книги мы решительно не можем согласиться; размеры и назначение публикации не дают возможности для подробной контраргументации. Один маленький, но наглядный пример, непосредственно относящийся к интересующему нас вопросу, показывает, к чему может приводить априорность исследовательских построений: на с. 67 своей книги Т.А. Иванова цитирует приводимый нами далее фрагмент из письма Граббе Траскину с сочувственной характеристикой Лермонтова; однако поскольку Траскин уже определен как зловещая фигура и враг Лермонтова, то имя его как адресата не называется, а цитата из письма Граббе преподносится как устная речь.
- ⁷ См.: Воспоминания 1972. С. 253, 255–256; Дельви́г А.И. Мои воспоминания. М., 1913. Т. 1. С. 297.
- ⁸ Воспоминания Григория Ивановича Филипсона // Русский архив. 1883. Кн. 3. С. 284. Об И.А. Вревском см. также в кн.: Иванова Т. Указ. соч. С. 107–108.
- ⁹ Русская старина. 1896. № 10. С. 107.
- ¹⁰ Русский архив. 1883. Кн. 3. С. 258, 290, 294.
- ¹¹ Русская старина. 1896. № 12. С. 582–583.
- ¹² Андреев-Кривич С.А. Указ. соч. С. 145; Русская старина. 1896. № 10. С. 107.
- ¹³ Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1964. С. 480–496. Ср.: Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 349 и сл.
- ¹⁴ Русский архив. 1888. № 6. С. 114.
- ¹⁵ Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 444. Подлинник по-французски.
- ¹⁶ Латышев С., Мануйлов В. Как погиб Лермонтов // Русская литература. 1966. № 2. С. 108; ср.: Воспоминания 1972. С. 312–314 (рассказ П.К. Мартынова).
- ¹⁷ Русская мысль. 1890. № 12. С. 78.
- ¹⁸ Висковатый П.А. Указ. соч. С. 433.
- ¹⁹ Цит. по: Герштейн Э. Указ. соч. С. 383. Просьба Траскина, впрочем, не была выполнена полностью, и «погребение пето не было». См. об этом в цитированной книге Э.Г. Герштейн (с. 383 и сл.) и в кн.: Мануйлов В. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Л., 1964. С. 170.
- ²⁰ Гладыш И., Динесман Т. Архив А.М. Верещагиной // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. М., 1963. Вып. 26. С. 53.
- ²¹ Русский архив. 1893. № 9. С. 595–605.
- ²² Русские ведомости. 1891. № 5. Цит. по: Висковатый П.А. Указ. соч. С. 434.

- ²³ *Нечаева В.С.* Указ. соч. С. 55.
- ²⁴ Воспоминания 1972. С. 367.
- ²⁵ *Щеголев П.Е.* Книга о Лермонтове. Л., 1929. Вып. II. С. 218–219.
- ²⁶ Воспоминания 1972. С. 226, 356; подробный разбор этой версии см.: *Герштейн Э.* Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45–46. С. 700.
- ²⁷ *Нечаева В.С.* Указ. соч. С. 54; *Латышев С., Мануйлов В.* Указ. соч. С. 116–117.
- ²⁸ Ср. иные точки зрения: *Андроников И.* Указ. соч. С. 514–515; *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. С. 436 и сл.
- ²⁹ *Мануйлов В.* Указ. соч. С. 168–169.
- ³⁰ Воспоминания 1972. С. 338.
- ³¹ *Латышев С., Мануйлов В.* Указ. соч. С. 125.
- ³² *Андроников И.* Указ. соч. С. 521.
- ³³ *Нечаева В.С.* Указ. соч. С. 18.
- ³⁴ *Латышев С., Мануйлов В.* Указ. соч. С. 114.

М.Ю. Лермонтов <и фольклор>

Вопрос об отношении Лермонтова к русскому фольклору возник еще в прижизненной критике — в связи с «Песней про царя Ивана Васильевича» и некоторыми поздними стихами. Особая роль принадлежала здесь статьям Белинского, которые содержали глубокую интерпретацию лермонтовских произведений как раз в интересующей нас связи, хотя специально проблему «Лермонтов и фольклор» и не ставили. Проблема эта выдвинулась как самостоятельная в 1890-е годы¹. Обширный биографический труд П.А. Висковатого, статья П.В. Владимирова, а позднее работы Н.М. Мендельсона и П. Давидовского² по существу подвели итог дореволюционному изучению этой темы и выявили круг основных биографических и литературных источников; работы трех последних авторов, специально ей посвященные, опирались на значительный материал фольклорных сопоставлений; в них (в особенности в статье Владимира) уже были сделаны первые попытки наметить основные вехи в освоении Лермонтовым народного творчества с учетом его поэтической эволюции, с привлечением материала литературной и научной фольклористики первой половины XIX века. Попытки эти страдали, правда, неизбежной ограниченностью, прежде всего потому, что названные работы носили скорее обзорный, нежели аналитический, характер. Вышедшие из недр культурно-исторической школы, они несли на себе печать эмпирического компаративизма, столь характерного для лермонтоведения предреволюционных лет. Вопрос о функции фольклорных мотивов на разных этапах эволюции Лермонтова не был ими даже поставлен.

Вопрос этот возник во второй половине 1930-х — 1940-е годы, как в общих работах о Лермонтове, так и в специальных статьях (М.К. Азадовского, М.П. Штокмара, Н.Л. Бродского, Б.М. Эйхенбаума и др.), в частности вошедших в лермонтовский том «Литературного наследия» (т. 43–44). Эти работы, и в особенности статья М.К. Азадовского «Фольклоризм Лермонтова», стали поворотным пунктом в изучении темы.

темы. Подлинные причины обращения Лермонтова к народному творчеству отыскивались теперь «в общественном мирозерцании Лермонтова», и в соответствии с этой методологической установкой осуществлялся пересмотр материала. М.К. Азадовский рассматривал фольклоризм Лермонтова на фоне дифференцированной картины борьбы общественных течений и групп вокруг проблем народного творчества; он соотносил искания Лермонтова с фольклористикой декабристов, Любомудров, славянофилов и западников. Картина, нарисованная Азадовским, оказывается достаточно сложной: оживление интереса к фольклору у Лермонтова во второй половине 1830-х годов исследователь связывает с тяготением лермонтовского окружения (в частности, С.А. Раевского) к формирующемуся славянофильству; интерпретация же фольклорных мотивов у Лермонтова, согласно Азадовскому, прямо противостоит славянофильской доктрине³.

Исследования советского времени расширили сферу сопоставлений произведений Лермонтова с образцами народно-поэтического творчества, причем предметом изучения все чаще становились конкретные произведения или группы произведений. Изучение приобрело аналитический характер, и в этом немалую роль сыграли достижения теоретической поэтики, в частности поэтики фольклора; с этих позиций была предпринята попытка заново подойти к изучению народного стиха в «Песне про царя Ивана Васильевича» (М.П. Штокмар). Наконец, в работах Л.П. Семенова, И.Л. Андроникова, С.А. Андреева-Кривича, Д.А. Гиреева и др. определилась особая область — изучение иноязычных, прежде всего кавказских, фольклорных источников лермонтовских стихотворений и поэм⁴.

Тема «Лермонтов и фольклор» имеет, таким образом, давнюю и прочную исследовательскую традицию. Вместе с тем, говоря о фольклоризме Лермонтова, следует точно представлять себе масштабы описываемого явления. Фольклор входил как одна из образующих в общую систему лермонтовского творчества, но никогда не был в ней определяющим. Пользуясь неточным, но обиходным обозначением, можно сказать, что Лермонтов принадлежит к «книжным», а не к «фольклорным» поэтам, в том смысле, что его творчество — в отличие, например, от творчества Кольцова или даже Дельвига — не было в целом ориентировано на народную поэзию; будучи по преимуществу романтическим, с его резко выраженным субъективно-личностным началом, оно оказывалось менее доступным проникновению фольклорного элемента, нежели, скажем, творчество Пушкина или Гоголя. Обращение Лермонтова к фольклору в разные периоды его эволюции было обусловлено более или менее конкретным идеологическим и литературным заданием и локализовалось в сравнительно небольшом круге произведений.

Нам мало известно о круге чтения и впечатлений Лермонтова-ребенка. В дореволюционной литературе, начиная с работы Висковатова, установилось мнение, что воспоминания о Тарханах, о сказках, песнях и преданиях, слышанных в детстве, об играх, частью обрядового характера, — неизбежных атрибутах быта русской деревни, могли пробудить в будущем поэте влечение к народному творчеству. Такой генезис лермонтовского фольклоризма встретил вполне оправданные сомнения в работах советского времени (М.П. Штокмар, М.К. Азадовский): между пассивным знакомством с народным творчеством и активным претворением его в собственном творчестве довольно большая дистанция. Обращение писателя к фольклору не есть процесс стихийный и бессознательный: оно предполагает некую литературно-эстетическую позицию, которой не могло быть еще у мальчика Лермонтова. Об элементах ее мы можем говорить, рассматривая годы его обучения в Московском университетском благородном пансионе и Московском университете, где Лермонтов действительно попадает в обстановку повышенного интереса к народному творчеству. Его непосредственными учителями оказываются А.Ф. Мерзляков, А.З. Зиновьев, Д.Н. Дубенский; первый из них уже приобрел широкую известность как автор стилизаций народных песен, другие занимались проблемами народного стиха и поэтики фольклора. В конце 1820-х — начале 1830-х годов народная лирическая песня привлекает к себе почти всеобщее внимание как своего рода квинтэссенция национального поэтического духа; ее ритмо-мелодический строй и поэтический язык становятся предметом изучения и подражания. Совершенно естественно поэтому, что лирическая песня оказывается первым из фольклорных жанров, привлечших к себе внимание юного Лермонтова. Происходит это в 1830 году. К этому времени относится его запись: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать. <...> Однако же, если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных, — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (VI, 387).

Запись эта, по-видимому, является показателем романтических устремлений Лермонтова-пансионера. «Французская словесность» — это, вероятнее всего, словесность классическая. Последняя формула есть парафраза примечания Пушкина к первой главе «Онегина», где говорится о балетах Дидло: «Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»⁵. Вслед за своими старшими современниками Лермонтов ищет «исконные», национальные литературные образцы, опираясь на опыт как русской, так и западной романтической поэзии, в первую очередь опыт национальных «мелодий» Байрона и Томаса Мура. В 1829 году он

пишет

пишет «Грузинскую песню», балладу в духе «Черной шали», к которой делает примечание: «Слышано мною что-то подобное на Кавказе» (I, 55, 393); к этому же году относится и «Русская мелодия», где появляется «певец простой» с «балалайкою народной» (I, 34). «Песня» для Лермонтова — жанровое определение, типа «романса» или «стансов». В 1829 году она у него может и не соотноситься с фольклором; этим названием он обозначает, например, традиционную «унылую элегию» в романсной форме («Песня» — «Светлый призрак дней минувших»). В 1830-м и в особенности в 1831 году — по-видимому, не без воздействия теоретических и практических трудов своих учителей (Мерзлякова, Дубенского, А.М. Кубарева) — он уже пытается воспроизвести строфическое и ритмическое своеобразие фольклорного текста. Его «Русская песня» (1830), «Песня» («Желтый лист о стебель бьется», 1831), «Песня» («Колокол стонет», 1830–1831) представляют очень сложные строфические формы, с экспериментальной сменой размеров и разностопных строк, с прихотливой и иногда спорадически возникающей рифмовкой; он обращается и к свободному стиху («Воля» — «Моя мать — злая кручина», 1831)⁶. В этих ранних опытах улавливаются и некоторые особенности поэтического языка фольклорной лирической песни, прежде всего психологический параллелизм; так, в «Песне» («Желтый лист о стебель бьется») мы находим двучленную метафорическую параллель с явным стремлением воспроизвести народно-поэтический прием⁷.

Ранние попытки Лермонтова овладеть языком фольклорной лирической песни в дальнейшем получают продолжение. Однако в общей массе его стихов этого времени имитации народной лирической песни занимают незначительное место. От народной лирики отличает их, между прочим, и одна существенная особенность — субъективность: все они являются по существу иносказательной интимной лирикой, частью связанной с автобиографическими любовными циклами 1830–1831 годов⁸.

Еще менее продуктивным оказалось обращение Лермонтова к сказке — жанру, на который он возлагал столь большие надежды в своей записи 1830 года. По его собственному признанию, он «не слышал сказок народных», и совершенно естественным поэтому было его обращение к их литературным обработкам.

В 1831 году он задумывает волшебнo-рыцарскую повесть «При дворе князя Владимира» (VI, 376), приуроченную к веку национального «богатырства», вступая тем самым на довольно обычный еще для XVIII века путь литературной переработки народной сказки. В дошедшем до нас плане лермонтовской «сказки» фольклорная основа, однако, почти вовсе не ощущается. По-видимому, справедливо остроумное предположение Б.В. Неймана, что Лермонтов имел своим образцом волшебную оперу и балет с дивертисментом, которые он смотрел в Москве; известно, что он хотел написать оперное либретто на тему пушкин-

ских «Цыган»⁹. Яснее прослеживается литературный генезис второго замысла, о котором мы знаем только по записи: «Написать шутивную поэму: приключения богатыря» (VI, 375). «Шутивная поэма» такого рода составляла некую особую традицию. Это были свободные обработки сказочных или былинных сюжетов «в духе Ариосто» — иронические, принципиально анахроничные поэмы типа «Руслана и Людмилы». Оба замысла при всем своем различии отличаются, однако, некоторым внутренним родством. Небезынтересно, что оба они совершенно архаичны для 1830–1831 годов¹⁰ и, быть может, поэтому остались нереализованными.

Таким образом, ни лирическая песня, ни тем более сказка не оставили в раннем творчестве Лермонтова сколько-нибудь заметного и устойчивого следа. Несколько иной была творческая связь молодого поэта с традицией фольклорных эпических и лиро-эпических жанров.

Классифицируя лирику Лермонтова, Б.М. Эйхенбаум с полным основанием выделял в ней стихи «лиро-эпического и фольклорного характера»¹¹. Интерес к балладе (Шиллер, Пушкин, Байрон) определился у Лермонтова в 1829 году. Романтическая баллада в наибольшей мере сохраняла связь со своими фольклорными источниками, и уже в следующем году, разрабатывая популярный сюжет «Леноры» — о возвращающемся женихе-мертвце, Лермонтов делает попытку прикрепить его к национальному материалу («Русская песня» — «Клоками белый снег валится», 1830).

В 1832–1834 годах он перескажет этот сюжет в «Вадиме» как бытующее прозаическое предание; впрочем, в балладе «Гость» («Кларису юноша любил»), к сожалению, не поддающейся датировке, тот же сюжет является в своем «западном» варианте. Совершенно понятно, почему Лермонтов не останавливается исключительно на русской фольклорной традиции: ему важен в первую очередь самый мотив — любви и измены, устойчивый мотив его любовных циклов. В этих балладах эпическое начало ослабляется лирическим; национальная принадлежность героев не столь существенна.

Существенным национальный момент становится в исторической поэме на древнерусскую тему — в набросках к «Мстиславу» или в «Последнем сыне вольности» (1831). Здесь Лермонтов вступает в ту область, которая была преимущественным достоянием декабристской литературы, и воспринимает некоторые черты декабристской интерпретации народной поэзии. В балладе «Песнь барда» (1830), в планах исторической поэмы о Мстиславе Черном (1831) появляется фигура народного певца-барда, возбуждающего своими песнями стремление к вольности и оплакивающего мертвых героев. Это характерная оссианическая традиция в ее декабристском преломлении; вплоть до 1820-х годов поэмы Оссиана постоянно рассматривались как принадлежащие
народному

народному творчеству¹². В «Последнем сыне вольности» (1831) мы находим вставную «Песнь Ингелота», где Лермонтов прямо обращается к стилизации «древней русской поэзии», которую он передает «русским размером» — четырехстопным хореем с дактилическим окончанием, т.е. тем самым средством имитации «народного стиха», которое было обычным для фольклорных стилизаций конца XVIII — начала XIX века. В 1810-е годы были попытки толковать этот размер как «оссианический»¹³, и Лермонтов, конечно, не случайно выбирает его для «Песни Ингелота»; раннее русское Средневековье окрашивается для него героико-лирическим колоритом оссиановских поэм.

Юный Лермонтов, таким образом, следует литературной традиции освоения фольклора, причем традиции, уже архаизирующейся к началу 1830-х годов. Вместе с тем как раз в период работы над поэмой о Мстиславе он непосредственно сталкивается с поэтикой подлинного фольклорного текста: речь идет о песне «Что в поле за пыль пылит», которая должна была целиком войти в будущую поэму.

Песня эта неоднократно привлекала внимание исследователей. Источник, из которого проникла она к Лермонтову, до сих пор остается неизвестным. Не исключена возможность, что он записал ее сам. Сюжет песни широко распространен и известен в многочисленных вариантах; ни одна из имеющихся записей, однако, не идентична полностью записи Лермонтова. В литературных кругах песня эта была популярна в начале 1830-х годов. В 1831 году ее опубликовал в «Деннице» на 1831 год М.А. Максимович, получивший ее от довольно известного в те годы собирателя фольклорных текстов В. Племянникова, между прочим, снабжавшего материалами и Сахарова. Вслед за тем она была перепечатана в «Московском телеграфе» как образец истинной народной поэзии¹⁴. Через три года ее особо отметил в письме к родным В.К. Кюхельбекер: «Я не большой охотник до так называемых русских песен светского изделья; но эта бесподобна; тут никак не заметишь поддела. Сверх того, в этом небольшом стихотворении целый роман, целая трагедия. — Вот как бы должно писать: тогда бы у нас была своя самобытная поэзия»¹⁵. Позднее обработка этой же песни находилась в бумагах В.Ф. Одоевского¹⁶. Обращение Лермонтова к этому тексту было, таким образом, совершенно в духе начавшегося интереса к нему в литературной среде.

Сохранившиеся планы поэмы о Мстиславе показывают нам, что песня «Что в поле за пыль пылит» должна была присутствовать в тексте как интерполяция, своего рода поэтическая цитата. Она не получала сюжетной реализации, и поэтому место ее в общем замысле не было строго фиксировано: она появляется в двух местах плана — в разных контекстах и с разным значением. Отказавшись от поэмы о борьбе с татарами, Лермонтов отказывается и от этой песни. Однако самый выбор ее был довольно показателен.

Кюхельбекер не напрасно определял сюжет ее как «целую трагедию». Рассматриваемая обычно в кругу исторических песен, она несет в себе все признаки баллады, причем баллады не литературной, а фольклорной, с постепенной градацией напряжения, возникающей в диалоге, с отсутствием катарсиса и с общей эпической тональностью, лишь оттеняющей внутренний драматизм. Мы увидим впоследствии, что Лермонтов воспримет как раз эти особенности фольклорного жанра. Это произойдет позднее; в начале же десятилетия он ищет в балладе черты родства с байронической поэмой, с ее напряженной эмоциональностью, драматизмом ситуаций и сюжетных поворотов, композиционными инверсиями и центральным типом байронического «героя-преступника».

Лиро-эпическая поэма такого рода, где резко выражено субъективное начало, по самому своему существу противоречит художественным принципам народной эпики. Проникновение в нее фольклорных элементов, конечно, отнюдь не исключается, но они меняются в своем художественном качестве, приобретая новый функциональный смысл, получая новые акцентировки. Фольклор утрачивает значение целостной системы и существует прежде всего как источник сюжетов и ситуаций, как правило переосмысленных в соответствии с иными литературными установками.

Именно эту картину мы наблюдаем у раннего Лермонтова, когда он обращается к народному творчеству в поисках балладного сюжета, организованного вокруг сильной личности, «героя-злодея».

Как и в других случаях, Лермонтов опирается здесь на уже сложившуюся традицию. В поэме «Преступник» (1829) он варьировал «Братьев разбойников» Пушкина, частично воспроизводя и фольклорно-просторечную лексику своего оригинала. Чтение «Московского вестника» неизбежно должно было пробудить или во всяком случае поддержать его растущий интерес к разбойничьей песне, усердным пропагандистом которой явился здесь С.П. Шевырев¹⁷. Сам Шевырев не ограничился только критическими статьями: в 1828 году он поместил в том же журнале свою «Русскую разбойничью песню» — характерный для конца 1820-х — 1830-х годов опыт литературной интерпретации фольклорных мотивов, с чертами поэтики «ужасного», с «героем-злодеем», с экспериментальным ритмическим рисунком — вариациями хореических и анапестических ходов, акцентным стихом и т.д. Все это было близко творческим поискам самого Лермонтова; «Русская разбойничья песня» отразилась в поэме «Преступник»¹⁸ и, быть может, в «Воле» и «Атамане», где мы находим близкую ритмическую организацию.

«Атаман» (1831) возникает в кругу всех этих литературно-фольклорных ассоциаций. Сюжет баллады локализован: за фигурой «атамана» стоит неназванный Стенька Разин. Как уже неоднократно отмечалось, баллада эта написана по мотивам нескольких песен разинского

цикла.

цикла. Упоминание «города Казани» в экспозиции как будто свидетельствует, что до Лермонтова дошли какие-то поволжские варианты; мотив похода на Казань пришел в разинский цикл из песен о Ермаке; исторически он недостоверен, но довольно устойчив в вариантах песни «Разин под Астраханью»¹⁹. Однако наиболее интересным является центральный эпизод предыстории лермонтовского атамана: он стал беспощадным и безжалостным с тех пор, как его возлюбленную «бросили в пенные волны». В фольклорной традиции этот хорошо известный мотив появился поздно — после песни Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень» (1890-е годы); в литературу 1820–1830-х годов он проник, по-видимому, через рассказ Я. Стрюйса, вышедший в 1824 году в русском переводе. Непосредственным источником для Лермонтова, вероятно, послужили пушкинские «Песни о Стеньке Разине», читанные самим Пушкиным в 1826 году в кружке московских любомудров, запрещенные к напечатанию и распространявшиеся в списках (один из списков, в настоящее время являющийся источником текста, был у М.П. Погодина). Сюжетная основа песни о Разине претерпела у Лермонтова весьма характерное изменение. Пушкин создавал ее по фольклорным образцам, сохраняя эпическую тональность и эпическое построение характера — простого и цельного, не допускающего нюансов, психологических противоречий или колебаний. Столь же проста и композиция песни: дается один эпизод, без предыстории, со строго выдержанной последовательностью частей. Иное дело у Лермонтова: его «Атаман» — маленькая байроническая поэма, типа «Преступника». Как и в «Преступнике», любовная драма определяет существо конфликта; психологическое содержание образа определяется «вершинами»: страсть — месть — страдание, в напряженно-мелодраматических проявлениях. Это схема характера байронического героя, «героя-злодея». Все это совершенно противопоставлено русскому народному творчеству.

Вместе с тем «Атаман», конечно, ближе к фольклору, нежели произведения Лермонтова 1830 года. Эпическое начало в нем не подавлено лирическим, оно автономно, и центральный образ объективирован. Более того, он прямо ориентирован на тип «удальца» разбойничьих песен, хотя и наделен чертами, не свойственными его фольклорному прототипу. Все это — симптомы эволюции Лермонтова в художественном освоении народного творчества, и «Атаман» — не единственный пример. К тому же 1831 году относится стихотворение «Воля», завершающее ранние опыты имитации ритмики и поэтики народной лирической песни; мы находим здесь метафорическую параллель более сложного состава («Моя мать — злая кручина» и т.д.), организующую все стихотворение (как это нередко и в народной песне), свободный стих с выпадением рифмы и довольно характерную для песенной лирики персонификацию таких понятий, как «судьбина», «воля» (ср. «доля»

в народной поэзии). Еще существеннее, что и в «Воле» сделана попытка объективирования лирического героя, и этим героем оказывается тот же «удалец», что и в «Атамане», но лишенный мелодраматических черт. В 1832–1834 годах эта песня в несколько измененной редакции была включена в прозаический роман о пугачевцах («Вадим»), как песня казака из пугачевской вольницы. «Воля» несет в себе первоначальные элементы той сказовой манеры, с которой в дальнейшем окажутся связанными и опыты Лермонтова «в народном духе».

Становление и развитие лермонтовского сказа — особая тема, лишь отчасти совпадающая с нашей. В еще большей мере это относится к проблеме народа у Лермонтова — одной из кардинальнейших проблем мировоззрения поэта; без учета ее вопрос о фольклоризме неразрешим, но сама она значительно шире и глубже и решается на материале всего лермонтовского наследия, а не только той его части, которая непосредственно ориентирована на народное творчество. Здесь мы можем лишь указать на то обстоятельство, что в начале 1830-х годов наблюдается явственный рост интереса Лермонтова к национально-патриотическим темам; он сказывается и в замыслах исторических поэм, и в драматургии Лермонтова. В «Странном человеке» (1831) мы находим рассуждение о необходимости для русских «быть русскими» и воспоминание о пожаре Москвы в 1812 году как акте народного самосознания. В той же драме на сцену выводится крестьянин и в целых монологах воспроизводится народная речь. Следующие шаги в этом направлении будут сделаны в «Вадиме», где народный бунт станет непосредственной темой романа. Это движение интересов ближайшим образом сказывается и на лирике; достаточно указать на «Поле Бородина» (1830–1831) и «Двух великанов» (1832). При этом если первое стихотворение целиком принадлежит «книжной» литературе, то второе есть сказ, причем солдатский сказ; в нем ощущаются интонации солдатской патриотической песни.

Общие тенденции к демократизации лирики, к расширению диапазона голосов лирических героев ясно видны в стихах Лермонтова 1832 года; они находятся уже в несколько ином отношении к фольклорной традиции, нежели созданные за год прежде.

Интересна в этой связи баллада «Тростник» («Сидел рыбак веселый...», 1832), где рассказывается история девушки, убитой своим сводным братом, неудачно добивавшимся ее любви. Над ее могилой на берегу реки вырос тростник; дудочка из этого тростника рассказывает человеческим голосом всю историю, изобличая тем самым убийцу.

Как и ранее, Лермонтова интересует здесь драматическая любовная коллизия, но для воплощения ее он избирает уже явно фольклорный сюжет. К сожалению, нам неизвестен источник этой баллады; с большой степенью вероятности можно утверждать ее «западное» происхождение. Сюжет «Тростника» близок к распространённейшему сюжету

сюжету «Две сестры» («Биннори»), известному по английским, шотландским, норвежским, шведским, литовским и другим образцам; есть он и в сказочном фольклоре (немецком, польском и др.)²⁰. В русском балладном фольклоре он не зарегистрирован, однако здесь есть аналоги этого сюжета. Уже с 1781 году была известна в печати баллада «Зарезанный голубочек», которая в позднейшее время привлекла внимание Ап. Григорьева²¹. По предположению новейших исследователей, баллада эта опиралась на какую-то не дошедшую до нас версию сказки типа «Тюльпанное дерево» (известную по сборнику Гриммов и стихотворному переводу Жуковского 1845 года); в ней слышатся отзвуки и русской сказки — «о чудесной дудочке из тростника, срезанного на могиле брата, убитого сестрами, рассказывающей об убийстве»²².

Через западный фольклор Лермонтов сближается, таким образом, и с русским народным творчеством, и весьма симптоматично, что «Тростник» оказался одним из редчайших примеров фольклоризации стихов раннего Лермонтова. Стихотворение вошло в народно-песенный репертуар именно в силу своей сюжетной близости к уже бытовавшим балладам²³; наряду с ним была воспринята русским фольклором и баллада «Две сестры» — не то из английского, не то из шведского источника²⁴. Оба произведения необыкновенно популярны вплоть до нашего времени.

Принципы переработки фольклорного источника в «Тростнике» уже значительно отличаются от тех, которые мы прослеживали на материале стихов 1831 года. Они близки к пушкинским (ср. «Ворон к ворону летит...»). Лермонтов упрощает строфику, отказывается от тропов и ритмических экспериментов и предельно обнажает рассказ, добиваясь ощущения безыскусственной, «наивной» поэзии. Как мы увидим далее, это станет одной из художественных задач в его поздних балладах, ориентированных на фольклор, и в этом отношении «Тростник» в известной мере предвосхищает его последующие достижения.

1832 год является своего рода вехой в поэтическом развитии Лермонтова; к этому году относятся несколько стихотворений, знаменующих конец поэтического ученичества. Новые тенденции в освоении народно-поэтической традиции, которые мы улавливаем в «Тростнике», стоят в прямой связи с общей эволюцией Лермонтова-поэта и прослеживаются в других его стихах, например в «Желании» (1832), о котором речь еще пойдет ниже. Но прежде чем заняться их анализом на материале позднего творчества Лермонтова, мы должны рассмотреть особую проблему, возникающую в связи с темой «фольклоризм Лермонтова», а именно проблему отношения поэта к фольклору народов Кавказа в 1828–1833 годах.

К кавказской теме Лермонтов обращается с первых своих литературных шагов. На протяжении 1828–1833 годов пишутся «Черкесы»

(1828), «Кавказский пленник» (1828), «Каллы» (1830–1831), «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1832–1833), «Хаджи Абрек» (1833), к которым примыкают «восточные поэмы» — «Две невольницы» (1830), «Азраил» (1831) и «Ангел смерти» (1831). После поэм Байрона и Пушкина восточная тема заняла прочное место в сюжетно-тематическом репертуаре русской романтической поэмы; Кавказ становится излюбленным местом действия. Вслед за своими предшественниками Лермонтов вводит в свои поэмы бытовые и этнографические реалии; в сюжетных и композиционных особенностях, в обрисовке центрального героя Лермонтов также — с большими или меньшими отступлениями — следует уже сложившейся традиции «байронической поэмы», хотя самый материал черпает из истории или даже устного предания («Измаил-Бей», «Хаджи Абрек»²⁵ и т.д.).

Довольно обширный сопоставительный материал, которым мы располагаем в настоящее время, показывает, что Лермонтову уже в начале 1830-х годов были знакомы некоторые сюжеты, распространенные в сказочном и эпическом творчестве народов Кавказа; к ним принадлежат, например, легенды о дэвах, какие-то варианты преданий об Амირани и т.д. Мотивы эти проходят по всем кавказским поэмам, начиная от «Азраила» и до последних редакций «Демона». Круг их с течением времени расширяется; так, полуисторические-полуфольклорные сюжеты, связанные отчасти с группой легенд о Дарьяльском ущелье, Лермонтов использует в «Тамаре» (1841); один из центральных эпизодов «Мцыри» основан на популярнейшей песне «Юноша и тигр», известной в нескольких хевсурских и пшавских вариантах, и т.д. Ссылки на «рассказ», «преданье» постоянны в ранних лермонтовских поэмах, и в целом ряде случаев они подтверждаются позднейшими фольклорными записями. Тем не менее проблема «Лермонтов и фольклор Кавказа» сложнее, чем она кажется на первый взгляд.

Лермонтов начинает вводить мотивы горского фольклора в свои поэмы в тот период времени, когда все его творчество находится на стадии первичного, «литературного» освоения народной поэзии. Уже одно это несколькостораживает. Изолированный народнопоэтический мотив входит в чужеродную литературную среду всегда в ином значении и иной функции. Так происходит у Лермонтова и с русским фольклором: «атаман», «Стенька Разин» русской разбойничьей песни приобрел у него черты байронического героя; мотив, однако, не утрачивал полностью своей генетической и ассоциативной связи с циклом песен о Разине. Иное дело — мотив инонационального фольклора. В иноязычной среде «чужеродность» — одна из его основных функций; его назначение — нести с собой признаки чужой культурной среды. Его специфика, таким образом — это специфика экзотики, а в этой сфере стирается грань между книжным и фольклорным мотивом, между «фольклором»

«фольклором» и «литературой». Это относится не только к ранним, но и ко многим поздним «кавказским эпизодам» у Лермонтова.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Среди использованных ранним Лермонтовым мотивов и образов кавказского фольклора нет ни одного такого, для которого он не мог бы найти прямых источников или близких аналогий в русской или европейской романтической литературной традиции. «Дивы», «гурии», «ангел смерти» — все эти атрибуты романтического ориентализма были широко распространены в русской поэзии 1830-х годов.

Даже и в поздние годы, перерабатывая кавказские народные предания, Лермонтов постоянно будет учитывать эту литературную традицию. Так, в «Тамаре» (1841) образ демонической жрицы чувственной страсти создается отнюдь не только на грузинской фольклорной основе: едва ли не большее значение для его концепции приобретают «Египетские ночи» и фигура Клеопатры, как она была обрисована Пушкиным. Такой отбор и переработка источников свидетельствуют не столько об освоении фольклора как определенной художественной системы, сколько о применении, использовании арсенала его образов и тем в романтической поэме и балладе, о своего рода переводе европейских литературных представлений на язык литературного же, европейского «Востока». Так это делалось не только в романтической, но и в доромантической литературе, пользовавшейся ориентальными сюжетами.

Следуя романтической традиции, Лермонтов вставляет в свои «восточные поэмы» образцы «национальных песен». Судьба этих песен довольно показательна, и на них следует остановиться подробнее, тем более что они неоднократно были предметом специального рассмотрения.

Уже в «Кавказском пленнике» мы находим «песню» черкесских дев («Как сильной грозю...»). Она попала сюда по аналогии с «Черкесской песней» в «Кавказском пленнике» Пушкина, но восходит не к Пушкину, а к «Абидосской невесте» Байрона в переводе Козлова, откуда заимствована почти текстуально. В отличие от пушкинской песни лермонтовская ни в коей мере не ориентирована на фольклор и имеет единственную функцию — подчеркнуть воинственный дух народа. Значительно более интересна песня девы в «Азраиле» («Ветер гудет, / Месяц плывет»): она уже совершенно очевидно написана по русским фольклорным образцам, как они осмысливались Лермонтовым в 1831 году. Наряду со стихотворением «Воля» эта песня затем попадает в роман о Вадиме как русская народная.

Появление русской песни в «Азраиле» — одном из наиболее абстрактных, «условно восточных» произведений Лермонтова, откуда последовательно устранены всякие характеристики времени и места действия, на первый взгляд несколько неожиданно. Однако с тем же яв-

лением мы встречаемся в «Измаил-Бее» (1832). Здесь есть «Черкесская песня» («Много дев у нас в горах»), которая подается как старинная народная песня. Были и попытки найти аналогии ей в горском (в частности, кабардинском) фольклоре²⁶, между тем она была создана на основе русских источников — песни «Ты, дума моя, думушка», имеющейся в сборнике Чулкова²⁷, и лишь стилизована в духе национальной «черкесской» поэзии.

Воспроизводя «восточную» фольклорную стихию, Лермонтов, таким образом, берет в качестве исходного материала русское народное творчество, подобно тому как в «Тростнике» он пытался создать русскую балладу на основе западного балладного сюжета. Он обращается к поэтическим приемам, которые, по-видимому, ощущает как приметную народную поэзию вообще — вне национальных различий, например к образному параллелизму. Более того, «национальные песни» позволяют нам уловить ту же линию эволюции, которую мы прослеживали на материале русских фольклорных опытов Лермонтова: так, уже в «Черкесской песне» в «Измаил-Бее» Лермонтов отходит от метроритмических экспериментов и начинает избегать тропов (за исключением метафоры «ночь и звезды в их очах», явно призванной передать усложненный метафоризм восточной поэзии). Начиная с «Измаил-Бея» «песни» перестают быть у Лермонтова только средством создания «местного колорита», но приобретают и чисто сюжетные функции: центральный мотив «черкесской песни» («Жену бы кинул, а купил коня») получает немаловажную сюжетную роль и в следующей поэме — «Аул Бастунджи».

Напомним, что «Измаил-Бей» написан в 1832 году — в том же году, что и баллада «Тростник». Новые тенденции в освоении фольклора, обозначившиеся в стихах этого времени, сказались и на «кавказских поэмах». В свою очередь, отмеченные нами в «Измаил-Бее» особенности подхода к «кавказскому фольклору», к национальной специфике быта окажутся развитыми и закрепленными в позднем творчестве Лермонтова.

Мы проследили эволюцию фольклорных интересов Лермонтова до 1832 года. Следующий период — 1833–1835 годы — был бы очень важен для наших целей, как непосредственно предшествующий «Песне про царя Ивана Васильевича...», но как раз о нем мы знаем очень мало. На эти годы падает создание «Вадима», куда вошли уже упоминавшиеся ранние фольклорные опыты, а также, по-видимому, устные предания о пугачевщине. В 1835–1836 годах пишется и «Боярин Орша», где действие отнесено ко времени Ивана Грозного и где отразились некоторые черты быта русского Средневековья. «Боярин Орша» — байроническая поэма. Ее герой Арсений соотносится с байроновскими «ренегатами», характер его не имеет национальной и исторической специфичности.

Небезынтересно,

Небезынтересно, что сцена битвы, где гибнет Орша и завершается психологический поединок героев, варьирует аналогичную же сцену в «Гяуре» Байрона; конфликт между Гассаном и Гяуром как бы переносится в иную национальную и бытовую среду. Эпиграфы из «Гяура» и «Паризины» предпосланы главам поэмы; к «Паризине» восходит и сцена появления Орши перед любовниками. Вместе с тем в «Орше» уже поколеблен основной структурный принцип байронической поэмы — единомерзавие героя. Рядом с байроническим героем-индивидуалистом, в чьем характере движущее начало — страсть, вырастает фигура другого героя — Орши, чье имя и дает название поэме. Он противопоставлен Арсению как равный или даже превосходящий его противник, и вся поэма организуется мотивом их поединка. В поединке побеждает Орша, но победа его куплена ценою тяжелых жертв: на алтарь ее принесены родная дочь и собственная жизнь. Оршею движет его понятие о семейной чести, продиктованное ему традицией, бытовым укладом, ритуальными формами существования; верша суд над дочерью и ее соблазнителем, он не «мстит», а карает вину, которая, по его моральному закону, подлежит казни. Самая фигура его предстает в кругу некоторых историко-психологических и историко-бытовых ассоциаций, и в эту сферу естественно входит фольклорный мотив: иносказательная сказка Сокола — это популярный сюжет баллады о Ваньке-ключнике, впрочем, варьированный совершенно свободно; он определяет дальнейшее течение событий в поэме, т.е. входит в текст совершенно органически.

«Боярин Орша» по своей проблематике, таким образом, прямо подготавливает «Песню про царя Ивана Васильевича...»; все отмеченные выше особенности этой поэмы в равной мере относятся к «Песне». Но в «Боярине Орше» нет еще историко-психологической достоверности характера; есть лишь известные предпосылки к его созданию. Общий тон поэмы, ее лирическая субъективность, сближающая ее с ранними опытами Лермонтова, с одной стороны, и с «Мцыри» — с другой, отделяют ее резкой гранью от народно-поэтической традиции. Метод и стиль «Песни» подготавливаются не в «Орше», а скорее в лироэпических стихах, где эта традиция осваивается сознательно.

Еще в 1832 году Лермонтов пишет стихотворение «Желание», предвосхищающее его позднюю «тюремную» лирику. Связь с фольклорной традицией в этом стихотворении не прямая, а опосредствованная, и это очень важно. В нем ощущаются некоторые точки соприкосновения с «Пловцом» Н.М. Языкова («Нелюдимо наше море») — стихотворением, отлично Лермонтову известным, к которому он в том же 1832 году прямо отослал адресата своего шуточного послания:

Я в роковом его просторе
Высоких дум не почерпнул²⁸.

В 1837 году Лермонтов перерабатывает «Желание» в новое стихотворение — «Узник». При переработке исчезают мотивы «Пловца», но связь с языковской поэзией сохраняется: появляются следы чтения другого стихотворения Языкова — «Конь». Сравним:

ЛЕРМОНТОВ

Добрый конь в зеленом поле

Без узды, один, по воле

Скачет, весел и игрив,

Хвост по ветру распустив

.

Черноглазую девицу,

Черногривого коня

(II, 89)

ЯЗЫКОВ

Полон сил, удал на воле,

Громким голосом заржал,

Встрепенулся конь — и в поле

Бурноногий поскакал!

.

Вдоль по ветру он волнами

Черну гриву распустил

В конце «Узника» — типичный языковский неологизм, варьированный Лермонтовым: «звучномерными шагами» (у Языкова: «стройно-верными шагами»).

Лермонтов, хотя и косвенно, соприкасается, таким образом, с литературно-философским и общественным течением, отводившим фольклору совершенно исключительное место. В его стихах характерны не прямые реминисценции из Языкова, которых по существу нет, а очевидная ориентация на совершенно определенный тип переработки фольклорного материала, о чем уже шла речь, — и, более того, на те образцы языковского творчества, которые давали основание И. Киреевскому определять его как поэзию «душевного простора», «национального размаха», «лучшего выражения самых высоких эмоций народной души»²⁹. «Узник» создается одновременно с «Песней про царя Ивана Васильевича...» и в какой-то степени соотносится с нею по общей литературной проблематике и своему фольклорному колориту, но не преследует цели прямой стилизации. В этом отношении Лермонтов также приближается к Языкову. Предпосылки нового, более углубленного освоения народной поэзии явственно обозначаются в стихах, не ориентированных прямо на фольклор, но воссоздающих его тональность и атмосферу; в самой художественной организации стихотворения Лермонтов, как мы постараемся показать далее, учитывает фольклорные образцы, двигаясь от внешних планов строения текста (ритмика, композиция) к глубинным, внутренним. Таково «Бородино» того же 1837 года, где сказовая манера становится средством речевой и — шире — психологической характеристики героя из демократических низов. В «Бородине» она служит созданию своеобразного «микроэпоса», где героем является народ в целом, темой — народная война, а повествователем — безымянный ее участник, лишенный индивидуальных черт

черт и предстающий как часть внеличного народного целого. Самое время действия — 1812 год — предстает как неопределенно-историческое время, резко отличное от современности и характеризующееся чертами эпического гиперболизма («Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя, / Богатыри — не вы!»)³⁰. Отсюда уже один шаг до проблематики «Песни про царя Ивана Васильевича».

В «Песне» Лермонтов обращается прямо к народно-поэтической традиции, активизируя тот запас сведений и впечатлений, который уже сложился в его художественном сознании. Внешние стимулы к этому он мог получить и от своего литературного окружения. В число его друзей в 1836–1837 годах входят А.А. Краевский и в особенности С.А. Раевский, принявший ближайшее участие и в литературной работе Лермонтова. В середине 1830-х годов Краевский близок к ранним славянофилам. Его статьи этого времени («Мысли о России» и др.) развивают идеи «самобытности» и «народности» и имеют некоторые симптоматичные точки схождения с кругом идей Лермонтова; напомним, что Лермонтов как раз в 1836 году пишет «Умиряющего гладиатора», где поднята занимавшая славянофилов тема Запада и Востока и дряхлеющего европейского мира³¹. Что касается С.А. Раевского, то общение с ним, без сомнения, поддерживало и направляло в определенное русло уже определившийся интерес Лермонтова к народной поэзии. Как профессиональный фольклорист и этнограф Раевский раскрылся двумя годами позднее, когда он развернул в олонецкой ссылке свою собирательскую и исследовательскую работу. Фактических данных о связях и ориентации Раевского-фольклориста крайне мало; однако все, что известно, говорит о его тесных контактах с раннеславянофильским крылом фольклористики. Раевский был приятелем Краевского еще по Московскому университету, где М.П. Погодин был общим их учителем; в 1838 году он, по-видимому, тесно связан с кружком Киреевских, с Д.П. Ознобишиным, т.е. с прежними любомудрами, а в дальнейшем — деятелями славянофильского лагеря. Фольклористические интересы Раевского определились, конечно, до 1838 года; известно, что еще в 1837 году он внимательно читал книгу И.П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» (СПб., 1836. Ч. I) и писал в связи с ней какое-то «замечание»³²; кстати, именно на эту книгу Краевский поместил рецензию в № 3 «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду»³³. Повышенное внимание к народной поэзии как отражению народного бытия, нравов в области политической, духовной, в семейном укладе также роднило Раевского с ранними славянофилами.

В таком окружении Лермонтов, чья творческая эволюция шла в том же направлении, совершенно закономерно приходит к постановке проблемы национальной специфики русской жизни. Его интересует теперь народное бытие, отраженное в народно-поэтическом созна-

нии; от литературных интерпретаций фольклора он переходит к художественному освоению подлинных образцов. Для него важен сейчас не столько изолированный фольклорный сюжет или мотив, сколько народная поэзия в целом, осмысленная как некая система, и она-то оказывается основой и субстратом поэмы, имеющей мало общего с сюжетным репертуаром русского фольклора. Дальнейший анализ поэмы должен показать, каковы были основные пути освоения Лермонтовым этого материала.

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» была создана в 1837 году, в кавказской ссылке, по преданию, идущему якобы от Лермонтова, в чрезвычайно короткий срок (за три дня) и напечатана при посредничестве Краевского и помощи Жуковского в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду». Нет никакого сомнения, что истоками своими она уходит еще в первый петербургский период лермонтовского творчества.

«Песня про царя Ивана Васильевича...» подается читателю как старинное сказание, произнесенное (спетое) гуслеями-скоморохами. Она начинается широким эпическим зачином с элементами «величания»; гуслеи говорят от своего имени и непосредственно выходят на авансцену повествования. Им же принадлежат концовки первой и второй песен и такая же концовка всей поэмы. Таким образом, «Песня» композиционно организована очень строго; она имеет внешнее обрамление, подчеркнутое стилизацией, и столь же подчеркнутое внутреннее членение на три части, в соответствии с фольклорным принципом троичности.

Движение сюжета в «Песне» начинается со сцены пира, неоднократно привлекавшей внимание исследователей. Сцена эта построена по принципам былинной поэтики. Традиционным для былины является прием выделения единичного из множественного, когда в художественный фокус попадает центральное действующее лицо: все пьют, лишь один не пьет. Это лицо — Кирибеевич. Вслед за тем разворачивается диалог Грозного и опричника.

Обращение Грозного, нарастание его гнева и ответ опричника строятся на последовательно выдержанном принципе утращения с градацией: «нахмурил царь брови черные», «об землю царь стукнул палкою» (эта ступень гнева — с характерной эпической гиперболизацией: «И дубовый пол на полчетверти / Он железным пробил оконечником»); наконец — «промолвил царь слово грозное». «Грозное слово» пробуждает опричника из забытья. Начинается диалог. Кирибеевич отвечает на вопрос царя лирическим монологом, где ощущаются мотивы протяжных песен о судьбе воина³⁴. Вторичное обращение Грозного повторяет композиционную схему первого, но уже в иной, смягченной тональности: «не истерся ли твой парчевой кафтан», «не казна ли у тебя поистратилась»,

поистратилась», «иль зазубрилась сабля закаленная». Но здесь вводится еще один, последний и самый сильный член градации: «Или с ног тебя сбил на кулачном бою / На Москве-реке сын купеческий?». Кирибеевич отвечает в порядке убывающей градации: «Не родилась та рука заколдованная / Ни в боярском роду, ни в купеческом, / Аргамак мой степной ходит весело» и т.д.³⁵

Уже здесь определяются несколько важных принципов интерпретации фольклорного материала в «Песне». Прежде всего, это — довольно жесткая фольклорная композиционная схема, распространенная на отдельный эпизод и последовательно выдержанная, что даже создает ощущение «гиперфольклоризации», сгущенной стилизованности текста³⁶.

Другое, не менее важное обстоятельство — это то, что градация служит здесь психологической драматизации действия и получает тем самым одну из функций, совершенно нехарактерных для эпоса. Допущение Грозного, что непобедимый кулачный боец проиграл в бою «сыну купеческому», — допущение, отвергнутое Кирибеевичем, как совершенно невозможное, — есть психологическое предвосхищение центральной коллизии «Песни». Вопрос Грозного и ответ Кирибеевича несут в себе некий смысл, не вкладываемый в них участниками диалога и для них неясный; это неосознанное пророчество, придающее всему диалогу какой-то зловещий и таинственный колорит. Ни былина, ни историческая песня не дают нам подобных ситуаций; традиционный в эпосе мотив «наказанного хвастовства» гораздо проще и прозрачнее и по структуре, и по функции. Между тем близкие сюжетно-композиционные формы в фольклоре есть и даже распространены — в произведениях балладного жанра.

Исследователи поэтики баллады отмечают как ее характерную особенность как раз диалоги с драматизирующими повторениями (обычно троекратными) и градацией. Психологические состояния героев в балладе обычно не мотивированы или мотивировка вынесена за пределы текста и проясняется лишь в процессе развертывания лирического сюжета. Предчувствия, приметы, символика органически входят в художественную ткань баллады. В этом отношении ее поэтика представляет «антитезу поэтике былинного эпоса»³⁷.

Вторжение элементов этой художественной системы в эпическую сцену пира — лишь первый и не самый очевидный случай объединения у Лермонтова двух различных фольклорных систем. «Балладная» стихия вступает в свои права и далее, в кульминационных по драматизму моментах «Песни». Таковы сцены ожидания Алёны Дмитриевны во второй части поэмы. Все они построены на предчувствиях и предзнаменованиях, начиная с «недоброго» утра и дня, когда «баре богатые» обходят лавку купца. Пейзажная символика усиливает тревожный ко-

лорит: «...набегают тучки на небо, / Гонит их метелица, распеваячи». Драматизм нарастает в диалоге Калашникова и Еремеевны (не исключено, что в нем есть отдаленные отзвуки баллады «Князь Роман жену терял», известной, в частности, по сборникам Чулкова и Кирши Данилова)³⁸. Он достигает кульминации в пейзажном описании — символическом эквиваленте катастрофы:

И смутился тогда думой крепкою
Молодой купец Калашников;
И он стал к окну, глядит на улицу —
А на улице ночь темнехонька;
Валит белый снег, расстилается,
Заметает след человеческий.

(IV, 107)

Нам придется еще вернуться к балладной стихии в «Песне». Сейчас же отметим два существенных обстоятельства. Во-первых, «психологизм» «Песни» не есть психологизм в строго литературном смысле; он создается прежде всего атмосферой повествования и в гораздо меньшей степени — рисунком характера. Именно такого рода явление мы встречаем в народной балладе, которая в этом смысле не менее «психологична». Во-вторых, балладный иррационализм в «Песне» почти везде приглушен или даже вовсе снят, он выходит на поверхность только в реплике Грозного на пиру. В целом в «Песне» поведение героев и ситуации мотивированы, как это обычно у Лермонтова.

Поэтика баллады является важнейшим, но отнюдь не единственным фольклорным элементом, определяющим собою поэтический стиль «Песни». Знаменитая сцена боя дает нам интереснейший пример сплава различных стилевых стихий, фольклорных и литературных. Именно она позволила Белинскому и затем всем последующим исследователям усматривать основной источник «Песни» Лермонтова в исторической песне о Кострюке. В самом деле, здесь есть прямые точки соприкосновения, но есть и существенные различия.

Бой предваряется традиционной сценой «хвастовства», занимающей и в песне о Кострюке важное место. Далее, однако, начинаются отличия. Для сюжета песни о Кострюке очень важна физическая ущербность русского бойца: тем ярче и рельефнее в дальнейшем эффект его победы. Этот «мотив предварительного опорочения», по терминологии А.П. Скафтымова, очень распространен и в былине³⁹. У Лермонтова он снят, хотя нечто от изначального контраста присутствует: в отличие от Кирибеевича Калашников — не профессиональный боец и вероятность его победы невелика. Однако исход борьбы оказывается предрешенным заранее именно сценой «хвастовства». Похвальба опричника — ритуал, игра;

игра; ответ Калашникова — обвинение и вызов на смертельный поединок. Бой перестает быть состязанием в силе и удаестве; дело идет о моральной правоте. Эта ситуация принадлежит уже не фольклору, а литературе; она близка мотиву «Божьего суда», нередкому в историческом романе вальтер-скоттовского типа. Реакция Кирибеевича — признание своего морального поражения, за которым неизбежно последует и поражение физическое:

И услышав то, Кирибеевич
Побледнел в лице как осенний снег,
Бойки очи его затуманились,
Между сильных плеч пробежал мороз,
На раскрытых устах слово замерло...

(IV, 113)

Ничего подобного не дает нам ни один из фольклорных жанров. Вместе с тем самое описание выдержано строго в духе фольклорных образцов; мотивы их переосмысляются функционально и частично семантически, но не теряют связи с эпическим народным творчеством. В полном соответствии с поединками в былине первый удар принадлежит противнику, т.е. в конечном счете побеждаемой стороне. Былинная традиция дает нам разные варианты этого «удара»: в былине о Святогоре — троекратный удар палицей и шелапугой «в сорок пуд», в былине об Илье и Идолище — метание ножа, выбивающего дверь, в былине об Илье и Соловье-разбойнике — свист, от которого богатырский конь спотыкается, и т.д. Модификацией первого удара является начальное поражение героя, как в былине о бое Ильи с сыном. Удар противника сокрушительен, но не смертелен; смертелен ответный удар богатыря. Так строится бой и в «Песне». Кирибеевич поражает Калашникова в грядь:

Затрещала грудь молодецкая,
Пошатнулся Степан Парамонович.

(IV, 114)

Калашникова спасает «медный крест со святыми мощами из Киева», висевший у него на груди. Эта деталь существенна, и к ней придется еще вернуться. Его ответный удар предварен мысленным обращением к самому себе: «Постою за правду до последнего», после чего он убивает опричника. Такое обращение есть не только эпическое замедление действия. В былинах о тяжелом бое оно является важным структурным элементом. Илья, побежденный Подсокольником, взывает к Спасу, после чего «у старца казака силы вдвое прибыло»; то же — в былине «Изгнание Батыя». В русской литературе мы встречаем его задол-

го до Лермонтова; можно указать хотя бы на думу «Мстислав» Рылева. Небезынтересно, что конечный «смертельный удар» — нередко удар «предательский», как в былине об Алеше и Тугарине. В.Я. Пропп, анализируя этот сюжет, показал, что хитрость по отношению к противнику не является «предательской» с точки зрения народного сознания и не набрасывает тени на облик самого бойца⁴⁰. Параллели эпизоду «нечестного боя» вообще довольно многочисленны как в европейском, так и в азиатском народном эпосе⁴¹. Отзвуки этих фольклорных представлений, видимо, и сказались в описании удара Калашникова: «прямо в левый висок со всего плеча», что, конечно, противоречило правилам боя. Опричник падает мертвым. Калашников совершает убийство, но не лишается ни авторского, ни читательского сочувствия. В «Песне» действует особый этический критерий. Согласно лермонтовской концепции характера, Калашников идет вершить суд и казнь — и выполняет свою миссию. Как герой-победитель, он прав и с точки зрения народного сознания. Лермонтов учитывает фольклорную этическую норму, как она сказалась в былинном эпосе, т.е. делает попытку проникнуть в глубинную сущность народного мировосприятия и мировоззрения.

И здесь мы вновь сталкиваемся с явлением, которое нам приходилось отмечать выше, — с явлением объединения различных, а в данном случае и противостоящих друг другу, фольклорных стихий. Описание гибели опричника воспроизводит интонации причитания:

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.
(IV, 114)

Ср., например, в плаче Федосовой:

И как верба да был, наш свет-то, золочояя,
.
И быдто деревцо, наш свет, да подсеченое,
И во сыром бору береза подсушоная.
и т.д.⁴²

Подобное описание было бы совершенно невозможно в былине, и не только потому, что стилистика плача — явление в целом чуждое классической былине, но и в первую очередь потому, что оплакивание побежденного противника противоречит идейным основам русского героического эпоса. Такое оплакивание предполагает множественность оценочных точек зрения в авторском сознании. Принцип же русского эпоса,

эпоса, — будь то былина или историческая песня — монистичность сознания коллективного автора, с изначально заданной и неизменяемой системой оценок, с недвусмысленно выраженными симпатиями и антипатиями. Плач по врагу в русской былине воспринимался бы как диссонанс; в пределах лермонтовской «Песни» диссонанса не возникает. Перед нами еще один случай синтеза фольклорных мотивов в соответствии с общим художественным заданием, не тождественным фольклорному источнику.

Следующая сцена «Песни» — суд над Калашниковым — в известном отношении является ключевой ко всему произведению. Она раскрывает соотношение и расстановку действующих лиц и отчасти бросает свет на построение характеров.

Напомним узловые моменты этой сцены. Разгневанный царь спрашивает Калашникова: «вольной волею или нехотя» он убил его «верного слугу». Калашников отвечает:

Я убил его вольной волею,
А за что про что — не скажу тебе,
Скажу только богу единому.
(IV, 115)

Он готов принять казнь и поручает свою семью попечению царя. Царь обещает «пожаловать» его братьев, «молодую вдову» и «сирот»; самому же Калашникову предлагает отправиться на «высокое место лобное»:

Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...
(IV, 115)

Этот диалог включает явные или скрытые реминисценции из нескольких песен⁴³; однако — что важнее — она воспроизводит один, причем совершенно определенный сюжет «разбойничьей» песни о допросе молодца государем, представленный хотя бы хорошо известной в 1830-е годы песней «Не шуми, мати, зеленая дубравушка»⁴⁴. В сцене суда и приговора Лермонтов воссоздает не только композицию этой песни (вопрос царя — отказ молодца от ответа — похвала царя и «пожалование» виселицей), но и самую ее концепцию. «Надежда православный царь» и «молодец» в песне, конечно, антагонисты; но их связывает общность этических норм. Поэтому царь принимает со своеобразным уважением заpiresательство молодца («Исполать тебе, детинушка, крестья-

янский сын, / Что умел ты воровать, умел ответ держать»), а у молодца не возникает сомнений в праве царя казнить его, причем столько же за разбой, сколько за послушание, отказ выдать товарищей. Заметим сразу же, что ирония в этой песне не имеет того злобно-саркастического оттенка, который она приобретает, если рассматривать ее под углом зрения письменной литературы. Она теснейшим образом связана с иносказанием и начинается в ответах молодца; царь подхватывает игру иносказаниями, вынося приговор. За игрой этой не скрывается оскорбление (как, например, в былине об Алеше и Идолище); она — показатель известной равноправности «сосязающихся», чего не бывает, скажем, в сценах допроса молодца губернатором или воеводой (ср. многочисленные варианты песни о сынке Разина или о Ваньке-ключнике). Все эти особенности народной песни в большей или меньшей степени переходят и в «Песню» Лермонтова. Калашников самовольно вершит суд и расправу, но вина его не только в этом; она усугублена «запирательством» перед царем. Это-то послушание и влечет за собой казнь, неизбежность и справедливость которой Калашников признает. В смертном приговоре Калашникову Лермонтов усиливает по сравнению с народной песней мотив «милости»:

Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую,
Твоим братьям велю от сего же дня
По всему царству русскому широкому
Торговать безданно, беспошлинно.
(IV, 115)

«Милость» по отношению к самому Калашникову — в том, что его казнь обставляется празднично. Любопытно, что некоторые из современных Лермонтову и позднейших толкователей «Песни» почувствовали как раз в этой сцене сложную психологическую коллизию; на нее особенно обращал внимание Достоевский⁴⁵. В самом деле, Лермонтов выделяет и подчеркивает те психологические потенции, которые содержатся в фольклорной песне о суде над молодцем и сближают ее с балладой. Психологическое напряжение создается трагической неразрешимостью конфликта; над обоими антагонистами тяготеет некий высший этический закон, власть которого они оба признают. Соотнесенность с фольклорными образцами составляет особый характер историзма «Песни», который очень точно почувствовал Белинский. Исторические реалии поэмы носят в значительной мере внешний характер; действие «Песни» столь же неопределенно, как и в фольклоре; точнее сказать, оно развивается не в историческом, а в эпическом времени. Поэтому было бы совершенно непродуктивно искать в «Песне» концепции исторического

исторического Грозного, как это нередко делают. «Грозный» здесь не столько Иван IV, сколько «грозный царь» разбойничьей песни; он не имеет даже тех отдельных черт индивидуального и социального облика Ивана IV, которые сохранились в песнях и преданиях, связанных с его именем; черты эти Лермонтову и не нужны. «Грозный» важен ему как носитель абсолютной власти и некоторого комплекса представлений и этических понятий.

Несколько иначе обстоит дело с образами Кирибеевича и Калашникова. Здесь усилены черты социальной, вернее, социально-бытовой характеристики. Кирибеевич — это опричник, т.е. человек вне устоев и традиций; форма его индивидуального и социального бытия — служение властелину. Его имя как будто указывает на нерусское (татарское, черкесское) происхождение и заставляет снова вспомнить песню о Кострюке, «Мастрюке Темрюковиче», «удалом черкашенине». Калашников называет его «бусурманский сын», а о себе говорит, что родился «от честного отца» (по-видимому, в отличие от Кирибеевича). Очень характерна разница между ними в поведении перед боем. Кирибеевич, выходя, «царю в пояс молча кланяется»; Калашников же кланяется с соблюдением правил старинного «вежества»: прежде царю грозному, после белому Кремлю да святым церквам, а потом всему народу русскому⁴⁶. В этом контексте и получает свое значение «медный крест со святыми мощами из Киева», в который попадает удар Кирибеевича; это непрменный атрибут человека, живущего древними устоями; его функция в поэме в известной мере сближается с функцией талисмана.

Законы патриархальной чести направляют все поведение Калашникова, его братьев и Алены Дмитриевны: здесь и семейный кодекс, закрепленный Домостроем (право мужа запереть жену «за дубовую дверь окованную»), и главенство в семье старшего брата («второй отец»), и понимание самого признания в любви (не говоря уже о поцелуе) как позора для замужней женщины, и, наконец, абсолютная невозможность раскрыть позор жены хотя бы и перед самим царем. В этом смысле Калашников — древнерусский «невольник чести».

«Царь Иван Васильевич» «Песни» — также хранитель уставов «чести». Долго державшаяся гипотеза, что царь поощряет своеволие опричника, основана на ошибочном членении текста. Слова «обманул тебя твой лукавый раб», конечно, не признание Кирибеевича перед царем, а ремарка гусяров, рассказывающих старинную быль; об обмане Кирибеевича царь ничего не знает⁴⁷. Напротив, он предполагает, что дело идет к свадьбе, и готов ей содействовать, причем самая свадьба рисуется ему как традиционная и патриархальная:

Прежде свахе смышленной покланяйся
И пошли дары драгоценные

Ты своей Алене Дмитриевне:
Как полюбишься — праздной свадебку,
Не полюбишься — не прогневайся.
(IV, 105)

В отличие от Калашникова и царя образ Кирибеевича не имеет аналогов в русском фольклоре. Описание его внешности несколько напоминает типы «щеголей» (Чурила и др.). Любопытно, что лирическая стихия «Песни» связана в значительной мере с этим образом. В его монологе «Отпусти меня в степи приволжские», в его описании красоты Алены Дмитриевны, в страстном признании в любви есть черты близости к мужским и женским протяжным песням; наконец, смерть его, как мы говорили выше, изображается в формулах плача.

Этот лирический колорит образа очень важен. Кирибеевич — носитель идеи индивидуального чувства. В этом смысле он примыкает к целой цепи излюбленных лермонтовских героев; Арсений в «Боярине Орше» — его ближайший предшественник, так же как Орша — предшественник Калашникова. Но в «Песне» действует критерий древнерусской этики, патриархального бытового уклада, «закона Господнего», который вменяет в преступление индивидуальную «незаконную» любовь. В этой сфере понятия «любви» вообще нет, оно заменено понятием «семейного уклада». Калашников выходит на бой не из ревности, а защищая честь, причем в первую очередь честь семьи. Кирибеевич, пришедший из иного мира, лишенный этих этических понятий, исповедующий культ индивидуальной храбрости, удали и страсти, все же ощущает и признает эту власть традиции; потому-то он и скрывает от царя, что предмет его любви — замужня женщина; потому же он и терпит поражение еще до исхода боя.

Власть традиции, предания подчеркнута одним мотивом, проходящим через всю поэму. Это мотив «народной памяти», реализованный в собирательном образе гуляров. С ними в «Песню» врывается стилевая струя раешника — в зачинах и концовках; им же принадлежит и прямое отступление-комментарий «Обманул тебя твой лукавый раб...» и т.д., который ошибочно считался частью монолога Кирибеевича. Таким образом, гулярам в «Песне» принадлежит роль весьма существенная: все художественное целое — это их сказ, объединяющий, как мы пытались показать выше, самые разнородные, принадлежащие различным фольклорным жанрам приемы повествования, расставляющий художественные акценты и освещающий все происшествие своим эмоциональным отношением. Эта субъективность повествования осуществляется формами и средствами, восходящими к фольклору, но сама по себе она не фольклорна; она является достижением очень развитой письменной литературы.

Мотив

Мотив «народной памяти» также не есть фольклорный мотив, хотя вырастает он из осмысления образцов народного творчества. Он особенно значителен в заключительной части поэмы. Как известно, описание похорон Калашникова «между трех дорог» довольно близко к тому, какое мы находим в балладе о смерти молодца, который завещает похоронить себя с атрибутами своей прежней силы (конь, меч, копье), чтобы люди продолжали ощущать ее и после его смерти. Этот сюжет, вообще чрезвычайно распространенный (он в изобилии встречается уже в сборнике Чулкова), Лермонтов знал, видимо, как сюжет песни разинского цикла; один из вариантов ее («Леса ли вы, лесочки, леса темные») был опубликован в 1830 году в «Московском вестнике», который Лермонтов внимательно читал⁴⁸. Разработка этого мотива в песнях варьируется; в большинстве вариантов, однако, атрибуты удали молодца нужны именно для опознания его могилы: «Что лежит тут вор удалый добрый молодец, Стенька Разин Тимофеев по прованию»⁴⁹. В одном из вариантов находим:

Навалите-ко плиту да камня серого,
Роспишите вы слова вси до единого,
Опишите вы мое имя, фамилию⁵⁰.

Замечательно, что и на этот раз фольклорной основой образа Калашникова оказывается разбойничья песня, равно как и то, что с фольклорным «разбойничком», «добрым молодцем» сближается не Кирибевич, а Калашников. В соответствии с песнями об «удальце» Лермонтов реконструирует национальный характер, погрузив его в фольклорную эпическую стихию. В этом характере «родовые» черты явно преобладают над индивидуальными; «закон», передающийся из поколения в поколение, организует и движет его стихийную мощь. Этот «закон» оказывается устойчивее любой временной власти, и, когда последняя становится на его пути, возникает бунт.

В заключительном мотиве похорон «удальца» мы вновь имеем дело со случаем переосмысления фольклорного мотива. Лермонтов исключает мотив опознания могилы. В его художественном представлении Калашников — носитель внеиндивидуального, вневличного, «народного» начала. Могила его «безымянна». Память о нем сохраняется в традиции, предании, которое передают из уст в уста гусяры-скомоорохи, сменившие собою раннего оссианического «барда» и певца «с балалайкою народной».

В «Песне про царя Ивана Васильевича...» обрисовались контуры своеобразного «почвенничества», сложившегося у Лермонтова в середине 1830-х годов в атмосфере раннеславянофильских идей. На основе устно-поэтического творчества он стремится теперь воссоздать нацио-

нальный характер и национальную специфику быта. Это сразу же почувствовал Белинский — один из наиболее проницательных комментаторов «Песни»: в своем разборе он все время отмечает знание поэтом «древних нравов», «простоты родственных отношений наших предков», «супружеских отношений варварского времени»⁵¹. Однако сам Лермонтов не склонен был рассматривать русское Средневековье как «варварское время»; патриархальный быт и нравы возникали в «Песне» даже в героическом ореоле. Белинский сам же отметил это: Лермонтов, писал он, «от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее», с «простодушной суровостью» его нравов, с «богатырской силой» и «широким размахом» его чувства⁵². Это объясняет, почему «Песню» приветствовали в «московских кругах»⁵³ — Шевырев, Хомяков⁵⁴, а в дальнейшем представители «почвенничества», как Ф.М. Достоевский, для которого Калашников был носителем нравственной нормы, «народной правды», противостоящей больному «европеизму»⁵⁵. Связи позднего Лермонтова с Самариным и кругом «Москвитянина» показывают, что если не славянофильская, то «почвенническая» трактовка «Песни» была не лишена оснований. Но процесс развития Лермонтова шел по нескольким путям; и «Демон», и «Герой нашего времени», и поздние рефлектирующие стихи типа «Думы» оказывались в основе своего метода резко враждебны и славянофилам, и «почвенникам». К методу «Песни» Лермонтов не вернулся. Она осталась высокохудожественным памятником определенного этапа его идейной и художественной эволюции.

Что же касается историко-литературного значения «Песни» и места ее в творчестве Лермонтова, то здесь уместно привести короткий отзыв Н.А. Бестужева, обычно для изучения не привлекавшийся, но принадлежащий к числу наиболее тонких и глубоких интерпретаций этого произведения. В письме к брату Павлу из Петровского завода 4 июля 1838 года он пишет: «Недавно прочли мы в приложении к Инвалиду „Сказку о купеческом сыне Калашникове“. Это превосходная маленькая поэма. Вот так должно подражать Валтеру Скотту, вот так должно передавать народность и ее историю! Если тебе знаком и этот ... въ <подпись-анаграмма под «Песней» в журнальной публикации. — В.В.>, объяви нам эту литературную тайну. Еще просим тебя сказать: кто и какой Лермонтов написал „Бородинский бой“?»⁵⁶ Это восприятие одаренного и литературно образованного современника очень точно намечает литературную перспективу. В «Песне» Лермонтов по примеру Вальтера Скотта изображает историю «домашним образом», через быт и нравы народа. Упоминание же о «Бородине» в этом контексте говорит о незаурядной проницательности критика, почувствовавшего в двух внешне совершенно различных произведениях внутреннее родство.

1837 год

1837 год является своеобразной вехой в истории лермонтовского фольклоризма. В первой кавказской ссылке он получил возможность услышать в живом исполнении песни гребенских казаков и ознакомиться в устном пересказе и переводе с грузинским и азербайджанским фольклором. Небезынтересно, что и здесь, в результате обращения к подлинному материалу, появляется запись фольклорного текста. Она относится к 1837 году, когда Лермонтов, оказавшись в ссылке, начинает заниматься азербайджанским языком и ближе знакомится с бытовой, материальной и литературной культурой Кавказа и Закавказья. Запись эта, литературно обработанная «турецкая сказка» «Ашик-Кериб», по видимому, есть один из азербайджанских вариантов дастана «Ашыг-Гариб», широко распространенного у многих, главным образом тюркоязычных, народов Средней Азии, Кавказа и Закавказья (существуют также его грузинские и армянские версии)⁵⁷. Замечательно, что эта запись появляется почти одновременно с «Песней про царя Ивана Васильевича...»: она, конечно, была следствием того поворота к пониманию фольклора как отражения народного быта и нравов, который произошел у Лермонтова еще в Петербурге.

Начиная с 1837 года можно говорить об элементах фольклоризма в кавказских стихах и поэмах Лермонтова. Сфера их, однако, ограничена: как мы пытались показать выше, ни «Мцыри», ни «Демон», ни «Тамара» не содержат в себе ничего такого, что свидетельствовало бы о сознательном воспроизведении фольклорной стихии, осознанной как некая специфическая литературная сфера. Дело меняется в «Беглеце», «горской легенде», написанной в 1837–1838 годах (по утверждению А.П. Шан-Гирея, «не позднее 1838 года»)⁵⁸. Общая сюжетная ситуация поэмы имеет более или менее близкие параллели в ряде сказаний и песен Азербайджана (песня о Кер-Оглы), Чечни, Дагестана; черкесские песни с подобным сюжетом Лермонтов мог почерпнуть и из письменных источников, в том числе из Тетбу де Мариньи⁵⁹. Однако поэма как художественное целое возникает не столько на основе синтеза этих источников, как это было в «Песне про царя Ивана Васильевича...», сколько на основе свободного развития мотивов, составляющих как бы этико-психологический и бытовой субстрат. «Горская легенда» сочинена, причем сочинена с учетом художественного опыта «Песни про царя Ивана Васильевича...». Композиционно она выстраивается по знакомому уже нам принципу троичности с градацией; нет сомнения, что этот прием был осознан Лермонтовым как специфичный для фольклора прежде всего на материале русской песни и былины. Градация выдержана очень точно; «легенда» полна нарастающего драматизма. В первом эпизоде Гаруна отвергает прежний друг, во втором — возлюбленная, в третьем — мать. По справедливому замечанию новейшего исследователя, трагедия усугубляется тем,

что Гарун — младший сын, «в народно-сказочной традиции — самый умный, справедливый, удачливый»⁶⁰. Но художественной доминантой поэмы являются все же не эти черты, а создаваемый Лермонтовым тип рассказчика; тон и эмоциональный колорит повествования принадлежат ему и направляются лермонтовским представлением о национальном и социальном характере горца. Это особенно очевидно в заключительной части поэмы:

И труп, от праведных изгнанный,
Никто к кладбищу не отнес,
И кровь с его глубокой раны
Лизал рыча домашний пес;
Ребята малые ругались
Над хладным телом мертвеца...

(IV, 147)

Крайняя жестокость концовки выступает еще более рельефно на фоне эпически хладнокровной интонации рассказчика. Но жестокость не столь чудовищна, как должно это казаться европейцу: перед нами иная, неевропейская система ценностей и этических представлений. Нечто подобное мы видели и в «Песне про царя Ивана Васильевича...». Но в «Песне» фольклор был непосредственным материалом для синтеза национального характера; здесь же фольклор является скорее сопутствующим элементом; национальный характер возникает не из него, хотя и с учетом его. Интересно отметить, что Лермонтов прибегает к прямой стилизации «песни старины»: он заимствует из «Измаил-Бея» «черкесскую песню» «Месяц плывет» и перерабатывает ее в духе этических представлений, отразившихся в «Беглеце». Это не единственный случай имитации «горского фольклора»: совершенно аналогичную судьбу имела другая сочиненная Лермонтовым песня — «Много дев у нас в горах», попавшая из «Измаил-Бея» в «Бэлу» и включившаяся в иной литературный и этнографический контекст⁶¹. В обоих случаях именно контекст придает «песням» видимость подлинности, и для Лермонтова этого совершенно достаточно.

Пример «Беглеца» показывает, каковы функции и границы фольклоризма «кавказских поэм». Конечно, это поэма «литературная», в еще большей мере, чем «Песня про царя Ивана Васильевича...». Исследователи обращали уже внимание на то, что она не имеет сколько-нибудь определенных этнографических примет, давая обобщенное или, скорее, общее представление о месте и времени действия. Это совершенно сознательное приглушение этнического фона; при стилистической правке Лермонтов убирает слишком явные черты метафоризма, которые были обязательным атрибутом «ориентальной» экзотики. Он не стилизует

не стилизует и восточную речь, а лишь обозначает ее, вводя «высокий» лексический пласт, как будет делать и позднее, передавая речь Казбича. Другими словами, Лермонтов создает «местный колорит» на тех же основах, на которых это делал Пушкин. В эту систему «горский фольклор» входит лишь как одна из образующих, а восприятие его в значительной степени определяется сформировавшимся уже при создании «Песни про царя Ивана Васильевича...» взглядом на русскую народную поэзию.

Поздние баллады Лермонтова составляют как бы последний и вершинный этап в освоении им народной поэзии.

То обстоятельство, что именно баллада становится теперь своего рода средоточием лермонтовского фольклоризма, — не случайно и даже не вполне индивидуально. Конец 1830-х — начало 1840-х годов — время оживления русской баллады. Как уже говорилось выше, она развивается как в сторону «рыцарской» баллады с ясно выраженными чертами западного Средневековья, так и по пути «простонародной» русской баллады, основанной на материале народных поверий и народной демонологии. Это баллады эпохи «неистового романтизма», подчеркнута стилизованные и выдержанные в мелодраматически мрачных тонах; они, как и другие лирические и лиро-эпические жанры этого времени, тяготеют к утрате жанровой специфики и перерастают в «повесть», «быль», стихотворное «предание». Общий процесс размывания жанровых границ сказался, как известно, и на балладах Лермонтова. В сюжетном отношении они также не стоят одиноко; близкие образы и мотивы мы находим довольно часто в балладах, наполнявших журналы конца 1830-х годов. В широкий круг баллад и преданий о русалках — как славянского фольклорного (ср. у Маркевича), так и западного происхождения — входит, например, «Морская царевна»⁶². Характерно, что именно в эти годы в русской поэзии начинается полоса увлечения переводами подлинных фольклорных произведений балладного типа, в частности скандинавских; так, Д. Ознобишин, Ф. Кони печатают свои переводы «шведских песен» с международными балладными сюжетами. В числе этих песен мы находим, например, балладу «Две сестры», с тем самым сюжетом, о котором нам уже пришлось говорить в связи с «Тростником» Лермонтова⁶³. Эти песни рассматриваются теперь как истинный источник знаменитых литературных баллад типа «Леноры», и едва ли не по их образцу тот же Ознобишин пишет свою «Чудную бандуру», уже прямо ориентированную на национальный фольклор⁶⁴, но сохраняющую метрический строй, восходящий к оригиналу, — попарно рифмующиеся амфибрахические строчки. Те же строфические формы — попарную рифмовку двустиший, написанных трехстопными размерами (амфибрахий, дактиль), — применяет Лермонтов в «Русалке» (1832) и «Морской царевне» (1841).

Последнее стихотворение довольно хорошо показывает принципы работы зрелого Лермонтова над фольклорным материалом. Лермонтов не идет по пути «простонародной» баллады, как это делают, например, А. Тимофеев или Н. Прокопович. Национальный и народно-поэтический колорит баллады, однако, явственно ощутим. Он создается отчасти лексическими средствами, как в вопросе царевича: «Али красы не видали такой?», но всего более своеобразной стилизацией фольклорных представлений. Исследователями Лермонтова отмечалось уже, что поэт нередко не воспроизводит, а создает заново поэтические тропы по типу фольклорных («добрый конь в зеленом поле») ⁶⁵. Такой случай наблюдается в «Морской царевне»: «чудо морское с зеленым хвостом», «синие очи любовью горят», «ловит за кисти шелковой узды». Стилизация ведется очень осторожно; как и в «Беглеце», этнический фон приглушен; его национальная специфика лишь обозначена, и этого достаточно, чтобы направить поток читательских ассоциаций в сторону народно-поэтической традиции. Фольклорная и литературная, «книжная» стихии вступают в сложные и тонкие взаимоотношения; любопытно, что для многих стихов зрелого Лермонтова можно указать наряду с фольклорными и литературные аналоги. Это относится даже к такому, казалось бы, явно фольклорному стихотворению, как «Казачья колыбельная песня». Роль народно-поэтической традиции здесь несомненна ⁶⁶, но столь же несомненна и близость его к «Lullaby of an infant chief» («Колыбельной сыну вождя») В. Скотта ⁶⁷. Элементы фольклорной поэтики, входя в художественную ткань, видоизменяют ее; стихотворение создается как бы на границе двух сфер поэтических представлений. Обаяние народно-поэтического колорита в «Казачьей колыбельной» таково, что исследователи, сопоставлявшие ее с песнями гребенских казаков, как будто не замечали кардинальной разницы поэтических систем: от их внимания ускользали и сложность строфики, и богатство рифм лермонтовского стихотворения, вовсе не свойственные народной лирической песне. Но при восприятии целого отличия не выдвигаются на передний план; художественный акцент ложится на те элементы образной системы, которые действительно роднят «песню» с подлинным фольклорным произведением. Мы находим здесь и следы эпической гиперболизации («богатырь ты будешь с виду»), и характерные уменьшительно-ласкательные образования («образок святой», «седельце боевое», «песенка»), и постоянные (или созданные по типу постоянных) эпитеты («злой чечен», «горькие слезы», «месяц ясный»). Все это — черты фольклорные, но они выступают в новом, функционально преобразованном виде, — они характеризуют прежде всего строй чувств героини и ее индивидуальное, субъективное отношение к изображаемому. Образ матери-казачки организует и мотивирует все эти элементы; песня написана от ее имени и о ней. Это отличает стихотворение от народной лирической

лирической песни, где «повествователя» в точном смысле слова нет: он внеличен, внеиндивидуален; в народной песне интересно то, что (и как) рассказывается, а не тот, кто рассказывает. Лермонтова-лирика интересует характер, возникающий из рассказа. Характер этот демократичен; ему свойственны черты народного сознания. В «Казачьей колыбельной» это солдатка, казачка; в «Завещании» (1841), «Свиданьи» (1841), может быть и в «Соседке» — армейский офицер, ведущий почти солдатскую жизнь. Их жизненные драмы, даже трагедии выражаются во внешне безыскусственной форме; они угадываются за лаконичным и скупым жестом, за эпическим тоном рассказа:

Стану целый день молиться,
По ночам гадать.
(II, 141)

Этот народный характер уже был в лермонтоведении предметом специального внимания⁶⁸. Нам известны в общих чертах и стилистические средства, к которым прибегает Лермонтов для его создания: намеренно прозаизированная стихотворная речь, избегающая тропов; бедная рифмовка; своеобразный сдержанный и мужественный тон, избегающий всяких форм прямого лирического самовыражения. Была отмечена и «фольклорность» поздних стихов Лермонтова: полусолдатский быт героя «Завещания» изображается и в солдатских песнях и виршах эпохи; лирические ситуации «Сна», «Завещания» находят аналогии в песнях гребенского казачества. Но сейчас нас интересует вопрос иной и более узкий: в какой мере фольклорные образцы отражаются в самой поэтической ткани этих стихов, и если эта связь существует, то в чем она заключается.

Здесь нам приходится обратить внимание на некоторые особенности психологического облика и поэтической речи героя этих поздних баллад Лермонтова. Это не солдат, не крестьянин, это (как точно отметил уже Д.Е. Максимов) армейский офицер, «кавказец», типа Максима Максимыча. Его литературное сознание, о котором можно говорить, формируется не классическим фольклором, а в первую очередь литературой: он «потихоньку в классах читал „Кавказского пленника“», во время службы «на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо» (очерк «Кавказец»; VI, 348, 349). Он воспитан, таким образом, на романтических образцах, но отнюдь не только на них; его эстетическая сфера — это и массовая городская и солдатская песня, удержавшая как черты традиционного фольклора, так и письменной литературы, городской «мещанский» романс с элементами неистовой баллады, — стихотворство песенника и лубка, «низовой» литературы с несложившимся эстетическим каноном. Именно от этой сферы фольклорного и полуфольклорного творчества идут некоторые интонации поздних лермон-

товских стихов, написанных от имени героя «кавказца». Так, в «Соседке» воспроизведена «неумелая» поэтическая речь — начиная от двустипий с парными грамматическими рифмами и вплоть до искусственного выбора слов «под рифму», как это бывает у непрофессиональных грамотеев — версификаторов:

Мы проснулись сегодня с зарей,
Я кивнул ей слегка головой...
Вот напротив окошечко: стук!
Занавеска поднимется вдруг.
(II, 154)

Эти интонации нашли себе место в «Свиданьи» — одном из высочайших лирических шедевров Лермонтова, — где создан необыкновенный по богатству и гибкости стилевой диапазон — от точного лирического пейзажа:

Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым, —

до подчеркнутого мелодраматизма:

Твоя измена черная
Понятна мне, змея!

Эти фразеологизмы почти цитатны: они взяты из ходовых мелодрам. Цитатность мышления характеризует лирического героя, воспитанного «на Марлинском». Его внутренний монолог включает в избытке подобные же стертые «поэтизмы»; в сочетании с обывательской лексикой («лежу я на ковре») они создают общую стилевую атмосферу мещанского романа:

И в этот час таинственный,
Но сладкий для любви,
Тебя, мой друг единственный,
Зовут мечты мои.
(II, 204–205)

Любопытно, что Лермонтов улавливает и нередкую в романсе такого типа детализирующую описательность, со своеобразной функцией эпитета: он создан по типу постоянного эпитета классического фольклора, но лишен «украшающих» функций и потому не воспринимается как эстетически значительный:

Возьму

Возьму винтовку длинную,
Пойду я из ворот,
Там под скалой пустынною
Есть узкий поворот.
(II, 206)

«Свиданье» перешло в городской романс с изменениями; одно из них, очень симптоматичное, усиливало намеченную уже у Лермонтова конкретизирующую роль эпитета: «Есть левый поворот»⁶⁹.

В поздних стихах Лермонтов, таким образом, обращается к живой сфере устно-поэтического творчества. Обращение это оказывалось весьма плодотворным: не имея богатства художественных средств классической крестьянской поэзии, эта сфера в то же время оказывалась ближе к устной речи и к письменной литературе и не вносила в эту последнюю черт принципиально иной поэтической системы, черт чужеродности, «экзотизма». Более того, она в большей мере была пригодна для создания того типа социального характера и социальной психологии, который обозначается в поздних лермонтовских стихах. Это не означало, однако, отказа и от классической фольклорной традиции.

В стихах 1832 и 1837 годов — в «Тростнике», в «Узнике», в «Песне про царя Ивана Васильевича...» — Лермонтов при создании характера опирался на опыт эпической и лиро-эпической поэзии. В позднем балладном творчестве он возвращается к некоторым художественным средствам народной лирики.

Примером тому является «Соседка» (1840). Анализ этого стихотворения дал Д.Е. Максимов, очень точно уловивший его связь с фольклорной традицией. Связь эта заключается в особого рода условности, на которой построен конфликт и самый сюжет этой потенциальной баллады, где «фабула только завязывается, а ее дальнейшее развитие и развязка (побег) даются в форме пожелания и предположения»⁷⁰.

В «Соседке» есть несколько типологических особенностей, как общих, так и частных, которые сближают стихотворение с народной поэзией. Мы можем выделить в нем экспозицию и монолог, введенный непосредственно («Не грусти, дорогая соседка...»). Такие композиционные структуры очень распространены в народной лирической (протяжной) песне. Заключительные строфы в «Соседке» собственно и содержат в себе ту «условность», которую отмечал Д.Е. Максимов, но которую следует соотносить не со сказкой, а именно с лирической песней. «Условность» эта в сущности есть особое литературное время или, скорее, «наклонение», которое очень характерно для народной поэзии и весьма редко в письменной литературе. На него указывал А.А. Потебня как на поэтический прием, восходящий к поэтике и представле-

ниям заговора⁷¹. Это литературное время грамматически выражено глагольным будущим временем с оптативным значением:

Я вскинусь пташечкой-кукушечкой,
Полечу я к матушке во зеленый сад...⁷²

Сама сяду на траву,
Раскинусь я яблонью,
Яблонью кудрявою⁷³.

Здесь передана не только желательность, но и ирреальность действия, представляемого как совершившийся факт. Это своеобразная форма народного метафоризма, уходящего своими корнями в первобытное сознание⁷⁴, и ее-то в несколько «олитературенном», т.е. логически упорядоченном, виде мы находим в «Соседке»:

Захоти лишь — отворится клетка,
И, как божии птички, вдвоем
Мы в широкое поле порхнем.

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь
и т. д.
(II, 155)

Ранние формы освоения этого приема мы находим в сборнике Чулкова в литературных подражаниях народной песне. Но «Соседка» не есть подражание песне, и указанная особенность в ней не просто прием или поэтический троп: это своего рода «модальность» всего стихотворения, т.е. форма субъективного отношения автора (или лирического героя) к окружающему миру, взятому в его наиболее существенных категориях (возможности и действительности и т.д.). Специфичность этой формы в «Соседке» выступает особенно ясно хотя бы на фоне «Узника» (1837) — стихотворения с той же тюремной темой и близкой поэтической концепцией. По сравнению с «Соседкой» «Узник» чрезвычайно «реалистичен»; его «модальность» не выходит за рамки обычных логических категорий: вначале просьба узника «отворить темницу», затем представление о свободной жизни, наконец антитеза: «Но окно тюрьмы высоко, / Дверь тяжелая с замком», т.е. возвращение к тюремной реальности. Соответственно четко — на три части — членится все стихотворение, композиционно завершаемое пуантирующей строфой. Вообще параллелизмы-противопоставления — основа композиции «Узника», и эту структуру Лермонтов, видимо, также ощущал как фольклорную

фольклорную; вспомним, что освоение поэтики лирической песни он начинал именно с таких структур. Но в «Соседке» сделан следующий шаг по сравнению с «Узником». Здесь сохраняются параллелизмы, но отсутствует пуантирующая строфа. Сюжетная цепь разомкнута; в стихотворении ничего не происходит, даже возвращения к тюремной реальности нет. Эти разомкнутые структуры — один из самых (если не самый) характерных признаков русской народной баллады и лирической песни, которые создают прежде всего ситуацию, иногда даже в ущерб сюжету; сгущение драматической ситуации, не разрешающейся в развязке, и есть психологическая основа того необычайного трагического колорита, который так поражал Кюхельбекера в народной балладе, записанной Лермонтовым. При этом «Соседка» — отнюдь не единственный в позднем творчестве Лермонтова пример баллады с неразвернутым сюжетом и созданной атмосферой. Не будет ошибкой утверждение, что таковы почти все баллады позднего Лермонтова. Подобный же случай мы находим и в «Свиданьи» (1841): сюжет обрывается на кульминационной точке, и самое действие мыслится в ирреальном времени, уже прямо повторяющем схему приема, описанного Потебней:

Возьму винтовку длинную,
Пойду я из ворот
и т.д.
(II, 206)

Читателю остается неизвестным, делает ли все это герой или же представляет себе сделанным. Но для поэтической концепции стихотворения важна как раз эта недоговоренность. Так строит теперь Лермонтов и стилизованную литературную балладу, типа «Листка» или «Морской царевны». Идя по этому пути отказа от сюжетного драматизма и сгущения драматизма внутреннего, он вводит в свои стихи и «свернутые» и приглушенные, как бы подсказываемые читателю балладные сюжеты. В «Дарах Терека», где есть прямые реминисценции из гребенских песен, он заставляет читателя восстанавливать картину любовной трагедии: Терек несет Каспию труп убитой из ревности возлюбленной; ее любовник, «казачина гребенской», — единственный, кто не тоскует по убитой, ибо он готовится к смерти, будучи не в силах пережить свою жертву. Ситуация «Атамана» сообщается читателю как бы намеком, погруженная в поэтическую ткань иной баллады; целый сюжет поэмы составляет в «Дарах Терека» лишь один, третий, самый сильный, член градации и, контрастируя с эпическим тоном повествования, придает балладе необычайную силу внутреннего драматизма. Фольклорные элементы перестают существовать на правах относительной самостоятельности, как это было, например, в «Песне про царя Ивана Васильевича

ча...»; возникает органический синтез фольклора и литературы, предполагающий полное овладение фольклорным материалом в существенных чертах его поэтики и поэтического мышления. Художественные принципы лирической песни, баллады, городского романа, солдатской песни вливаются в поэтическую систему позднего Лермонтова, растворяясь в ней и обогащая ее, образуя различные стилевые пласты, расширяя диапазон стиливых и языковых средств и в то же время не стесняя свободы средств внефольклорных. Отсюда, между прочим, идет и характерная особенность поздней лирики Лермонтова — в ней явственно ощутимо, но очень трудно определяемо народно-поэтическое начало и столь же несомненна литературная традиция. Литературный замысел оказывается как бы втянутым в общую стилевую атмосферу народной поэзии, и несет на себе черты порождающего ее народного сознания, проявляющегося то в авторской интонации, то в образе лирического героя.

Это был последний этап освоения Лермонтовым народной поэзии, и он был теснейшим образом связан с тем расширением сферы «эстетического», в котором, собственно, и заключалась сущность происшедшей исподволь поэтической реформы 1830-х годов.

примечания

- 1 Об истории изучения темы см.: *Кротов А.И.* Лермонтов и народное творчество. (К истории вопроса) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 110–136.
- 2 *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891; *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892; *Мендельсон Н.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венюк М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165–195; *Давидовский П.* Генезис «Песни о купце Калашникове» // Филологические записки. Воронеж, 1913. Вып. IV–V.
- 3 *Азадовский М.К.* Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 239 и сл.
- 4 *Семенов Л.П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941; *Андреев-Кривич С.А.* 1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик, 1949; 2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954; *Андроников И.Л.* 1) Лермонтов: Новые разыскания. М., 1948; 2) Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958; *Гиреев Д.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»... Орджоникидзе, 1958 и др.
- 5 Пушкин. Т. 6. С. 191.
- 6 *Гроссман Л.* Стиховедческая школа Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 275–277; *Чичеров В.* Лермонтов и песня // Лермонтов: Сб. статей под ред. Н.А. Глаголева. М., 1941. С. 140 и сл.
- 7 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 195.
- 8 *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 349.
- 9 *Нейман Б.В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 438.
- 10 См.: *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 116 и сл.
- 11 *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. С. 342 и сл.
- 12 *Архипова А.В.* Проблема национальной самобытности в русской литературе первой четверти XIX в. (эпоха становления романтизма) // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976.
- 13 Ср., например, употребление этого размера в переводе поэмы Оссиана «Картон»: *Благонамеренный*. 1818. № 7. С. 15; ср.: *Соревнователь*. 1818. № 2. С. 251.
- 14 *Московский телеграф*. 1831. № 4. С. 542–543.
- 15 См. письмо В.К. Кюхельбекера к Глинкам от 27 апреля 1834 года: *Летописи Гос. лит. музея*. М., 1938. Кн. 3. С. 172.

- 16 История русской музыки в нотных образцах. М.; Л., 1952. С. 396.
- 17 *Иезуитова Р.В.* Литература второй половины 1820-х — 1830-х годов и фольклор // *Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века.* Л.: Наука, 1976.
- 18 *Нейман Б.* Лермонтов и «Московский вестник» // *Русская старина.* 1914. № 10. С. 203–205.
- 19 См.: *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 117, 237; *Исторические песни XVII века.* М.; Л., 1966. № 146, 304, 306, 308–310.
- 20 См. обзор этого сюжета у Ф. Чайлда: *The English and Scottish popular ballads / Ed. by F.J. Child.* N. Y., 1965. Vol. 1. P. 118–126.
- 21 См.: *Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В.И. Чернышова.* Вступ. ст. Н.П. Андреева. Л., 1936 (Библиотека поэта. Большая серия). № 212 (далее: Чернышов).
- 22 Чернышов. С. 442. Сюжет этот см.: *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. № 780. См. также: *Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. текста и примеч. В.Я. Проппа.* М., 1957. Т. 2. № 244–246; Т. 3. № 569. Последний из указанных вариантов сказки записан рано, он находится уже в сборнике Б. Броницына «Русские народные сказки» (СПб., 1838. Кн. I).
- 23 Записано впервые в 1920-е годы от работниц фабрики под названием «Рыбак». См.: *Соболев П.* О песенном репертуаре современной фабрики. (По материалам, собранным в Орехово-Зуевском уезде Московской губернии) // *Учен. зап. Ин-та языка и литературы.* М., 1928. Т. II. С. 59–60; анализ текста см.: *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // *ЛН.* Т. 43–44. С. 365–366. См. также: *Русские народные песни / [Сост. Новикова А. М.].* М., 1957. С. 383; *Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова.* Общ. ред. А.М. Астаховой. М.; Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 342, 419. Указанные работы П. Соболева и Г. Виноградова Д.М. Балашову остались неизвестными.
- 24 Чернышов. С. 471.
- 25 См.: *Семенов Л.П.* Мотивы горского фольклора и быта в поэме Лермонтова «Хаджи Абрек» // *М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов.* Ставрополь, 1960. С. 7–28.
- 26 *Андреев-Кривич С.А.* 1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. С. 87 и сл.; 2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. С. 74.
- 27 На это имеется указание в академическом издании Лермонтова (III, 324).
- 28 Стихотворение Языкова было известно в Благородном пансионе уже в 1831 году, см.: *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. I: 1814–1832. С. 125–126. Ср. также: *Нейман Б.В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова. С. 458–459.
- 29 *Азадовский М.К.* Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960. С. 473.
- 30 Ср. в этой связи замечания М.М. Бахтина об эпической форме: *Бахтин М.* Эпос и роман // *Вопросы литературы.* 1970. № 1. С. 95–122.
- 31 *Бродский Н.Л.* Святослав Раевский, друг Лермонтова // *ЛН.* Т. 45–46. С. 306–307.
- 32 *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. Приложение. С. 14.
- 33 *Бродский Н.Л.* Святослав Раевский. С. 307; *Азадовский М.К.* 1) Фольклоризм Лермонтова. С. 246; 2) История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 350; *Динесман Т.Г.* Д.П. Ознобишин // *ЛН.* Т. 79. С. 520.
- 34 Одна из таких песен, принадлежащая фольклору гребенских казаков, приведена Л.П. Семеновым в кн.: *Лермонтов и фольклор Кавказа.* Пятигорск, 1941. С. 55.
- 35 См.: *Волков Р.М.* Народные истоки «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова // *Учен. зап. Черновицкого гос. ун-та.* 1960. Т. XXXIX. Сер. филол. наук. Вып. 10. С. 34 и сл.
- 36 Подробное исследование различных форм повторов в народной поэзии, в том числе и таких, которые без труда обнаруживаются и в лермонтовской «Песне» (принцип троичности и др.), см. в статье В.И. Еремина «Повтор как основа построения лирической песни» (Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 37–65; с литературой вопроса).
- 37 *Балашов Д.* Русская народная баллада // *Народные баллады.* М.; Л., 1963. С. 9–11, 12. См. также: *Балашов Д.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966. С. 5 и сл. Ср. также драматизированную разработку мотива «наказанного хвастовства» в балладе «Молодец и река

- Смородина» (Народные баллады. С. 213); совершенно иные варианты разработки этого же мотива даны в былине типа «Смерти Василия Буслаева».
- 38 Чичеров В. Лермонтов и песня. С. 153–154.
- 39 Скафтымов А. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 50 и сл.
- 40 Пропи В.Я. Русский героический эпос / 2-е изд. М., 1958. С. 222.
- 41 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 555 и сл.
- 42 Русские плачи (причитания) / Вступ. ст. Н.П. Андреева и Г.С. Виноградова. Ред. текстов и примеч. Г.С. Виноградова. М., 1937 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 71.
- 43 Владимиров П.В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892. С. 18–19; Мендельсон Н.М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 189.
- 44 См. в указанных работах Владимирова и Мендельсона; о распространенности этой песни см. также: ЛН. Т. 79. С. 373.
- 45 В опубликованных в последние годы записных тетрадях Достоевского 1876–1877 годов содержится весьма интересная запись с трактовкой этой сцены. Полемизируя с Белинским, Достоевский упрекает его в том, что он «думал в словах Грозного: я топор велю наточить-наострить — видеть лишь издевку, лютую насмешку тигра над своей жертвой, тогда как в словах Грозного именно эти слова означают милость». И далее: «Ты казнь заслужил — иди, но ты мне нравишься тоже, и вот я и тебе честь сделаю, какую только могу теперь, но уж не ропщи — казню. Этот лев говорил сам со львом — и знал это. Вы не верите? Хотите удивлю вас еще дальше? И так знайте, что и Калашников остался доволен этой милостью, а уж приговор о казни само собой считал справедливым. Этого нет у Лермонтова, но это так» (ЛН. Т. 83. С. 603). Еще ранее Достоевского близкое понимание сцены мы находим у Е.Ф. Розена: «А похвала царская за этот ответ по совести, и милость семейству и братьям казнимого и самому Калашникову в том, что казнь будет совершена от нарядно одетого палача и при звоне в большой колокол, все это придает царю и историческое его величие» (Розен Е.Ф. О стихотворениях Лермонтова // Сын отечества. 1843. Кн. 3. Отд. VI. С. 13).
- 46 Ср. наблюдения В. Коровина в кн.: Коровин В. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973. С. 158 и сл.
- 47 См.: Чеботарева В. Связь «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» с русским фольклором // Лермонтовский сборник, 1814–1964. Нальчик, 1964. С. 132–139.
- 48 Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 17–20. С. 127–128.
- 49 Исторические песни XVII века. № 312; ср. также № 311, 313–315.
- 50 Там же. № 315.
- 51 Белинский. Т. 4. С. 510, 511, 514.
- 52 Там же. С. 504.
- 53 См. свидетельство В. Межевича (Северная пчела. 1840. № 284).
- 54 Москвитянин. 1841. № 4. С. 528.
- 55 Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных произведений. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Т. 12. С. 353.
- 56 Бунт декабристов: Юбилейный сборник, 1825–1925. Л., 1926. С. 371.
- 57 Новейшие данные о дастане и источниках «Ашик-Кериба» (со сводом предшествующей литературы) см.: Якубова С. Азербайджанское народное сказание «Ашыг-Гариб». Баку, 1968.
- 58 Сочинения М.Ю. Лермонтова: В 6 т. / Первое полное издание. Под ред. П.А. Висковатова. М., 1889. Т. 2. С. 302.
- 59 Новейший обзор этих источников и исследовательской литературы о поэме см.: Заславский И.Я. Поэма о мужестве и гражданском долге: Поэма М.Ю. Лермонтова «Беглец». Опыт идейно-эстетического анализа. Киев, 1967. С. 7–11.
- 60 Там же. С. 44.
- 61 Андреев-Кривич С.А. Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 72–85. О характере контекста см. замечания В.А. Мануйлова: Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 100, 101–103.
- 62 Ср., например, только в журналах конца 1830-х годов германские народные предания о русалках: Московский наблюдатель. 1837. Апрель. Кн. 2. С. 531; Кропоткин Д. Русалка // Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. I. С. 153; Степанов С. Агнета (Баллада Эленшлегера) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Ч. II. № 5. С. 101; Волков П. Русалка // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. С. 165; и т.д.

- ⁶³ *Ознобишин Д.П.* Шведские песни (Исповедь. Злой брат. Две сестры) // Московский наблюдатель. 1835. Ч. II. С. 230; 1836. Ч. IX. Кн. 2. С. 239; *Кони Ф.* Две древние народные шведские песни. (Из сборника Афцелиуса и Гайера) // Сын отечества. 1838. Сентябрь. С. 16.
- ⁶⁴ *Иезуитова Р.В.* Литература второй половины 1820-х — 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976. С. 128.
- ⁶⁵ *Гудошников Я.И.* Мастерство Лермонтова-лирика и русский фольклор // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 14.
- ⁶⁶ Ср.: *Семенов Л.* 1) Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 119; 2) Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 80; *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова. С. 194–195; *Андроников И.* Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958. С. 172–177.
- ⁶⁷ *Якубович Д.П.* Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. 1935. Отд. обществ. наук. № 3. С. 265 и сл.
- ⁶⁸ См., например: *Пумпянский Л.В.* Стиховая речь Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 413; *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 206 и сл.
- ⁶⁹ *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С. 374.
- ⁷⁰ *Максимов Д.* Указ. соч. С. 183.
- ⁷¹ *Потебня А.А.* 1) «Слово о полку Игореве»: Текст и примечания / 2-е изд.; 2) Объяснение малорусской песни XVI века / 2-е изд. Харьков, 1914. С. 199 и сл.
- ⁷² *Великорусские народные песни.* СПб., 1897. Т. 3. № 19.
- ⁷³ Там же. Т. 2. № 165.
- ⁷⁴ См. об этом: *Еремина В.* Об основных этапах развития метафоры в народной лирике // Русская литература. 1967. № 1. С. 66 и сл.

последняя повесть Лермонтова

Творческий путь Лермонтова-прозаика обрывается произведением неожиданным и странным — не то пародией, не то мистической гофманиадой. Автор романа, стоящего у истоков русского психологического реализма, и «физиологического очерка» «Кавказец», лелеявший замыслы исторического романа-эпопеи, в силу ли простой исторической случайности или внутренних закономерностей эволюции оставил в качестве литературного завещания «отрывок из неоконченной повести», носящей на себе все признаки романтической истории о безумном художнике и фантастического романа о призраках. Нет ничего удивительного, что повесть эта, известная под условным названием «Штосс», привлекает и будет привлекать к себе внимание исследователей и порождает и будет порождать диаметрально противоположные толкования, благо ее как будто нарочитая неоконченность открывает широкий простор для гипотез.

Первые исследователи «Штосса» рассматривали его как романтическую повесть в духе Гофмана и Ирвинга и приводили параллели; мотив «оживающего портрета» сопоставляли с подобным же у Гоголя и Метьюрина¹. Гоголевские традиции в «Штоссе» были отмечены довольно рано²; советские исследователи расширили и обогатили эту сферу сопоставлений и установили связь повести с ранним русским «натурализмом» («натуральной школой»)³. Именно эти наблюдения привели к трактовке «Штосса» как произведения антиромантического; тщательное исследование Э.Э. Найдича, опубликованное в виде комментария к нескольким изданиям сочинений Лермонтова⁴, содержало именно этот вывод и во многом определило последующее его восприятие. В нескольких специальных статьях рассматривались формы полемической связи «Штосса» с романтической литературой⁵. В настоящее время эту точку зрения можно считать абсолютно преобладающей. Лишь в последних до времени работах намечается известный отход от нее: так, Б.Т. Удодов склонен рассматривать повесть как синтез романтических и реалистических

и реалистических элементов; к подобной же позиции приближается и А.В. Федоров⁶.

Вопрос о художественном методе «Штосса», конечно, не может решаться вне всего контекста позднего творчества Лермонтова, однако некоторые суждения о нем возможны и на более локальном материале. Прежде всего необходимо исследовать литературную среду, в которой возникает повесть, т.е. проделать работу, подобную той, какую проделала Э.Г. Герштейн, изучая бытовые и биографические реалии «Штосса»⁷. В настоящих заметках это будет одной из наших задач; нам придется обращаться и к сопоставительному и внутритекстовому стилистическому анализу, и к проблемам творческой истории и даже толкования этого во многом еще неясного произведения.

1

Нам известно сейчас, что «Штосс» возникает в петербургском кругу — Карамзиных, Соллогубов — Виельгорских, Одоевского, — в который Лермонтов вошел осенью 1838 года и который стал его последней литературной средой. К сожалению, как раз его литературные связи последних лет документированы очень мало; лаконичные записи тургеневского дневника, упоминания о Лермонтове в переписке Карамзиных, наконец, поздние воспоминания в большинстве случаев дают нам внешнюю канву его встреч и лишь мимоходом касаются его творчества. Самое свидетельство о чтении Лермонтовым «Штосса» впервые появляется через семнадцать лет после этого чтения в мемуарном письме Ростопчиной, обращенном к А. Дюма; в известных нам современных документах нет и следов этого эпизода, как, впрочем, и многих других важных эпизодов творческого общения Лермонтова с поздним пушкинским кругом. Между тем общение это было интенсивным и непосредственно проецировалось в литературное творчество Лермонтова: «Журналист, читатель и писатель», интересующий нас сейчас «Штосс» полны скрытых и явных ассоциаций, литературных и бытовых, отголосков бесед, полемик, даже устных анекдотов, ходивших в кружке. Нам следует поэтому попытаться хотя отчасти восстановить ту интеллектуальную и эстетическую атмосферу, в которой писался «Штосс». И здесь фигуры Ростопчиной и кн. В.Ф. Одоевского должны в первую очередь привлечь наше внимание — не только потому, что с ними Лермонтов сошелся короче и теснее, чем с другими, но в первую очередь потому, что оба они в 1838–1841 годах были острейшим образом заинтересованы проблемами «сверхчувственного» в общемировоззренческом и фантастического — в литературном планах. Исследователи «Штосса» неоднократно приводили «Сильфиду» Одоевского в качестве параллели (или антипода) лермонтовской повести, но эта параллель во многих отношениях случайна, потому что в годы близости с Лермонтовым

Одоевский уже отошел от замысла «Сильфиды» и обратился к несколько иной проблематике, более близко соотносившейся с замыслом «Штосса». Эта проблематика получила свое выражение в его известных «Письмах к графине Е.П. Р<остопчино>й о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных науках», которые Одоевский с начала 1839 года публиковал в «Отечественных записках»⁸.

«Письма» Одоевского были необыкновенно характерным порождением кружка, где царил вообще повышенный интерес к проблемам сверхчувственного. Достаточно напомнить, что Виельгорские, например, были масонами и, как большинство масонов, были в повседневном быту склонны к мистицизму; именно А.М. Виельгорская-Веневитинова сохранила рассказ о предсказании гадалки, якобы сулившей Лермонтову смерть⁹. Что же касается адресата «писем», Е.П. Ростопчиной, то ее творчество отличалось довольно устойчивым тяготением к сверхъестественному: достаточно указать хотя бы на повесть «Поединок» (1838) с центральным эпизодом — предсказанием цыганки, наложившим отпечаток на всю судьбу героя, предопределившим его поведение и его гибель. На протяжении 1840-х годов настроения эти крепнут: появившийся в «Поединке» мотив гадания в зеркале через пять лет составит содержание ее стихотворения «Магнетический сон», имеющего помету «6-го января 1843 г., после магнетического сеанса». Они сказались позже и на воспоминаниях Ростопчиной о Лермонтове, где все время проскальзывает мотив предчувствия, фатальной предопределенности судьбы поэта. «Странное сближение» Ростопчина находит даже в цепи поэтических некрологов: А. Одоевского — на смерть Грибоедова, Лермонтова — на смерть Одоевского, своего — на смерть Лермонтова¹⁰. «Странная вещь! — пишет она в другом месте. — Дантес и Мартынов оба служили в кавалергардском полку»¹¹. О «предчувствии» Лермонтовым своей близкой смерти она упомянула и в стихотворении «Пустой альбом» (1841).

Все эти умонастроения стали почвой, на которой выросла тесная интеллектуальная дружба Ростопчиной и Одоевского. Ее сохранившиеся записки к Одоевскому говорят о дружеской короткости; они обмениваются «полумистическими, полуфантастическими» письмами. Ростопчина вспоминала впоследствии, что в это время она сильнее, чем когда бы то ни было, «властвовала над <...> вдохновением» князя¹². Посвящение ей «писем о магии» в 1839 году было поэтому не случайностью, а закономерностью.

«Письма» Одоевского содержали в себе целую концепцию, в которой была и научная, и мировоззренческая, и чисто литературная сторона. Не отрицая необъясненных и «таинственных» явлений в природе и человеческой психике, он тем не менее стремится максимально

сузить

сузить их сферу, ссылаясь на новейшие достижения психологии, физиологии и опытной физики; он подробно разбирает феномен «животного магнетизма», повально интересовавший всех, и пытается объяснить его исходя из теории электричества. «Явления жизненности (*phénomènes vitaux*), — пишет он, — донныне еще столь мало исследованы, что их объяснение выходит из пределов возможного», однако «непонятное для человека есть только не довольно исследованное»¹³. Пафос Одоевского в этих «письмах» был пафосом естествоиспытателя, уверенного в могуществе опытного знания. «Письма» почти не оставляли места для мистических спекуляций, и Одоевский демонстративно противопоставлял их «страшным повестям». «Вы требовали от меня, графиня, какую-нибудь повесть, да пострашнее, — так начиналось первое «письмо». — К сожалению, повести не по моей части: это дело одного известного вам моего приятеля, который любит пугать честной народ разными небывальщинами. <...> Чтоб исполнить по мере сил ваше желание, я если не расскажу вам повести о привидениях, то по крайней мере осмелюсь представить самый источник, из которого берутся страшные повести. <...> Под всеми баснословными рассказами о страшилищах разного рода скрывается ряд естественных явлений, донныне не вполне исследованных...»¹⁴

Это начало заслуживает внимания: оно ведет нас к тем сферам литературы и литературного быта, из которых затем вырастает «Штосс». Ростопчина требует от Одоевского «страшной повести», — тот отвечает естественно-научным трактатом, отсылая ее к автору фантастических повестей, своему «приятелю» «Иринею Модестовичу Гомозейке», автору «Пестрых сказок», рассказчику «Привидения» и т.д. Сам Одоевский является в двух лицах — как автор фантастических повестей с не объясненным до конца сверхъестественным элементом — «Сильфиды» (1837), «Сегелиеля» (отрывок опубл. — 1838) — и как автор научной статьи, подрывающей мировоззренческую основу таких повестей и сводящей их фантастику почти до уровня литературной условности.

14 января 1840 года А.И. Тургенев записал в своем дневнике: «У Карамз<иных>: с Жук<овским>, Вяз<емским>, Лерм<онтовым>. К<нязь> Одоев<ский>: он читал свою мистическую повесть; хочет представить тайны магнетизма и *seconde vue* в сказке. Писано хорошо, но форма не прилична предмету. Прения с Вяз<емским> и Жук<овским> за высшие начала психологии и религии...»¹⁵

Почти нет сомнений, что Одоевский читал только что оконченную «Космораму», корректура которой еще 9 января была у него в руках (продолжение в это время не было еще полностью готово, и Краевский, печатавший повесть в первом номере «Отечественных записок», был в отчаянии)¹⁶. Эта повесть также была посвящена Е.П. Ростопчиной и на этот раз вполне удовлетворяла требованиям «страшной повес-

ти»: тема двоемирия реализовалась в ней в образе центрального героя, обладателя таинственной косморамы: он принадлежит одновременно земному и потустороннему миру, как и встречаемые им люди; две ипостаси их зеркально повторяют друг друга, являясь как бы моральными антиподами. В повести были и мотивы несомненно мистические; к ним принадлежал мотив возвращения на землю мертвеца графа. Заметим при этом, что психофизиологический ряд объяснений в повести оставался, но лишь как реликт: упоминание о «двойном зрении», «нервической болезни», которую рассказчик сопоставляет с сомнамбулизмом, не мотивирует последующих происшествий и выглядит скорее как ложная мотивировка, довольно обычная в фантастических повестях¹⁷.

Из записи Тургенева мы знаем, что на том же вечере возник спор, касавшийся «высших начал психологии и религии». Мы должны предполагать, что «высшие начала психологии» — это и были «тайны магнетизма и *second vue*» — одна из центральных проблем, занимавших Одоевского в конце 1830-х годов, которая имела для него принципиальное, мировоззренческое значение. Учение Месмера, получившее распространение с 1770-х годов и захватившее романтическую философию и литературу, в том числе и Гофмана¹⁸, оживленно обсуждалось в это время в русских журналах и специальных трудах; с появлением романа Греча «Черная женщина» (1833) и обширного отклика на него Сенковского «Черная женщина и животный магнетизм» (1834) оно стало фактом литературы.

Сенковский подробно излагал основы учения в той его форме, какую оно приобрело к 1830-м годам. В общих чертах оно сводилось к утверждению, что нервная энергия, сосредоточивающаяся в периферийных нервных центрах человеческого организма, — «тонкое, эфирное вещество», находится в сродстве с энергией магнитной и электрической и подчиняется тем же законам поляризации и распространения по проводящим каналам, что и последняя. Собственно она и составляет «животную душу» человеческого существа — душу едва ли не материальную, управляющую его инстинктивной деятельностью. Все явления типа «магнетического сна», сбывающихся прорицаний, ясновидения и т.п. не имеют за собою ничего сверхъестественного; напротив, это низшие психические функции организма, «искусственное развитие самого простого, скотского инстинкта». Сенковский спешил отделить эти животные функции от высшей духовной деятельности человека — он освобождал место для религии, сфера которой сужалась подобными материалистическими объяснениями.

Сенковский излагал теорию магнетизма огрубленно, но в общих чертах верно; в «Письмах к Ростопчиной» Одоевского мы находим почти то же самое толкование. За этими «письмами», преследовавшими

цель

цель популяризаторскую, стояла занимавшая внимание Одоевского теория инстинктивного поведения. В его черновых бумагах сохранилось множество набросков, озаглавленных «Наука инстинкта»¹⁹.

До тех пор, пока дело шло о механизме инстинктивного поведения, Одоевский и Сенковский не расходились друг с другом. Это и понятно: они пользовались одними источниками. Оценивая же феномен с исторической и мировоззренческой точки зрения, они оказывались на принципиально противоположных позициях. Для Одоевского инстинктуальная сфера была не проявлением чисто животного начала, но остатком первоначальной гармонии человека с природой, формой интуитивного знания, присущей первобытному человеку. Вытесняемый рациональным началом, инстинкт ослабевал, и это вело к деградации человеческого общества. От этих исходных посылок отправлялся Одоевский, ища элементов высшего знания в народном предании, суеверии, в магии и астрологии, уходящих своими корнями в наивное первобытное сознание. Следы этой общей концепции можно уловить в «Письмах к Ростопчиной», где акцент, впрочем, был поставлен на естественной природе «чудесного», и в самих «мистических» повестях Одоевского. Его фантастика остается почти неисследованной с этой точки зрения, однако уже при поверхностном чтении в «Саламандре» и даже «Космораме» (наиболее «мистичной» из всех его повестей) обнаруживается рациональная основа, организующая художественное целое, — ряд характерных мотивов, восходящих к его общей философской и психологической системе и иллюстрирующих ее²⁰. Именно поэтому от чтения «Косморамы» столь легко было перейти к «высшим началам психологии и религии» и естественно возникал вопрос, заданный Тургеневым: уместна ли форма «сказки» (фантастической повести) для постановки этих проблем. Заметим, что уже Сенковский, рецензируя «Черную женщину», писал об этом: он находил, что, хотя «ученая цель» автора и «несбыточна», в литературном отношении тема животного магнетизма может стать источником «сильной занимательности»²¹. Но для Одоевского — и его слушателей — не «занимательность» стояла на первом плане: как мы видели, Тургенев склонен был усматривать принципиальный разрыв между «формой» и «предметом» «Косморамы». Речь шла, таким образом, о самой структуре и пределах возможностей фантастической повести.

Вопрос, поставленный Тургеневым, был особенно интересен тем, что он не был выражением индивидуального мнения. За ним стояла целая эстетика, предъявлявшая определенные требования к самому жанру. Вспомним, что Пушкин отказывал «Сильфиде» и «Сегелиелю» в «истине и занимательности» и при всей своей деликатности к литературным сотрудиникам дал это почувствовать Одоевскому. Мнение Пушкина не было секретом; несколько мемуаристов донесли до нас про-

ническую интонацию, с какой он говорил о фантастике Одоевского вообще: если, как уверяет Одоевский, писать «фантастические сказки» трудно, зачем же это делать? «Кто его принуждает? Фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их нетрудно». Эти слова в разных вариациях приводили П.В. Долгоруков, В.Ф. Ленц, В.А. Соллогуб, — двое из них входили в 1839–1841 годах в довольно близкое лермонтовское окружение, третий был связан с Виельгорскими. Слух об ироническом отношении Пушкина к фантастике Одоевского дошел и до Ю. Арнольда, университетского товарища Соллогуба. Почти нет сомнений, что он был хорошо известен и в семье Карамзиных²².

Принцип «легкости» в фантастической повести был эстетическим требованием; за метафорическим бытовым определением стояла определенная литературная позиция. Естественность движения событий, бытовое правдоподобие сферы, из которой незаметно вырастает фантастический мотив, были художественными принципами «Пиковой дамы». Именно в этом качестве пушкинской прозы видел Достоевский «верх искусства фантастического». Фантастика Одоевского стояла на противоположном эстетическом полюсе: она ежеминутно грозила превратиться в философский мистицизм или аллегорию, иллюстрирующую общую идею; так было в «Сильфиде», «Сегелиеле», «Космораме» и — в меньшей степени — в «Саламандре», где он уже начал приближаться к пушкинским принципам повествования²³.

Мы постараемся показать далее, что этот неоформившийся, но ясно ощущавшийся литературный спор не остался без влияния на позицию Лермонтова.

2

Тем временем проблематика и литературная техника «Штосса» подготавливались и в собственном творчестве Лермонтова. Петербургские реалии, отразившиеся в повести, восходят еще к 1839 году; этот год выставлен и в ранних вариантах. Исследователи «Штосса» уже обращали внимание на отдельные точки соприкосновения повести с «Фаталистом» (тема «вызова судьбе») и с лирикой Лермонтова, в частности со стихотворением «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), где близкими чертами набросан образ «воздушной красавицы»²⁴. Указывалось неоднократно, что тема «проигрыша жены» в анекдотическом плане разработана в «Тамбовской казначейше» и что некоторые сцены «Штосса» (описание картины, портретные характеристики) ведут к «Княгине Лиговской». Число этих сопоставлений можно увеличить.

Основа композиции «Фаталиста» — необъяснимое в целом сцепление случайных событий — излюбленный сюжетный прием фантастических повестей, широко применявшийся, в частности, Гофманом («Zusammenhang der Dinge»)²⁵ и прекрасно известный русским новеллистам

начиная

начиная с 1810-х годов (он есть и у Марлинского, и у Одоевского, и в «Пиковой даме» Пушкина). С этим приемом теснейшим образом связан прием «двойной мотивировки», о котором у нас уже шла речь. Все это потом будет повторено и в «Штоссе». Другой сближающий момент — тема «сверхчувственного», поставленная в «Фаталисте» и имеющая психологический, точнее, психофизиологический аспект. Предчувствие смерти собеседника играет в поведении Печорина важную роль; более того, между ним и Вуличем устанавливается некая иррациональная связь и самый их диалог направляется побуждениями, в которых они не отдают себе полного отчета и которые оказываются мотивированными последующими событиями. Не лишено вероятия предположение, что здесь Лермонтов опирался на интересовавшие его психофизиологические теории Лафатера и Галля; в 1830-е годы они получают довольно широкое распространение во французской литературе, — в частности, у Бальзака мы прямо находим заимствованное из них суждение о возможности угадать на лице человека печать близкой насильственной смерти²⁶.

Переходя к мотивам более частным, мы должны отметить в «Фаталисте» мотив «роковой» карточной игры. Роль его в новелле существенна. Вулич — игрок, неудачливый, но страстный, не оставляющий тальи даже под пулями противника. Его испытание судьбы также есть форма игры, «лучше банка и штосса». Мотив игры в «Штоссе» соотносится не только с наиболее очевидным аналогом — в «Тамбовской казначейше»; он включается в целый ряд вариаций, до «Маскарада» и «Фаталиста». Заметим в последней новелле и развернутое сравнение, которое в «Штоссе» предстает как сюжетно реализованное: «усталость, как после ночной битвы с привидением» (VI, 343).

Если мы обратимся к лирике Лермонтова 1840–1841 годов, мы еще больше увеличим число аналогов. Помимо облика «воздушной красавицы» («Как часто, пестрою толпою окружен»), мы сможем указать на целый цикл стихотворений с мотивом посмертной любви: «Любовь мертвеца» (мартовское стихотворение 1841 года, непосредственно предшествующее «Штоссу»), «Сон», перевод из Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно», «Нет, не тебя так пылко я люблю», даже «Выхожу один я на дорогу». Понятно, мотив в каждом из них варьирован по-разному, но в том или ином виде он присутствует или намечен, причем все перечисленные стихотворения написаны почти одно за другим — весной и в начале лета 1841 года.

К этим аналогиям нужно добавить еще две, лежащие за пределами собственно литературы. Одну из них дает письмо Лермонтова к К.Ф. Опочинину от начала 1840 года. «Вчера вечером, — пишет Лермонтов, — когда я возвратился от вас, мне сообщили, со всеми возможными предосторожностями, роковую новость. И сейчас, в то время, когда вы будете читать эту записку, меня уже не будет» (VI, 450, 745).

Перед нами — построенное по литературным канонам «страшного» предсмертное письмо, содержащее элемент тайны. Оно написано на одной стороне листа. Внизу, однако, стоит помета «переверните»; перевернув листок, адресат должен был прочесть пародийное «разрешение», совершенно снимающее ужасный смысл начала: меня «не будет» «в Петербурге. Ибо я несущу караул». Мистификация создается простым рассечением текста, нижним обрезом бумажного листа, создающим неизбежную паузу при чтении, «ложную концовку». Мы увидим далее, что это «генеральная репетиция» литературного приема, примененного в «Штоссе».

А. Чарыков, встретивший Лермонтова в Ставрополе несколькими месяцами позже, рассказывал о затеянной поэтом математической игре, по поводу которой Лермонтов произнес целую речь, упоминая, между прочим, о какой-то таинственной связи между буквами и цифрами. Речь эта, вспоминал мемуарист, «имела характер мистический; говорил он очень увлекательно, серьезно; но подмечено было, что серьезность его речи как-то плохо гармонировала с коварной улыбкой, сверкавшей на его губах и в глазах»²⁷. Эта новая мистификация также имеет, как мы постараемся показать, черты близости с замыслом «Штосса». Смысл пародийной «речи» — в выявлении псевдомистических потенций обычного математического фокуса. По-видимому, Лермонтов так или иначе слышал о числовом языке мистиков, который, между прочим, интересовал и Одоевского: в его заметках есть рассуждение о «всеобщем языке», который можно было бы составить, «приложив математические формы к явлениям духа человеческого»; он отмечал для себя и мысль Эккертгаузена о возможности угадать всякое происшествие «посредством Науки числ»²⁸.

В сложной литературной амальгаме «Штосса» нашли себе место, таким образом, элементы самые разнородные: от лирических тем и сюжетных мотивов новеллы до шуточных мистификаций, переносящих литературные приемы в бытовую среду. Все или почти все эти элементы уже присутствуют в творческом сознании Лермонтова, когда он приезжает в Петербург в феврале 1841 года.

3

Лермонтов приехал «на половине масленицы», т.е. около 5 февраля²⁹. Уже 8 февраля Плетнев застаёт его у Одоевского.

К этому времени в руках у Одоевского находятся две литературные новинки: только что вышедшие из печати его повести «Южный берег Финляндии в начале XVIII века» (в «Утренней заре на 1841 год») и «Саламандра» (в первом номере «Отечественных записок») — части фантастической дилогии, впоследствии получившей общее название «Саламандра». В этих повестях принципы «естественно-научной фантастики»

фантастики» Одоевского нашли, быть может, наиболее яркое воплощение. «Тайны магнетизма и seconde vue», выступавшие в «Космораме» в окружении мистических мотивов, были содержанием и этих повестей; исторический сюжет позволил Одоевскому ввести тему алхимии. По первоначальному замыслу «Саламандра» была связана с «Сильфидой» как часть цикла повестей об общении человека со стийными духами.

При всей перегруженности фантастикой и философией повести Одоевского были рациональны и вырастали на том же естественно-научном субстрате, который дал жизнь и «Письмам к Ростопчиной». Эльса — «Саламандра», представительница младенчествуемого народа, живущего инстинктом и интуицией, в силу этого оказывается предрасположена к сомнамбулическому визионерству; близость ее к природным началам делает ее носителем тайного знания, лежавшего в основе учения древних алхимиков, и т.д. По психической организации (раздвоение личности) Эльса близка к «орлахской крестьянке» — уже прямо медицинскому феномену, который Одоевский описывал почти в это же время. В эту общую концепцию повести вплелись и тема современного скептицизма, и тема посмертного существования, и ряд других, находивших аналоги в недавно перечитанных Лермонтовым сочинениях Гофмана³⁰.

Повести Одоевского неизбежно должны были попасть в руки Лермонтова тотчас по приезде; он был близок с автором и участвовал в «Отечественных записках» и альманахах Владиславева. Помимо всего прочего, в феврале–марте 1841 года интерес к проблематике фантастических повестей мог поддерживаться у него тесным общением с Ростопчиной и Жуковским. Из обнаруженного недавно дневника Жуковского за 1841 год становится известной хронология этого общения. 27 февраля Плетнев видит Лермонтова в салоне Карамзиных в обществе Ростопчиной и Смирновой-Россет. 9 марта в столицу приезжает Жуковский, вечером того же дня он также посещает Карамзиных и находит там снова Ростопчину и Лермонтова. «Двух дней довольно было, чтоб связать нас дружбой», — вспоминала впоследствии Ростопчина, а 13 марта Жуковский записывает в дневник слова, по-видимому сказанные ею: «Лермонтов: влюблен ли он в меня? Нет!» Несколькими днями ранее она пишет прощальное стихотворение на отъезд Лермонтова (как известно, в этот раз Лермонтов получил месячную отсрочку). 17 марта Жуковский видится с Лермонтовым и Ростопчиной у Смирновой, 19 марта — обедает у Ростопчиной в обществе С.Н. Карамзиной, Лермонтова и других³¹.

В это время постоянных встреч с Карамзиным, Ростопчиной, Жуковским, Одоевским, Виельгорскими Лермонтов начинает писать свой «отрывок из начатой повести».

Начало работы Лермонтова над новой повестью обозначено планом: «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии, когда старик выигрывает. Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко» (VI, 623)³².

План этот можно датировать довольно точно. Он записан карандашом в альбоме 1840—1841 годов на л. 6 об. Предшествующие листы заняты ранней редакцией стихотворения «Любовь мертвеца» («Живой мертвец», л. 2), черновиком «Сосны» (л. 3; здесь же — два рисунка) и «Предисловия» к «Герою нашего времени» (л. 4–6); последующие — рисунками, изображающими кавказский пейзаж (л. 7), трех всадников (л. 8) и верховую прогулку (л. 9); далее идет черновик «Последнего новоселья» (л. 9 об. — 11а). Первое стихотворение, как нам известно теперь, было окончательно завершено к 10 марта 1841 года³³; последнее, по воспоминаниям А.П. Шан-Гирея, было написано в его присутствии «на святой неделе», т.е. в промежутке между 30 марта и 5 апреля³⁴; сложилось оно не сразу, и начало работы над ним, отраженное в нашем автографе, следует отнести, вероятно, к концу, а может быть, даже ко второй половине марта. Дополнительные хронологические указания дает нам «Предисловие» к роману. Известно, что в печатном издании оно не попало на свое законное место в начале первой части и было напечатано перед второй частью с особой пагинацией. По предположению Б.М. Эйхенбаума, это было связано с поздним поступлением рукописи в типографию (VI, 650). Положение автографа среди других, датированных мартом 1841 года, подкрепляет эту гипотезу. Уже в начале апреля «Отечественные записки» сообщают, что первая часть романа отпечатана³⁵; очевидно, самая идея предисловия возникла после начала печатания книги — между 6 и 11 марта. Таким образом, по всем данным, план «Штосса» должен быть отнесен к середине марта 1841 года. Работа над повестью занимает вторую половину месяца, и, видимо, в конце марта — начале апреля происходит чтение «Штосса», о котором вспоминала Ростопчина. Она не ошибалась, сообщая, что Лермонтов начал повесть «только накануне».

Все это важно отметить потому, что первоначальный план «Штосса» связан с написанной частью повести гораздо теснее, чем это обычно предполагается, и может прояснить в ней некоторые не вполне понятные места. Это и естественно: «Штосс» пишется очень быстро, и замысел не успевает претерпеть сколько-нибудь существенной эволюции. Из воспоминаний Ростопчиной мы знаем обстоятельства, при которых эта повесть стала впервые известна: Лермонтов объявил в дружеском кружке, что намерен прочитать новый роман, потребовал четырехчасового внимания и ограниченного числа слушателей; около тридцати избранников сошлись, обуреваемые любопытством, принесли

лампу,

ламп, заперли двери. Лермонтов явился «с огромной тетрадью под мышкой», начал читать — и «через четверть часа» чтение было окончено. «Неисправимый шутник» мистифицировал свою аудиторию «первой главой какой-то ужасной истории»; «написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен»³⁶.

При всей скудости сведений, сообщенных Ростопчиной, они содержат кое-какие важные для нас детали, которые следует сопоставить с уже известными нам данными. Первое, что нам важно, — то, что Лермонтов читает повесть, и читает в совершенно определенном кругу. Этот круг насчитывает «около тридцати» человек, в числе которых была и Ростопчина. Почти не рискуя ошибиться, мы можем утверждать, что в числе слушателей были Карамзины и их постоянные посетители — Соллогуб, Виельгорские, Смирнова, быть может, Одоевский. Нам просто неизвестен иной столь многочисленный кружок петербургских знакомых Лермонтова и Ростопчиной, кружок, который мемуаристка могла бы обозначить словом «мы». Именно этот кружок, как нам уже известно, питал повышенный интерес к «фантастическим повестям», которых Ростопчина настойчиво требовала от Одоевского. В этом кружке Лермонтов год назад слушал «Космораму», а тринадцатью или четырнадцатью годами ранее здесь рассказывал свои «страшные» новеллы Пушкин. Традиция устных чтений и рассказов «в духе Гофмана» продолжала здесь жить, и в нее органически включалось лермонтовское чтение.

Второе существенное обстоятельство, уже не отраженное в мемуарах Ростопчиной, выясняется из самого содержания прочитанного отрывка. Он имел, условно говоря, два плана: литературный и бытовой. Литературно он был ориентирован на пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу», первая часть которого только недавно (в 1839 году) появилась в сборнике «Сто русских литераторов». Отсюда пришли к Лермонтову фамилия Минская (у Пушкина — Минский) и характерная схема взаимоотношений героя и героини — «наперсничество», род дружеской короткости, почти «*amitié amoureuse*», которая, между прочим, связывала Лермонтова и Ростопчину или Лермонтова и С.Н. Карамзину. Но в этой литературной рамке оказались заключены слушатели, действовавшие как герои повести: по-видимому, сам Лермонтов («гвардейский офицер»), А.О. Смирнова, а может быть, и Ростопчина (Минская), Виельгорские (музыкальный вечер происходит «у граф. В.»). В первоначальном варианте дата вечера конкретизирована: это 19 сентября 1839 года — день именин Софьи (т.е. Виельгорской-Соллогуб и Карамзиной). Дату затем Лермонтов убрал: излишняя конкретизация места и прототипов не входила в его намерения; он сохранял ту меру обобщенности, при которой реальные лица не могли быть узнаны пол-

ностью. Между прочим, это тоже был пушкинский прием: в отрывке «Мы проводили вечер на даче» (в то время не напечатанном и Лермонтову, конечно, неизвестном) Пушкин выводил В.П. Титова (Вершнева) и А.И. Тургенева (Сорохтина) так, что узнаваемыми были лишь отдельные черты характера и поведения. Наконец, фабульным центром Лермонтов делает петербургский анекдот, получивший популярность зимой 1839 года, когда «бедная девица Штосс» выиграла в лотерею 40 000 рублей; об этом говорил весь город, и Вяземский тогда же писал родным, каламбурно обыгрывая фамилию: «А я-то что-с? — спрашиваю я у судьбы, — что я тебе в дураки, что ли, достался?»³⁷ Повесть, таким образом, оказывается очень «приближенной» к своей аудитории.

Это «светская повесть», построенная по пушкинским образцам, — повесть для слушателей «реалистическая», т.е. с хорошо известным им конкретным фоном и взаимоотношениями действующих лиц. Она близка к устному анекдоту, и в этом ее принципиальное отличие от литературной и философской фантастики, например, Одоевского, которой она объективно противопоставлена. Мы не знаем, был ли здесь элемент конкретной и сознательной пародии или полушутливой полемики, но Лермонтов как будто следует пушкинскому правилу, память о котором сохранилась в кругу Карамзиных: фантастические повести только тогда хороши, когда писать их «нетрудно». Поэтому он с особым вниманием разрабатывает мотивировочную сферу «Штосса». В основе своей она Лермонтовым не была изобретена заново, но лишь последовательно выдержана: большинство фантастических повестей 1830-х годов (в том числе и некоторые повести Одоевского) строились на приеме «двойной мотивировки», где естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю «подсказывался» выбор — обычно в пользу второго. Этот прием мы обозначим как «суггестивность» — термин, принятый, в частности, исследователями так называемого «готического романа». В сознании литераторов 1830-х годов прием этот нередко связывался с именем Гофмана. Одоевский писал об этом: «Гофман <...> изобрел особого рода чудесное», он «нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную»; он примиряет чудесное с «пытливым духом анализа», свойственным человеку XIX века³⁸.

В повести Лермонтова «действительность» узнавалась слушателями как их собственный повседневный быт. Фантастика приближалась к ним, приобретая черты зримой реальности. Таков был замысел, идущий от устной новеллы.

Вместе с тем суггестивность повести была особого рода. Она опиралась на ту «физиологическую», «естественно-научную» основу, на которой

на которой выросли и повести Одоевского и которую он прокламировал в своих «письмах» к Ростопчиной. Здесь нам приходится обратить особое внимание на фигуру Лугина.

5

Уже первые исследователи «Штосса» отмечали то обстоятельство, что Лугин не похож на известный в романтической литературе тип художника, обуравемого «священным безумием». С.И. Родзевич писал, например, что мотив безумия развернут в повести «неумело» и предстает скорее как «внезапная болезнь», а не следствие «жизни в поэзии»³⁹. Наблюдение во многом верное, но упрек несправедлив. Лугин и не мыслился как «безумный художник» традиционной романтической повести. Он действительно «болен», он одержим «постоянным и тайным недугом» (VI, 354), и в его внешности подчеркнуты признаки «ипохондрии». Небезынтересно, что портрет Лугина и приданные ему психологические особенности близко соотносятся с описанием внешности и характера Печорина из «Княгини Лиговской» и уже современники Лермонтова (А. Меринский) находили в нем черты автохарактеристики⁴⁰. Портрет Лугина «физиологичен» еще в большей мере, чем близкие к нему портреты Печорина или доктора Вернера (при этих последних, кстати, мы находим ссылки на Лафатера и френологов; VI, 124, 269). Но в «Штоссе» художественный талант и острота психической жизни героя находятся в прямой связи с его физической ущербностью. В портрете Лугина есть своего рода эстетика, получающая почти «научное» обоснование: подлинный художник не прекрасен (традиционно романтический тип) и не безобразен (тип «неистово-романтический»); он болен и некрасив, и его творческая фантазия есть плод необычайного нервно-психического напряжения. Вспомним, что так или почти так сторонники «животного магнетизма» склонны были толковать интуицию и визионерство.

Здесь Лермонтов прямо соприкасался с «Письмами к Ростопчиной» Одоевского, и в тексте «Штосса» мы обнаруживаем совпадения с ними — почти скрытые цитаты. Второе «письмо» Одоевского начиналось рассуждением о зрительных галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием внутренних органов. «Так, например, одержимому желтухою все предметы кажутся желтыми»⁴¹. Это состояние лермонтовского Лугина: «... вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми...» (VI, 353). «Должно приписать этот обман зрения особенному сочувствию глаз с желудком», — продолжает Одоевский, и Лугин словно откликается: «Они (доктора. — В.В.) уже испортили мой желудок» (VI, 616). Этот черновой вариант потом заменяется: «Доктора не помогут — это сплин!» (VI, 353). Далее у Одоевского следует рассказ о гравере, который страдал расстройством цветового зрения и ошибал-

ся в выборе красок, отчего его рисунки «имели самый странный, фантастический колорит»⁴². «... Что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — продолжает Лугин. — <...> Добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите <...>. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились...» (VI, 353).

Описанные симптомы психического или, точнее, нервного расстройства Лугина, конечно, не совпадали полностью с теми, которые описывал Одоевский, но слушатели (а в их числе была и графиня Ростопчина, а может быть, и сам Одоевский) должны были отметить сходство и, более того, усмотреть в нем элементы тонкой пародии. Пародия заключалась вовсе не в том, что Лермонтов предлагал читателю объяснить все случившееся с Лугиным фантомом больного сознания. Такое рационалистическое толкование подсказывалось «письмами» Одоевского к Ростопчиной, и исследователи «Штосса» иногда склонны были остановиться на нем и объявлять Лугина прямо пародийным, комическим или развенчиваемым персонажем. Между тем дело обстояло как раз противоположным образом: Лермонтов каждый раз снимал рационалистическую трактовку событий. Только что объясненная «естественным» путем тайна в процессе развертывания сюжета вновь оказывалась тайной необъясненной. Даже в самом описании галлюцинаций оставалось таинственное «нечто». Цветовая иллюзия Лугина была выборочной; «желтыми» ипохондрику представлялись только лица (так было и в плане: «лица желтые»). Далее Лермонтов вводил мотив слуховой галлюцинации, не менее естественной при болезненном состоянии героя, но им ощущение таинственности и необъяснимости только усиливалось, ибо галлюцинация эта была информативной. Голос подсказывал адрес: «... в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного сове<тника> Штосса, квартира номер 27» (VI, 355). Этот мотив также присутствовал в первоначальном плане («Адрес»). С появлением его в повести сюжетное напряжение увеличилось, потому что в сферу таинственного включился городской быт.

6

Вторая главка повести начинается городским пейзажем, в котором иногда видят следы «гоголевской манеры» и предвестие «натуральной школы». Можно думать, что Лермонтов следует здесь и традиции Бальзака и его последователей⁴³. Подобные же описания мы находим в «Княгине Лиговской». В концентрации «физиологически грубых» деталей, неоднократно осужденных в многочисленных критических статьях, есть нечто от демонстрации. В свою пейзажную зарисовку Лермонтов свободно вводит обязательного «чиновника» в хлопающих калошах, грязные дома, рыжие полости саней извозчиков, наконец, «шум и хохот в подземной полпивной лавочке», откуда выталкивают «пьяного

молодца

молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке» (VI, 356). Весь этот «низкий быт» погружен в атмосферу туманного ноябрьского утра, с мокрым снегом и подчеркнута тусклой цветовой гаммой: лица прохожих «зелены», отдаленные предметы, полускрываемые туманом, кажутся «какого-то серо-лилового цвета».

Городской пейзаж «Штосса» при внешней его «физиологичности» и приземленности насквозь субъективен. Он увиден глазами болезненно восприимчивого Лугина, как бы вырывающего отдельные эпизоды и предметы из общей картины и рассматривающего их словно сквозь увеличительное стекло. Туман, окутывающий улицы, скрадывающий очертания предметов, незнакомая часть города — все это признаки «чужого места», скрывающего тайну. «Чужим» и жутким становится также знакомое и привычное. Литература «тайн и ужасов» знает этот прием — «*Verfremdung*» — «остранение», но в специфической функции создания атмосферы таинственной угрозы⁴⁴; Лермонтов пользуется им с необыкновенным мастерством. В «чужом месте» субъект выпадает из сферы привычных, ориентирующих его связей, и это происходит тем естественнее, что продолжает действовать уже заявленная мотивировка — «ипохондрия» Лугина, его повышенная нервозность. Нежелание проезжего извозчика ответить Лугину на вопрос о Столярном переулке — нежелание, легко объяснимое леностью или пренебрежением, кажется ему «странным», и это есть знак разрушения коммуникативных связей. И вместе с тем в повести уже возникли два субъективных плана: реальный и ирреальный. Оба они равноценны. Не забудем, что разыскивается мистически подсказанный «Штосс», и разыскивается он в самой гуще реальной, сниженной, «теньеровской» петербургской действительности.

Одновременно с разрушением «нормальной», эмпирической коммуникативной сферы возникает «вторичная коммуникация», интуиция, внутренний голос: «... что-то ему говорило, что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видал» (VI, 357). Эта вторичная коммуникация великолепно материализуется доской без надписи на искомом доме.

Отсутствие надписи есть маркирующий признак, и в нем снова сталкиваются две сферы — реальная и ирреальная. Сама по себе доска без надписи не есть что-либо необычайное, в особенности для дома, только что проданного новому хозяину. Но читатель (и слушатели) повести уже привыкли «остранять» предметы: суггестивность определилась как основной прием повествования.

Дом таинственного Штосса, внешне не отличающийся от остальных, — особый дом. Он не имеет номера, т.е. не занимает места в ряду прочих домов. Он наделен «атрибутом отсутствия», отрицательным признаком, как Петер Шлемиль, не имеющий тени, или герой повести

Гофмана, потерявший свое отражение. Тем самым он становится таинственным и жутким, — варьируется прием *Verfremdung*. Он принадлежит хозяину, не имеющему имени, т.е. реального существования, — как мы увидим далее, «Штосс» — имя иллюзорное, не настоящее, каламбурное.

Таким образом, место действия определяется как «таинственный дом». Лермонтов вводит своего читателя в русло определенной традиции, а именно традиции литературы тайн. Совершенно безразлично, сделано это сознательно или нет. Функционально «замок» классического романа ужасов равноценен уединенному «дому с привидениями». Гофмановский «Пустой дом» («Das öde Haus», 1817), например, построен в значительной мере на этом мотиве. Ближайший источник мотива здесь, по-видимому, неуловим, да он и несуществен. Важно установить его наличие.

Под воротами «таинственного дома» разгребает снег дворник. В его беглой зарисовке вновь ощущается манера «физиолога-натуралиста»: дворник — «в долгополом полинявшем кафтане, с седой давно небритой бородою, без шапки и подпоясанный грязным фартуком» (VI, 357). Лугин вступает с ним в разговор, который мог бы служить довольно ярким примером тяготения автора к формирующейся «натуральной школе»⁴⁵, если бы за буквальным смыслом его слов не скрывался иной, понятный только Лугину; дворник же дает ему неосмысленный, сырой, но весьма выразительный материал: «— Чей это дом? — Продан! — отвечал грубо дворник. — Да чей он был. — Чей? — Кифейкина, купца. — Не может быть, верно Штосса! — вскрикнул невольно Лугин. — Нет, был Кифейкина, а теперь так Штосса, — отвечал дворник, не поднимая головы» (VI, 357).

Разговор строится внешне по обычной логической схеме: Лугину известно, что это дом Штосса, дворник как будто его дезинформирует, Лугин возмущается, дворник объясняет, что в доме сменился хозяин и Штосс стал владельцем лишь с недавнего времени. Однако очевидно, что эта коммуникативность насквозь ложна, так как поведение Лугина в бытовом смысле неадекватно, равным образом как его собственная речь и восприятие чужой. Лугин не знает, чей это дом, и его предположение, что хозяином должен быть некий, возможно, и не существующий «Штосс», ни на чем не основано, кроме как на слуховой галлюцинации. Это полубезумное предположение дворник совершенно эпически подтверждает и, более того, сообщает, что мифический Штосс — не прежний, а настоящий хозяин дома, купивший его у купца Кифейкина. Помимо своей воли и бессознательно дворник, только что описанный в «теньеровском» бытописательном ключе, втягивается в тот же мир ирреальных отношений, которому принадлежат и Штосс, и таинственный голос Лугина, и сами его психика и поведение. Мотивированность

ответных

ответных реплик дворника Лугину случайна, и случайность эта таинственна. Эта таинственность существует для читателя и для Лугина; дворник не ощущает ее. Однако дело меняется, когда речь заходит о «27 номере». Здесь «нечисто», и дворник это знает; он не подозревает лишь о фатуме, который влечет Лугина к этому месту. Рассказ его об истории странным образом пустующей квартиры — это обычное для «романа тайн» предвестие, но осложненное всей только что рассмотренной ситуацией.

Далее разворачивается интерьер — комнаты со следами разрушения, имеющие «несовременную наружность», с овальными зеркалами в рамках рококо, с мебелью со стершейся позолотой. Это хорошо известный интерьер дома с привидениями, неперенный сюжетный мотив классического «романа тайн», возрожденный французской «неистовой словесностью». Русской литературе он был известен еще со времени широкой популярности Радклиф и утвердился в ней в разных вариантах и модификациях: замка западноевропейского образца («Вечер на Кавказских водах в 1824 году» А. Марлинского, 1830), старорусской усадьбы («Латник» А. Марлинского, 1831). В «Сказке для детей» Лермонтов живописал подобным же образом петербургский дом, с запущенными залами, с длинными и бесцветными отражениями в зеркалах и неясными шорохами в отдалении: «То были тени предков — или мыши!» (IV, 179). Такой же «дом с привидениями» появлялся в «Саламандре» Одоевского: старобоярский московский особняк, где на стенах «рассыпаны» княжеские гербы и висят фамильные портреты. В «Штоссе» — последовательное снижение: в таинственном доме — «четыре комнаты и кухня», сосновый пол выкрашен под паркет, лестница «довольно грязна», на обоях по зеленому грунту изображены красные попугаи и золотые лиры. Это не историческая «руина», а запущенная нежилая квартира средней руки. Но в ней есть один уже прямо таинственный аксессуар — портрет.

7

Мотив портрета в «Штоссе» неоднократно привлекал к себе внимание, и нам придется говорить о нем подробнее. Как и некоторые другие мотивы и детали повести, он был намечен уже в «Княгине Лиговской». В портрете Лары, украшавшем кабинет Печорина, «мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке», «более презрительной, чем насмешливой» (VI, 128). По той же схеме описан портрет старика в «Штоссе»: он был писан неопытной рукой и в целом плох, — только в линии рта заключалась «страшная жизнь», «неуловимый изгиб, недоступный искусству», «придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно» (VI, 359). В описании этом мы узнаем популярнейший мотив «оживающего портрета», хорошо знако-

мый русскому и западному романтизму, — от «Мельмота-Скитальца» до «Портрета» Гоголя. Все портреты такого рода имеют сверхъестественный признак, обеспечивающий оригиналу посмертное бытие: «жизнь» сосредоточивается чаще всего в глазах. Как должен был функционировать в «Княгине Лиговской» портрет Лары, мы не знаем; в «Штоссе» описание сокращено, но функция прояснена. Портрет изображает старика — хозяина дома, с призраком которого Лугин сядет играть в штосс.

Этот портрет в повести дублирован. Его набрасывает Лугин в первую ночь, когда остается один в нанятых комнатах. Он рисует, испытав перед этим род нервного пароксизма, и бессознательно воспроизводит портрет старика, висевший против него. «Сходство было разительное» (VI, 362). В этот момент слышится скрип двери, ведущей в пустую гостиную; дверь отворяется сама — и появляется старик.

Две мотивировки снова идут рядом. Ночное уединение в сочетании с болезненным состоянием и обостренной фантазией создают психологические предпосылки к галлюцинации. С другой стороны, то, что бессознательно делает Лугин, есть акт «вызова духа», появляющегося как раз в полночь, — традиционно установленное время для привидений, — причем в ночь со вторника на среду, — в день, обозначенный на портрете, — «среда».

Эта сцена, как и самое описание старика, является, как можно думать, также в окружении ассоциаций, понятных слушателям Лермонтова. Одна из них намечена в уже неоднократно цитированных нами «Письмах к Ростопчиной» Одоевского. Одоевский рассказывал, как однажды в полночь в собственном кабинете он услышал «шелест шагов»; «Он походил на медленное шарканье больного человека; словом, это были точь-в-точь такие шаги, каких можно ожидать от привидения»⁴⁶. Звуковая картина в «Штоссе» довольно близка этому описанию: «За дверьми послышался шорох, как будто хлопали туфли <...>. Когда дверь отворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой сгорбленный старичок; он медленно подвигался, приседая» (VI, 362). Одоевский сообщал далее, что слышанные им звуки были акустическим эффектом, произведенным в комнате плеском воды, но человек больной, пораженный какой-нибудь потерей или наделенный «пламенным воображением» (а именно таков лермонтовский Лугин), мог бы путем самовнушения убедить себя в существовании призрака.

Другой ряд ассоциаций, как можно думать, был подсказан Жуковским. В 1838 году в «Современнике», в одном томе с лермонтовской «Казначейшей», печаталось его «Письмо из Швеции» — плод реальных впечатлений, преобразованных в полупародийную литературную новеллу. Жуковский рассказывал, как в замке Грипсгольм ему отвели для ночлега комнату, посещаемую привидениями, и как «образчик» их

он

он усмотрел в некоей замковой «гостье», избравшей его предметом своего особого внимания, — это была «бледная фигура с оловянными глазами, которые тускло светились сквозь очки, надвинутые на длинный нос»; она ушла так «тихо и медленно, что, казалось, не шла, а веяла». Он заканчивал свой рассказ описанием глубокой ночной тишины в его комнате, от которой шел узкий каменный коридор, веявший «сыростью могилы»; на потайной двери висел портрет, «на который нельзя взглянуть не содрогнувшись: лицо как будто какого-то старика — но какие черты его? и видишь их, и нет; зато поражают тебя глаза, в которых явственны одни только белки, и эти белки как будто кружатся и все за тобой следуют». В этом письме есть еще одна точка сближения со «Штоссом»: оно обрывается на кульминации напряжения. «Что же? Я подхожу к своей постели... Но мне надобно оставить перо до следующего письма, в котором доскажу, что случилось со мною в замке Грипсгольме»⁴⁷.

Любопытно, что и та и другая сцены — бытовые, анекдотические и связанные с реальными лицами. То, что «Штосс» соприкасается с ними, вряд ли случайно. Как мы пытались показать выше, повесть Лермонтова намеренно обнаруживает свою связь с бытовой, внелитературной сферой, с устным кружковым анекдотом, — и в этом заключается часть ее литературного задания. Элемент пародийного снижения, заключенный в рассказе Жуковского, также оказывался близок лермонтовскому замыслу, и, можно думать, Лермонтов им воспользовался.

Вместе с тем, как и очерк Жуковского, «Штосс» далеко перерастал рамки устной новеллы и впитывал в себя литературные мотивы, подвергшиеся трансформации. Часть их, как мы имели случай заметить, ведет к ранней прозе Лермонтова. Физический облик привидения — «серые мутные глаза, обведенные красной каймою», глядящие «прямо без цели» (VI, 362, 363), — отчасти напоминает портрет старухи нищенки в «Вадиме» (глаза ее — «два серые кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами»; VI, 55). Фигура его во время волнения «изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался» (VI, 363), — так происходило с гротескным «принцем пьявок» в гофмановском «Повелителе блох», и таким же образом, даже текстуально близко, описан призрак в «Саламандре» Одоевского: тень, похожая на человеческую фигуру, образ которой «беспреданно изменялся», меняя свою форму; «тут было подобие головы, рук, которые то вытягивались, то сжимались, как фигуры на оптических картинах, известных под названием „аморфозных“»⁴⁸. Но призрак у Лермонтова не бесплотен; его гротескно-натуралистическое изображение противостоит изображению Одоевского и скорее ближе к тому, какое давал Жуковский: «бледное и длинное» неподвижное лицо, «серые мутные» глаза вызывают в памяти облик унылой особы из замка Грипс-

гольм, с ее длинным носом и «оловянными» глазами. Как и в других случаях, Лермонтов свободно объединяет разные источники и параллели, растворяющиеся в общей амальгаме; господствующая тональность изображения — ироническая и гротескно-натуралистическая, перерастающая затем в «жуткую». Лугин «столбенеет» под «магнетическим влиянием» глаз старика (VI, 364), однако особенность ситуации в том, что выходец с того света вступает с ним в естественные, бытовые взаимоотношения и самым своим обликом и поведением наполовину принадлежит бытовой сфере.

Именно в этом месте рассказа возникает ключевой каламбурный диалог, в котором, как в миниатюре, сконцентрировались общие стилевые тенденции повести. Тщетно борясь с нарастающим волнением, Лугин требует от старика разрешения опутавшей его тайны. Имя Штосс уже было подсказано ему таинственным голосом, и болезненно напряженное сознание продолжает деформировать действительность, устанавливая в ней некие внелогические связи, как это мы видели в сцене с дворником. На этот раз Лугин случайно попадает на имя Штосса; каламбур включается в систему роковых совпадений и из забавного становится страшным. Над этой сценой Лермонтов работает специально, ища наиболее естественного психологического и речевого контекста. Он пробует варианты: «Как ваша фамилия?», «Как вас зовут?». Собеседник должен переспросить, не поняв или не расслышав вопроса: «Что-с?» — что в свою очередь воспринимается как ответ. Уже после чтения повести Лермонтов вернулся к этой сцене. По-видимому, сложившийся вариант он ощущал как искусственный: в нем не было передано смятение Лугина, который мог принять вопрос за ответ только в состоянии крайнего нервного напряжения. В записную книжку, подаренную ему Одоевским, Лермонтов вписывает вариант, содержащий оптимальное решение: «— Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин» (VI, 623).

Эта сцена едва ли не более всех прочих настраивает читателя на рационалистическое объяснение всего сюжета как порожденного больной фантазией ипохондрика и в то же время яснее, чем другие, показывает ограниченность такого толкования. Вторая действительность, не отделенная от реальной, но сквозящая в ней, строго мотивирована; иррациональный сюжет развивается в рациональном с неумолимой, зловещей последовательностью. Лермонтов, конечно, сознательно представляет его как крепнущую в Лугине навязчивую идею, но ведь именно благодаря этой идее Лугин превращается в трагическую фигуру, вызывающую авторское и читательское сочувствие. Фантастический мир, в котором теперь живет Лугин, фатален и страшен, но он значителен, и, конечно, более значителен, чем реальный мир светских салонов и «петербургских

и «петербургских углов». Он составляет основное содержание лермонтовской повести, и именно поэтому мы не можем вслед за многими авторитетными исследователями считать ее произведением антиромантическим, где фантастика подлежит снятию и отрицанию. Дело обстоит прямо противоположным образом: в «Штоссе» не фантазия оборачивается реальностью, а реальность, грубая, эмпирическая, чувственно ощущаемая, скрывает в себе фантастику, и в этом мы видим основное литературное задание Лермонтова. Такое толкование поддерживается, между прочим, и сюжетным построением отрывка. Дело в том, что в нем оборвана одна очень важная сюжетная линия, которая показывает нам, что «Штосс» не мыслился исключительно как повесть о художнике. Она связана с мотивом портрета.

8

При всей своей близости к сюжетным мотивам «Мельмота» или «Портрета» Гоголя лермонтовский «Штосс» отличается от них одной существенной особенностью как раз в трактовке «оживающего портрета». Если у Метьюрина и Гоголя портрет действительно оживает, то у Лермонтова он не оживает; более того, он не может ожить, так как не тождествен оригиналу в нынешнем его состоянии. Он изображает человека в расцвете сил — «лет сорока», «с правильными чертами, большими серыми глазами» (VI, 359). Привидение — тот же человек, но одряхлевший и опустившийся. Между ним и портретом лежит целый этап биографии. Это биография игрока, — профессионального и, быть может, не чуждого шулерства. Пальцы, унизанные перстнями, табакерка «необыкновенной величины», изображенные на портрете, — аксессуары игрока; тяжелая табакерка с двойным дном использовалась в «игре наверняка»⁴⁹. Один из игроков в «Маскараде» — Труцов — появляется с табакеркой (V, 280). На детали костюма, по которым безошибочно узнается игрок, Лермонтов обращал внимание в «Герое нашего времени» (VI, 265).

Итак, в повести фиксированы два момента в истории старика. Один обозначен портретом, на котором вместо имени художника написано «середа». Второй застает Лугин, — и первая встреча с призрачным стариком, когда художник впервые играет в штосс на его дочь, также происходит в среду. Вообще старик играет только в среду; требование ежедневной игры создает ему какие-то неудобства. Между первым и вторым моментами — временной разрыв, лакуна; она была заполнена событиями, очевидно содержавшими некую мотивировку сложившейся ситуации.

Мотивировка проясняется пунктом плана: «Старик проиграл дочь, чтобы <?>». В этой записи обычно видят указание на неосуществленное продолжение «Штосса». Но она обозначает, конечно, не продол-

жение, а предысторию, Vorgeschichte. Преступление, совершенное при жизни, повлекло за собою посмертное заклятие, наказание. Такого рода мотив был центральным в целой группе так называемых «романов о разрешении» («Erlösungsroman»), построенных как история блужданий духа в поисках некоей определенной заранее ситуации, в которой он получает «разрешение» и освобождение от проклятия. Элементы этой типологической схемы есть и в «Мельмоте», и в хорошо известных русской литературе романах Шписса (в том числе и в переведенных Жуковским «Двенадцати спящих девах»), и в «Майорате» Гофмана, и в том же «Портрете» Гоголя и т. д.; можно с полным правом сказать, что она вообще принадлежит к числу наиболее популярных в мировой литературе. Без нее не обошелся и Одоевский: намек на нее есть в «Саламандре». Одним из вариантов заклятия, лежащего на преступном духе, является форма его посмертной жизни: он вынужден в качестве призрака периодически повторять сцену своего преступления — как правило, в том самом месте и в то самое время, когда оно было совершено.

Лермонтовский старик, по-видимому, совершил свое преступление в среду, — и каждую среду он вынужден заново проигрывать свою дочь в опустевшем доме. Ни мотив, ни сюжетный ход подобного рода не были новыми для Лермонтова. В «Тамбовской казначейше» в карты проигрывалась жена и история своеобразного поединка между гусаром, старым казначеем и Авдотьей Николаевной рассказывалась в шутовском, анекдотическом тоне. Как анекдотический сюжет, «проигрыш жены», по-видимому, перешел в бытовую сферу: Пушкин шутовски предупреждал Н.М. Смирнова, чтобы он не ставил на карту А.О. Россет, тогда еще его невесту⁵⁰. В «высоком» литературном плане он был разработан Гофманом в «Счастье игрока» («Spielerglück», 1820)⁵¹; в 1830-е годы мы находим его, например, в «Рассказах Асмодея» барона А. Вольфа, отрецензированных, кстати, в «Отечественных записках»⁵².

В ранней балладе Лермонтова «Гость» («Кларису юноша любил», неизв. годы) есть интересующая нас ситуация: призраки периодически посещают дом, где совершился акт измены и преступления.

Некоторые детали «Штосса» подсказывают нам и условия «разрешения». Старик обречен все время выигрывать; между тем дочь хочет быть проигранной. Ср. в плане: «Дочь в отчаянии, когда старик выигрывает». Очевидно, проигрыш старика разрушил бы заколдованный круг и освободил бы ее или их обоих — вероятнее всего, для могилы.

Здесь и возникает в повести тема любви к «воздушному идеалу», которая должна была, вероятно, стать одной из центральных. Она оборвана, но уже по написанной части повести и по планам мы вправе заключать, что именно эта страсть явилась причиной самоубийственного решения Лугина играть до конца и должна была привести его к трагической катастрофе. Все исследователи повести сходились на том, что

описание

описание «женщины-ангела» у Лермонтова отличается напряженным лиризмом, заставляющим вспомнить его «Как часто, пестрою толпою окружен...» и «Из-под таинственной, холодной полумаски» (1841), и что оно вовсе лишено иронического начала. Здесь нам еще раз придется напомнить читателю, что вся любовно-психологическая коллизия повести вырастает на автобиографической основе: внешняя непривлекательность Лугина, психологические барьеры в его взаимоотношениях с женщинами (ср. подобные же у Печорина в «Княгине Лиговской» и у Вернера в «Княжне Мери»), стремление к «воздушному идеалу» женщины как форма их компенсации — все это самонаблюдения, интроспекция, преобразованные в лирическую ситуацию поздних стихов⁵³. Мы не случайно пользуемся здесь «психологической» терминологией: в отличие от лирики «Штосс» и в этом случае аналитичен и «физиологичен»; механизм душевной жизни своего героя Лермонтов ни на минуту не выпускает из виду: опыт психологических анализов «Героя нашего времени» дает себя знать. Он сказывается, между прочим, и в трансформации популярного романтического мотива, которого когда-то коснулся Лермонтов в раннем стихотворении «Поэт» (1828): художник (в данном случае Лугин) пытается запечатлеть на полотне преследующий его женский образ, но безуспешно; эскиз женской головки, многократно перерисованный и все не удававшийся до конца, есть предвосхищение «воздушной красавицы», явившейся ему в виде призрака — дочери старика. «Легенда о Рафаэле» Вакенродера, известная Лермонтову еще в Благородном пансионе⁵⁴, повторена в своих существенных чертах, но получает не эстетико-религиозное, а скорее психологическое обоснование. Очень возможно, что эта сюжетная линия при продолжении повести должна была получить завершение, но всякие предположения здесь гадательны. Если мы добавим ко всему этому уже упоминавшуюся нами группу стихотворений 1840–1841 годов с устойчивым мотивом загробной любви, мы сможем обозначить то лирическое поле, в котором возникают заключительные сцены известного нам отрывка. Они показывают лишний раз, что трактовка всей повести как антиромантической встречает затруднения почти непреодолимые.

В мире фантомов проясняется постепенно смутный и неотчетливый «идеал», который Лугин тщетно пытался запечатлеть на полотне, и вместе с ним проясняется внутренний мир Лугина: в «действительности» он «не мог забыться до полной, безотчетной любви» (VI, 354), — здесь он находит ее и вступает за нее в борьбу, в которой должен погибнуть. Это трагедия — но не литературная дискредитация.

9

Эту самую повесть Лермонтов и прочитал в конце марта или начале апреля 1841 года в сравнительно узком дружеском кружке.

Она была порождением кружка; она имела дело со знакомым слушателям бытом, их бытом, преображенным и ставшим явлением литературы. На ней лежал отсвет полемик о путях фантастической повести — полемик, связанных с именем покойного Пушкина и ныне действовавших Одоевского и Ростопчиной. Лермонтов почти демонстративно избирал пушкинский принцип — отыскивать фантастическое в глубинах эмпирической реальности и подавать его в остросюжетной новелле, сохраняющей следы своего происхождения из устного анекдота. Пружиной фантастического, которое «писать нетрудно», являлось сцепление случайностей, на первый взгляд не выходящее из естественного круга явлений, но открывавшее возможности двойной интерпретации. Ирония оказывалась здесь важнейшим стилистическим приемом, менявшим субъективное освещение событий, постоянно переводя их из плана естественного в план фантастический, и обратно. Многие из этих принципов уже были достоянием массовой фантастической повести 1830-х годов. «Штосс» впитал в себя широко распространенные мотивы и темы, отчасти уже разработанные или намеченные самим Лермонтовым, — они предстали как художественное единство. Если Достоевский видел особую заслугу Пушкина в том, что в «Пиковой даме» он сумел создать органический сплав «реального и фантастического» (об этом же писал Одоевский в связи с Гофманом), то подобную же задачу решил и Лермонтов в «Штоссе», но с одной существенной разницей. Он выступил как психоаналитик, — как литератор, находящийся на уровне художественных исканий конца 1830–1840-х годов; «физиологизм» его повести имел явственно выраженный психологический уклон, и обостренное внимание к тайнам человеческой душевной жизни сближало его с «романтическим натурализмом» раннего Бальзака и Достоевского. Нет необходимости доказывать специально, что эти ранние формы реализма были ближайшим образом связаны с романтическим движением 1830-х годов.

Лермонтов не полемизировал с Одоевским по существу литературной проблематики, — напротив, он использовал его находки и достижения. Нет сомнения, однако, что рационалистический мистицизм Одоевского служил для него одной из точек отталкивания, и, быть может, в противовес «серьезным» фантастическим повестям, каких требовала от Одоевского Ростопчина, он прочел ей и другим «страшную» повесть, которую можно было при желании толковать как шутку и мистификацию. Возможности к такой трактовке открывала ее амбивалентная поэтика. Он создал вокруг чтения атмосферу таинственности — той же самой, которая звучала некогда в его полупародийной речи о магии чисел. Он явился при свечах, с тетрадью, показавшейся Ростопчиной «огромной», и прочитал своим слушателям повесть, специально приготовленную для мистифицирующего устного чтения.

Автограф

Автограф «Штосса» дает основания для такого предположения⁵⁵. По нему видно, что первоначально четвертая (последняя) глава оканчивалась словами: «Он похудел и пожелтел ужасно. Целые дни просиживал дома, запершись в кабинете, часто не обедал». Далее стояла цифра «5»: Лермонтов предполагал начать следующую главу. Отказавшись от этого намерения, он продолжил после какого-то перерыва главу четвертую (продолжение написано более тонким пером, и строки проходят по цифре «5») и в один прием дописал известное нам окончание повести. Соллогуб, располагавший последним листом автографа, напечатал по нему концовку: «Он уже продавал вещи, чтоб поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился» (VI, 366).

На этих словах Лермонтов закончил чтение, доведя действие до кульминации и блестяще рассчитав силу эффекта обманутого ожидания. Он сделал то, что до него делал Ирвинг и почти одновременно с ним Жуковский и другие многочисленные русские повествователи, например Марлинский («Путь до города Кубы», 1836; «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», 1830). Повесть была подана слушателям как мистификация.

Как бы ни решался вопрос о дальнейшем ее продолжении, в момент чтения она мыслилась как законченная, ибо самая ее незаконченность оказывалась сознательным художественным приемом. Мы вправе думать, что она была дописана таким образом накануне устного чтения и в расчете на него и в процессе этого чтения получила дополнительные акценты, выдвинувшие на передний план иронически-мистифицирующее начало. Мы сталкиваемся, таким образом, с явлением, которое могли бы обозначить как «конвенциональная», «дополнительная» поэтика, зависящая от особых условий литературного бытования, — в данном случае устного произнесения текста.

Поясним эту мысль одним примером. Помимо мистифицирующих развязок (типа «Таинственного гостя» Ирвинга или «Черепачасового», вставленного Марлинским в «Путь до города Кубы»), существовал прием «задержки сюжета», которым широко пользовались журналисты, печатавшие «страшные» повести. Повесть рассекалась на отрывки с тем расчетом, чтобы конец каждого из них заинтриговывал читателя; продолжение было обещано в следующей книжке⁵⁶. Разумеется, возможности к такому членению были заложены в самой поэтике «страшной», или «таинственной», повести; на прием «задержки сюжета» и критики, и позднейшие исследователи указывали постоянно как на особо разработанный и культивируемый⁵⁷. Тем не менее именно при публикации в журналах он приобретал особую автономность: вынужденные паузы предопределяли темп читательского восприятия, нередко меняли акцентировки, вызывали или, напротив, приглушали допол-

нительные ассоциации и пр. Прагматическая, утилитарная, «конвенциональная» поэтика как бы надстраивалась над авторским замыслом или вторгалась в него; при отдельном издании романа она исчезала, так как восстанавливались авторское членение текста и нормальный, т.е. предусмотренный заранее, темп его восприятия.

Эта-то «конвенциональная» поэтика у Лермонтова и стала частью авторского замысла — не первоначального, но возникшего вместе с намерением прочитать «Штосс» и мистифицировать свою аудиторию. При дальнейшей работе она, может быть, исчезла бы и мистифицирующее начало было бы приглушено. Нам неизвестно, как развивалась бы повесть далее: был бы поставлен акцент на болезненной психике художника, гибнущего в погоне за созданным им самим призрачным идеалом женщины-ангела, или же фантастическая повесть с двойным и равноценным рядом мотивировок утвердила бы себя окончательно.

Несомненно, однако, что, еще раз демонстративно обнаружив при чтении свою «устную», «анекдотическую» природу, повесть Лермонтова в окончательном виде должна была предстать читателю как произведение «серьезной» литературы, а не простая дружеская шутка. История ее текста является поэтому одним из наиболее выразительных примеров, свидетельствующих против понятий «канонический текст» и «последняя авторская воля»: воля автора была остановить ее посредине, придав ей временный, локальный, но объективно содержащийся в ней смысл мистификации; и силою той же воли она должна была оканчиваться иначе в своем «письменном» варианте, где были бы сведены воедино оборванные сюжетные нити и, вероятно, была бы развернута этическая, психологическая, литературная и даже общефилософская проблематика, уже заявленная в известном нам начале. Этому окончанию не суждено было осуществиться.

примечания

- ¹ Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 384–388; Родзевич С. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 101–110. Ср. новейшие работы: *Passage Ch.E. The Russian Hoffmanists. The Hague, 1963. P. 191; Ingham N.W. E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. P. 251–269.*
- ² Котляревский Н.А. М.Ю. Лермонтов / 5-е изд. СПб., 1914. С. 225.
- ³ См., например: Нейман Б.В. Лермонтов и Гоголь // Учен. зап. Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова. М., 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 124–138.
- ⁴ См.: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1947. Т. 4. С. 468–470; вариант в изд.: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 658–660.
- ⁵ Слащев Е.Е. О поздней прозе Лермонтова // Славянский сборник. Фрунзе, 1958. [Вып.] I (= Учен. зап. Киргизского гос. ун-та. Филол. фак. Вып. 5). С. 133–141; Нейман Б.В. Фантастическая повесть Лермонтова // Научные доклады высшей школы: Филол. науки. 1967. № 2. С. 14–24; *Mersegeau J. Lermontov's «Shtoss»: Hoax or a Literary Credo? // Slavic Review. 1962. Vol. 21. № 2. June. P. 280–295.*
- ⁶ Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 222–227; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 633–653.
- ⁷ Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 244–252.

- 8 Отечественные записки. 1839. Т. 1. Отд. 8. С. 1–16 (письма 1–2); Т. 2. Отд. 8. С. 1–17 (письма 3–4); Т. 5. Отд. 8. С. 12–26 (Колдовство XIX столетия. Письмо 5-е к графине Р-ой).
- 9 *Висковатый П.А.* М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 378. О широком распространении интереса к сверхъестественному в окружении Одоевского см.: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. С. 370 и сл.
- 10 См.: *Майский Ф.Ф.* М.Ю. Лермонтов и Карамзины // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 159 (запись в альбоме 1852 года).
- 11 Русская старина. 1882. № 9. С. 620. Мартынов, в отличие от Дантеса, служил не в кавалергардском, а в конногвардейском полку.
- 12 См. письмо Ростопчиной Одоевскому от 4 февраля 1858 года (Русский архив. 1864. Стб. 848). Записки ее Одоевскому опубликованы лишь в незначительной части. Об их взаимоотношениях (с цитацией писем) см.: *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 1. С. 393, 453, 475 и сл.; Ч. 2. С. 82 и сл.
- 13 Отечественные записки. 1839. Т. 5. Отд. 8. С. 21–22.
- 14 Там же. Т. 1. Отд. 8. С. 1.
- 15 ЛН. Т. 45–46. С. 399.
- 16 *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. С. 82. Январская книжка журнала вышла к 17 января (*Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 114). Другие повести Одоевского, подходящие под описание Тургенева, не были окончены: «Саламандра» («Эльса»), писавшаяся еще в 1838 году, была напечатана в «Отечественных записках» в 1841 году (№ 1. Отд. 3. С. 1–38); «Южный берег Финляндии в начале XVIII века» — в «Утренней заре на 1841 год» (см.: *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 2. С. 75).
- 17 Отечественные записки. 1840. Т. 8. Отд. 3. С. 73.
- 18 См. подробнее: *Werner H.-G.* E.T.A. Hoffmann: Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Berlin; Weimar, 1971. S. 96 ff.
- 19 *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 198–203.
- 20 См. об этом: *Сакулин П.Н.* Указ. соч. Т. 1. Ч. 1. С. 469 и сл.
- 21 *Сенковский О.И.* [Барон Брамбеус]. Собр. соч. СПб., 1859. Т. 8. С. 107.
- 22 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 312, 489; *Арнольд Ю.* Воспоминания. М., 1892. Т. 2. С. 198–202. По словам В.А. Соллогуба, Пушкин сделал свое замечание после выхода «Пестрых сказок» (1833), во время встречи их обоих с Одоевским на Невском проспекте (Русский мир. 1874. № 117). Воспоминания Соллогуба, как правило, точны, хотя и содержат ошибки в датах. Возможно, этот разговор происходил позднее, например в 1836 году, когда Соллогуб, по его собственным словам, стал теснее общаться с Пушкиным. Как бы то ни было, он не остался секретом; в 1860 году (т.е. до выхода мемуаров Соллогуба) в вульгаризированном виде его передал П.В. Долгоруков в печатном пасквиле на Одоевского как разговор самого Одоевского с Пушкиным (Будущность. 1860. № 1); Одоевский дезавуировал свидетельства Долгорукова (см.: *Щеголев П.Е.* Дуэль и смерть Пушкина / 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 505–508; ЛН. Т. 22–24. С. 117), однако самые слова Пушкина об Одоевском Долгоруков мог слышать хотя бы от того же Соллогуба, с которым он в 1836 году общался довольно коротко у Карамзиных (см.: Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.; Л., 1960. С. 85, 120); к этому же времени относится отклонение Пушкиным «Сегелиеля», которого Одоевский предполагал печатать в «Современнике» (см. письмо Одоевскому от начала апреля 1836 года в кн.: *Пушкин. Письма последних лет (1834–1837)*. Л., 1969. С. 131), и — затем — прохладный отзыв о «Сильфиде» (Там же. С. 158, 333). Воспоминания Ленца, опубликованные вскоре после соллогубовских (Русский архив. 1878. Кн. 1), в некоторых деталях текстуально совпадают с последними, но обрисовывают общее отношение Пушкина к фантастике Одоевского, не воспроизводя его слов о «Пестрых сказках».
- 23 См.: *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 322–324.
- 24 *Удодов Б.Т.* Указ. соч. С. 648–652.
- 25 Ср.: *Ingham N.W.* Op. cit. P. 256.
- 26 *Heier E.* Lavater's System of Physiognomy as a Mode of Characterization in Lermontov's Prose // *Arcadia*. 1971. Bd 6. H. 3. S. 282.
- 27 Воспоминания 1972. С. 253–254. Это, по видимому, тот же эпизод, сведения о котором мы находим у П.К. Мартынова (*Мартынов П.К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 1. С. 152–154).

- 28 Сакулин П.Н. Указ. соч. Т. 1. Ч. 1. С. 474, 493–494. Ср. «Психологические заметки» Одоевского, написанные в 1820-е годы и напечатанные впервые в 1843 году (Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 216).
- 29 Мануйлов В.А. Указ. соч. С. 146 и сл.
- 30 См. подробно: Турьян М.А. Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Русский романтизм. Л., 1978. С. 201 и сл.
- 31 Гиллельсон М. Последний приезд Лермонтова в Петербург // Звезда. 1977. № 3. С. 190–199.
- 32 ГПБ [РНБ] Ф. 429 (М.Ю. Лермонтов). Ед. хр. 11. Л. 6 об.; Михайлова А.Н. Рукописи М.Ю. Лермонтова: Описание. Л., 1941 (= Труды Гос. публ. б-ки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Т. 2). С. 38.
- 33 Андроников И.Л. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1964. С. 446–448.
- 34 Мануйлов В.А. Указ. соч. С. 150.
- 35 Отечественные записки. 1841. Т. 15. № 4. Отд. 6. С. 68; ср.: Мануйлов В.А. Указ. соч. С. 150–151. Печатание не могло начаться ранее 6 марта, когда Лермонтов подписал с А.Д. Киреевым соглашение о передаче ему прав на издание (Мануйлов В.А. Лермонтов и Краевский // ЛН. Т. 45–46. С. 372); 11 марта Краевский сообщил М.Н. Каткову, что роман «печатается» (Там же. С. 375).
- 36 Воспоминания 1972. С. 285.
- 37 Герштейн Э. Указ соч. С. 251.
- 38 Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 189.
- 39 Родзевич С. Указ. соч. С. 109.
- 40 См.: Удодов Б.Т. Указ. соч. С. 621, 647.
- 41 Отечественные записки. 1839. Т. 1. Отд. 8. С. 5.
- 42 Там же. С. 8.
- 43 Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 553.
- 44 Превосходный анализ этого приема на материале немецкой литературы см. в кн.: Zacharias-Langhans G. Der unheimliche Roman um 1800. Inaugural. Diss. Bonn, 1968. S. 40–41.
- 45 Вопрос о соотношении «Штосса» с художественными принципами писателей «натуральной школы», вообще говоря, довольно сложен. Фантастические мотивы «натуралистам» были отнюдь не противопоказаны; напротив, они встречаются постоянно; мы находим у них и целый ряд сюжетных ситуаций «Штосса», в том числе и эпизод с дворником (см. новейшую работу: Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116 и сл.; там же — ссылки на предшествующую литературу).
- 46 Отечественные записки. 1839. Т. 1. Отд. 8. С. 3. Ср. в «Пиковой даме»: призрак старой графини является Германну, «тихо шаркая туфлями» (Пушкин. Т. 8. С. 247). Подобные же сценки есть и у Гофмана (см.: Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература: Первая половина XIX века: К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977. С. 103).
- 47 Современник. 1838. Т. 11. С. 28–32; ср.: Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 279–280.
- 48 Отечественные записки. 1841. № 1. Отд. 3. С. 12.
- 49 Ср. указание на это у Булгарина в «Иване Выжигине» (Булгарин Ф. Полн. собр. соч. СПб., 1839. Т. 1. С. 171–172).
- 50 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 153.
- 51 Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 384 и сл.; Шувалов С.В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венюк М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 325–326.
- 52 Вольф А. Рассказы Асмодея. М., 1839. Ч. 1–3; Отечественные записки. 1839. Т. 6. Отд. 7. С. 135.
- 53 Ср.: Герштейн Э. Указ. соч. С. 238 и сл.
- 54 См. об этом в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» (Русская литература. 1964. № 3. С. 46–56 [см. наст. изд., с. 53–70]); о восприятии этой легенды Пушкиным писала А.А. Ахматова (см.: Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972. С. 43). Ср. также: Данилевский Р.Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 78.
- 55 ГИМ. Ф. 445. Ед. хр. 227а (тетр. бывшей Чертковской библиотеки). Л. 47–53. Тетрадь эта представляет собою конволют из разных бумаг Лермонтова; где раньше находились листы со «Штоссом», неизвестно. В мемуарах Ростопчиной речь идет об «огромной тетради», где было исписано около 20 страниц, а остальное была «белая бумага». Не исключено, что такой вид первоначально и имела тетрадь со «Штоссом» (размеры ее Ростопчина вряд ли помнила достаточно

ясно к 1857 году). «Штосс» занимает 6 листов (12 страниц); был еще один лист, утраченный ныне, но известный В.А. Соллогубу к моменту публикации повести в его издании «Вчера и сегодня» (VI, 669). Нет сомнения, что публикация Соллогуба произведена именно с данного автографа: об этом говорит самый характер разночтений — с искажением фонетически близких слов, с испорченным текстом там, где рукопись залита чернилами, и т.д.

⁵⁶ Ср. ироническое описание этого приема как широко распространенного: «Напишу, как журналист перед развязкою страшной повести: „Продолжение

впредь“» (Ж.К. Третье письмо на Кавказ // *Сын отечества*. 1825. № 5. С. 67). Ср. также замечание в связи с публикацией «Вечера на Кавказских водах в 1824 году»: «В конце поставлено: „Продолжение вpredь“, магическое выражение, любимое журналистами и, как я слышал, не совсем любимое читателями» (*Северная пчела*. 1834. 24 сентября. № 215. С. 858).

⁵⁷ *Varma D. The Gothic Flame*. London, 1957. P. 104–105, 188. Еще В. Скотт отмечал этот прием в качестве одной из основных композиционных особенностей «готического» романа (см.: Анна Радклиф. (Из сочинений В. Скотта) // *Сын отечества*. 1826. № 4. С. 379–380).

запись в цензурной ведомости

История лермонтовского «Демона», запрещенного к печати при жизни поэта и опубликованного впервые за границей в 1856 году, изучалась долго и внимательно, — и все же в ней есть эпизоды, не поддающиеся сколько-нибудь убедительному объяснению. Об одном из таких эпизодов и пойдет далее речь.

О нем сохранилось несколько мемуарных свидетельств.

А.П. Шан-Гирей, родственник Лермонтова, близко с ним общавшийся, рассказывал: «Один из членов царской фамилии пожелал прочесть „Демона“, ходившего в то время по рукам в списках более или менее искаженных. Лермонтов принял за эту поэму в четвертый раз, обделал ее окончательно, отдал переписать каллиграфически и, по одобрении к печати цензурой, препроводил по назначению. Через несколько дней он получил ее обратно, и это единственный экземпляр полный и после которого „Демон“ не переделывался»¹.

Свидетельство Шан-Гирея получило документальное подтверждение, когда была обнаружена дневниковая запись императрицы Александры Федоровны от 9 февраля 1839 года с упоминанием о чтении «Демона»². Второе же важное указание — об одобрении поэмы к печати — не было ни подтверждено, ни отвергнуто.

Между тем почти то же самое рассказывал и другой родственник Лермонтова — Д.А. Столыпин. По словам Столыпина, переданным П.К. Мартьяновым, собиравшим воспоминания о Лермонтове, поэт разговаривал с редактором «Отечественных записок» А.А. Краевским о возможности публикации «Демона» в журнале и «требовал напечатать всю поэму сразу, а Краевский советовал напечатать эпизодами в нескольких книжках. <...> Решили послать в цензуру всю поэму, которая при посредстве разных влияний, хотя и с большими пометками, но была к печати дозволена»³.

Воспоминания Мартьянова не свободны от неточностей, но в основе своей его рассказ — не домысел. В «Реестре рукописей и книг, поступивших

поступивших в Санктпетербургский цензурный комитет в 1839 г.» под номером 97 значится «Демон, восточная повесть» на 70 страницах, поступившая 7 марта «от г. Карамзина», 10 марта процензурованная А.В. Никитенко и 11 марта возвращенная В.Н. Карамзину, расписавшемуся в получении⁴. Одновременно, 7 марта, Никитенко получил для цензурования и «повесть» А.Н. Карамзина «Борис Ульин», вышедшую вскоре отдельной книжкой⁵.

Запись эта чрезвычайно важна.

В 1839 году Лермонтов — свой человек в семействе покойного историографа и дружен с его дочерью — Софьей Николаевной — и сыновьями Владимиром и Александром. Все они внимательно следят за его литературной деятельностью.

Нет никаких сомнений, что В.Н. Карамзин подавал в цензуру именно лермонтовского «Демона». Это произошло вскоре после чтения поэмы при дворе, а не накануне, как вспоминал Шан-Гирей. Такая последовательность совершенно понятна: список, передаваемый для чтения в императорскую семью, не требовал цензуры Министерства народного просвещения, с другой стороны, факт такого чтения был для цензуры своего рода частичной апробацией. Из записи следует, что поэма была одобрена, — в противном случае была бы сделана отметка о запрещении и рукопись, приобщенная к числу запрещенных сочинений, осталась бы в делах цензурного комитета и не была бы выдана на руки представившему ее лицу. Факт запрещения отразился бы в комитетских протоколах, — между тем никаких следов цензурования «Демона» в них нет.

Последнее обстоятельство — отсутствие упоминаний о «Демоне» в протоколах цензурного комитета — весьма любопытно. Из него следует, что Никитенко сделал сам все нужные изменения и купюры, не вынося их на обсуждение комитета. Тем самым получают косвенное подтверждение слова Столыпина о «множестве помарок» в рукописи и о «разных влияниях», посредством которых удалось добиться разрешения поэмы к печати. Одно было тесно связано с другим. Разрешая поэму без санкции комитета, Никитенко брал на себя серьезную ответственность и пытался уменьшить ее, сделав большое число купюр. С другой стороны, ему, вероятно, было известно об одобрении поэмы императрицей; семейство Карамзиных, подававшее поэму в цензуру, также сумело привести в действие свои обширные связи. Напомним, что «Песня про царя Ивана Васильевича...» была в свое время разрешена лично С.С. Уваровым, и Уваров же разрешил тремя годами позже напечатать в журнале отрывки из «Демона»⁶. В 1840 году Краевский убеждал Никитенко, что Лермонтова «любит и князь Мих<аил> Алекс<андрович> (т.е. Дондуков-Корсаков, непосредственный начальник Никитенко. — В.В.), и министр», т.е. Уваров, и что цензурные послабления не навлекут на Никитенко неприятностей⁷.

Как бы то ни было, цензурированная рукопись вернулась к В.Н. Карамзину 11 марта, после чего Лермонтов мог отдавать ее в печать. Он не сделал этого — по причинам, о которых нам сейчас судить трудно. Быть может, его остановили изменения, которые сделал Никитенко, или что-то другое, например, перемена климата в цензурном ведомстве. Сразу после возвращения поэмы, в конце марта, произошла шумная цензурная история с пропуском портрета А.А. Бестужева-Марлинского, в результате которой был отрешен от должности А.Н. Мордвинов, управляющий III Отделением. Эта история, несомненно, стала известна Лермонтову: Мордвинов был двоюродным братом хорошо ему знакомого А.Н. Муравьева. Как рассказывал Мартьянову Д.А. Столыпин, Муравьев сам читал «Демона» и даже советовал Лермонтову исключить какие-то фрагменты, которых не могла пропустить цензура⁸. Эпизод с Мордвиновым, напугавший цензоров, усилил строгости, в конце же августа было получено предписание министра, прямо касавшееся «Демона»: все сочинения «духовного содержания в какой бы то мере ни было» должны были поступать в духовную цензуру. Светская цензура была в большом затруднении: «Редкая журнальная статья не должна будет отсылаться в духовную цензуру», — записал Никитенко в дневнике⁹. Теперь «Демон», разрешенный им единолично полгода назад, подлежал бы вторичному цензурованию, и надежды на успех были очень невелики. Мартьянов сообщал со слов Столыпина, что Лермонтов взял «Демона» из редакции «Отечественных записок», опасаясь возможных последствий¹⁰. Это очень вероятно. 10 октября Краевский жаловался И.И. Панаеву, что Лермонтов «отдал бабам читать своего „Демона“», из которого он, Краевский, «хотел напечатать отрывки»; «бабы» затеряли текст, а «у него, уж разумеется, нет чернового»¹¹. Беспечность Лермонтова, как можно думать, была лишь предлогом, под которым он задерживал печатание. Текст затерян не был: в конце октября «Демона» читает Жуковский¹². Несколько позднее Лермонтов говорит Шан-Гирею, что не намерен торопиться с изданием поэмы¹³.

Так оканчивался первый этап цензурной истории «Демона». Из переписки Краевского с Никитенко и цензурных протоколов за 1840 год видно, что после августовского предписания 1839 года цензура особенно внимательно следила за всеми сочинениями и даже фразами «духовного содержания». Осторожность либерального Никитенко в этом году была почти чрезмерной и более всего распространялась на сочинения Лермонтова. Уже в «Фаталисте» (цензурное разрешение — 14 ноября 1839 года) из фразы «... мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами христианами многих поклонников» устраняется (Куторгой или Никитенко) слово «христианами»; в тексте «Княжны Мери» делаются две аналогичные по смыслу купюры. 13 августа 1840 года Никитенко представляет на усмотрение комитета стихи 13 и 18

из «Трех

из «Трех пальм» («И стали три пальмы на Бога роптать», «Не прав твой, о небо, святой приговор») и стихи 82–101 «Мцыри» («Она мечты мои звала / От келий душных и молитв...» и т.д.) и, уже по собственной инициативе, делает купюру в строфе 25, где идет речь о готовности Мцыри променять «рай и вечность» на несколько минут свободы; наконец, к числу сомнительных пьес Никитенко добавляет «Тучи»¹⁴. 8 октября он вновь выносит на суждение комитета две пьесы — «Сосед» и «Расстались мы — но твой портрет»; из последней — строки: «Так храм оставленный — все храм. Кумир поверженный — все бог»¹⁵. Все эти стихи комитет разрешил к печати; однако для нас важно отметить самые колебания Никитенко, который боится теперь даже намек на неканоническую трактовку религиозных сюжетов. Нет ни малейших сомнений, что он не пропустил бы теперь «Демона», — и разрешение, подписанное им полтора года назад, вероятно, заставляло его еще удваивать свою осторожность. В начале февраля 1842 года отрывки из этой поэмы были запрещены им и С.С. Куторгой к напечатанию в «Отечественных записках», и только в апреле, после настойчивых ходатайств, они были напечатаны по личному разрешению министра¹⁶. Еще в 1856 году А.И. Философов сообщал М.А. Корфу, что духовная цензура препятствует напечатанию «разговора Демона с Тamarой» (так называемый «диалог о Боге», стихи 742–749).

Что же касается цензурной рукописи, то она осталась в руках у Лермонтова, а затем перешла к Шан-Гирею. Нам понятно теперь, почему он говорит неоднократно и без малейших сомнений об одобрении «Демона» цензурой: на списке, находившемся у него, стояло цензурное разрешение, подписанное Никитенко 10 марта 1839 года. Этот список был затем в руках Обухова, товарища Шан-Гирея по Артиллерийскому училищу, и, по-видимому, тогда же с него была снята копия, известная сейчас как список О.И. Квиста. Это и была последняя редакция поэмы, после которой, как сообщал Шан-Гирей, «Демон» «не переделывался» и которая легла в основу карлсруйских изданий 1856–1857 годов и современных критических изданий «Демона». В последние годы на основании вновь обнаруженных материалов Э.Э. Найдич обосновал правильность выбора этой редакции в качестве источника дефинитивного текста поэмы¹⁷; запись в цензурных ведомостях добавляет к его аргументам еще один: в марте 1839 года Лермонтов считал поэму оконченной и готовил ее к опубликованию.

примечания

¹ Воспоминания 1972. С. 44.

² Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 69 и сл.; ср.: Найдич Э.Э. Последняя редакция «Демона» // Русская литература. 1971. № 1. С. 76 и сл.

³ Воспоминания 1972. С. 165, 416.

⁴ ЦГИА [РГИА]. Ф. 777. Оп. 27. Ед. хр. 203. Л. 8 об.

⁵ Там же.

⁶ О цензурной истории «Песни...» см. в письме В.Д. Комовского П.И. Гаевскому 1838 года (Отчет имп. Публичной библио-

- теки за 1892 г. СПб., 1895. Приложение. С. 82), а также: *Здобнов Н.* Новые цензурные материалы о Лермонтове // *Красная новь*. 1939. № 10–11. С. 259–262; *Мануйлов В.А.* Лермонтов и Краевский // *ЛН*. Т. 45–46. С. 377, 387.
- ⁷ *Здобнов Н.* Указ. соч. С. 265.
- ⁸ См.: *Никитенко А.В.* *Дневник*: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 207; *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1907. С. 119–120; *Воспоминания 1972*. С. 165.
- ⁹ *Никитенко А.В.* Указ. соч. Т. 1. С. 213.
- ¹⁰ *Мартьянов П.К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 2. С. 124.
- ¹¹ *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 190.
- ¹² См.: *Жуковский В.А.* *Дневники*. СПб., 1903. С. 508.
- ¹³ *Воспоминания 1972*. С. 46.
- ¹⁴ См.: *Здобнов Н.* Указ. соч. С. 266–267.
- ¹⁵ ЦГИА [РГИА]. Ф. 777. Оп. 27. Ед. хр. 33. Л. 74 об.
- ¹⁶ См.: *Здобнов Н.* Указ. соч. С. 261–262.
- ¹⁷ *Найдич Э.Э.* Указ. соч. С. 75–78.

Мицкевич в стихах Лермонтова

1

Тема «Лермонтов и Мицкевич» занимает исследователей уже на протяжении столетия. Мы сейчас достаточно ясно представляем себе ее общие контуры и располагаем довольно большим количеством текстовых параллелей и аналогий. Об известных соприкосновениях с «Гражиной», «Конрадом Валленродом» можно говорить при исследовании поэм 1830–1832 годов — «Последнего сына вольности», «Измаил-Бея», «Литвинки». Несомненно, однако, что первоначальное знакомство Лермонтова с поэзией главы польской романтической литературы началось ранее; во всяком случае, в 1829 году, в период активного чтения «Московского вестника», Лермонтову должен был попасться на глаза по крайней мере опубликованный там прозаический перевод «Валленрода», сделанный Шевыревым и А. Скальковским, — а затем и отрывок из поэмы, переведенный Пушкиным. Вряд ли он мог пройти без внимания и «Крымские сонеты», о которых из номера в номер упоминала периодическая печать; наконец, в «Подснежнике» на 1829 год, откуда попала к нему поэтическая строка, перефразированная в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный», 1829), он мог прочитать знаменитый перевод «Фариса», сделанный В.Н. Щастным, и балладу «Альпугара» из того же «Конрада Валленрода» в переложении Ю. Познанского. Это все, о чем мы можем говорить с большей или меньшей уверенностью.

Далее начинаются гипотезы с привлечением косвенных данных — гипотезы, необходимые и неизбежные при построении литературной биографии раннего Лермонтова. И здесь внимание исследователей неизбежно задерживается на его литературной среде, в которой фигуре Мицкевича принадлежала важная роль. Уже Э. Дюшен обращал на это обстоятельство особое внимание; позднее, в работах Б.М. Эйхенбаума и др., была показана связь юного Лермонтова с литературно-эстетической позицией «Московского вестника» и кружка Любомудров, к которому — в ранний период его существования — принадлежал

и прямой учитель Лермонтова С.Е. Раич. Как известно, любомудры были ревностными ценителями Мицкевича; почти все они были знакомы с польским поэтом и испытали воздействие его личности; Раич также неоднократно встречался с ним на протяжении 1826–1829 годов.

Возникают, таким образом, предпосылки для нового обращения к теме «Мицкевич и ранний Лермонтов»¹, но здесь недостаточно простого сопоставления текстов. Для формирующегося русского романтического сознания самый образ гениального поэта-изгнанника становится мифологемой, подобной «мифологеме Веневитинова», и его легендарная биография составила содержание нескольких литературных произведений. Достаточно двух примеров, чтобы показать, как шел этот процесс.

Один пример — пушкинское стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов» (октябрь — начало ноября 1828 года). Блестящий анализ этого стихотворения был дан Н.В. Измайловым, с полной убедительностью раскрывшим адресата². Ориентальный колорит стихотворения долгое время дезориентировал комментаторов, направляя их по ложному пути: в восточных одеждах искали восточного поэта, в то время как парадоксальная острота пушкинской художественной мысли заключалась именно в концепции образа: европейский романтический поэт перевоплощается в первого среди «сынов Саади», оставив их за собой. Это была «мифологема», но не биографического, а литературно-эстетического свойства, опиравшаяся на «Крымские сонеты» и, возможно, отчасти на цикл «арабских» стихов, включая только что написанного «Фариса». Биографический мотив, однако, вплетается в стихотворение, образовав в нем лирическую тему «далекой родины».

Второе произведение, принадлежащее кн. З. Волконской и написанное в том же 1828 году, содержало уже прямую концепцию личности. Это — известный «Портрет», опубликованный двумя годами позднее в русском переводе³. «Кто сей смертный, коего чело, кажется, увенчано горестным воспоминанием, даже среди шума веселий! Ужели он одинок на земле? Нет! Взоры друзей устремлены на него и останавливаются на нем, как бы он был средоточием их мыслей. Или жизнь ему надоела?.. В глазах его выражается грусть, в улыбке насмешка. — Может быть, подобно Байрону, и он преследуем злобою и завистью? Может быть, струны сердца его оборваны, и, подобно разбитой лире, оно уже не издает никаких звуков? Или, как тяжкая цепь на рабах, совесть не отягощает ли его мыслей? Но нет: душа его свободна, чиста: он может без укора смотреть на добродетель; благородный поступок, великодушие; все, что истинно, все, что прекрасно, пленяет, восхищает его. Внимает ли он трогательной, но величественной гармонии: он исполняется святой радости, — святой, ибо она меланхолическая. Тогда покой нисходит на его взволнованную душу, тогда гений его упоен божественными звуками,

тогда

тогда он сам — весь гармония. — Но произнесли одно слово, и радость его исчезла: глаза его неподвижно остановились на том предмете, который они созерцали; багровая краска вспыхнула на его ланитах <...>. Кто-то назвал при нем страну чуждую <...> чуждую для нас, священную для него <...>. Там его мать отирала первые слезы; там сердце его впервые любило; там предания лелеяли его гений; там думы и отечество создали в нем поэта! <...> Литовский ветер ударил в струны этой Эоловой арфы! Тогда певец лесов запекает песнь лесов; он открывает свою душу, он развивает свою думу; он обращается равно ко всем; во всех он видит только братьев. Выражения его сжаты, но исполнены страсти и силы. Его отечество с жадностью внимает сим отдаленным звукам; оно собирает его поэтические вдохновения и гордится сим народным гением, ибо оно всегда и везде озаряет и воспламеняет его».

Легко заметить в этом описании те же принципы стилизации образа, которым следует и ранний Лермонтов в своих характерологических портретах, — и даже выделить совпадающие словесные формулы. Контраст тайной грусти и внешнего веселья намечен уже в романсе «К друзьям» (1829): «Но нередко средь веселья дух мой страждет и грустит»; он определяет поведение Арбенина в «Странном человеке», — как и «насмешливая улыбка»; все это повторится потом в портретных описаниях Печорина в «Герое нашего времени»: «злоба и зависть» — почти фразеологическое сращение (ср. в «Тучах»: «зависть ли тайная, злоба ль открытая?»). Это не близость образца и копии, но родство исходных принципов «байронического» портрета. Портрет этот в целом не тождествен лермонтовским. З. Волконская отнюдь не была «байронистом» и лишь учитывала байроническую ориентацию Мицкевича. Свою концепцию его личности она проецировала на тип элегического героя-изгнанника, обрисовавшегося в «Путешествии Чайльд-Гарольда», в пушкинской элегии «Погасло дневное светило» и в собственных стихах и поэмах Мицкевича, — более всего в «Конраде Валленроде». С другой стороны, она ориентировалась на тип вдохновенного поэта, созданного теорией и литературной практикой Любомудров, — всеобъемлющего гармонического органа божества, выразителя национального духа. Концепция возникает на скрещении двух этих тенденций — и решительно противоречит френетическому типу «злодея-героя», к которому будут тяготеть персонажи ранней лирики Лермонтова. Вместе с тем «изгнанничество» оказывается доминантой образа, — и это сближает его с лермонтовским лирическим героем 1830–1831 годов.

Итак, в конце 1820-х годов возникают по крайней мере две литературные интерпретации личности и поэзии Мицкевича. Число их затем станет увеличиваться, — достаточно напомнить знаменитый набросок Пушкина «Он между нами жил...» с двумя контрастно сопоставленными концепциями: «мирного гостя», вдохновенного свыше (харак-

терно, что тема «изгнания», намеченная в ранних черновых набросках⁴, устраняется из поздней редакции, — Пушкину нужна иная трактовка личности), и «злобного поэта». Но такая концепция могла возникнуть только позднее — уже после того, как между Мицкевичем и его «русскими друзьями» пролегал рубеж 1830–1831 годов.

В это время четырнадцати-пятнадцатилетний Лермонтов учится в Московском университетском благородном пансионе и впервые сталкивается с московской литературной средой. В его стихах 1828–1829 годов слышатся отзвуки литературных проблем, занимавших Любомудров, и — что для нас еще важнее — замечаются следы знакомства с литературным бытом столицы. Нам предстоит присмотреться именно к этим его стихам, и прежде всего к «Романсу» («Коварной жизнью недовольный», 1829), в котором Б.М. Эйхенбаум еще в 1936 году совершенно справедливо заподозрил отклик на реальные события, имевшие место в кружке Любомудров.

2

Среди стихов раннего Лермонтова, чаще всего интимно-лирических и имеющих литературное происхождение, «Романс» («Коварной жизнью недовольный...») выделяется конкретностью реалий. В нем идет речь об «изгнаннике самовольном», покидающем Москву для «Италии златой» и прощающемся с друзьями, мирными досугами за бокалом вина, «московскими девами» и в особенности с одной из них, к которой он обращает прощальную речь, уверяя ее в своей вечной привязанности. Отъезд героя, добровольный внешне, вынужден внутренними причинами: его преследует «коварная жизнь» с ее «низкой клеветой». В стихотворении, таким образом, сплелись какие-то реальные факты с характерно элегическими мотивами или, скорее, первые были обобщены и расширены до последних.

«Романс» был прокомментирован впервые в 1936 году в собрании сочинений Лермонтова под редакцией Б.М. Эйхенбаума; редактор принял и обосновал высказанную устно догадку И.Л. Андроникова, что в стихотворении речь идет об отъезде в Италию С.П. Шевырева — поэта, эстетика, критика, одного из главных участников хорошо знакомого Лермонтову «Московского вестника». Его экспозицию («Коварной жизнью недовольный, / Обманут низкой клеветой, / Летел изгнанник самовольный / В страну Италии златой») комментатор связал с полемикой, начатой Шевыревым против Булгарина в 1828 году. «В ответ на его (Шевырева. — В.В.) резкий отзыв о „Северной пчеле“ на него напал Булгарин, имевший тогда большое влияние. Это нападение вызвало некоторую панику и раскол внутри редакции „Московского вестника“: перепуганный Погодин считал выступление Шевырева ошибкой, и его положение в редакции пошатнулось. В связи с этим друзья Шевырева

посоветовали

посоветовали ему воспользоваться предложением кн. З.А. Волконской и ехать с нею в Рим в качестве воспитателя ее сына»⁵. Такая исходная ситуация подготавливает последующий монолог «изгнанника», с упоминанием возлюбленной. Здесь Б.М. Эйхенбаум обращает внимание на письмо к Шевыреву В.П. Титова, намекавшего на какую-то его петербургскую привязанность: «... твою приятельницу m-lle N. etc., — писал Титов, — я уверял, что ты не мог забыть Питера и желаешь ехать в чужие края, чтобы иметь случай хоть мимоходом видеть ее еще раз»⁶. Исследователь предполагал, что этой приятельницей могла быть А.И. Лаваль, адресат стихотворения Шевырева «Партизанке классицизма» (1829).

Версия о Шевыреве как адресате «Романса» в дальнейшем не оспаривалась и была принята лермонтоводами, в том числе и автором этих строк⁷. Между тем она вызывает целый ряд вопросов и сомнения.

Прежде всего история отъезда Шевырева рассказана Б.М. Эйхенбаумом не совсем точно. Реально дело обстояло следующим образом. Шевырев начал полемику с Булгариным в «Обзрении русской словесности за 1827 год», напечатанном в первой январской книжке «Московского вестника» за 1828 год. Статья появилась в тот момент, когда М.П. Погодин, редактор журнала, находился в Петербурге и устанавливал с Булгариным литературные и личные контакты. «Я был угощаем в Петербурге Булгариным, который дал особый обед, — Пушкин, Мицкевич, Орловский пировали здесь вместе, — вспоминал Погодин, — и не успел я уехать из Петербурга, как пришла туда первая книжка с громогласным разбором нравственно-описательных сочинений Булгарина. Он взбесился, называл меня изменником, и началась пальба. Правду сказать, что он имел некоторое право сетовать на отсутствие всякой пощады со стороны Шевырева, который воспользовался моим отсутствием и грянул»⁸. Булгарин отвечал антикритикой, где апеллировал публично к авторитету Погодина⁹. Положение последнего стало щекотливым; 30 января 1828 года он записывает в дневнике: «Булгарин написал преглупую статью на Шевырева. Ну взбесится теперь мой Шевырев. Уже и Веневитинов кричит. Много мне труда предстоит»¹⁰. Тем не менее он напечатал сдержанный ответ Булгарину, где в основном солидаризировался со статьей Шевырева («Шевырев защищен благородно, я опять в стороне, без нарушения приличий», — записал он в дневнике). Погодина упрекали в «слабости», недостаточной решительности; он действительно избегал обострения полемики и стремился сдерживать полемический пыл Шевырева («зачем баловать мальчика, который кусает себе ногти»), — однако, несмотря на разногласия, иной раз очень резкие, их отношения оставались дружескими. О «пошатнувшемся» положении Шевырева в редакции «Московского вестника» говорить, конечно, не приходилось; более того, Шевырев боялся, что на него упадет вся тяжесть журнальной работы. 11 сентября 1828 года он писал Погодину из Петер-

бурга: «Жуковский говорит мне, что Круг здесь воеет о тебе: давайте мне Погодина. След., есть надежда, и верная, что ты по приезде государя переедешь в Питер. Так у меня одного на плечах останется „Москов.<ский> Вест.<ник>“, ибо здесь сотрудники решительно неверные. Это узнал я по опыту. Нет, друг мой! если ты сколько-нибудь меня любишь, если сколько-нибудь ценишь Шевырева как литератора, то пощадишь мое время и скажешь мне: „не берись за это дело. Тебе не то назначено. Учись, приготовляй, собирай“. — Это голос души моей: его я слышал от Жуковского, от Пушкина, от Титова. Этот же голос надеюсь от тебя услышать, если ты друг мне. Душа просит других занятий — и все ей отвечает: да»¹¹. И так, уже в сентябре 1828 года Шевырев готов оставить журналистику во имя ученых занятий и ищет поддержки у Погодина, — и причиной тому вовсе не были неудачи на полемическом поприще, ни тем более разногласия в редакции «Вестника». Когда в начале 1829 года княгиня З.А. Волконская решила отправиться в Италию и пригласила с собой Шевырева в качестве воспитателя своего сына, и самим Шевыревым, и его ближайшими друзьями это было воспринято как осуществление его давнишних мечтаний. Погодин писал ему: «Как мне жаль, как мне жаль тебя; но с богом! Да хранит тебя небо, и да возвратишься ты к нам еще сильнее, свежее, веселее. Иди твердо по своей дороге, но теряй никогда из виду своего назначения, работай и не шали много: вот тебе мое дружеское наставление»¹². Все эти данные показывают с совершенной очевидностью, что отъезд Шевырева вовсе не воспринимался как «изгнание», хотя бы и добровольное. К началу его путешествия — февралю 1829 года полемики годичной давности уже потеряли актуальность, — и нет решительно никаких указаний на то, что кто-либо, хотя бы и ошибочно, выставлял их в качестве причины заграничной поездки Шевырева. С другой стороны, в многочисленных прощальных посланиях, адресованных З.А. Волконской, мотив изгнанничества отсутствует; обещанная Италия рисуется в них как страна «искусств и просвещения». И.В. Киреевский писал о «необходимости Италии» для художественной натуры («О русских писательницах», 1833); Н.Ф. Павлов — об «отчизне сладкой лиры», куда адресат его послания «воскреснуть силами спешит», чтобы подобно соловью «запеть» под южным солнцем¹³. В послании Баратынского З.А. Волконской все эти мотивы сложились в последовательную концепцию: «кумир» Москвы уезжает «в лучший край и лучший мир», оставляя осиротевших друзей и страну «зимы». «Зима» здесь символична: она означает не только климат, но и общество, «ледяной свет», как потом скажет Лермонтов:

Из царства виста и зимы,
Где под управой их двоякой
И атмосферу, и умы
Сжимает холод одинакой,

Где

Где жизнь какой-то тяжкий сон,
Она спешит на юг прекрасный,
Под Авзонийский небосклон,
Одушевленный, сладострастный...¹⁴

В этой связи особенно любопытно послание Шевырева. У него нет противопоставления «севера и юга», «зимы и лета» и, соответственно, Москвы и Рима; напротив: переезд в Рим «лучшего перла» московской «короны», «лучшего цвета» московских садов есть символ единения двух центров — западной и восточной культуры:

К Риму древнему взывает
Златоглавая Москва
И любовью окрыляет
Хладом сжатые слова.

Древней славой град шумящий,
Приими привет Москвы,
Юной славою гремящий
В золотых устах молвы.

У тебя светило наше
Льет роскошный теплый свет,
У тебя и небо краше —
Так возьми ж к себе мой цвет.

Сам любуйся на созданье
Наших северных степей,
Но его благоуханье
В сень родную перелей¹⁵.

В этих строках ощущаются контуры будущих славянофильских концепций «Запада» и «Востока», в их специфически «шевыревском» варианте; вместе с тем они лишней раз показывают, что Шевырев не ощущал свое заграничное путешествие как изгнание и разрыв с Москвой, хотя бы временный; хорошо известно, что его отрицание западной цивилизации никогда не распространялось на Рим и что интерес к римской и итальянской истории и культуре у него крепнет на протяжении 1830-х годов, как раз тогда, когда в его дневниках появляются первые элементы славянофильской доктрины.

Но если так, то нам придется отнести Шевырева как первого кандидата на роль адресата лермонтовского «Романса». В конце 1828 — начале 1829 года он не находится в положении преследуемого («Ковар-

ной жизнью недовольный, / Обманут низкой клеветой»); его отъезд в Италию воспринимается не как изгнание, а как приобщение к центрам европейской цивилизации и для него самого связан с большими ожиданиями, — и потому обращение к возлюбленной («Душа души моей! тебя ли / Изгладят в памяти моей: страна далекая, печали, / Язык презрительных людей») в общем контексте ситуации выглядит в его устах несколько неожиданно.

Добавим к этому хронологическую справку. Шевырев уезжал не из Москвы, а из Петербурга (вспомним, что в письмах, к нему обращенных, также идет речь о петербургской привязанности, а герой стихотворения как будто обращается к «московским девам» и к московской возлюбленной). В Петербург он приехал 16 февраля, а выехал за границу 28 февраля 1829 года¹⁶. «Романс» же написан самое раннее через два месяца. Дело в том, что в первой его строке есть реминисценция из «Надежды» А.И. Подолинского («Бесплодную жизнью недовольный...»), появившейся впервые в альманахе «Подснежник»¹⁷. Альманах этот вышел в свет 4 апреля 1829 года; рассылку экземпляров начали несколькими днями позднее¹⁸. В Москве он появился, таким образом, не ранее середины месяца, что является и *terminus post quem* лермонтовскому стихотворению.

В «Подснежнике» Лермонтов мог увидеть стихи Баратынского к З.А. Волконской и Шевырева — к Лаваль, но из этих стихов он не мог почерпнуть оснований для своей поэтической концепции. Он мог слышать об отъезде Шевырева и от общих знакомых, например Раича, — но и они вряд ли интерпретировали его как «изгнание».

Между тем и «Подснежник», и московские разговоры, в том числе и, несомненно, разговоры в ближайших к Лермонтову литературных кругах, подсказывали ему имя прямого изгнанника, уезжавшего из Москвы как раз в апреле 1829 года. Этим человеком был Адам Мицкевич.

3

В начале настоящего этюда нам уже пришлось упоминать о возможных, более того, вероятных источниках знакомства Лермонтова с поэзией Мицкевича в 1828–1829 годах¹⁹. Однако в «Романсе» речь идет не о литературе, а о личности. Здесь были возможны только устные источники информации: ни одно из произведений, дающих ту или иную концепцию личности польского поэта, к 1829 году опубликовано не было.

В 1826–1827 годах ближайшее московское окружение Мицкевича составляли Вяземский, Пушкин, Н. Полевой, Баратынский и Любомудры. Среди последних был в то время и будущий учитель Лермонтова С.Е. Раич. 24 октября 1826 года Погодин делает в дневнике запись об обеде, на котором присутствовали Мицкевич, Пушкин, Баратынский, Шевырев, Веневитинов, Раич, Киреевский и другие; пили за здоровье

Мицкевича,

Мицкевича, затем Пушкина. Это был памятный в летописях русской литературы обед по случаю организации «Московского вестника»²⁰; Мицкевич присутствовал при рождении журнала, который Лермонтов будет предпочитать всем остальным. 2 февраля 1828 года Погодин вновь заносит в дневник: «Завтракали очень весело человек двадцать: Мицкевич, Вяземский, Хомяков, Веневитинов <(А.В.)>, Раич, Полевые, Томашевский и пр.»²¹.

Раич мог встречаться с Мицкевичем и за пределами кружка любителей: у него были достаточно обширные литературные знакомства в Москве. Напомним, что он пользовался литературным покровительством И.И. Дмитриева и отчасти Вяземского и до середины 1820-х годов был довольно тесно связан с Полевым, с которым собирался одно время издавать журнал. Все это — знакомые, а иногда и очень близкие знакомые Мицкевича, как Вяземский и Полевой. Наконец, он виделся с Мицкевичем в московских литературных салонах.

Это обстоятельство существенно. Конечно, представление о личности Мицкевича формировалось в профессиональных литературных кругах, — однако романтизированный, концептуальный «Портрет» вышел именно из салона Волконской, — и в этом была своя закономерность. Мы могли уже заметить, что герой лермонтовского «Романса» предстает читателю не литературной, но личной своей ипостасью, не в профессиональном, но в биографическом качестве — так, как воспринимали его посетители и посетительницы кружка или салона. Другими словами, этот облик ближе к тому Мицкевичу, который появляется в «Портрете» Волконской, нежели к ориентальному певцу стихотворения Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов». В салоне Волконской Мицкевич появляется уже в начале 1827 года; по сведениям Вл. Мицкевича, его ввел туда Вяземский; он же представил его и хозяйке другого московского салона, А.П. Елагиной. Письма Ф. Малевского дают нам хронологию этих посещений: 27 января 1827 года он пишет о полученном приглашении и подробно рассказывает о театральном и музыкальном вечере. С этого времени польские литераторы становятся почти домашними людьми в доме Волконских; так воспринимали их и всегдашние гости салона, например А.Н. Муравьев. В числе обычных гостей Муравьев назвал и своего воспитателя С.Е. Раича²².

Раич был одним из звеньев — конечно, не единственным, — которые связывали Лермонтова с этим литературно-художественным кружком, — и нет ничего удивительного, что в стихах Лермонтова 1830 года проскальзывают следы знакомства с его внутренним бытом. Дальним отзвуком такого знакомства является его интерес к личности Веневитинова. Он располагал, конечно, прежде всего печатными источниками: сразу после смерти Веневитинова в печати начинают появляться его стихи и сведения о нем, которые потом составили основу биографическо-

го мифа об идеальном романтическом поэте. В 1827 году «Московский вестник» печатает элегию «Поэт и друг» с примечанием: «Горькими слезами омочили мы сие стихотворение. Незабвенный друг наш чудесным образом предрек свою судьбу...» Именно это стихотворение отразилось реминисценцией в лермонтовской «Эпитафии» («Просто-сердечный сын свободы», 1830), причем строка «Он верил темным предсказаньям...», скорее всего, была навеяна журнальным примечанием. Когда в 1829 году вышло собрание стихов Веневитинова, Лермонтов, уже несомненно, имел общее представление о той концепции личности Веневитинова, которая первоначально сложилась в устном предании, — и об этом косвенно свидетельствует то обстоятельство, что в его поэтическую память западают строки из «Завещания» — второго поэтического основания биографической мифологемы. «Эпитафию» 1830 года считают иногда посвященной памяти Веневитинова; может быть, точнее видеть в ней автоэпитафию²³. Однако даже и в последнем случае дело не меняется в существе: Лермонтов лишь строит свое лирическое «я» по веневитиновской модели. Он производит совершенно точный и целенаправленный отбор стихов, который был бы вряд ли возможен, если бы ему не была известна драматическая неразделенная любовь Веневитинова к Зинаиде Волконской — центральный стержень биографической концепции, придающий символический смысл мотиву перстня-талисмана (ср. «Он верил темным предсказаньям, / И талисманам, и любви»). Обо всем этом невозможно было узнать из существующих публикаций, — но об этом говорили в Москве. 6 апреля Погодин записывал в своем дневнике: «Завтрак у меня. Представители русской образованности и просвещения: Пушкин, Мицкевич, Хомяков, Щепкин, Венелин, Аксаков, Верстовский, <(А.)> Веневитинов... Говорили о Дмитрие Веневитинове, о страсти его к княгине Волконской. Она искала в нем свежего юношу... Он боялся прикоснуться к божественному идеалу. Она мелка»²⁴.

Но если Лермонтов хотя бы в общих чертах имел представление о жизни салона Волконской, он не мог миновать в нем фигуры Мицкевича, подобно Веневитинову, но еще при жизни окруженному ореолом биографической легенды. Она создавалась спонтанно как легенда о поэте-изгнаннике. Она шла не только из круга Волконской, породившего «Портрет», — но и из других кружков и салонов, в которых бывал Мицкевич: например, из салона А. Елагиной — другого неофициального московского культурного центра. Рекомендую Мицкевича попечением Жуковского, Елагина писала о «гидре воспоминаний», терзающей «растерзанное сердце» поэта — основанием концепции становились собственные стихи Мицкевича («Resygnacija») ²⁵. Юная М.В. Киреевская записывала в дневник 19 февраля 1828 года: «... У нас были Мицкевич и Матюшкин. <...> Мицкевич много говорил о Польше, как это должно быть ему тяжело, бедный изгнанный»²⁶.

И наконец,

И наконец, еще один салон, из которого могли прийти к Лермонтову известия о Мицкевиче, — салон Пашковых. Это не литературный круг, — это один из бытовых центров культурной Москвы, в котором бывали, однако, Пушкин, Жуковский, А. Тургенев, А. Булгаков, юноша Огарев. Здесь вызревала втайне поэзия Е.П. Сушковой — будущей гр. Е.П. Ростопчиной, учителем которой, кстати сказать, был все тот же Раич, по свидетельству ее брата, развивший в ней любовь к поэзии²⁷. Лермонтов войдет в близкое соприкосновение с представителями этой семьи несколько позднее; однако семейные связи восходят еще ко времени их пензенского пребывания: известен рассказ о столкновении А.В. Сушкова с одним из Столыпиных — столкновении, кажется, окончившемся дуэлью²⁸. Воспоминания самой Ростопчиной о времени знакомства с Лермонтовым неотчетливы; она упоминала, что видела будущего поэта два раза на детских балах, где она «прыгала и скакала, как настоящая девочка», какою и была, в то время как он, в то время ученик Благородного пансиона, старался вскружить голову ее кокетливой кузине — Е.А. Сушковой²⁹. Здесь обычное для мемуаров смещение хронологии: в 1830 году, к которому относится юношеский роман Лермонтова, девятнадцатилетняя Додо Сушкова, конечно, не могла резвиться, «как девочка», на детских балах, — и, стало быть, первые встречи нужно отнести к 1828, если не к 1827 году, когда Лермонтов с бабушкой переехал в Москву. Уже в 1831 году Лермонтов адресует Додо мадригальное послание, где обнаруживает не вполне обычную осведомленность в ее литературных занятиях: так, он знает о ее «Талисмане», напечатанном под анаграммой и тщательно скрывавшемся от родных, считавших поэтическую деятельность предосудительной для молодой девушки. Дело объясняется просто — неосознаваемыми, не фиксируемыми специально семейными знакомствами. Е.А. Ладыженская, сестра Е.А. Сушковой, писала о них: «Мы обе были знакомы с ним по Москве, он был сверстник и сотоварищ (по бывшему Моск. Благ. Унив. Пансиону) наших двоюродных братьев Сер. и Дм. Петровичей Сушковых, такой же неоперившийся юноша, как с десятков подрастающих или выросших мальчиков на глазах и на попечении Беклешовых»³⁰. «Я знал Лермонтова долго и хорошо, — подтверждал сам С. Сушков, — познакомились мы еще в отроческом возрасте на скамьях московского благородного университетского пансиона в 1828 году, где он был на два года старше меня по классу и летами...»³¹ Лаконизм и скудость этих свидетельств есть показатель не разобщенности, а, напротив, — особой плотности бытовой и литературной среды, в особенности в Москве, где связи родства и знакомства по традиции сохранялись и поддерживались и не нуждались поэтому в специальных разъяснениях. Тем большее значение приобретает для нас мемуарное письмо Е.П. Ростопчиной от 17 марта 1852 года, где она рассказывала о первом визите Мицкевича и Малевского в дом

Пашковых «более двадцати лет назад». Ростопчина вспоминала, как Павел Муханов привел к ним двух незнакомцев, «двух прекрасных юношей, двух странников, двух чужеземцев»; один из них, сразу обративший на себя внимание девочки, был «брюнет, с бледным лицом, с роскошной черной шевелюрой, вдохновенным взором, задумчивым выражением лица»; «на всем его облике было написано предсказание великого будущего, судьбы славной и исключительной». Муханов представил его как одного из самых великих поэтов века. Это был Мицкевич³².

В этом письме, как и в воспоминаниях Ростопчиной о Лермонтове, есть легкие и однотипные хронологические смещения. Если Муханов представил Мицкевича как автора «Валленрода», значит, визит состоялся не ранее 1828 года, — но тогда он не мог, конечно, посадить к себе на колени «крошку» («petite»), внучку Пашковых, которой было в ту пору около семнадцати лет. Остается думать, что визит этот произошел ранее, может быть, сразу после сближения Мицкевича с братьями Полевыми, с которыми сотрудничали братья Мухановы; детали могли выпасть из памяти Ростопчиной и контаминироваться с более поздними представлениями о Мицкевиче, наложившими сильный отпечаток на ее воспоминания. При всех обстоятельствах нам важно, что Мицкевич бывает у Пашковых как раз во время пансионского обучения Лермонтова и что и здесь он воспринимается младшим поколением как великий поэт, изгнанник (pèlerin), «странник» с романтической судьбой. Конечно, речь Муханова передана по памяти и приблизительно, — однако и в этом виде она почти совпадает с тем, что писал о Мицкевиче «Московский телеграф»: «Когда умолк Гете, когда нет Байрона, Мицкевич — будем гордиться этим — не только первый поэт Польши, но едва ли не первый из существующих ныне поэтов. „Валленрод“, „Праотцы“, „Сонеты“, „Фарис“ суть создания творческого воображения, которым ни один из существующих ныне поэтов Англии, Германии, Франции и Италии ничего противопоставить не может»³³.

Мы можем прервать на этом обзор материалов о Мицкевиче в московских салонах. Он дает нам основания для исходного тезиса: известия о польском поэте могли проникать к Лермонтову не только из печати — и даже не в первую очередь из печати, а из устных источников, причем по самым разнообразным каналам, а не только через литературных информаторов типа Раича. При этом существенно, что вокруг Мицкевича уже складывалась изустная легенда, — и ядром ее было представление о великом поэте-изгнаннике. Оно опиралось, конечно, на реальную судьбу польского поэта, — но реальные судьбы не обязательно адекватны биографической мифологеме, — в данном случае мы можем говорить о последней. Она поддерживалась и самим Мицкевичем: в его письмах и разговорах второй половины 1820-х годов скитальчество, изгнанничество проходит как одна из центральных автобиографических тем.

тем. В знаменитой прощальной импровизации в Москве в 1828 году он сравнивал себя с нищим странником, погибающим на чужбине и сохраняющим при себе единственную драгоценность — подаренный ему друзьями кубок. Нелишним будет заметить, что лирический мотив «странника», «изгнанника» — один из важнейших как в раннем, так и в позднем лермонтовском творчестве.

Все это вполне соответствует той художественной идее, которая лежит в основе лирической биографии героя лермонтовского «Романса».

Теперь нам предстоит вновь обратиться к его тексту и проверить, соответствуют ли конкретные реалии реалиям биографии Мицкевича, известным в московском обществе.

Строка «Коварной жизнью недовольный, / Обманут низкой клеветой» может иметь как общий, так и более конкретный смысл.

Выход в свет «Крымских сонетов» и «Конрада Валленрода» вызвал резкую реакцию в литературных и политических кругах. Вряд ли Лермонтов знал в 1829 году о той «ужасной классической грозе», которая поднялась в Варшаве против романтической школы, о чем упоминал Вяземский в письме к жене в конце марта 1828 года³⁴ и ответом на которую была статья Мицкевича «О критиках и рецензентах варшавских». Правда, статья эта была в 1829 году напечатана в «Московском телеграфе» как предисловие к собранию стихотворений Мицкевича, и следы полемики отразились в русской печати, — но было бы рискованно предполагать, что пансионер Лермонтов внимательно следил за этими спорами и расценивал их как инсинуации «классиков» против вождя польского романтического движения³⁵. Зато трудно представить себе, что он не был осведомлен, хотя бы в самых общих чертах, о политических причинах «изгнанничества» Мицкевича. В 1827 году, рекомендуя Жуковскому Мицкевича и Малевского, Вяземский упоминал, что они «жертвы чванства и подлости Новосильцева»³⁶, в апреле же 1828 года, после выхода «Валленрода» и краткого апологетического объявления о нем «Северной пчелы», Новосильцев составил обширный рапорт, где, исходя из содержания поэмы, обвинил ее автора в тайных противоправительственных замыслах³⁷. Политическое дело велось секретно, но отзвуки его слышались в обществе. Мицкевич позднее рассказывал Реттелю, что донос Новосильцева был направлен Николаю I, находившемуся в армии Дибича за Дунаем, и пришел как раз в то время, когда Николай был в хорошем настроении из-за успехов русских войск. Он не придавал особенного значения делу и отослал бумаги обратно в Петербург с повелением назначить комиссию для расследования. «Для этой комиссии, состоявшей из трех человек, кроме Жуковского, искреннего поклонника Мицкевича, был избран еще один, хотя и литератор, но давний приятель Мицкевича, и третий, человек недалекий и привыкший полагаться на авторитет коллег. Нет поэтому ничего удивительного, что

составленный рапорт был весьма благоприятен для Мицкевича <...>. В это время Николай не хотел или не мог ближе заниматься этим делом, главным образом потому, что отношения между Варшавой и Петербургом, т.е. между ним и великим князем, были довольно напряженными. Добрым расположением царя не замедлили воспользоваться, и некоторые влиятельные особы стали хлопотать о разрешении Мицкевичу выехать за границу...»³⁸

Вероятно, не случайно Вяземский в письме к жене в начале мая 1828 года упоминает о преследованиях Мицкевича. «...Когда подумаешь, что этот человек гоним и что пьяный Новосильцев и подлый Байков могут играть его судьбою! В хорошее время живем мы, нечего сказать!»³⁹ Уже позднее, в феврале 1829 года, перед самым отъездом, Мицкевич пишет Жуковскому ответ на его запросы, вкратце рассказывает о своей изгнаннической «Одиссее» и намекает на «Илиаду», с «неистовствами» «литовского Ахиллеса» — Новосильцева, «причинившего столько зла школьникам»⁴⁰.

Нам важно отметить во всех этих устных версиях мотив, который появится затем в лермонтовском стихотворении, — «несправедливое преследование», «наветы» «низкой клеветы» — очень существенный дополнительный штрих, довершающий портрет «изгнанника».

В это самое время, как будто демонстративно, московское общество устраивает Мицкевичу прощальный обед по поводу его отъезда из Москвы в Петербург. «Когда он уезжал из Москвы, — писал Малиновский Лелевелю 25 апреля (7 мая) 1828 года, — тамошние литераторы устроили великолепный пир, подарили ему серебряный кубок, на котором вырезаны имена участников банкета и поклонников Адама». Имена эти известны: Е. Баратынский, П. и И. Киреевские, А. Елагин, Н. Рожалин, Н. Полевой, С. Шевырев, С. Соболевский. «Декламировали стихи, написанные по этому случаю, — продолжает Малиновский, — пели песенки. Поэта провожали со слезами. Он отвечал им импровизацией, которая вызвала такой энтузиазм, что поэт Баратынский, упав на колени, воскликнул: „Ah mon Dieu, pourquoi n'est-il pas Russe!“ <Ах, боже мой, почему он не русский?>»⁴¹ Ф. Малевский сохранил нам содержание этой импровизации. Мицкевич сравнил себя со странником, умирающим в чужом краю. Хозяин, давший ему приют, не обнаружил на трупе ничего, кроме укрытого в складках плаща кубка⁴². Этой импровизацией был доволен сам Мицкевич; много позднее Петр Киреевский писал брату, что «силу живого слова» он «видел в полном величии при провожании Мицкевича»⁴³. Восклицание Баратынского, конечно, было ответом на самое содержание речи: оно также имплицировало понятие «изгнанник».

В сознании самого поэта и его друзей изгнание не оканчивалось, а продолжалось: Мицкевич уезжал не на родину, а на чужбину. Его отъезд принципиально

принципиально разнился от учено-литературного путешествия Шевырева. Весь этот вечер, состоявшийся в доме Соболевского во второй половине апреля 1828 года, носил ритуально-символический характер, и импровизация Мицкевича как нельзя лучше соответствовала прощальным стихам, сочиненным И. Киреевским. Стихи сопровождали памятный кубок и содержали основной поэтический мотив: дружбы, утешающей в страданиях и скитаниях, точнее, дружеского сопричастия. Кубок — символ связи, непрерывающегося духовного общения поэта с теми, чьи имена на нем запечатлены. Они откликнутся на грусть владельца:

И известит их о твоей тоске
Печальное их сердца содроганье,
И будут на твое воспоминанье
Согласной думой вторить вдалеке.
Но если ночью, посреди молчанья,
Вдруг без причины стукнет твой стакан,
Знай — это голос нашего мечтанья:
Его тебе примчал твой талисман⁴⁴.

Он не дает только забвенья прошедшего — поэтическая концепция пушкинского «Талисмана». Именно на это отвечал Мицкевич своей символической речью: этот талисман, т.е. материализованный знак дружеской связи, — единственное, что составляет достояние скитальца, с которым он не расстанется до могилы. Так, тема изгнанничества соединилась с поэтической темой дружбы.

Именно эта связь намечается в «Романсе» Лермонтова:

Забуду ль вас, — сказал он, — други,
Тебя, о севера вино!
Забуду ль, в мирные досуги
Как веселило нас оно?

Конечно, здесь нет прямой связи с неопубликованными стихами Киреевского, — и самый монолог, со стереотипами гедонистической поэзии, далеко не отражает драматического величия момента. Но иначе и быть не могло: если Лермонтов и располагал какой-либо информацией об этом вечере (годовой давности), то, конечно, это была информация самая общая — быть может, о том, что Мицкевич произнес прощальную импровизацию. Напомним, что вечера в честь Мицкевича в Петербурге и Москве были весьма многочисленны, равно как и его импровизации; в конце марта 1828 года Мицкевич с легкой иронией писал Одынцу, что его растущая слава нередко выходит из-за стола, за которым он ест и пьет с русскими литераторами⁴⁵. Однако слухи о прощаль-

ном вечере, по-видимому, держались довольно долго; еще П.И. Бартенев собирал о нем устные сведения. Так, он сообщал, что Шевырев воскликнул за ужином: «Самодержавья скиптр железный перекуем в кинжал свободы»⁴⁶. В некрологе К. Павловой (частью основанном на беседах, которые он в свое время вел с самой писательницей) Бартенев упоминал, что «когда провожали из Москвы Мицкевича, она читала ему хвалебные стихи»⁴⁷. Но особенно интересен записанный им рассказ М.А. Максимовича: «Когда вышел „Конрад Валленрод“, в Польше появился разбор его, неблагоприятно изъяснявший это произведение. Дело как-то дошло до царя. Он спросил, что за человек Мицкевич. Ему отвечали, что он то же для Польши, что Пушкин для русских. Царь приказал дать ему полную свободу жить за границею. Мицкевич уехал из России, и сначала в Рим. Мицкевича провожали из Москвы ужином, распорядителем был Соболевский. Поэту поднесли серебряный кубок с вырезанными именами московских его друзей, при чем пелись стихи Шевырева: „Чрез Неман дай же руку!“»⁴⁸ Этот рассказ весь основан на сведениях, полученных Максимовичем из вторых рук; он представляет собой устную версию, хотя и идущую из авторитетных литературных кругов, — и по своей структуре, отбору деталей, причинно-следственным связям почти идентичен «Романсу» Лермонтова. «Разбор», о котором идет речь, — донос Новосильцева, соответствующий «низкой клевете» у Лермонтова; она является причиной «самовольного изгнания» поэта; прощание, на котором утверждается неразрывная дружеская связь его с оставшимися в Москве друзьями, кадансирует все построение. Но у Лермонтова присутствует еще один сюжетный мотив: изгнанник обещает помнить

Снега и вихрь зимы холодной,
Горячий взор московских дев...

Это намек на светские успехи. Об увлечениях Мицкевича говорили в Москве еще в 1827 году; слухи дошли до сестер Малевского, и приятелю Мицкевича пришлось опровергать сплетню, якобы они оба были одновременно влюблены в одну и ту же особу. Малевский оправдывался, что это могло быть разве в шутку⁴⁹. Однако Мицкевичу приходилось увлекаться «московскими девами» и всерьез; Кс. Полевой вспоминал, что предметом «идеальной любви» Мицкевича была жена сотрудника «Московского телеграфа» А.И. Красовского; С.Д. Полторацкий записывал, что Мицкевич был влюблен «смертельно», и Капитолина Красовская «кажется <...> умерла от этой любви, а он долго горевал»⁵⁰. Предполагается, что это произошло весной 1828 года и что намек на эту утрату сделан в письме к Одынцу 22 марта (6 апреля)⁵¹. Но лермонтовский «изгнанник» упоминает о «московских девах» для того, чтобы выделить среди них одну — предмет его особой привязанности:

Душа

Душа души моей! тебя ли
Изглядят в памяти моей:
Страна далекая, печали,
Язык презрительных людей?

Здесь есть возможность усмотреть намек на роман Мицкевича с Каролиной Яниш.

Толкование последнего мотива как опирающегося на биографические реалии, вообще говоря, несколько рискованно. Трудно приписывать пятнадцатилетнему Лермонтову осведомленность в деталях интимной биографии Мицкевича и, тем более, стремление отразить ее в поэтическом тексте. Однако роман Мицкевича с Каролиной Яниш был явлением не совсем обычным; как мы постараемся показать далее, он также представлял собой некую мифологему и, сколько можно судить по косвенным данным, получил некоторый общественный резонанс.

Напомним внешнюю историю этих взаимоотношений. К. Павлова рассказывала Вл. Мицкевичу, что познакомилась с его отцом в салоне Зинаиды Волконской; до этого она вела уединенную жизнь в доме родителей и лишь по рассказам знала о московских литературных новостях. К.Д. Кавелин, заставший поэтессу в сравнительно поздние годы, писал, что в юности она общалась с любомудрами и Елагиной⁵²; сама она рассказывала, что инициатива приглашения исходила от княгини. По-видимому, все так и было: в опубликованном недавно дневнике М.В. Киреевской есть упоминания о посещениях Янишей еще в 1826 году; тогда же и в ближайшие последующие годы у Елагиных бывают Соболевский, Максимович, Норов (вероятно, Александр), Титов, Погодин, Мельгунов, Рожалин, Кошелев, Шевырев; 19 февраля 1828 года приходит Мицкевич⁵³. Конечно, это не полный перечень знакомых: нам известно, что в елагинском салоне собиралась чуть ли не вся литературная Москва. Именно поэтому можно усомниться в том, что жизнь молодой девушки в отцовском доме была столь уже «уединенной», — во всяком случае, это не относится ко второй половине 1820-х годов, когда мы видим К. Яниш в кругу любомудров-приятелей братьев Киреевских. Самое приглашение в салон Волконской («Она захотела со мной познакомиться и пригласила меня к себе», — вспоминала Павлова⁵⁴) было уже своего рода актом признания, показателем того, что Каролина Яниш — достаточно заметная фигура в артистических и литературных кругах. Здесь происходит знакомство ее с Мицкевичем; романтически настроенная, не чуждая восторженной экзальтации, она избрала его своим кумиром и, чтобы чаще общаться с ним, просила отца пригласить его в качестве учителя польского языка. Это произошло, видимо, в 1827 году; учитель не остался равнодушен к даровитой ученице и пылкой своей поклоннице — и просил ее руки. Решительное объяснение

состоялось 10 ноября 1827 года, — именно эту дату Каролина помнила в течение многих лет и спустя десятилетия отмечала ее стихотворными обращениями к Мицкевичу⁵⁵. Брак расстроился из-за противодействия родных; 1 декабря 1827 года Мицкевич уехал из Москвы в Петербург и расстался с Яниш почти на год. За это время он успел охладеть к предмету своей недолгой привязанности, и двусмысленность отношений его тяготила; в письмах к Дашкевичу, поверенному этой любви (и, как Мицкевич узнал потом, безнадежно влюбленному в Каролину Яниш), в июле 1828 года и позднее он постоянно упоминает о «художнице» (Яниш) и крайне озабочен тем, чтобы избавить девушку от душевной травмы: в это время сам он полон решимости прекратить роман. Тем временем Каролина посылает ему почти отчаянное письмо (от 19 февраля 1821 года). «Я убедилась, что не могу жить, чтобы не думать о тебе, что все мое существование будет лишь постоянным воспоминанием. Мицкевич! Что бы ни случилось, моя душа принадлежит тебе»⁵⁶. Это письмо делало возвращение Мицкевича в Москву настоятельной необходимостью; он приезжает в марте — не в последнюю очередь, чтобы решительно выяснить отношения. Ему удалось сгладить последствия разрыва, — трогательное и полное благодарности письмо Каролины, посланное ему уже 5 апреля, является тому живым свидетельством⁵⁷. На следующий день он записывает в ее альбом стихи — с той же темой, которая звучит и в прощальном монологе лермонтовского «Романса»: он сравнивает себя с перелетными птицами, которые каждую весну возвращаются на покинутый север. «Слыша их голос, вспомни изгнанника — друга: как только вслед за бурями ему забрезжит надежда, так мгновенно дух его на крылах веселья улетит вновь на полночь, вновь к тебе»⁵⁸.

Если бы Мицкевич и Яниш стремились скрыть свои взаимоотношения от посторонних глаз — все равно, ни учительство его, ни встречи с Каролиной у Волконской и, возможно, у Елагиных не могли быть тайной в московском обществе. Но они и не пытались держать их в секрете — предложение Мицкевича было сделано официально. При повышенном интересе к личной судьбе Мицкевича в московских кружках одного этого уже было бы достаточно, чтобы объяснить, каким образом отзвуки всей этой истории могли попасть в стихи Лермонтова и приобрести в них драматический колорит, — но вероятность такого предположения еще увеличится, если мы примем во внимание некоторые особенности характера и социального поведения Яниш-Павловой, прекрасно известные современникам. «Вышепоименованная дева, — писал о ней Языков братьям, — есть явление редкое, не только в Москве и России, но и под луною вообще. Она знает чрезвычайно много языков <...>, — все эти языки она беспрестанно высовывает, хвастаясь ими. Любит громогласить стихи свои, владеть разговором...»⁵⁹ Это отзыв 1832 года, с которым почти буквально совпадают и многочисленные

поздние,

поздние, почти всегда иронические упоминания о Павловой, «смертной охотнице» до чтения своих стихов на литературных вечерах⁶⁰. Существуют и более ранние свидетельства, показывающие, что уже в 1828–1829 годах Яниши перестали вести ту замкнутую жизнь, о которой потом вспоминала писательница: И.В. Киреевский в письмах к Соболевскому в январе 1829 года описывал обеды у З. Волконской, на которых бывали Пушкин, Вяземский, Баратынский, Шевырев, Дмитриев, Павлов (будущий муж К. Яниш), Погодин и «Каролина», в сопровождении двух спутников (Киреевский иронически аттестует их «евнухами»); при этом она «читает каждый раз страниц по сту поэтической прозы»⁶¹. Уехав за границу в начале 1830 года, Киреевский вспоминал и о пятничных литературных собраниях у Янишей⁶². Это была форма личного и социального самоутверждения — и она распространялась как на поэтическую деятельность, так и на личную, даже интимную жизнь. Когда в мае 1829 года и вторично осенью того же года Москву посетил Александр Гумбольдт, К. Яниш встретила с ним и произвела на него весьма благоприятное впечатление; ходили, однако, слухи, что молодая поэтесса сама рассказывала о повышенном внимании к ней европейской знаменитости. Эти разговоры вызвали позднее эпиграмму Соболевского «Дарует небо человеку...», которая распространялась также под именем А.А. Елагина и И.В. Киреевского⁶³. Кстати, другой московский слух связывал имена Яниш и самого Киреевского; глупая эпиграмма неизвестного графомана, написанная по поводу мнимой влюбленности Киреевского в Яниш, была известна и адресатам, которые над ней подтрунивали⁶⁴.

Можно утверждать с полной вероятностью, что альбом Яниш с посвящением Мицкевича становится известен в это же время. В конце 1828 или начале 1829 года сюда записывает свои стихи Баратынский; в мае или июне — уже после Мицкевича — Языков; вероятно, несколькими месяцами позднее — Вяземский⁶⁵. И.И. Панаев, знавший Яниш-Павлову уже в 1840-е годы, вспоминал, что она была известна «своим поэтическим даром и альбомом, в который написал ей что-то сам Гете»⁶⁶. Судя по контексту его рассказа, сам он альбома не видел, но слышал о нем. Альбом становился предметом устной легенды — как и сама личность Каролины Яниш.

Роман ее с Мицкевичем включался в эту легенду о поэтической, едва ли не гениальной натуре, живущей жизнью духа и идеального чувства. При всей искренности ее чувства она не удержалась от его демонстрации. Она рассказывала о нем Дашкевичу, и самые письма ее к Мицкевичу были подсознательно стилизованы под литературные эталоны. Сведения Бартенева — к сожалению, пока не поддающиеся проверке, — что Каролина Яниш читала на проводах Мицкевича прощальные стихи, — представляют в этом смысле первостепенный психологический интерес. Мы знаем, однако, что во время отсутствия Миц-

кевича она переводила «Валленрода» и перевод был рассчитан на распространение и известность. В январе 1830 года И. Киреевскому сообщили в Мюнхен из Москвы, что перевод этот окончен, и Киреевский писал в Рим Шевыреву 21 февраля: «Он хотя не напечатан, но отправлен к Гете, с посвятителным сонетом, из которого знаю только начальный стих: *Mir ward ein Kranz aus goldnen Secunden*»⁶⁷. В этом письме также любопытен определенный коэффициент неточности, характерный для сведений, исходящих из вторых рук: отрывки из перевода были отправлены Гете значительно раньше: о них знал Одынец уже в августе 1829 года⁶⁸, сонет был посвящен не Гете, а Гумбольдту. Нам известно и о другом переводе — уже на французский язык — он находился в доме маркизов Риччи, «переплетенный в красный сафьян», «с посвящением от восторженной поклонницы творцу поэмы»⁶⁹. Нет сомнений, что он был передан или переслан самой К. Яниш.

В 1840–1850-е годы она будет постоянно возвращаться к образу Мицкевича в стихах и «бесконечных рассказах». Уже восьмидесятилетней старухой, на шестьдесят лет потерявшей из виду своего избранника, она будет писать Владиславу Мицкевичу: «Передо мной его портрет, а на столе маленькая вазочка из жженой глины, подаренная мне им, на пальце я ношу кольцо, которое он мне подарил. Для меня он не перестал жить. Я люблю его сегодня, как любила в течение стольких лет разлуки. Он мой, как был им когда-то...»⁷⁰ Достаточно сравнить эмоциональный рисунок этих строк и стихов «на 10 ноября», чтобы почувствовать разницу: в стихах идет речь о «странных» «младых снах», даже о «развенчанном идоле». Есть основания думать, что автобиографическая «Дума» («Вчера листы изорванного тома...», 1843) с ее концовкой:

Кто оживит в душе бывшие грезы?
Кто снам моим отдаст их прелесть вновь?
Кто воскресит в них лик маркиза Позы?
Кто к призраку мне возвратит любовь?⁷¹

также относится к Мицкевичу, — и, быть может, выразительнее, чем другие, оттеняет легендарный характер психологической версии «вечной любви». Тем не менее она создавалась, окружаясь ореолом романтической жертвенности, и гипертрофировалась до некоего идеального эталона.

Отзвуки этой эстетизированной концепции, как нам представляется, и попадают в концовку лермонтовского «Романса». Образ возлюбленной «самовольный изгнанник» уносит на «скалы Гельвеции» и многолюдные стогны Рима.

Это пишется вскоре после того, как в московских литературных кругах и в московских журналах начинают говорить об отъезде Мицкевича за границу.

за границу. В марте об этом сообщает Полевой: «Мицкевич оставляет теперь Россию и едет в Италию. Там, на развалинах Рима и гробницах бессмертных людей, ждут его новые вдохновения. Далекие соотечественники, далекие друзья, мы будем ждать новых песнопений его и надемся, что он явит нам новые великие творения»⁷². Почти одновременно появляется подобное же известие в «Вестнике Европы». 5 апреля В.Л. Пушкин рассказывает Вяземскому о визите к нему Мицкевича и добавляет: «Он отправляется в Дрезден, а оттуда в Италию или, может статься, в Париж — смотря по обстоятельствам».

Москва прощалась с Мицкевичем, — и канун его отъезда был едва ли не кульминационной точкой интереса к его личности. Он подерживался, помимо всего прочего, пушкинским переводом отрывка из «Конрада Валленрода» и портретом Мицкевича, появившимся в первой части «Московского вестника» за 1829 год.

Есть все основания полагать, что «Романс» Лермонтова был откликом именно на это событие.

Если наше предположение справедливо, то юношеское стихотворение Лермонтова оказывается существенным и для истории восприятия личности и поэзии Мицкевича в русской литературе, и для исследования литературно-бытовой среды, в которой развивалось раннее творчество великого русского поэта. Однако художественная проблематика «Романса», конечно, не может быть сведена к отклику на конкретное, хотя бы и весьма значительное событие. Лермонтов описывал не отъезд Мицкевича, но «самовольное изгнание» лирического героя, ориентированное на общие контуры реальной биографии. «Романс» включался в литературную — более всего элегическую — традицию и деформировал и изменял реалии согласно ее законам, отсекая все, что им противоречило. В данном случае ему не приходилось менять эти реалии кардинально, потому что «легенда о Мицкевиче» строилась в общественно-литературном сознании почти по тем же эстетическим канонам. Она включала преследования, изгнание (в том числе добровольное), разлуку и несчастную любовь. Это была принципиальная схема новой, «байронической» элегии, представителем которой было пушкинское «Погасло дневное светило...».

Именно поэтому Лермонтов мог еще раз воспроизвести ту же лирическую биографию — уже вне всякой связи с Мицкевичем — в «Элегии» («Дробись, дробись, волна ночная...», 1830: I, 120–121). Она отчасти ориентирована на пушкинских «Цыган» и содержит тот же комплекс лирических мотивов, вплоть до «добровольного изгнания». Но здесь уже нет реалий: нет «Италии», — и воспоминания о «блеске обманчивой столицы» и «невозвратимом рае» «пагубных веселий» возникают с обратным знаком, как ценностно негативное. Все это вполне соответствует

элегическому канону конца 1820-х годов. В ближайшие же годы и даже месяцы в качестве реального субстрата его «стансов», «романсов» и элегий являются иные биографии — Байрона и Шенье.

Он обратится к Мицкевичу много позднее — и притом не как к личности, а как к автору «Крымских сонетов». Но это — уже особая тема.

примечания

- 1 См., например, новейшую работу: *Semczuk A. Lermontow w Moskwie 1827–1830 // Slavia Orientalis. Warszawa. 1981. Roczn. XXX. № 1. S. 7.* А. Семчук ссылается на не опубликованную полностью работу Ю. Борсукевича (*Borsukiewicz J. Lermontow i literatura polska. Wroclaw, 1967*); ср. также: *Borsukiewicz J. Lermontow a Mickiewicz // O wzajemnych powiazaniach literackich polsko-rosyjskich. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1962. S. 96–123* (с литературой вопроса).
- 2 *Измайлов Н.В.* Мицкевич в стихах Пушкина. (К интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов») // *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 125–173.
- 3 *З.В.* Портрет. (В альбом) // *Денница: Альманах на 1830 год, изд. М. Максимовичем. М., 1830. С. 114–117.* Перепечатано: *Соч. княгини З.А. Волконской, урожденной княжны Белосельской. Париж; Карлсруэ, 1865. С. 27–28* (французский текст см.: *Œuvres choisies de la Princesse Z. Volkonsky. Paris; Carlsruhe, 1865. P. 240–251*).
- 4 *Цявловский М.А.* Статьи о Пушкине. М.; Л., 1962. С. 203, 205.
- 5 *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1: Стихотворения 1828–1835 гг. С. 425. Предположение о Шевыреве как адресате «Романса» было высказано И.Л. Андрониковым.
- 6 *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1904. Кн. 2. С. 303.
- 7 См.: *Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 71, 473* (с библиографией), 621.
- 8 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 33.
- 9 Северная пчела. 1828. № 11. 26 января.
- 10 *Барсуков Н.П.* Указ. соч. С. 168. Веневитинов — Алексей Владимирович, брат поэта.
- 11 ЛН. Т. 16–18. С. 699–700; *Барсуков Н.П.* Указ. соч. С. 179 и сл.
- 12 *Русский архив. 1882. № 5. С. 76*; ср.: *Барсуков Н.П.* Указ. соч. С. 303.
- 13 Ср.: *Гаррис М.А.* Зинаида Волконская и ее время. М., 1916. С. 89–93.
- 14 *Баратынский Е.А.* Полн. собр. стих. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 146. Впервые: Подснежник на 1829 год. СПб., 1829. С. 151 (под загл.: «Княгине З.А. Волконской на отъезд ее в Италию»).
- 15 Соч. кн. З.А. Волконской, урожденной княжны Белосельской. С. 169–170; ср. там же и другое послание, более позднее (с. 171–175).
- 16 ЛН. Т. 16–18. С. 702, 705.
- 17 *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 426.
- 18 *Синявский Я., Цявловский М.* Пушкин в печати, 1814–1837. М.; Л., 1938; ср. в нашей книге: Вацура В.Э. Северные цветы: Альманах Пушкина-Дельвига. М., 1978. С. 169, 268.
- 19 Хронологический перечень переводов из Мицкевича и упоминаний о нем в русской периодической печати за 1825–1829 годы см.: *Адам Мицкевич в русской печати, 1825–1855: Библиографические материалы. М.; Л., 1957.*
- 20 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 13, 29–30.
- 21 *Барсуков Н.П.* Указ. соч. С. 186.
- 22 *Mickiewicz Wł. Żywot Adama Mickiewicza. W Poznaniu, 1890. T. 1. S. 272 et seq., 234*; А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 43–44.
- 23 Впервые предположение о Веневитинове как адресате «Эпитафии» высказано Э.Э. Найдичем в примечаниях к изд.: *Лермонтов М.Ю.* Избранные произведения в двух томах. М.; Л., 1964. Т. 1 (1828–1834). С. 673–674. См. также: *Андроников И.Л.* Великая эстафета. М., 1975. С. 240–241. Трактовка стихотворения как автоэпитафии обосновывается Т.П. Головановой (см. ее прим. в изд.: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 629–630; 2-е изд., испр. и доп. Л., 1979. Т. 1. С. 555–556).
- 24 *Барсуков Н.П.* Указ. соч. С. 304.
- 25 Письмо Жуковскому от 30 ноября 1827 года // *Fizman S. Z problematym pobytu Mickiewicza w Rosji. Warszawa, 1956. S. 88.*

- 26 *Парилова Г.Н., Саймонов А.Д.* П.В. Киреевский и собранные им песни // ЛН. Т. 79. С. 24.
- 27 *Сушков С.* Возражение на статью Е.С. Некрасовой о графине Е.П. Ростопчиной // Вестник Европы. 1888. № 5. С. 393, 402, 431; *Сушков Д.* К биографии графини Е.П. Ростопчиной // Исторический вестник. 1881. № 6. С. 301.
- 28 *Фадеев А.М.* Воспоминания: 1790–1867 гг. Одесса, 1897. Ч. 1. С. 93–94.
- 29 Воспоминания 1972. С. 281.
- 30 *Сушкова Е.* [Хвостова Е.А.]. Записки, 1812–1841. Л., 1928. С. 327.
- 31 *Сушков С.* Биографический очерк // Ростопчина Е.П. Сочинения. СПб., 1890. Т. 1. С. XXI.
- 32 *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. XLIII (подл. по-фр.).
- 33 Московский телеграф. 1829. Март. № 6. С. 199.
- 34 Звенья. М.; Л., 1934. Вып. 3–4. С. 216.
- 35 Московский телеграф. 1829. № 17. С. 3–36. Такая версия, хотя и осторожно, все же высказывалась; см., например: *Bulletin du Nord*. 1828. Janvier. P. 50.
- 36 *Мицкевич А.* Собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 615.
- 37 *Д<убровин> Н. Н.И.* Греч, Ф.В. Булгарин и А. Мицкевич. (Материалы для их биографий) // Русская старина. 1903. № 11. С. 331–351; «Конрад Валленрод». (Материалы из архива Н.Н. Новосильцева). Публ. И.Г. Попруженко // Русский архив. 1908. № 1. С. 64–74.
- 38 *Mickiewicz A.* Pisma Paryż; Lwow, 1880. T. V. S. 264. Приведено у Гомолицкого (*Gomolicky L.* Dziennik pobytu Adama Mickiewicza w Rosji. Warszawa: Książka i wiedza, 1949. S. 257–258; русский перевод см.: *Реттель Л.* Александр Пушкин. Историко-литературная справка / Вступ. заметка, пер. с польского и примеч. С. Басова-Верхоянцева // Звенья. М.; Л., 1934. Вып. 3–4. С. 204–214.
- 39 *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 625.
- 40 Там же. С. 416.
- 41 *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. 318—319; ср. в письме самого Мицкевича Одынцу от 28 апреля / 10 мая 1828 года: *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 404.
- 42 *Gomolicky L.* Op. cit. S. 260–261.
- 43 Русские Проплеи. М., 1915. Т. 1. С. 61.
- 44 *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 210.
- 45 *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 397.
- 46 Русский архив. 1909. Кн. 2. С. 479.
- 47 К.К. Павлова // Русский архив. 1894. Кн. 1. С. 119.
- 48 *П.Б<артенев>.* Адам Мицкевич. (Записано со слов покойного М.А. Максимовича) // Русский архив. 1898. № 7. С. 480.
- 49 *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. 283.
- 50 *Березина В.Г.* Мицкевич и «Московский телеграф» // Адам Мицкевич в русской печати. С. 471–472.
- 51 *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 395.
- 52 *Кавелин К.Д.* Собр. соч. СПб., 1899. Т. 3. С. 1119; ср.: *Б<артенев> П. А.И.* Елагина // Русский архив. 1877. Кн. 2. С. 492–493.
- 53 ЛН. Т. 79. С. 23–24.
- 54 *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. 270.
- 55 См. стихи «10 ноября 1820», «На 10 ноября»: *Павлова К.* Полное собрание стихотворений. Л., 1939. С. 6, 153.
- 56 *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. XLIV–XLV.
- 57 *Ibid.* P. XLV–XLVI.
- 58 *Mickiewicz A.* Dzieła wszystkie. Wrocław; Warszawa; Krakow; Gdansk, 1972. Т. 1. Cz. 2: Wiersze 1825–1829. S. 89.
- 59 *Языков Н.М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 639 (комм. К.К. Бухмейер).
- 60 См., например: *Берг Н.В.* Записки // Русская старина. 1891. № 2. С. 264.
- 61 *Виноградов А.К.* Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928. С. 18.
- 62 *Киреевский И.В.* Полное собрание сочинений. М., 1911. Т. 1. С. 50.
- 63 См.: *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 394 (примеч. И.Г. Ямпольского, со сводом литературы).
- 64 Татевский сборник. М., 1899. С. 107–109.
- 65 Ср. *Баратынский Е.А.* В альбом // Галатея. 1829. № 6. С. 90; *Языков Н.М.* Кар. Кар. Ян... (В альбом) // Литературная газета. 1830. 30 июня; *Вяземский П.А.* В альбом Кар. Кар. Я***. («С стесненным чувств смотрю на ваш альбом...») // Радуга, литературный и музыкальный альманах на 1830 год. М., 1830 (цензурное разрешение 10 декабря 1829 года).
- 66 *Панаев И.И.* Указ. соч. С. 162.
- 67 Голос Минувшего. 1914. № 7. С. 215.
- 68 См. письмо его Ю. Корсаку (из Веймара 20 августа 1829 года): *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 635.
- 69 *Darowski A.* Kronika Rzymska // Biblioteka Warszawska. 1898. Т. 1. Вып. 3. Март. С. 463. Приведено у Гомолицкого (*Gomolicky L.* Op. cit. S. 176). О третьем переводе см.: *Измайлов Н.В.* Неизвестный перевод из Мицкевича Каролины Павловой

(Яниш) // Адам Мицкевич в русской печати. С. 489–497.

⁷⁰ *Mickiewicz Wl.* Op. cit. S. 273 (перевод: *Мицкевич А.* Собр. соч. Т. 5. С. 696).

⁷¹ *Павлова К.* Полн. собр. стих. С. 32.

⁷² *Poezye Adama Mickiewicza.* (Стихотворе-

ния Адама Мицкевича). 2 части. Новое, доп. изд. СПб., 1829, в тип. К. Крайя, in 16, XXXIV. 284 и 300 стр. // Московский телеграф. 1829. № 6. Русская литература. С. 200–201.

литературная школа Лермонтова

Вопрос о литературной среде юного Лермонтова в Московском университетском благородном пансионе никак не является новым. Начиная с П.А. Висковатого, он привлекает к себе постоянное внимание, — и благодаря разысканиям Н.Л. Бродского, Б.В. Неймана, Б.М. Эйхенбаума, Ф.Ф. Майского, Т.М. Левита и других исследователей мы располагаем сейчас довольно большим материалом о литературной ориентации юного поэта в 1828–1830 годах. Нам известны поименно его пансионские учителя и товарищи; мы знаем о его увлечении Пушкиным и начальном интересе к байронической поэме — и, с другой стороны, о внимательном чтении «Московского вестника» — проводника идей русской философской эстетики шеллингианского толка. Все это — опорные точки целостной картины, в которой естественно находит себе место и литературный кружок С.Е. Раича, обучавшего словесности пансионскую молодежь и в том числе Лермонтова, — но как раз здесь наши сведения становятся отрывочными и приблизительными. Все, что известно нам о взаимоотношениях мальчика Лермонтова с этим кружком, практически исчерпывается глухими строчками Раичевой автобиографии, где Лермонтов назван в числе юношей, вступивших под его, Раича, руководство на литературное поприще, да лаконичной заметкой самого Лермонтова на автографе «Русской мелодии» 1829 года — о том, что «эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов» (VI, 390). Эти сведения были несколько расширены за счет текстуальных и стилистических сопоставлений.

На последней проблеме мы и сосредоточим наше внимание в предлагаемой читателю работе. Нашей задачей не будет анализ всего пансионского творчества Лермонтова, но лишь той его части, которая, как нам представляется, была теснее всего связана с эстетическими и стилистическими уроками его учителя, ибо «итальянизм» Раича, ставший с легкой руки И.В. Киреевского его основной литературной характеристикой, был некоей более или менее замкнутой стилистической

и эстетической системой, а не только суммой практических рекомендаций в области поэтического языка и поэтических тем¹.

1

Литературная позиция Раича интересовала исследователей главным образом в связи с генезисом поэзии Тютчева, и преимущественное внимание они уделяли Раичу начала 1820-х годов, автору перевода «Георгик» Вергилия и рассуждения о дидактической поэме. Ю.Н. Тынянов рассматривал его как ученика Жуковского с сильными архаическими симпатиями, с тяготением к ломоносовской традиции и к образному строю дидактической поэмы; такая точка зрения была воспринята и исследователями Лермонтова².

Все это верно лишь отчасти и уж во всяком случае недостаточно, когда речь заходит о конце 1820-х годов — периоде обучения Лермонтова у Раича. В 1830 году в своем знаменитом обзоре русской словесности в «Деннице» И.В. Киреевский относил Раича вместе с Туманским к «итальянской школе», в отличие от Тютчева — представителя школы «немецкой». Исследователи, постоянно опиравшиеся на этот отзыв, не придавали значения ни содержащемуся в нем противопоставлению литературных ориентаций учителя и ученика, ни осторожным, дипломатичным, но явственным полемическим акцентам, которые поставил Киреевский. И Раич, и Туманский были участниками «Московского вестника», родственного «Деннице», издателем альманаха был близкий Раичу М.А. Максимович; сам Киреевский щадил личную и литературную репутацию Раича, — и подлинное — явно негативное — отношение к его творчеству и его «школе» ощущается лишь в сухости и лаконичности отзыва на фоне подробных и положительных характеристик остальных литераторов. «Словесность итальянская, — писал Киреевский, — отражаясь в произведениях Нелединского и Батюшкова, также бросила свою краску на многоцветную радугу нашей поэзии. <...> Но влияние итальянское, или, лучше сказать, батюшковское, заметно у немногих из наших стихотворцев. Туманский отличается между ними нежностью чувства и музыкальностью стихов. <...> К той же школе принадлежат гг. Раич и Ознобишин»³.

Объясняя смысл этой классификации, обычно вспоминают замечание ученика Раича А.Н. Муравьева, что Раич стремился усовершенствовать слог своих воспитанников, вводя в поэзию итальянские и латинские синтаксические обороты⁴. Но это частность, когда речь идет о поэтической школе. Слова Киреевского указывают на целую поэтическую программу.

Перевод «Георгик», заверченный Раичем в 1821 году, создавался с оглядкой на архаистическую традицию, однако не был ориентирован ни на литературные вкусы группы Шишкова, ни на искания «младо-архаиков»

архаиков» типа Катенина. Раич вспоминал, что взялся за перевод после очередного спора с Динокуром, преподававшим Тютчеву французскую словесность; Динокур восхищался переводом Делиля и утверждал, что «Георгики» не могут быть переданы по-русски за недостатком «так называемого среднего дидактического языка»⁵. Перевод Раича, поддержанный Мерзляковым и Дмитриевым, и был поисками «среднего дидактического языка» описательной и буколической поэзии, — и очень показательно, что в ближайшие же годы возникает устойчивая ассоциация между Раичем и Делилем. В 1822 году Погодин записывает в дневнике: «Тютчев <...> говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова Виргилевы еклоги. У Раича все стихи до одного скроены по одной мерке. Ему переводить должно не Виргилия, а Делиля»⁶. Спор особенно выразителен, если иметь в виду, что Мерзляков в эти годы намеренно архаизирует свои переводы из древних, стремясь достигнуть ощущения древнего текста. Раича соотносят не с архаистами, а с мастерами «среднего дидактического слога», такими как Делиль во Франции и Дмитриев в России.

И.И. Дмитриев и стал литературным советчиком Раича, — и Раич сохранил на всю жизнь благоговение к литературному авторитету этого «просвещенного ценителя дарований», «наделенного от природы тонким вкусом», «истинного жреца всего высокого и прекрасного»⁷. Вяземский полушутя называл Раича «крестником» Дмитриева⁸. Дмитриев ходатайствовал перед Шишковым о присуждении Раичу академической награды, — и их переписка весьма любопытна как образец анализа «слога» Раичевых «Георгик» с точки зрения нормативной поэтики. И Дмитриев, и Шишков принимают его в основе, но оба не склонны одобрять «нововведения» — смешение разных стилистических пластов, грамматические признаки «низкого стиля» в «высоких» лексических образованиях и т.п. Раича упрекают, между прочим, за то же, за что Воейков упрекал Пушкина, и Шишков специально отмечает форму «копиём» (вместо «копьем» или «копием»), которая подверглась осуждению в «Руслане и Людмиле»⁹. В отличие от Пушкина Раич принял эту критику; во всяком случае, в 1839 году, разбирая пушкинские сочинения, он адресовал «Руслану и Людмиле» совершенно те же упреки, не забыв и формы «копиём»¹⁰.

Серия статей Раича — о посмертном собрании сочинений Пушкина — ключ к его собственной языковой позиции в конце 1820-х — 1830-е годы. Симпатии Раича на стороне раннего Пушкина — Пушкина «ариостовской» поэмы «Руслан и Людмила», «Цыган» и некоторых лирических — более всего антологических — стихов. Причины этого предпочтения он объясняет сам: по его мнению, ранний Пушкин принадлежал к «школе пюризма», которую «псевдолитераторы» называли затем «старою школою». «Впоследствии времени он было уклонился

от нее, зато, может быть, и Музы иногда уклонялись от него»¹¹. «Школа пюризма» для Раича — отнюдь не «шишковизм» и не искания «младо-архаиков»: это нормализованный поэтический язык последователя Дмитриева.

В августе 1823 года Раич ненадолго оказывается в Одессе и здесь сближается с Пушкиным. Этот эпизод требует особого рассмотрения — он важен отнюдь не только как факт индивидуальной биографии Раича. О своих беседах и спорах с Пушкиным Раич рассказал в упомянутой уже критической статье, посвященной анализу посмертного собрания пушкинских сочинений. Из нее мы знаем, что речь заходила о Батюшкове, которого Киреевский объявлял одним из родоначальников «итальянской школы». «Пушкин не любил Батюшкова, — вспоминал Раич, — он с каким-то презрением называл его *поэтом звуков*. Пушкин думал, что музыкальность и вообще тщательная отделка стихов вредит их силе, энергии; это ошибочное, ложное мнение, которое в последние годы его жизни много повредило некоторым из его произведений...»¹²

Это чрезвычайно важное свидетельство, за которым ощущается антагонизм позиций. Раич не уловил общего литературного контекста, в котором только и можно было осмыслить пушкинский критицизм. Как раз в эти годы Пушкин менял литературную ориентацию. Он критически переоценивал Батюшкова в полемике против «элегической школы» и перечитывал с карандашом в руках «Опыты»; его пометы, то апологетические, то резко критические, были проецированы на современное состояние русской поэзии¹³. Пушкин отвергал не Батюшкова, а батюшковскую традицию в том ее варианте, который и лег в основу так называемой «итальянской школы» Раича, Ознобишина и отчасти Туманского. Со своей стороны, Раич не принимал нового, «байронического» периода пушкинской поэзии.

Полемизируя с Пушкиным посмертно, он опирался на совершенно определенный источник. Им были теоретические статьи Батюшкова, в частности те из них, которые посвящены итальянской поэзии. В «Ариосте и Тассе» Батюшков отводил упреки итальянскому языку «в излишней изнеженности»; собственно говоря, вся эта статья написана в опровержение г-жи де Сталь и других теоретиков, склонявшихся к мнению, что благозвучие и мелодичность стиха противопоставлены силе и энергии. «Те, которые упрекают итальянцев в излишней изнеженности, — заканчивал Батюшков, — конечно, забывают трех поэтов: Альфьери — душою римлянина, Данта — зиждителя языка итальянского и Петрарка, который нежность, сладость и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостью»¹⁴.

Если мы обратимся ко второй статье Батюшкова — «Петрарка», мы сможем, кажется, уловить и позитивные основы «итальянизма» Раича. В соответствии с традицией, Батюшков ищет истоки стиля Петрарки у «сицилийских

у «сицилийских поэтов и трубадуров счастливого Прованса, которые много заняли у мавров, народа образованного, гостеприимного, учтливового, ученого и одаренного блестящим воображением. От них он заимствовал игру слов, изысканные выражения, отвлеченные мысли и, наконец, излишнее употребление аллегории; но сии самые недостатки дают какую-то особенную оригинальность его сонетам и прелесть чудесную его неподражаемым одам, которые ни на какой язык перевести невозможно».

Так устанавливается прямая ассоциация между «итальянским» и «ориентальным» стилем в поэзии — ассоциация, немедленно реализовавшаяся в литературной теории и практике Раича. Его ближайший сотрудник в начале 1820-х годов — Д.П. Ознобишин, в той же мере погруженный в восточную (арабскую, персидскую) поэзию, в какой Раич — в итальянскую; в своей поздней автобиографии Раич специально отмечал, что в его литературном обществе читались переводы с восточных языков. Осенью 1825 года Раич писал Ознобишину о необходимости переводить Ариосто, чтобы ввести в русскую поэзию «неисчерпаемый запас новых пиитических выражений, оборотов, слов, картин; тогда бы все для нас — на нашем богатом языке — *опоэзилось*. <...> Чтобы дополнить это *опоэзие* нашего языка, — добавляет он, — надобно перенести к нам поэзию Востока. Этот благороднейший, прекраснейший труд принадлежит вам, любезный друг, конечно вам, по крайней мере значительную часть»¹⁵.

«Опоэзие языка» — существенный элемент идеализирующей эстетической программы Раича, которая ясно ощущается в его статьях о Пушкине. В «Кавказском пленнике», согласно Раичу, поэт «спустился в мир действительный или, по крайней мере, полудействительный», каким является современный байронизм; в «Евгении Онегине» он окончательно переселился в «современное русское общество, в котором так много прозы и так мало поэзии», «свел поэзию с неба на землю», «идеальное слил с существенным»¹⁶. Эта концепция заставляет Раича решительно отвергнуть «Братьев-разбойников» как произведение безнравственное и внеэстетическое и в особенности «Полтаву», противоречащую всем принципам эпической поэмы, где центральный герой — «избранник Божий», стремящийся к высшей цели (как в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо). Лишь в «Поэте» («Пока не требует поэта»), по мнению Раича, «каждый стих проникнут чувством и истиной»¹⁷. Раич стилизует фигуру Пушкина так, чтобы она соответствовала его представлениям об эталоне боговдохновенного поэта: в его статье-мемуарах Пушкин — автор «Разговора книгопродавца с поэтом» горько сожалеет, что первый в России «начал *торговать* поэзиею», и предстает как носитель «идеального» начала, погубленный «светом» и ложными доброжелателями. Эта чисто эстетическая концепция (довольно, впрочем, обычная в 1830-е годы) находит свое выражение в программных стихах Раича, таких как

«Сальватор Роза», где художник, несущий в себе «священный огонь», презрен и унижен вельможами-меценатами¹⁸, или «Жаворонок» и «Поэту», с дидактической аллегорией, прямо раскрытой в статье 1839 года: поэт подобен жаворонку, роняющему на землю звуки, зародившиеся «в высших, более чистых слоях воздуха — в эфире»¹⁹; спустившись на землю, он теряет способность к поэтическому творчеству:

Поэт! Когда ты, полный Феба,
Летаешь в светлой вышине,
Не торопись из-под неба
К надольной темной стороне²⁰.
(«Поэту», 1828)

2

Этот очерк литературных взглядов Раича, краткий и по неизбежности неполный и схематичный, позволяет нам, однако, более точно определить его положение в литературном мире 1820-х годов. В 1824 году он замышляет издание журнала при поддержке Вяземского, но дело расстраивается; журнал — «Московский телеграф» — организуют Вяземский и Н. Полевой. Годом позднее прежний кружок любителей объединяется вокруг приехавшего из ссылки Пушкина, и на свет появляется «Московский вестник». И в том, и в другом случае Раич остался в стороне, — и дело было отнюдь не в трудностях организационного свойства. И Полевой, и будущие любители либо прямо входили, либо примыкали к организованному некогда Раичем литературному кружку; однако Кс. Полевой вспоминал, что его брата оттолкнула комически-восторженная фигура будущего соредатора, который даже в обычном разговоре старался «поэтизировать»; что касается любителей, то они, после нескольких попыток прочитать у Раича свои философские и исторические сочинения, образовали особый кружок и посещали оба объединения, но с разными целями²¹. С вновь основанным «Московским вестником» Раич поддерживал достаточно доброжелательные отношения, но эстетические позиции адепта «итальянской школы» и представителей шеллингианской философской эстетики были трудно совместимы.

Кто именно составляет в конце 1820-х годов ближайшую среду Раича — показывает состав изданного им в 1827 году альманаха «Северная лира»: это Д.П. Ознобишин, соиздатель альманаха, поместивший здесь обширный «Отрывок из сочиненья об искусствах»; А.Н. Муравьев и Тютчев (находившийся в Германии) — прямые и близкие ученики Раича; В.И. Оболенский; братья Авраам и Александр Норовы; М.А. Дмитриев; вероятно, и М.А. Максимович. Их произведения вместе с сочинениями самого Раича составляют в альманахе основную долю литературного материала. Несколько стихотворений дают сторонние авторы

авторы — покровительствовавший Раичу Вяземский, Баратынский, В.И. Туманский, в это время находившийся в Москве. Доля Любомудров незначительна: С.П. Шевыреву принадлежат четыре стихотворения, Веневитинову — стихотворение и статья, М.П. Погодин, В.П. Титов, В.Ф. Одоевский дали по статье²². Столь же умеренным будет и участие ближайшего окружения Раича в «Московском вестнике»: сам Раич печатает здесь свою «Песнь на пирушке друзей», отрывок из перевода «Освобожденного Иерусалима» и, может быть, еще два стихотворения под инициалами²³. Дело, однако, не только в числе опубликованных произведений: само отношение к Раичу и «Северной лире» в «Московском вестнике» весьма сдержанное. Когда Погодин поместил во втором номере объявление о вышедшем альманахе с перечнем произведений, Веневитинов с досадой писал Шевыреву: «Зачем это газетное объявление о „Северной лире“? Дань дружбе? Чудак Погодин! и бранить-то его совестно»²⁴. В это же самое время Пушкин пишет для журнала критическую статью об альманахе с ироническим разбором рассуждения Раича о Петрарке и Ломоносове и ироническим упоминанием о переводах Ознобишина; статья эта не появилась, но вместо нее в мартовской книжке журнала был напечатан разбор альманахов с резко критическими замечаниями о рассуждениях Ознобишина и Раича²⁵. Публикация отрывка из перевода Раича в «Московском вестнике» вызывает раздраженную реплику Титова в письме Погодину от 18 июля 1827 года: «...меня рассердили, признаюсь, 10 и 11 №№; можно ли подавать на себя такое оружие? От Раича отроду не ожидал я таких нелепостей: лучше во сто раз „Московскому вестнику“ обойтись без стихов, нежели опохабить номер этим переводом из Тасса»²⁶. Заметим, что речь идет не о случайном неудачном стихотворении, но о многолетнем труде, своего рода эстетическом кредо Раича — поэта и переводчика. Здесь намечаются уже достаточно глубокие внутренние разногласия: для эстетиков «Московского вестника» «школа Раича» неприемлема в самом своем существовании, как пережиток жеманного и галантного XVIII века, порождение «легкой поэзии», к которой Любомудры относятся решительно враждебно. В ближайшие же годы Раич услышит насмешливый упрек Дельвига за то, что он превратил «в балладу бессмертную поэму Тасса»: как известно, для передачи октав «Освобожденного Иерусалима» (задача, которую Шевырев в 1830-е годы попытается решить при помощи специальных экспериментов: с метрикой и строфикой) Раич избрал строфу «Двенадцати спящих дев». Дельвиг иронически предлагал Плетневу перевести «Ромео и Джульетту» мерою «Моих пенатов»²⁷. К тому же времени (1829) относится и уничтожающий отзыв Сомова о поэзии Раича в целом: «Вялость воображения, щепетильная жеманность чувства, недостаток воображения и вкуса, часто смешной выбор стихотворных мер — вот характеристика стихов г. издателя „Галатеи“». Все это будет

сказано несколько позднее — и не в «Московском вестнике», а в пушкинском кругу, с которым Раич вступит в литературную войну; однако, оставив в стороне привходящие обстоятельства, отметим одно: «школа Раича» связывается с галантной и пасторальной поэзией предшествующего столетия. В конце 1830 года, обозревая литературные полемики недавнего прошлого, Погодин почти повторит эту характеристику в «Московском вестнике»; говоря о Раиче, он станет припоминать «пастушек, белорунных овечек и кудрявых барашков» и одновременно «флорентийские пажити» и «роскошную природу Италии»²⁸. Так писали о непримиримом противнике Раича — князе П.И. Шаликове, — эпигоне сентиментальной поэзии. Цитированный нами выше отзыв И.В. Киреевского об «итальянской школе» Раича и Туманского вбирает в себя все эти, теперь нами почти не ощущаемые, полемические акценты и вовсе не случайно начинается именем Нелединского-Мелецкого. В свете всего сказанного становится понятным и другое — почти парадоксальное в 1829 году отнесение ученика Раича Тютчева отнюдь не к «итальянской», а совсем к другой — «немецкой» школе, воздействие которой объявляется глубоко плодотворным для русской литературы.

3

Когда Раич определился в Московский университетский благородный пансион в качестве магистра русской словесности, полемики были еще впереди, но эстетическая его позиция сложилась полностью. Нам известна дата его назначения — 1 января 1827 года. В это время Лермонтова в пансионе еще нет, — он поступит сюда только 1 сентября 1828 года.

В числе юношей, вступивших под его руководством на литературное поприще, Раич, помимо Лермонтова, называл С.И. Стромиллова, Н.Н. Колачевского, Л.А. Якубовича и В.М. Строева. Все это были пансионеры разных выпусков: Лермонтов — XII, не состоявшегося из-за расформирования пансиона, Стромиллов — XI (1829), Строев — X (1828), Колачевский — IX (1827), Якубович — VIII (1826)²⁹. Когда Раич пришел в пансион, один из них — Л.А. Якубович — уже окончил и не мог быть его прямым учеником; нет сомнения, что Раич упоминал его именно как участника своего литературного кружка. Наиболее ранние из известных нам его стихов датированы 1828 годом. Колачевский начинает раньше: в 1826 году он пишет уже совершенно профессиональные стихи, а с октября 1827 года является членом Общества любителей российской словесности при Московском университете (по представлению Мерзлякова). В литературную орбиту Раича вошли, таким образом, и уже определившиеся поэты, и совершенно начинающие; Н.Л. Бродский, видимо, прав, предполагая, что Раич застал в пансионе стихийно сложившийся литературный кружок и лишь реформировал его³⁰.

В этот

В этот кружок входили пансионеры, не перечисленные Раичем в автобиографии — быть может, потому, что их литературная деятельность в дальнейшем стала эпизодической. К их числу принадлежал, например, Н.А. Степанов, будущий известный художник-карикатурист, один из редакторов «Искры», пансионер VIII выпуска (1826), одноклассник Якубовича³¹. В литературной жизни пансиона он играл весьма заметную роль; сохранившиеся материалы его архива говорят о его дружеских отношениях не только с Якубовичем и другим его одноклассником, также писавшим стихи, И. Вальтером фон Кронекем, но и с самым значительным и профессиональным из пансионских поэтов — Н.Н. Колачевским, окончившим годом позже. Эти связи носят литературный характер: в письмах обсуждаются литературные новости и собственные творческие замыслы; сама переписка перерастает иной раз в обмен стихотворными посланиями. Фигура С.Е. Раича играет в этом эпистолярном общении не последнюю роль: это наставник, учитель, литературный авторитет, сохраняющий притом со своими подопечными тесные дружеские отношения, — он следит за их литературными успехами, поощряет, ободряет; он дарит Колачевскому четырехтомное издание своего перевода «Освобожденного Иерусалима» — конечно, не только в знак памяти, но и в расчете на литературную оценку. Сохранилось письмо Раича к Степанову — позднее, написанное после долгого перерыва в общении, накануне возобновления «Галатеи» в 1839 году. На этом письме есть еще более поздняя приписка Степанова: «Раич, профессор словесности, переводчик „Освобожденного Иерусалима“ Тасса и издатель журнала „Галатея“. Он читал лекции в Московском университетском пансионе, и я был одним из его любимцев»³².

Существует вещественный знак этих связей: стихотворение Степанова «Сон», правленное Раичем. Рукопись эта чрезвычайно интересна: она наглядно демонстрирует нам процесс поэтического обучения, позволяя заглянуть как бы за кулисы литературного кружка Раича. По-видимому, таким же образом правились стихи других участников кружка и учебные сочинения пансионеров, в том числе и Лермонтова. Приводим исходный текст.

СОН

Вдалеке заря алела,
Тихо веял ветерок,
Я забылась, я летела
На счастливый островок,

И, казалось, обитает
Там богиня красоты,

Там прекрасно все — пленяет —
Привлекательны цветы.

Там цветами колесница
Изукрашена стоит;
Так румяная денница
Позолотою горит.

И амуры вокруг толпою
Веселятся и цветут,
Там и Грации порою
Им из роз венки плетут.

Вижу — цитра меж ветвями,
Мирт обвил ее кругом,
Звук над резвыми струнами
Не несется с ветерком.

Я взглянула — и робея
Ближе к мирту подошла,
На наречии Аскрея
Я слова сии прочла:

Я играла сладкогласно
Лишь для Лесбии молодой;
Но не тщетно, не напрасно
Ты владеть желаешь мной!

Я простерла быстро руки,
Дар хотела взять небес;
Но не слышны были звуки,
Я вздрогнула — сон исчез!

В первой строфе Раич заменяет третью строку: «Я, мне снилось, прилетела»; во второй — строки третью и четвертую: «Там все чудно, все пленяет — / Тени рощей и цветы». В третьей строфе убирается лишний анафорический повтор, проясняется сравнительный оборот и меняется эпитет:

И цветами колесница
Изукрашена стоит;
Как румяная денница,
Ярким пурпуром горит.

Зато

Зато следующая строфа вычеркивается и заменяется совершенно новой:

В ней царица; пред царицей
Шумный рой забав живых,
И Амуры вереницей,
И три Грации младых.

Две следующие строфы Раич оставляет без изменений; в седьмой делает два небольших исправления: «Но, пастушка, не напрасно / Ты владеть желала мной». Последняя строфа вновь подвергается серьезной правке:

Я простерла быстро руки,
Взять хотела дар небес;
Я хотела в цитре звуки
Пробудить — но сон исчез!³³

Редактура Раича затрагивает поэтический синтаксис, логику и грамматику. Что касается литературной ориентации стихотворения, то она явно отражала вкусы наставника: «Сон» был переводом с итальянского оригинала, вероятнее всего подсказанного Раичем. Это существенно — и в первую очередь потому, что в исправленном Раичем виде стихотворение вошло в альманах «Цефей».

Характер и круг участников «Цефея» до сих пор не вполне ясны. Т.М. Левит, автор превосходной — единственной специальной — работы об этом альманахе, сделал попытку разрешить эти вопросы, исчерпывающе собрал печатный материал и пришел к выводу, что альманах был связан с литературным кружком Раича. Выводы эти теперь подтверждаются архивными данными, которые вместе с тем корректируют некоторые наблюдения исследователя. Так, становится очевидным, что именно Н.А. Степанову, а не П.И. Степанову, автору стихотворения «Дунай», прочитанного на пансионском акте 6 ноября 1831 года, и не дошедших до нас воспоминаний о Лермонтове, принадлежали в «Цефее» стихи «Сон», «Прощание молодого поэта с жизнью» и «Песнь Фингала на развалинах Балкуты» (так!), подписанные «Степ-ов» и «Н. Степ-ов». Возможно даже, что Н.А. Степанов был и издателем или во всяком случае собирателем альманаха: по крайней мере, два стихотворения, опубликованные в «Цефее», сохранились в автографах в его архиве. Среди его бумаг (на обороте письма к нему Якубовича от 17 декабря 1826 года) находится и адресованное ему стихотворение некоего Е. Шпаковского, о котором в литературе нет никаких сведений, — вероятно, именно он был автором двух совершенно незначительных произведений в альманахе, подписанных «Е. Ш-ий». Несомненно, Н.А. Степа-

нову принадлежало и стихотворение «Не для меня», напечатанное в «Галатее» 1829 года за подписью «Николай Степанов»³⁴, — вероятно, то самое стихотворение, которое имел в виду в стихотворном послании к нему Колачевский, говоря о стихах «к Климене». Как выясняется из того же послания, эти стихи знал и ценил Раич.

Письма Колачевского к Степанову, публикуемые нами в «Приложении», проясняют окончательно и авторство стихов в «Цефее» за подписью «К.» — «Видение Рафаэля», «К Евгении», «Преступник». Эта подпись уже давно раскрывается как «Колачевский», но без твердых оснований. Сейчас такие основания появляются: о «Видении Рафаэля» Колачевский говорит сам как о своих стихах; он упоминает свой перевод «Марии Стюарт» Шиллера (также в отрывке опубликованный в «Цефее»); автограф «К Евгении» за его подписью сохранился в бумагах Степанова³⁵.

Внутрикружковые связи прямо выходят на страницы альманаха: строчки из «Евгении» взяты в качестве эпиграфов к главам «Мечтателя» Стройского (по убедительному определению Т.М. Левита — В.М. Строева), — несомненно, что стихи были известны ему еще в рукописи.

Здесь обращает на себя внимание одно обстоятельство. Цензурное разрешение альманаха — 8 января 1829 года. Все же известные нам датированные стихи «Цефея» написаны в 1826–1827 годах. Они были напечатаны, таким образом, только через год или два после написания. До появления «Галатеи», «Атенея» и «Цефея» пансионерам было негде печататься. История «Видения Рафаэля», рассказанная Колачевским в письме к Степанову, ставит новые акценты: стихи были предназначены для чтения на торжественном акте 26 марта 1827 года по случаю VIII выпуска в пансионе, но Мерзляков нашел их противоречащими «строгости нравов» «архиереев», т.е. церковной православной ортодоксии, и остерегся представлять к публичному чтению; после этого инспектор М.Г. Павлов их выправил, — и Колачевский, не согласившись с его редактурой, отказался от их напечатания. Напомним, что Колачевский в это время уже имеет некоторую репутацию в литературных кругах и через полгода станет членом Общества любителей российской словесности при Московском университете; 27 ноября 1827 года в чрезвычайном восемьдесят третьем заседании П.Ф. Калайдович читает его стихотворение «Вечер» — то самое, которое он посылал Степанову 27 декабря 1827 года; оно было напечатано в части VII «Трудов» общества³⁶. Но «Видения Рафаэля» он не отдает в орган Вольного общества, — он печатает его в альманахе вместе с эротическими стихами «К Евгении» и романтическим «Преступником». Нетрудно понять причины такого распределения. «Цефей» был «своим», «домашним» альманахом пансионских литераторов, чем-то вроде рукописных журналов — «Ариона», «Улья», «Пчелки», «Маяка», в которых участвовал и Лермонтов в 1830 году.

в 1830 году. Он проходил общую цензуру, но, видимо, был свободен от дополнительного педагогического надзора, жертвой которого стало в 1827 году «Видение Рафаэля».

Итак, двое из участников альманаха — Н.Н. Колачевский и Н.А. Степанов — устанавливаются теперь с полной достоверностью. По отношению к остальным сохраняют свою силу предположения Т.М. Левита. Наиболее убедительно обоснована им кандидатура В.М. Строева как автора повестей «Мечтатель» и «Кузнецкий мост». Альманах издавали пансионеры старших выпусков — VIII–X (1826–1828); в нем нет Стромиллова и, конечно, нет Лермонтова. «Мысли, выписки и замечания», подписанные «N.N.», послужившие источником некоторых лермонтовских эпиграмм 1829 года и еще в томе 6 академического издания Лермонтова вошедшие в отдел «Dubia», исключены из большинства последующих изданий — и с полным основанием. Т.М. Левит, обосновывавший авторство Лермонтова, совершенно напрасно отвел показания осведомленного рецензента «Дамского журнала», утверждавшего, что «Мысли...» и повести написаны одним и тем же лицом³⁷, т.е. В.М. Строевым.

Все эти основные участники «Цефея» принадлежали к ядру литературного кружка Раича. Как уже отмечалось, наиболее самостоятелен среди них был Колачевский. Сведения о нем были собраны Н.Л. Бродским и отчасти Т.М. Левитом³⁸. Тем не менее биография его остается почти неизвестной. Даже отчество его в источниках указывается неверно или приблизительно, со знаком вопроса. Его звали Николай Николаевич; он происходил из помещиков Смоленской губернии. Окончил он, как уже сказано, в 1827 году и тогда же (18 октября) был избран членом-сотрудником университетского Общества любителей словесности; в это время ему было восемнадцать лет. Нам известно, что он искал службы при Московском театре и обращался по этому поводу с письмом к М.Н. Загоскину (1828)³⁹, но, по-видимому, безуспешно. В июне 1830 года он поступает на службу в Инспекторский департамент Главного штаба чиновником для письма, но уже в 1831 году увольняется «по прошению» в отставку. В 1827–1830-е годы он довольно активно печатается в московских журналах — «Галатее», «Атене», «Русском зрителе», «Московском телеграфе»; затем его бурная литературная деятельность идет на спад и вновь оживляется к концу десятилетия: он помещает стихи в петербургских журналах — «Сыне отечества и Северном архиве», «Отечественных записках» 1839–1843 годов. С января 1838 года он «по выбору дворянства» служил судьей в Гжатском уездном суде; в 1854 году был директором попечительного общества о тюрьмах в чине надворного советника⁴⁰. В последний раз он зарегистрирован в месяцесловах в 1865–1866 годах как мировой посредник. Далее имя его исчезает.

Колачевский был поэтом «немецкой» ориентации, и гедонистическая и эпикурейская лирика его учителя, кажется, не была ему слишком близка. Впрочем, следы ученичества у Раича явственно ощущаются в его восторженных юношеских декламациях о «священном», «идеальном» предназначении поэта и поэзии, чуждающейся житейской прозы; такого рода идеями он наполняет свое письмо Степанову от 4 июня 1827 года и стихотворные послания к нему же. Из тех же писем и посланий мы узнаем о его тесной связи с Раичем. Быть может, плодом «итальянских» интересов, навеянных Раичем, было его «Видение Рафаэля», где развивается концепция религиозного искусства, близкая, впрочем, и эстетикам «Московского вестника», также уделявшим особое внимание этому художнику⁴¹. Ближе Раичу был Н.А. Степанов; еще ближе — В.М. Строев, автор нескольких речей и рассуждений на итальянском языке — об итальянской трагедии, об Альфьери, о Бокаччио у гроба Вергилия. Т.М. Левит обращал внимание на то, что в его «Мечтателе» в числе других есть эпиграф из Г. Стампы; тот же эпиграф — в повести Диодаты Салуццо Роеро «Гаспара Стампа», вскоре же появившейся в «Галатее»⁴². Этот перевод принадлежал, несомненно, тому же В.М. Строеву и делался, вероятно, под ближайшим присмотром Раича. Творчеством Салуццо Роеро Раич интересовался специально и в 1827 году перевел «Песнь мирзы» из ее повести «Смерть Евы»⁴³.

4

В «Цефее», таким образом, приняли участие двое из названных Раичем его учеников — Колачевский и Строев; третий — С.И. Стромиллов, ничего не напечатавший в альманахе, почти не попал в поле зрения исследователей. Н.Л. Бродский считал, что этот поэт был «менее продуктивен», нежели Колачевский и Якубович, — во всяком случае, в первые годы после окончания пансиона; ему были известны только два стихотворения Стромиллова 1829–1830 годов; одно из них — «Смерть Сократа» было прочитано на пансионском акте весной 1830 года⁴⁴.

Между тем есть основания считать Стромиллова одним из близких учеников Раича. Некоторые дополнительные сведения о нем были сообщены нами в «Лермонтовской энциклопедии»⁴⁵; они дают возможность ближе присмотреться к этой фигуре.

Семен Иванович Стромиллов (род. 1813) был сыном артиллерийского капитана, помещика Новгородской и Тверской губерний и вступил в пансион в январе 1827 года; в 1828 году был переведен в старшее отделение высшего класса. Он окончил в 1829 году и был в 1830 году выпущен из пансиона с чином четырнадцатого класса; 14 марта 1831 года определен в штат канцелярии московского военного генерал-губернатора князя Д.В. Голицына⁴⁶, где пользовался репутацией острого на язык сатирика и эпиграмматиста. Существует рассказ о его басне-памфлете

на князя

на князя Волконского «Вол, конской сбруею украшенный, стоял», написанной якобы по случаю пожара Зимнего дворца; басня дошла до Бенкендорфа, и шеф жандармов повелел доставить автора закованным в Петропавловскую крепость. Князь Д.В. Голицын «призвал Стромиллова и показал ему бумагу, тот помертвел. „Вот, — сказал князь, — бог дает вам, молодым, таланты, а вы обращаете их себе во вред. Пиши на меня, а это <...> не тронь“». Приказав Стромиллову уничтожить все «запрещенное», князь велел донести, что автор не отыскан⁴⁷.

Литературная известность Стромиллова — достаточно скромная — начинается с середины 1830-х годов. Одно его стихотворение попало в пушкинский «Современник». В конце десятилетия и вплоть до середины 1840-х годов его стихи появляются почти во всех московских и петербургских журналах без различия направлений — в «Московском наблюдателе», «Современнике», «Сыне отечества», «Библиотеке для чтения» и «Отечественных записках». Когда Раич в 1839 году возобновил «Галатею», он стал печатать Стромиллова систематически и даже вступил в полемику с Белинским, уверяя его, что Стромиллов органически неспособен писать дурные стихи⁴⁸. Его поздние опыты несут на себе печать «бенедиктовской школы» и той жанровой неопределенности, какой отличается вся лирика 1830-х годов. Тематически он нередко соприкасается с Лермонтовым, но эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия. К середине 1850-х годов он сходит со сцены; с 1846 года он служит в Московском Можайском уездном училище почетным смотрителем и имеет чин титулярного советника; имя его исчезает из адрес-календарей в 1863 году, — по-видимому, он вышел в отставку или скончался. В 1877 году Некрасов в «Плаче о поэтах» («Мне жаль, что нет теперь поэтов...»), включенном в наброски автобиографии, пишет о нем как об умершем⁴⁹.

Нас, однако, интересует сейчас не позднее, а, напротив, самое раннее его творчество, как образец литературной продукции кружка Раича. Представление о нем дает маленькая книжка «Опыты в стихах С.С.», изданная в Москве в 1830 году в отсутствие автора кем-то из его «приятелей». В принадлежности ее именно Стромиллову сомневаться не приходится: в ней перепечатано то самое стихотворение «Смерть Сократа», которое за полной авторской подписью было опубликовано в пансионских «Речах...» за 1830 год⁵⁰.

В «Опытах» Стромиллова мы находим весь тот комплекс поэтических идей и жанровых форм, которые характеризуют поэзию и эстетические вкусы самого Раича. Они открываются декларативным посвящением «Друзьям»; культ дружбы и поэтической «мечты» выдвинут, таким образом, на передний план. Посвящения такого рода уже образовали традицию: «Опыты в стихах» Батюшкова предварены стихотворением «К друзьям», такое же обращение Раич предпосылает своему

переводу «Освобожденного Иерусалима». К сожалению, сборник не позволяет конкретизировать этот круг «друзей» Стромиллова; лишь «Ночь» имеет посвящение «А. Д. З.». Вероятно, это А. Д. Закревский, с 1828 года студент нравственно-политического отделения, в 1830–1831 годах довольно близкий приятель Лермонтова и ценитель его стихов⁵¹. Другое стихотворение с конкретным адресатом любопытно как литературный отклик. Оно называется «На смерть В***» — конечно, Д. В. Веневитинова. Мы приведем это маленькое стихотворение, не учтенное в тщательно подобранной Б. В. Смиренским поэтической антологии на смерть Веневитинова:

Не стало и тебя, о юноша-певец!
Ужели и тебя жестокая сразила?..
Ты умер!.. Но на гроб бессмертия венец
Дрожащею рукой Камена положила.
Ты умер!.. Гений твой с веселыми очами
В отчизну милую, в край лучший воспарил.
Но, ах! почто же он так мало между нами,
Почто же на земле так мало погостил?..⁵²

«Легенда о Веневитинове» находила себе благоприятную почву не только в кругах «Московского вестника», но и в кружке Раича. После выхода в 1829 году первой части его стихотворений «Галатее» откликнулась на нее апологетической рецензией, содержащей, между прочим, концепцию личности идеального поэта — в полном соответствии с теми представлениями, которые утверждал Раич в своих статьях и поэтическом творчестве. «Поэты и художники, — говорилось в статье, — сии отголоски гармонии предвечной, сии звуки неба, сии *избранные пророки*, теряются в нарядной толпе людей обыкновенных. Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, непритворная любезность, столь знакомые всем, вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует как произведение изящное». Неизгладимый след этой мгновенной звезды, так заканчивалась рецензия, «говорит нам, что она была не земного, а небесного происхождения»⁵³. Вслед за тем в № 18 появились стихи П. Г. Ободовского «На кончину Веневитинова» — с той же образной символикой возвращения поэта «к лугам родного края», в небесную отчизну⁵⁴. Выказывалось предположение, что рецензия «Галатеи», видимо принадлежавшая самому Раичу, отразилась в стихах Тютчева «Ты зрел его в кругу большого света» (1829–1830) и что это последнее также обращено к Веневитинову, но это предположение нельзя считать строго доказанным: стихи Тютчева содержат лишь общую концепцию поэта, от которой отправлялся

отправлялся и Раич, конструируя облик Веневитинова⁵⁵. Стихотворение Стромилова, очень наивное и слабое, мало что добавляет к ней, но оно показывает, что пансионские поэты вносили свою лепту в венок поэтических надгробий. Есть предположение, что «Эпитафия» Лермонтова («Простосердечный сын свободы», 1830) также посвящена памяти Веневитинова; если это и не так и Лермонтов создавал автоэпитафию, то остается несомненным, что она строилась на опорных мотивах веневитиновских стихов⁵⁶.

В «Опытах» Стромилова мы встречаем образцы лирики пейзажной («Ночь», «Утро»), любовной («Романс», «Ожидание»), ориентальной («Песнь Егоко», «Песнь одалиски»), фольклорной («Русская песня»), элегические мотивы, варьирующие Жуковского и Пушкина и облеченные в жанровые формы романса и стансов, и, конечно, анакреонтику («Застольная песня») и поэтические похвалы Италии — все, что следует ожидать от ученика Раича и что мы находим в лирике мальчика Лермонтова. Общим оказывается даже фонд лирических клише и, как мы постараемся показать далее, некоторые частные элементы поэтического языка. Все это перестает быть случайностью, когда обнаруживается в пределах одного, более или менее замкнутого, литературного кружка.

5

Точки соприкосновения ранней лермонтовской лирики и поэзии Раича и его учеников, как уже сказано, исследованы более или менее подробно и полно на уровне поэтических тем, жанров и литературных источников и заимствований. Мы резюмируем эти наблюдения, несколько пополнив их.

Прежде всего, Лермонтову достаточно хорошо известны альманахи Раича. Реминисценция из элегического послания В. Астафьева «М.А. Д<митрие>ву», напечатанного в «Северной лире», попала в стихотворение «К другу» (1829). Еще теснее связь Лермонтова с «Цефеем»: «Мысли и афоризмы» из этого альманаха прямо послужили ему материалом для эпиграмм, притом эпиграмм типовых и совершенно в духе XVIII века — о «злых женах», кокетках, глупцах и т.п. Нечто подобное происходит и с галантно-мадригальной поэзией: в «Заблуждении Купидона», в послании к Грузинову мальчик-поэт пытается овладеть ее техникой игры аллегорическими образами и эпиграмматическими концовками на совершенно внеиндивидуальном поэтическом материале. Так, сюжет «Заблуждения Купидона», по-видимому, был более распространен, чем это представляется нам сейчас; во всяком случае, в 1829 году (уже после создания аллегорической «басни» Лермонтова) мы встречаем его в «Дамском журнале» в составе «Анекдотов, мыслей и замечаний» С.Н. Глинки: «В архивах древности есть предание, будто бы проказник *Купидон* так однажды расшалил-

ся, что *Венера*, при всей своей потачливости, решила его высечь. Собрался совет; жребий наказать *Амура* пал на трех *Граций*. Милые богини нарвали пук роз и нежными руками ощипали шипы. Лукавый мальчик под розгами смеялся и не уронил ни слезинки.

Не знаю, в сообразность ли этого *Аполога* Сократ говорит: „Друзья! Приносите жертвы *Грациям*“»⁵⁷.

Вряд ли можно считать простым совпадением и разработку пансионерами одинаковых поэтических тем, хотя, может быть, несколько рискованно видеть в этом заранее предусмотренное литературное состязание. Нам известно, что «Вечерний выстрел» Т. Мура переводится и Лермонтовым, и Якубовичем и что прозаический перевод ранее появляется в «Атенее»; «Поэт» Лермонтова (1828) соприкасается тематически с «Видением Рафаэля» Колачевского и с позже появившимся и неизвестно когда написанным стихотворением Иосифа Грузинова «Поэт».

Что касается стихов самого Раича, то они были прочитаны Лермонтовым весьма внимательно, — может быть, более внимательно, чем принято считать. Н.Л. Бродский собрал в своей книге целый ряд реминисценций, частью уже известных ранее. В «Испанцах» (1830) Лермонтов вспоминает сцену из пятой песни «Освобожденного Иерусалима», причем с деталями, показывающими, что эпизод свеж в его памяти; в полном соответствии с текстом вводится вечерний (ночной) пейзаж и сохраняется характерный жест:

То взором ревности они (рыцари. — В.В.)

Друг друга пожирают;

То к деве взор, и рай в тени

Ресниц ее сретают⁵⁸.

Может быть, «Освобожденным Иерусалимом» навеян и набросок «В старинны годы жили-были» (1830), так же как и перевод Раича, чередующий четырех- и трехстопные ямбические строчки, но меняющий положение женской и мужской рифм. Строка из «Прощальной песни в кругу друзей» Раича, опубликованной в «Урании», попадает в посвящение к первой редакции «Демона» («Я буду петь, пока поется», 1829). В том же альманахе помещено второе стихотворение Раича — «Проводы Алины (Подражание Метастазиевой песне “Ессо quel fiero instante”»)» — типичный сентиментальный романс о прощании влюбленных с рефреном: «Ты ж, кто знает, — в новом круге / Вспомнишь ли о прежнем друге?»⁵⁹, один из довольно многочисленных аналогов «Романса» Лермонтова («Ты идешь на поле битвы», 1832). Но, вероятно, самый неожиданный, любопытный и значительный из таких аналогов более поздним лермонтовским стихам — «священная идиллия» Раича «Вифлеемские пастыри» в «Северной лире». Здесь в уста Третьего пастыря

пастыря вложено пророчество о рождении Христа и гибели ветхозаветного мира, символизируемого «ливанским деревом», т.е. гигантским кедром, — парафраза глав 10–11 Книги пророка Исайи⁶⁰. В первом из этих фрагментов есть описание «дерева», которое, в своей гордыне, «высоко взнесло» «роскошное тенью прохладной чело»:

И веки безвредно над ним пролетали,
И бурные ветры ветвей не измяли...

Этому величию, однако, положен краткий срок, — до тех пор, «покуда <...> день не настал роковой»:

Он близок: Всевышний подвигнет десницей,
И дерева не будет с грядущей денницей...⁶¹

Здесь — тема и метрика «Трех пальм» и почти та же строфика (убрав первое четверостишие, получаем идентичную строфу). Раич, конечно, ориентируется на IX «Подражание Корану» Пушкина; весь этот цикл он особо выделял у Пушкина, как замечательный «истинным поэтическим талантом» «в эстетическом отношении»⁶². Он удерживает и словесно-образные темы:

Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой.
(П, 2, 193)

Ср. у Раича: «И в полдень — с прохладю сумрак слиян...»

Когда через десять лет Лермонтов вновь обратится к этому сюжету, отправляясь, как и Раич, от IX «Подражания Корану», он, конечно, уже не будет держать в памяти фрагмент «Вифлеемских пастырей». Тем не менее мы вправе утверждать, что именно этому последнему принадлежала роль посредника между соотносимыми произведениями Пушкина и Лермонтова. Он был еще одним звеном, закреплявшим за строфой, открытой в свое время Жуковским (в «Песни араба над могилою коня»), репутацию «ориентальной» строфы, но — самое главное — он содержал именно тот центральный мотив, который затем мы находим только у Лермонтова, — мотив дерева, «гордящегося красой» и пораженного поэтому рукою Бога. У Раича впервые мотив этот получает автономный характер; в исходном библейском тексте он едва намечен, у Пушкина он возникает в качестве побочного. В «Трех пальмах» больше лексических совпадений с Пушкиным, нежели с Раичем, но если мы станем вскрывать в них словесно-образные темы, данные имплицитно, мы уловим близость и со стихами Раича. «Три *гордые* пальмы вы-

соко росли», «роскошные листья», «гордо кивая махровой главою» — все эти опорные эпитеты, обозначающие тему «красоты и гордости», отсутствуют у Пушкина и находят соответствие у Раича: «Высоко <...> взнесло / Роскошное тенью прохладной чело»; «Гордися <...> красой» и т.д. Может быть, неосознанная ассоциация связывает образный строй лермонтовского стихотворения и с тем местом в Евангелии, где содержатся парафразы как раз упомянутого фрагмента Книги Исая: «...уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Евангелие от Матфея, гл. 3, ст. 10; от Луки, гл. 3, ст. 9). Ср. в «Трех пальмах»: «По корням упругим топор застучал»; «И медленно жгли их до утра огнем». Нет необходимости доказывать специально, что источник Лермонтов переосмыслил полностью, в полном противоречии не только с библейским, но и с пушкинским текстом поставив акцент на идее разрушительной жестокости кары, но, как это ни покажется парадоксальным, именно эту идею мог ему подсказать текст Раича, вне зависимости от субъективных намерений его автора.

«Три пальмы», однако, — реализация ранних художественных впечатлений уже в творчестве зрелого Лермонтова, не имеющая отношения к эстетической позиции Раича в собственном смысле слова. Иначе обстоит дело с антологической и анакреонтической лирикой, которой Лермонтов отдал дань в годы своего ученичества и которая неоднократно и справедливо ставилась в связь с литературными уроками Раича.

6

Антология (в понимании XVIII века) и анакреонтика считались основными жанрами в небольшом по объему лирическом наследии Раича.

Еще в 1825 году А. Писарев заявлял печатно, что Раич не пишет лирических стихов⁶³; в 1830 году, отвечая на нападки критики, Раич называл лишь семь своих оригинальных стихотворений: «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Перекасти-поле», «Друзьям», «Амела», «Петроний к друзьям», «Вечер в Одессе»⁶⁴. Это было неверно: за пределами списка остались стихи, напечатанные под псевдонимом, анонимно и даже подписанные; на некоторые из них мы ссылались выше. Трудно представить себе, что пансионеры не были знакомы с творчеством своего учителя в более полном объеме. Впрочем, и названные Раичем стихи достаточно обрисовывают его литературные пристрастия. Анакреонтическая лирика соединялась у него с гораццианскими мотивами мимолетности жизненных радостей или с элегическими темами приближающейся старости, утраты любви. Условно античным гедонизмом тронуты и пейзажные картины Раича, — и в этом, несомненно, сказались его симпатии к итальянской возрожденческой культуре с ее культом античного вакхического празднества. Кс. Полевой считал даже основным качеством Раича-поэта стремление «буяннить» в стихах, столь противоречившее

противоречившее его робости и застенчивости в быту. В кругу этих тем оказываются и его ученики; так, у Лермонтова в «Весне» и в «К Нэере» находим мотив преходящей женской красоты, свойственный анакреонтике и галантной поэзии XVIII века; «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Друзьям» Раича тематически соответствуют стихотворению Лермонтова «К друзьям» (1829), заканчивающемуся элегической нотой: «Но нередко среди веселья / Дух мой страждет и грустит». Это последнее стихотворение строится из мотивов, имевших хождение в Раичевом кружке; последние его строчки взяты, правда, не у Раича, а из стихотворения Н.Ф. Павлова «К друзьям», напечатанного в 1828 году в «Московском вестнике», однако даже по форме выражения они мало чем отличаются от аналогичных стихов Раича. Иногда близость поэтических формул в стихах участников кружка производит впечатление прямой реминисценции, но это иллюзия: все они, не исключая и учителя, пользовались уже готовыми клише. Ср. у Лермонтова:

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лиры звук дрожащий, звонкий
Мне волнует также кровь.
(I, 19)

У С.И. Стромиллова:

Нам не надо громкой славы;
Нам не надо алтарей!
Мы живем лишь для забавы,
Ей мы служим в жизни сей!
(«Застольная песнь»)

Все это более или менее близкие парафразы оды I «Анакреона» и ее русских вариаций, вплоть до державинских стихов «К лире» («Петь откажемся героев, / А начнем мы петь любовь»). В поэзии 1790–1810 годов существовали уже прямые образцы разработки тем подобного рода, такие как «Веселый час» Карамзина и «Веселый час» Батюшкова; под непосредственным воздействием последнего стихотворения создавались и «Прощальная песнь в кругу друзей», и «Песнь на пирушке друзей» Раича. Стихотворение Лермонтова «Веселый час» (1829) самим названием указывает на эту традицию, однако оно имеет свою довольно характерную литературную историю, предопределившую некоторые особенности его поэтики, несколько отличной от поэтики исходных образцов. На этой истории следует остановиться, так как она неизвестна в лермонтоведческой литературе и самое стихотворение оценивается

потому не вполне точно. Общераспространенное и в настоящее время наиболее аргументированное мнение связывает «Веселый час» Лермонтова с лирикой Беранже, который в 1828 году стал жертвой судебного преследования со стороны правительства Карла X и был осужден на девятимесячное тюремное заключение. Подзаголовок лермонтовского стихотворения: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы» — давал полные основания усмотреть в лирическом герое «Веселого часа» стилизованный портрет знаменитого песенника, о котором Вяземский писал в «Московском телеграфе», что он и в тюрьме «живет припеваючи»⁶⁵.

Не исключено, что процесс Беранже, сведения о котором проникли и в русскую печать, был одним из импульсов к созданию этого стихотворения. Однако не стихи Беранже являются его источником. «Веселый час» — вариация стихотворения «Веселость», принадлежавшего поэту и переводчику начала века, впоследствии сенатору, Д.О. Баранову, и опубликованного им впервые в 1806 году в журнале «Любитель словесности». Отсюда оно попало в известное «Собрание русских стихотворений», изданное в 1811 году Жуковским; перепечатывалось оно и позднее⁶⁶. Из антологии Жуковского, очень популярной в учебных заведениях, оно, по-видимому, и стало известно Лермонтову.

Стихотворение (несомненно, переводное) имело примечание, помещенное как предисловие переводчика и превратившееся у Лермонтова в подзаголовок. Оно гласило: «После 9 термидора, разрушившего могущество Робеспьера и его сообщников, когда все парижские тюрьмы были отворены, стены оных нашлись покрытыми множеством различных стихов, в которых пленники, заключенные сим тираном, проявляли мужественную твердость в печальном своем положении. Вот перевод одной из таких надписей, где французская веселость научает нас терпеливо сносить нещастия, которых переменить не можно».

Уже это примечание дает нам отчасти возможность почувствовать общую тональность стихотворения: монолог его лирического героя носит не гедонистический, а скорее стоический характер. К сожалению, французский оригинал «Веселости» остается неустановленным, и для нас пропадают исходные акценты. Сразу после термидорианского переворота стихи, написанные в якобинских тюрьмах, стали появляться в «Альманахе муз» и других популярных изданиях; в 1795 году вышла в четырех частях книжка Куассона «Обозрение парижских тюрем в правление Робеспьера, содержащее различные анекдоты о многочисленных узниках, с куплетами, стихами, письмами и завещаниями, ими написанными»; эта книга неоднократно переиздавалась в разных вариантах и под разными названиями⁶⁷. Целью издания было показать, что в период «тирании» Робеспьера дух его жертв не был сломлен и они сохраняли мужество и самообладание даже на пороге

пороге смерти; среди довольно многочисленных стихов, помещенных в альманахе и принадлежавших как известным поэтам, так и совершенно неизвестным любителям, мы находим произведения самых разных жанров — от политической инвективы до водевильного куплета. Из всего этого разнородного репертуара Д.О. Баранов, литератор «вольтерьянских» симпатий⁶⁸, выбрал стихотворение, полное философического скептицизма, где грустная ирония одинаково распространяется и на узника, и на место его обитания, «злобный» строитель которого, «не внемля стонам слезным, Везде пожертвовал приятному полезным», и на «друзей», которые своим унынием хотят заставить узника плакать вместе с собою, и на самую «веселость» его — следствие печальной необходимости и неизбежности. Весь этот довольно сложный эмоциональный рисунок почти исчез в лермонтовском переложении, над которым тяготела традиция горацанской лирики; в соответствии с нею, его герой наделен способностью забывать долгие страдания «в один веселый час».

Несколько сопоставлений покажут нам направление переработки.

Экспозиция «Веселости» полностью опущена Лермонтовым. Мы приведем ее целиком, так как именно она определяет основную тональность исходного текста.

Как я сижу в тюрьме, тому уже два года,
За шалости мои наказан, видно, я.
О ты, преемник мой! какого б ни был рода,
В сем месте пагубном пускай судьба моя
Послужит для тебя уроком справедливым!
Узнай: и в сей тюрьме ты можешь быть счастливым,
Хотя в жилище сем большой утехи нет,
И лучше б я желал, гуляя на свободе,
Рассматривать цветы, растущие в природе,
Чем стены черные, где чуть-чуть брезжит свет.
Но если заперт кто, тот в выборе не волен,
А должен тем, что есть, повсюду быть доволен.
Науки тайна сей нимало не трудна,
Сказать ли вам ее? — Веселость, вот она.
Веселость может все украсить нам предметы:
Она печальное приятным сотворит,
Лишение богатств, мирских честей расчеты,
Неволю самую забыть собой велит.
Не огорчаюсь я оковами моими,
Цепями, как дитя, бренча, смеюсь над ними.
Не теми ли же я игрушками играл
И прежде в свете сем, где, скованный страстями,

Или раскаянье, иль чувств обман встречал?
Здесь боле не смятуть мирскими суетами.
Заботу, скуку я отсель изгнал навек.
Пусть ими мучится богатый человек.

Следующие фрагменты «Веселости», собственно, и дают основное содержание лермонтовскому стихотворению. Так, заимствуется деталь — мышь, грызущая ночной колпак узника:

В тюрьме моей ничто крушить меня не может.
Холодная стена, соломенна постель,
Убогий мой наряд, и мышь, котора, в щель
Прокравшись к сонному, на мне колпак мой гложет,
Все то смешит меня.

У Лермонтова:

И если крыса в ночь
Колпак на мне сгрызает,
Я не гоняю прочь:
Меня увеселяет
Ее бесплодный труд...
(I, 18)

«Веселость» содержит и сцену встречи с друзьями:

...Напрасно из друзей
Собравшись несколько к окну моих дверей,
Стоят в унынии, нахмурились совою,
И плакать заставлять хотят меня с собою.
Я утешаю их, смеюсь и говорю:
«Друзья! за вашу скорбь я вас благодарю.
Но может ли она мою смягчить судьбину?
Отворит ли мне дверь и страшный сей замок,
Которого в стене я вижу половину?
Без пользы сетовать почти всегда порок.
Отколь уйти нельзя, там лучше оставаться...

Отсюда Лермонтов берет обращение к «любезным друзьям» в начале стихотворения, но с совершенно иным смыслом. У Баранова — «утешение» друзьям, тронутое ироническими интонациями, а заключительные пародийно-моралистические сентенции — венец вынужденного стоицизма. У Лермонтова — совет «ликовать», «осушать чаши» «любви в безумном

в безумном сне», вспоминая при этом отсутствующего товарища, который, в свою очередь, не предаётся унынию.

Последующий текст содержит описание узилища; он перефразирован и Лермонтовым. Сравним:

Чулан мой непригож, я должен в том признаться.
В нем бронза, ни ковры не встретятся глазам,
Богатство здесь мое не ослепит собою,
Но к жизни нужное вы все найдете там.
Вот хлеба мой кусок и кружка вот с водою;
Я с ними с голода, ни с жажды не умру.
В стене отверстие, как будто поневоле,
Едва лишь воздуху дает для входу поле,
Но задохнуться тут никак я не могу.
Вот стол мой! он не чист, червями поистравлен,
Но может быть на нем обед всегда поставлен;
А стул сей, под собой три ножки лишь храня,
Хотя шатается, но держит он меня.

Пересказ Лермонтова в этом месте улавливает саркастические акценты исходного текста, но сохраняет их в ослабленном виде:

Я также в вашу честь,
Кляня любовь былую,
Хлеб черствый стану есть
И воду пить гнилую!..
Пред мной отличный стол,
И шаткий <и> старинный,
И музыкой ослиной
Скрипит повсюду пол.
В окошко свет чуть льется...
(I, 17)

Следующие строки («Я на стене кругом / Пишу стихи углем, / Браню кого придется, / Хвалю кого хочу, / Нередко хохочу, / Что так мне удается») намечают совершенно иной лирический образ, который, быть может, не без некоторых оснований сближали с Беранже. Он строится исходя из ситуации, обрисованной в подзаголовке: стихи углем, упоминаемые здесь, — вероятно, и «Веселый час», найденный «на стенах <...> государственной темницы». Узник — беспечный поэт, сохранивший внутреннюю свободу и не скептическое, а гедонистическое мироощущение. Совершенно на тех же основаниях переосмысляются последующие строки — о тюремном стороже:

Когда тюремный страж и грубый и докучный
Приносит для меня претоший мой обед,
Которому один лишь голод вкус дает;
Когда ключей его я слышу звон прескучный,
Навстречу с радостным лицом ему спешу,
Игриво кланяюсь и в миг его смешу.
От этого обед приносит он вкуснее
И цербер для меня становится добрее.
Друзья любезные! в злой, в доброй ли судьбе
Украсьте жизнь свою веселости цветами.

Лермонтов снимает автоиронию, убирая все негативные характеристики. Другими словами, он исключает тот контекст, в котором рекомендация «украшать жизнь» «веселости цветами» приобретает характер саркастической насмешки. Интонации исходного текста в его переложении едва ощущаются:

Я сторожа дверей
Всегда увеселяю,
Смешу — и тем сытей
Всегда почти бываю.
(I, 18)

Сопоставление концовок обоих стихотворений довершает уже определившуюся картину. В «Веселости» ирония сгущается и становится мрачной; она обращена к следующему узнику:

Теперь, преемник мой! скажу опять тебе,
Учись, подобно мне, смеяться над бедами.
И если некогда ты будешь у дверей,
Где смерть в судилище разит косою железной,
Заставь, коль можешь, там смеяться ты судей;
Тогда-то приговор дадут тебе полезный.
С покоем здесь живи. Чулан оставя сей,
Охотно променяю жилищем сим с тобою:
Оно в жары тепло и холодно зимою.
Но если ты когда захочешь как-нибудь
Сыскать на улицу отсюда тайный путь,
Поверь мне, весь твой труд останется напрасен.
Здесь пленник может быть навеки безопасен;
А стен незыблемых, в которых он живет,
Алькида самого рука не потрясет.
Строитель злобный их, не внемля стонам слезным,
Везде пожертвовал приятному полезным.

ОПТИМИЗМ

Оптимизм концовки «Веселого часа» на этом фоне прорисовывается особенно ясно:

Тогда я припеваю
.....
.....
«Тот счастлив, в ком не раз
Веселья дух не гас.
Хоть он всю жизнь страдает,
Но горесть забывает
В один веселый час!..»
(I, 18)

Конечно, оптимизм этот не безусловен, однако очевидна разница общей тональности. Она объясняется просто: заимствуя сюжетные мотивы из «Веселости», Лермонтов ориентируется в то же время и на совсем иные образцы. Стих «Веселого часа» — это стих «Моих пенатов» и дружеских посланий Батюшкова и Жуковского, примыкающих к ним. Отсюда же приходит и общий колорит стихотворения. Самые детали, воспринятые сквозь призму «Моих пенатов», меняются в своем функциональном качестве; так, обстановка тюремной камеры стилизуется под условный реквизит неприхотливого дома уединенного поэта: «В сей хижине убогой / Стоит перед окном / Стол ветхой и треногой / С изорванным сукном... / Все утвари простые, / Все рухляя скудель!» Равным образом и облик беспечного поэта (а в «Веселом часе» поэтические заимствования героя — значимая деталь) подсказан этой традицией.

Здесь нам вновь приходится вспомнить «батюшковские» симпатии Раича. Юный Лермонтов черпал из того же источника, который питали и его учителя, и весь кружок его питомцев-пансионеров, — и следы «итальянской» или, лучше сказать, «батюшковской», «школы» обнаруживались иной раз совершенно неожиданно и в их поэтическом мироощущении, и в их поэтическом языке.

7

То обстоятельство, что ранние стихи Лермонтова отражают воздействие Батюшкова, уже давно замечено лермонтоведами. Нам пришлось коснуться этого вопроса специально в статье о пансионской лирике Лермонтова⁶⁹. Выводы этой статьи сейчас, однако, требуют существенных уточнений: она не учитывала той роли, которую играло посредничество Раича в усвоении пансионерами батюшковской традиции. Между тем вопрос этот немаловажен. «Итальянская школа», выделенная Киреевским как особое направление в русской поэзии и представленная, по его мнению, именами Раича, Ознобишина и Туманского,

конечно, не могла претендовать на какую-то автономию в русском поэтическом движении 1820-х годов, но для непосредственных учеников Раича — а среди них были Лермонтов и Тютчев — она обладала некоторой степенью авторитетности. Не будучи «школой», «итальянизм» был более или менее оформленной эстетической и, во всяком случае, стилистической позицией, которую мы могли бы определить как своеобразный «неопетраркизм». Мы говорили выше, что Раич опирался на итальянских поэтов и на Батюшкова в своем эстетическом споре с Пушкиным «байронического» периода и что он принимал Пушкина «выборочно», но столь же выборочно он принимал и самого Батюшкова. «Петраркизм» служил ему своеобразным стилистическим индикатором; это ясно чувствовалось в его статье «Петрарка и Ломоносов», где он видел одну из заслуг русского поэта в умении перенести на национальную почву итальянские кончетты, — суждение, сразу же взятое под сомнение и Пушкиным, и Вяземским⁷⁰. Раич создает для себя принципиально однородную и одноплановую, очищенную от всего «грубого», «внепоэтического», идеализирующую и украшенную стилистическую систему. Это мир прекрасного, полный эстетических запретов, построенный по жесткой эстетике «пюризма», гораздо более узкой, нежели реальная поэтическая практика не только Батюшкова, но и Дмитриева и уж тем более Державина. Пройдя такой эстетический фильтр, Батюшков освобождается от дисгармонических, трагических нот, становясь поэтом эстетизированных формул и целенаправленно выбранной «сладостной» лексики, галантных перифраз и гармонизирующей фонике.

В своей статье о Петрарке как пример его «слога» Батюшков приводит свой прозаический перевод отрывка из канцоны CXXVII («In quella parte dove Amor mi sprona»): «Если глаза мои останутся на розах белых и пурпуровых, собранных в золотом сосуде рукою прелестной девицы, тогда мне кажется, что вижу лицо той, которая все чудеса природы собою затмевает. Я вижу белокурые локоны ее, по лилейной шее развеянные, белизною и самое молоко затмеваящей; я вижу сии ланиты, сладостным и тихим румянцем горящие! Но когда легкое дыхание зефира начинает колебать по долине цветочки желтые и белые, тогда воспоминаю невольню и место и первый день, в который увидел Лауру с развеянными власами по воздуху, и воспоминаю с горестию начало моей пламенной страсти»⁷¹. Из этого описания сам Батюшков брал элементы своих идеализированных женских портретов с метафорическими уподоблениями розам и лилиям, с устойчивым мотивом «зефира», развевающего волосы возлюбленной (ср. «Таврида») и т.д. Но эти элементы поглощались у него общим контекстом описания, давая ему дополнительные зрительные и эмоциональные обертоны. У Раича они становились опорными пунктами лирических портретов и пейзажей.

Батюшков

Батюшков специально подчеркивал, что стиль Петрарки принадлежит своему времени и не может быть полностью воспроизведен на чужом языке, — для Раича он служит вневременным эталоном. Важно заметить, что формулы, находящиеся в приведенном отрывке и отчасти усвоенные Батюшковым и его подражателями, получили широкое распространение уже у петраркистов XVI века и даже стали впоследствии предметом критических нападок. П.-Л. Женгене, автор известной «Литературной истории Италии», которой широко пользовался и Батюшков, приводил подобные примеры фразеологических и образных стереотипов у петраркистов XVI века — впрочем, не всегда с негативной оценкой. Так, он цитировал сонет Гвидичьони, где поэт умоляет Зефир освежить своим сладостным дыханием алые и белые цветы на щеках возлюбленной, поблекшие под солнцем; останавливался на поэзии Бернардо Тассо с теми же обращениями к утреннему ветерку и описаниями роз, упавших с груди Авроры и еще увлажненных ее слезами («*Queste purpuree rose, che all'Aurora...*»), упоминал о сонете Тансилло, где уста возлюбленной сравнивались с входом из перлов и пламенеющих рубинов («*porta di perle e di rubini ardenti*»), и в заключение приводил суждения критиков Петрарки, иронически перечислявших изысканные и ставшие тривиальными поэтические формулы, — и в их числе золотые волосы возлюбленной, развеваемые ветерком⁷². Именно на формулах такого рода строится пейзажная и анакреонтическая лирика Раича и его учеников.

Одной из таких развернутых формул была почерпнутая из «Беседки муз» Батюшкова пейзажная экспозиция: «Под сению *черемухи млечной / И золотом блистающих акаций / Спешу восстановить олтарь и муз и граций*»⁷³. Она была особенно популярна в Раичевом кружке; во всяком случае, уже в 1823 году ею пользуется Д.П. Ознобишин в письме к М.П. Погодину: «Часто переселяюсь я в маленький садик, одушевленный дружбою и шампанским, — я думаю, и вы не забыли тех веселых минут, когда...

Когда под сводами ветвей
И зеленеющих акаций,
В кругу пирующих друзей,
В честь Вакха, муз и юных граций
Мы пили светлое вино...»⁷⁴

Она повторится и у Раича:

Здесь, в кругу незримых граций
Под наклонами акаций,
Здесь чарующим вином
Грусть разлуки мы запьем!
(«Прощальная песнь...»)

Слышишь — соловей беспечный
Под *черемухою млечной*
Песнь поет весне молодой...
(«Весна»)

Эта уже превращенная в клише экспозиция появляется в «Пире» (1829) и «Цевнице» (1829) Лермонтова:

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень *черемух и акаций*,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, *муз и граций*.
(I, 16)

...Над ними свод *акаций*:
Там некогда стоял *алтарь и муз и граций*,
И куст прелестных роз, *взлеянных весной*.
Там некогда, кругом *черемухи млечной*
Струя свой аромат, шумя, с *прибрежной ивой*
Шутил подчас *зефир и резвый и игривый*.
(I, 11)

«Зефир и нежный и игривый», «аромат», «куст прелестных роз, взлеянных весной» в последнем стихотворении — все это опорные образы пейзажной картины. Важно отметить, что они возникают вне всяких стилизующих функций. «Роза» и «соловей» могут быть знаками античного или ориентального стиля, равно как и «аромат». Любопытно, что Пушкин избегал слова «аромат» — по-видимому, как варваризма, чужеродного в поэзии, — зато в античных и восточных стилизациях охотно пользовался существительным «ароматы» — благовонные жидкости: «Нард, алой и киннамон / Благовонием богаты: / Лишь повеет аквилон, / И закаплют ароматы» («Вертоград моей сестры», 1825); «Не жалей / Ни вин моих, ни ароматов» («Кто из богов мне возвратил», 1835). Иное дело в цитированных стихах, которые строятся на поэтизмах — своеобразных аналогах высокого стиля. Ту же картину находим и у Раича:

В ветрах дышит аромат...
Видишь — *роз душистых ветки*,
Увиваясь вокруг беседки,
Дышат радостью живой.
(«Весна»)

Это мало чем отличается от «восточных» стихов того же Раича:
Ветер

*Ветер мая, вздыхая
В купах роз и лилей,
И крылами, и устами
Тихоструйнее вей.
(«Песнь мирзы»)*

В стихах раннего Тютчева мы встречаем совершенно такую же «сладостную лексику» без признаков стилизации:

*Как полным, пламенным расцветом,
Омытые Авроры светом,
Блистают розы и горят,
И Зефир — радостным полетом
Их разливают аромат...
(«Весна (Весеннее приветствие стихотворцам)», 1821)⁷⁵*

Ср. у Стробилова:

*Дышат негой лес и нивы
И красой к себе манят;
Там крылами ветер игривый
Развевает аромат.
(«Утро»)*

Цитированный нами отрывок из «Цевницы» Лермонтова как будто набран из этих формул. Другой пейзажный образ, упомянутый уже нами в связи с поэтикой петраркистов, — роса на цветке, с почти неизбежным уподоблением перлу (перламутру). Он обычен у Раича:

*Сладко чувства нежить утром:
Росы блещут перламутром,
Светит пурпуром восток,
Ароматен ветерок.
(«Песнь соловья», 1827)*

*Там, качаясь на лилее,
Перла млечного белее,
Ранний воздух пьет роса...
С сводов неба светлым утром
Сходят росы перламутром...*

*Розы блещут перламутром...
(«Весна»)*

Этот образ подхвачен Стромиловым:

Окроплен зари слезами,
Ароматы льет цветок...
(«Ночь»)

Посмотрите, как украшен
В утро перлами цветок...
(«Утро»)

Здесь следует сделать одно общее замечание. Весь этот лирический мир, утверждаемый Раичем и его учениками, отличается светлым, радостным, оптимистическим колоритом. Конечно, в нем находят себе место и элегические ноты, — достаточно вспомнить «Грусть на пиру», — однако не они являются доминирующими. В известном смысле он противостоит элегическому миру, — Раич пытается перенести на русскую почву дух гедонистической лирики итальянского Возрождения, — другой вопрос, как именно он это делает. Разница поэтических систем обнаруживается уже при простом сопоставлении хотя бы идеализированного поэтического пейзажа у Раича и элегического пейзажа с его закрепленной поэтической семантикой. В элегии доминирует пейзаж осенний и вечерний; утренний совсем или почти совсем не встречается; весенний возникает по контрасту: расцвет всеобщей жизни — увядание жизни лирического героя. В лирике «школы Раича» доминирует пейзаж утренний и весенний, причем последний не контрастирует с основным поэтическим мотивом, а соответствует ему; что касается пейзажей вечерних и ночных, то они лишены элегической и тем более романтической и предромантической «ночной» семантики. Знаток и ценитель итальянской ренессансной культуры, Раич, конечно, опирался в этом предпочтении на широкий круг ассоциаций, нами сейчас не всегда улавливаемых; если почти символическая картина канцоны XIV Петрарки, с воспоминанием о Лауре, осыпанной цветами, ассоциировалась у исследователей с «фигурой фра Анджелико, продуманной классиком, вдавленной в весенний деревенский пейзаж, не подлежащий топографическому определению»⁷⁶, то у поэта, искавшего общую модель «итальянского стиля», вероятно, были перед глазами и аллегорические фигуры «Весны» или «Рождения Венеры» Боттичелли, с развевающимися по ветру золотыми волосами богини, — фигуры, прямо соотносящиеся с описаниями Полициано. Весенний мотив — мотив в сущности ренессансный. И здесь нам вновь естественно вспомнить Тютчева — одного из двух великих учеников Раича: если ночные темы его лирического творчества принадлежат полностью его позднему, зрелому, романтическому периоду, который Киреевский определял

определял как «немецкую школу», то ранние его стихи — «Весна» (1822), «Весенние воды» (1830?) и «Весенняя гроза» (1828), с их гедонистическим мироощущением, отсутствием философских тем и завершающей мифологической аллегорией, — еще тесно связаны с «итальянской школой» Раича. Любопытно, что, перерабатывая последнее стихотворение в поздние годы, Тютчев ввел в него излюбленное этой школой уподобление «перлы дождевые».

Вернемся, однако, к Лермонтову. Среди его пейзажных миниатюр 1830 года есть одна, явно отражающая поэтическую фразеологию, отмеченную нами выше. Это «Вечер после дождя»:

Один меж них приметил я цветок,
Как будто перл, покинувший восток,
На нем вода, блистаючи, дрожит,
Главу свою склонивши, он стоит...
(I, 101)

Упоминание о «востоке» — след «ориентального стиля», — такой же, какой и в ранней «Грузинской песне» (1829): «И перл между ресниц порой / Не бился» (I, 55). Однако, как и в других случаях, здесь не стилизация, а поэтизм. Он естественно влечет за собою поэтический троп того же уровня:

Как девушка в печали роковой:
Душа убита, радость над душой;
Хоть слезы льет из пламенных очей,
Но помнит всё о красоте своей.
(I, 101)

Именно эротические параллели такого рода считал Батюшков принадлежностью стиля Петрарки и «восточного стиля» одновременно: «Любовь к цветам господствовала на Востоке. До сих пор арабские и персидские стихотворцы беспрестанно сравнивают красоту с цветами и цветы с красотой. Цветы играют большую роль у любовников на Востоке. Рождающаяся любовь, ревность, надежда, одним словом, вся суетная и прелестная история любви изъясняется посредством цветов. Трубадуры также любили воспевать цветы, а за ними и Петрарка»⁷⁷.

Напомним, что Д.В. Ознобишин был автором «восточной легенды» — «Селам, или язык цветов» (1830).

Вместе с тем в «Вечере после дождя» мы имеем дело с образной параллелью более сложного состава. Тема «девушка в слезах», составляющая, по терминологии К. Шимкевича, «второй план уподобления»⁷⁸

теме «цветок в каплях дождя» (или в каплях росы), есть автономный мотив любовной лирики, который стремится выдвинуться в качестве первого и основного. Он восходит в конечном счете к греческой антологической лирике. В переводе Батюшкова из Павла Силенциария читаем:

В Лаисе нравится улыбка на устах,
Ее пленительны для сердца разговоры.
Но мне милей ее потупленные взоры
И слезы горести внезапной на очах⁷⁹.

Павел Силенциарий особенно высоко ценился авторами брошюры «О греческой антологии» Уваровым и Батюшковым; в цитированной эпиграмме Уваров находил «картину, полную жизни и движения», где искусно смешаны противоположные впечатления. Он видел в нем предшественника любовной лирики нового времени и дважды проводил параллель между ним и Петраркой⁸⁰. В данном случае ассоциация могла поддерживаться и совершенно конкретными переключками: четыре сонета Петрарки, следующие один за другим и образующие своего рода циклическое единство, написаны как раз на этот мотив — «слезы Лауры». Плач возлюбленной — гармония, которой внимают небеса (сонет «*I'vidi in terra angelici costumi*»); сладостная горечь ее жалоб заставляет сомневаться, что их произносит смертная женщина, а не божество, озаряющее небеса вокруг себя. «Ее волосы (голова) — чистое золото, лицо — горячий снег («*calda neve*»); ее ресницы — из эбена, а очи — две звезды, из которых Амур не напрасно на прягает свой лук; перлы и алые розы — там, где сосредоточившаяся скорбь производит прекрасные и пылающие слова; дыхание — пламя, слезы — кристалл» (сонет «*Quel sempre acerbo ed onorato giorno*»). В ушах влюбленного звучат ее «живые слова» и «святые воздыхания» («*santi sospiri*»); никогда солнце не видело столь прекрасных слез из столь прекрасных очей (сонет «*Ove ch' i posi gli occhi lassi, ogiri*»). Эти сонеты — характерный образец того орнаментального, метафорического и аллегорического стиля, который был затем подхвачен и развит петраркистами и драгоценной поэзией и наложил свой отпечаток на исконный антологический мотив. Все эти последующие исторические модификации мотива русские «петраркисты», конечно, усваивали, однако чаще всего отправлялись именно от той его разработки, которую дал Батюшков и которая уже сама по себе вызывала, как мы видели, «итальянские» ассоциации. Любопытно, что в сознании Белинского батюшковский перевод октавы Ариосто («Девушка юная подобна розе нежной...») — образец итальянской антологической поэзии, родственной «классическому гению древности»⁸¹.

В 1818 году

В 1818 году В.И. Туманский пишет «Лаурин источник» со сквозным мотивом молитвенных слез и с эпитафией из канцоны XI (27) Петрарки («Chiare, fresche e dolci acque...»); через семь лет он создает стихотворение «Слеза». Слеза — «жемчужина», «горящая роса» любви, «небесный луч», «язык души», более драгоценный, нежели улыбка и слышимая речь:

Улыбка милых уст пленяет,
Звук милой речи веселит,—
Слеза всю душу проникает,
До гроба в памяти горит⁸².

Так закрепляется художественная модель антологического стихотворения Батюшкова: описание красоты возлюбленной — затем сравнительно-противительный оборот, создающий градацию и выделяющий момент наиболее полного и высшего проявления чувства. Именно эту структуру имеет, в частности, стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг» (не позднее 1836), сразу же приходящее на память при чтении перевода Батюшкова, — и сходство, конечно, не случайно; оно довершается лексическими совпадениями: «глаза, потупленные ниц» — парафраза третьей строки батюшковских стихов. Это след юношеских литературных впечатлений.

Но у Тютчева есть аналог и более ранний, и более близкий — стихотворение «Слезы», напечатанное в «Северной лире», где, кстати, нашло себе место и другое стихотворение с тем же мотивом, принадлежавшее М.А. Максимовичу и построенное на каламбурной параллели между розой и женским именем Розалия⁸³. «Слезы» Тютчева развертывают обозначенную нами структурную модель, подробно разрабатывая каждый из ее элементов; выделяющее противопоставление реализуется здесь в риторическом периоде с анафорическим повтором («Люблю, друзья, ласкать очами...», «Люблю, когда лицо прекрасной...») и сильной антитезой в заключительных строфах. Это стихи именно «сладостного» стиля, с высокой концентрацией «украшающих» эпитетов, метафорических парафраз, мифологических имен, с поэтической фразеологией, которую мы встречали уже у других учеников Раича:

Люблю, когда лицо прекрасной
Зефир лобзаньем пламенит,
То кудрей шелк взвевает сладострастный,
То в ямочки впивается ланит!

Но что все прелести Пафосския царицы,
И гроздий сок, и запах роз,

Перед тобой, святой источник слез,
Роса божественной денницы!¹⁸⁴

Эту же общую схему подхватывает Стромиллов:

Люблю тебя, краса-девица,
Когда ты мой досуг живишь!
Люблю тебя, души царица,
Люблю тебя, когда грустишь!

Люблю, когда твои ланиты
Осеребряются слезой:
Так в ночь цветы всегда покрыты
Блестящей, влажною росой!
(«Романс»)

Если мы теперь обратимся к «Стансам» Лермонтова 1830 года («Люблю, когда борясь с душою...»), мы обнаружим, что уже рассмотрели почти весь репертуар образных и композиционных средств, составляющих это стихотворение. Оно написано о «слезе девушки» и строится по принципу возрастающей градации с заключительным противопоставлением: «слеза» — последний, заключающий член градации, с абсолютным ценностным качеством. Каждое четверостишие описывает тот или иной признак девической любви, получающий развернутую пейзажную параллель, конечно эстетизированную: румянец стыдливости сравнивается с вечерней зарей; вздох лунной ночью (очевидно, при тайном свидании) — с тихим звуком «арфы златострунной», колеблемой ветром; наконец, слеза освящается сакральным уподоблением: «Так, зря Спасителя мученье, / Невинный плакал херувим» (I, 77). Это соответствует тютчевскому: «И небо серафимских лиц / Вдруг разовьется пред очами». Но еще важнее, однако, что Лермонтов воспроизводит композиционные и интонационные особенности тютчевского стихотворения. Анафорические замены первой и второй строф создают монотонию, взрываемую резкой противительной интонацией третьей строфы:

Люблю, когда, борясь с душою,
Краснеет девица моя...

Люблю и вздох, что ночью лунной
В лесу из уст ее скользит...

Но слаще встретить средь моления
Ее слезу глазам моим...

Пейзажная

Пейзажная параллель присоединяется совершенно тем же образом, что и в цитированных стихах Стромилова:

Так перед вихрем и грозой

Красна вечерняя заря.

(I, 77)

Все это не заимствования, а общая литературная школа.

Ранняя лирика Лермонтова развивалась в семантическом поле, заданном «школой Раича», в пределах установленного ею диапазона образных средств. Ее воздействие сказалось не только в рассмотренных нами немногочисленных образцах лирического творчества будущего великого поэта, — следы «школы Раича» мы можем отыскать и в ранних ориентальных поэмах. Они обнаруживаются на разных уровнях строения текста — и в жанровой системе, и в разработке лирических тем, и в поэтическом языке. Именно на уровне поэтического языка это воздействие сказалось больше и глубже всего, — и, поздняя эволюция Лермонтова-лирика заключалась, между прочим, и в освобождении от поэтизмов, усвоенных еще в годы литературного ученичества.

Без «школы Раича», очевидно, невозможно представить себе в полном объеме проблему «Батюшков и Лермонтов», равно как и проблему «Батюшков и Тютчев». Существует мнение, что воздействие Батюшкова и на того, и на другого было локальным и неглубоким. Это верно, если мы будем сравнивать между собою эстетические системы в целом, и не вполне верно, когда дело касается поэтического языка, — и здесь важно принять во внимание посредничество Раича.

Батюшков, как точно заметил И.В. Киреевский, был проводником «итальянского влияния» в русской поэзии 1820-х годов. Мы пользовались этим суждением, сознавая его условность. В том поэтическом стиле, который мы обозначили выше как «сладостный стиль», «неопетраркизм», действительно обнаруживалось воздействие Петрарки, как и ряда других образцов, вплоть до греческой антологии. Но следует иметь в виду, что он не был сам по себе достоянием лишь «школы Раича», — он захватывал в большей или меньшей мере все поколение 1830-х годов, вплоть до Подолинского и Деларю. В «школе Раича» он культивировался сознательно как стиль идеальной поэзии, противостоящей низкой «существенности»; за ее пределами он воспринимался как стиль галантно-пасторальной поэзии, отличавшейся «вялостью воображения» и «щепетильной жеманностью чувства», стиль сентиментально-прециозный, принадлежащий уже ушедшей поэтической эпохе. Именно так воспринимает его Пушкин, повторивший в «Литературной газете» сомовскую характеристику Раича-поэта.

Подобно Тютчеву, Лермонтов прошел через эту школу как через первый этап литературного обучения; подобно Тютчеву, он должен был преодолевать ее в процессе индивидуального поэтического движения. Для Тютчева орудием этого преодоления стала традиция романтической философской лирики, более всего немецкой; для Лермонтова — байроническая традиция, решительно противостоявшая «сладостному стилю». Вторжение в лирику эстетики байронической поэмы происходит у Лермонтова уже в 1829 году — но это особый процесс и особый вопрос, который требует специального разбора.

приложение из переписки поэтов Московского университетского благородного пансиона

В настоящем разделе мы публикуем несколько писем пансионских поэтов из архива Н.А. Степанова в ИРЛИ (№ 4256, 4352, 4354). Все письма относятся к 1826–1827 годам, ко времени окончания пансиона, и дают дополнительный материал для характеристики взаимоотношений в литературном кружке Раича. Об авторах и адресате см. в статье; об И. Вальтере фон Кронекке сведений не сохранилось.

1

Л.А. Якубович — Н.А. Степанову
17 декабря 1826 года

Хоть в тленном мире все умрет,
Душа бессмертная никак не изменится,
А дружество к тебе в моей душе живет,
Так следственно оно и в вечности продлится.

Вот силлогизм, любезный друг Николай Александрович, он, может быть, и неправилен, но чувство сердечное не всегда можно вставить в тесную форму силлогизма и не всегда можно изложить то на бумагу, что чувствуешь. Итак, время нашего соединения протекло! Шесть лет! шесть лет улетели так, что время нашего вступления с выходом из пансиона как будто сливаются вместе, при всем том сколько неприятностей, сколько огорчений!.. но забудем прошедшее, будем признательны к месту нашего воспитания, где мы провели шесть лет под одною кровлею в лучшее время нашей жизни. Не стану говорить о нашей дружбе, о привязанности моей к вам, но молю бога, чтоб через 20 лет, если угодно будет его святому провидению сохранить наши дни, молю бога, чтоб ты был бы тот же Степанов, а я навсегда б остался твой друг.

1826-го <года> декабря 17. Л. Якубович.

2 / И. Вальтер фон Кронек

И. Вальтер фон Кронек — Н.А. Степанову
17 декабря 1826 года, Москва

ДОБРЫЙ СОВЕТ Н.А. СТЕПАНОВУ

Что пожелать тебе, мой друг?	Но друг! есть неба дар святой!
Скажи, все в мире сем непрочно;	Он никогда не изменяет!
Любовь, веселье, дружбы круг —	Да будет он твоей красой
Все нам изменит в час урочный!	И радостью всегда сияет!

Все унесет с собой волна	То божества чистейший луч;
Сей жизни, бурной и ненастной;	То добродетель пресвятая;
Взойдет приветная звезда	Для ней ничто громады туч;
И не найдет уже прекрасной.	Ей не ужасна тьма ночная.

И охладет жар любви,	Она не скована землей;
И радость от очей умчится,	Ты ризу в прах земную —
И страшная печаль души	Она туда же, за тобой,
С тобой надолго породнится.	В страну небес святую!

И все, как жар сей, пролетит;
В груди друзей минутный пламень!
Никто из них не поспешит
Отторгнуть нам грозящий камень.

Иероним Вальтер фон Кронек.
1826 года
декабря 17 дня.
Москва.
Пансион.

Н.Н. Колачевский — Н.А. Степанову
27 декабря 1827 года, Москва

1827 года декабря 27. Москва

Милостивый государь Николай Александрович!

Как мне пред вами извинить	Подарок ваш; а так друзья
Мое столь долгое молчанье?	Не делают — винюсь, как может
Экзамен наш не оправданье;	Виниться тот, кто уличен
Других же нет причин. Бранить	Уже в вине и не поможет
Меня вы вправе совершенно.	Кому напрасный вопль и стон
Уж больше месяца, как я	Смягчить карающий закон.
Не отвечаю на бесценный	Винюсь еще. Но до поэта

Черед доходит наконец:
Каких чудес нам ждать от света,
Когда поэт такой же льстец —
А, может быть, еще и боле,
Чем лучший шаркатель двора,
Дитя, спеленутый в неволе!
Поэт в движение пера
Переливает пламень чувства;
В нем говорит одна душа,
Без принужденья, без искусства,
Свободной гордостью дыша.
А вы... Что если и Климене
Все ваши клятвы лезть одна? —
Беда прекрасной: к их измене
Она готовиться должна.
Нет! Невозможно! Столько чувства,
Огня любви, борьбы страстей
Не может быть игрой искусства!
Один крылатый чародей
Умел восторгами святыми
Поэта душу подарить
И мог чертами огневыми
Их на бумагу перелить.
Любовь, поэзия и дружба —
Три нераздельные сестры!..
Скажите мне, что ваша служба?
Ужель еще до сей поры
Вы не наскучили деревней,
Однообразной тишиной,
Соседей пестрою толпой,
Их жизнью, их одеждой древней,
Их разговором, дочерьми,
Старинной службой, лошадьми,

4

Н.Н. Колачевский — Н.А. Степанову
4 июня 1827 года, Москва

1827 года июня 4. Москва
Милостивый государь

Николай Александрович!

Много, весьма много виноват перед вами, целый месяц не отвечаю на письмо ваше; но не я, а проклятое секретарство, которым меня наградили

Екатерининскою модой,
Борзой и гончею охотой
Et caetera, et caetera.
Я вам мой «Вечер» посылаю,
Он вам заменит вечера
Соседей ваших — и желаю
От всей души, чтоб так же он
Вам мог доставить сладкий сон.
Передо мной «Освобожденный
Иерусалим». Мне подарил
Его сам Раич и просил
Меня сказать творцу Климены
Его поклон. Я прочитал
Ему стихи: напрасно б стал
Я говорить, с каким вниманьем
Он слушал их, как расхвалил
Он ваше милое посланье,
Какое сделал предсказанье
И как меня благодарил.
Все досказал. Простите, будьте
Меня довольнее судьбой,
Пишите чаще — не забудьте
Того, кто предан вам душой.

Колачевский.

НВ. Я с первой почтой от Поэта
Жду и пиэсы, и ответа
Не в низкой прозе, но в стихах.
Скажу о наших вам делах:
Экзамен кончен, ждем Совета,
Не знаю, будет ли концерт,
Но мне изо всего четыре —
Ура! На пансионском пире
Отпировали мы семь лет!

наградили в нашем собрании, этому причиной. В вашем бесценном для меня письме вы, кажется, решились писать только обо мне, а о себе ни слова: упрекаете меня в лести и платите тою же монетою вдесятеро; радуетесь моему счастью, лишая меня наслаждения радоваться вашему. Скажу словами поэта: такая скрытность много меня огорчила; она разрывает крепкие узы дружбы, она отравляет ее или исчезает при одном появлении этого райского жителя. Половина письма моего состоит из одних упреков — чувствую! — но кто этому причиной? Пишите, ради бога, как проводите вы время? Думаете ли схоронить вашу молодость под пулями или, что еще ужаснее, под красным сукном Сената? Нет! пощадите цветок сей, привыкший к пламенным лучам поэзии! не отрывайте его от любимой почвы, не переносите на почву, ему чуждую! будьте тем, чем были вы прежде, — будьте поэтом, добрым, беспечным, чуждым ничтожных замыслов честолюбия! Поверьте мне, тысячи благ заменят вам мундир гвардейца или ключ камергерский; но ничто не заменит поэзии, с ее светлым вдохновением, пламенным восторгом, ясною верою в прочную будущность, чистыми надеждами, райскими мечтами. Она одна набрасывает цветы на бесплодную, бесконечную степь нашей жизни; одна разделяет с нами то, чего не могут разделить люди, облегчает наше сердце и взором, полным любви и блаженства, указывает нам на небо. Простите! Старая песня; но я люблю повторять ее! Не буду скрытен, как вы, — и скажу вам о себе все, что только знаю. Стихов моих «Видение Рафаэля» на акте не читали, потому что Мерзляков нашел их противными нравственности безнравственных наших архиереев; а Павлов так хорошо их выправил; что я принужден был отказаться от высокой чести видеть их напечатанными. Я перевожу теперь Шиллерова «Дон-Карлоса»; не знаю, каков будет перевод мой; но он меня чрезвычайно занимает. Если вы будете более откровенны со мною, то мы условимся пересылать друг другу наши занятия. Надеюсь, вы в этом не откажете готовому к услугам вашим

Н. Колачевскому.

NB. Семен Егорович благодарит вас за поклон, свидетельствует вам свое почтение и спрашивает: так же ли, как прежде, занимаетесь вы поэзией? Он издает пять песней своего «Освобожденного Иерусалима». Кстати. Вы уже, думаю, читали «Цыганы» Пушкина. Ради бога, напишите мне свое мнение об этой поэме. Думаю, что мы в нем сойдемся.

Сейчас получил письмо от Вальтера фон Кронекка.

Если по каким-нибудь обстоятельствам вы будете писать ко мне позже 20 числа сего месяца, то мой адрес: е<го> б<лагородию> м<илостивому> г<о сударю> Н<иколаю> Н<иколаевичу> К<олачевскому>, Смоленской губернии, Гжатского уезда, в сельце Звездоново.

примечания

- 1 О поэзии Раича см.: *Киселев-Сергенин В.С.* С.Е. Раич // Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 5–10.
- 2 См.: *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 339, 370–371; *Пигарев К.В.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 11–14, 18, 27, 29–30, 39, 70 и особенно с. 202–205; *Эйхенбаум Б.* Комментарий // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 424–425; *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1. С. 86 и сл.
- 3 *Киреевский И.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 72.
- 4 *Муравьев А.Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 5.
- 5 Русский библиофил. 1913. № 8. С. 25.
- 6 *Барсуков Н.П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 163.
- 7 Русский библиофил. 1913. № 8. С. 25–26.
- 8 Русский архив. 1868. № 4–5. С. 605 (письмо И.И. Дмитриеву от 7 апреля 1829 года); ср. также: Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву, 1816–1837. М., 1867. С. 141–143.
- 9 См.: *Дмитриев И.И.* Сочинения. СПб., 1895. Т. 2: Проза; Письма. С. 275–278, 280; Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 3–22.
- 10 Галатей. 1839. № 20. С. 206–207.
- 11 Там же. № 19. С. 130–131.
- 12 Там же. № 27. С. 44.
- 13 См.: *Сандомирская В.Б.* К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974. С. 16–35.
- 14 *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1977. С. 148.
- 15 *Васильев М.* Из переписки литераторов 20–30 гг. XIX века: (Д.П. Ознобишин. — С.Е. Раич. — Э.П. Перцов) // Изв. Общества археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те. 1929. Т. 34. Вып. 3–4. С. 175.
- 16 Галатей. 1839. № 21. С. 277; № 23. С. 413.
- 17 Там же. № 29. С. 196. См. подробнее о критической позиции Раича: *Морозов В.Д.* Из истории журнальной критики 20–30-х годов XIX века. (Журнал С.Е. Раича «Галатей») // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. 3. С. 100–112.
- 18 Телескоп. 1831. № 13. С. 51. Ср.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 7.
- 19 Галатей. 1839. № 21. С. 276.
- 20 Сочинения в прозе и стихах. М., 1828. С. 154 (= Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете. Ч. 7). Стихотворение «Жаворонок» см.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 26. Приводимые далее цитаты из стихов Раича даются по этому изданию (без указания страниц); из стихотворения «Весна» — по альманаху «Северная лира» (М., 1827).
- 21 Свод критически проанализированных материалов см.: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929. С. 265–271; Николай Полевой. Материалы из истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 155, 387 и сл.
- 22 Состав авторов «Северной лиры» см. в нашей кн.: *Вацууро В.Э.* Северные цветы: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 261.
- 23 См.: Яблонь и лавр (С италийского) // Московский вестник. 1827. № 6. С. 123–124 (подпись: «Р....»). С меньшими основаниями можно предположить его авторство для «Тоски души» (1825; подпись: «Р»): Там же. 1828. № 10. С. 117–119.
- 24 *Веневитинов Д.В.* Стихотворения; Проза. М., 1980. С. 394 (письмо от 28 января 1827 года).
- 25 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 35–36. Далее цитаты из произведений Пушкина приводятся в статье по этому изданию (в скобках указывается буквенное обозначение — П, том и страница); Альманахи на 1827-й год // Московский вестник. 1827. № 5. С. 87–88 (подпись: «нъ»).
- 26 *Барсуков Н.П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 125. Ср.: *Раич С.* Единоборство Арганта с Танкредом. (Из шестой песни «Освобожденного Иерусалима») // Московский вестник. 1827. № 10. С. 105–110.
- 27 *Дельвиг А.* На критику «Галатеи» // Сын отечества и Северный архив. 1829. № 22. С. 124–125 и сл.; Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 37–38. Ср. также позднее замечание Вяземского: «Раич был человек образованный, кроткого нрава и с дарованием, но лишенный и поэтического, или метрического, и общежительного такта; доказательствами тому служат переводы его италийских поэм размером стиха, употребленного Жуковским в балладе, и многие полемические статьи журнала его» (Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 142).
- 28 Московский вестник. 1830. № 21–24. С. 219.
- 29 См.: Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона по случаю выпус-

- ка воспитанников, окончивших курс учения, 1829 года, октября 6 дня. М., 1829. С. 57; Речи и стихи, произнесенные... 1828 года, марта 17 дня. М., 1828. С. 52; Речи и стихи, произнесенные... 1830 года, марта 29 дня. М., 1830. С. 46; *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 128 и сл.; *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 232–233. Мы указываем дату окончания обучения; формальная дата выпуска — следующий год, когда назначалось торжественное собрание.
- ³⁰ *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 123.
- ³¹ См.: *Ямпольский И.* Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964. С. 67 и сл.
- ³² ОР ИРЛИ. 4347. Л. 2 (дата письма — 29 декабря 1838 года).
- ³³ ОР ИРЛИ. 4374.
- ³⁴ Галатея. 1829. № 20. С. 233–235.
- ³⁵ ОР ИРЛИ. 4353, с датой: «1827 года 24 июля. Звездуново» — и не вошедшим в печатный текст эпиграфом: «Как имя на хладном камне гробницы останавливает мимоидущего, пусть и мое так устремит на минуту задумчивый взор твой на сей одинокий листок. Байрон». Это прозаический перевод известных байроновских «Lines written in an Album, at Malta» (1809), чрезвычайно популярных в русском читательском и поэтическом обиходе 1820-х годов, в том числе, по-видимому, и в Раичевом кружке; в 1830 году Лермонтов варьирует эти стихи в стихотворении «В альбом» («Нет, я не требую вниманья»), а затем дает новую их переработку («Как одинокая гробница», 1836); еще ранее Тютчев помещает в «Северной лире» свое переложение («В альбом друзьям. (Из Байрона)»).
- ³⁶ Сочинения в прозе и стихах. С. 223, 170. «Вечер» имеет дату: «1827 года июля 17. Звездуново». В том же издании (с. 163) опубликовано стихотворение Колачевского «К мечте» (дата: «1826 года января 17 дня»).
- ³⁷ Ср.: «Виктор Стровский как прозаик (повесть „Мечтатель“, „Кузнецкий мост“ и „Мысли, выписки и замечания“ принадлежат ему), К. и Ламвер как поэты подают самые лестные для нас надежды» (М. Б-в. Цефей: Альманах на 1829 год // Дамский журнал. 1829. № 16. С. 48); *Левит Т.* Указ. соч. С. 232, 245.
- ³⁸ *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 128–133, 144; *Левит Т.* Указ. соч. С. 252–253. Уточненные сведения даны Л.А. Черейским. См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 228.
- ³⁹ ОР ГПБ [РНБ]. Ф. 291 (М.Н. Загоскина). № 95 (письмо от 24 июня 1828 года; отправлено из села Звездуново; в обратном адресе — полное имя и отчество: «Николай Николаевич Колачевский»).
- ⁴⁰ Приводимые сведения взяты из формулярного списка Колачевского за 1855 год (ЦГИА [РГИА]. Ф. 1349. Оп. 3. № 1069. Л. 75–78).
- ⁴¹ Ср. в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» // Русская литература. 1964. № 3. С. 53–56 [см. наст. изд., с. 63–66].
- ⁴² *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 106 и сл.; *Левит Т.* Указ. соч. С. 234–235; ср.: Галатея. 1829. № 45. С. 273–289; № 46. С. 333–346 (подпись: «С италианского Вл. С...»).
- ⁴³ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 19.
- ⁴⁴ *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 122–125, 138.
- ⁴⁵ Лермонтовская энциклопедия. С. 555.
- ⁴⁶ *Руммель В.В., Голубцов В.В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1886. Т. 2. С. 431; Ведомость о воспитанниках Университетского благородного пансиона высшего класса старшего отделения, 1830 г. // ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 3. № 63. Л. 11; Формулярный список Строилова // ЦГИА [РГИА]. Ф. 1349. Оп. 4. № 31. Л. 133–134; ср.: *Майский Ф.Ф.* Юность Лермонтова: (Новые материалы о пребывании Лермонтова в Благородном пансионе) // Труды Воронежского государственного университета. 1947. Т. 14. Вып. 2. С. 244.
- ⁴⁷ Светлейший князь Дмитрий Владимирович Голицын в 1820–1843 гг. // Русская старина. 1889. № 7. С. 147–148.
- ⁴⁸ Галатея. 1839. № 27. С. 67–68.
- ⁴⁹ *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1953. Т. 12. С. 22.
- ⁵⁰ *Стромилов С.* Смерть Сократа // Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона... 1830 год, марта 29 дня. М., 1830. С. 15–16. Ср.: Опыты в стихах С.С. М., 1830. С. 13–15. Приводимые далее цитаты из стихов Строилова даются по этому сборнику (без указания страниц).
- ⁵¹ См. о нем: *Бродский Н.Л.* Лермонтов-студент и его товарищи // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 40–76.
- ⁵² Ср.: *Веневитинов Д.В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 401–422.
- ⁵³ Сочинения Д.В. Веневитинова: Часть первая: Стихотворения // Галатея. 1829. № 7. С. 40–41.

- 54 Галатея. 1829. № 18. С. 119. К стихотворению примечание: «Написано по прочтении его сочинения, в котором предсказал он свою смерть».
- 55 Грибушин И.И. Заметки о Дмитрие Веневитинове // Русская литература. 1968. № 1. С. 196–198.
- 56 См. примечания Э.Э. Найдича в кн.: *Лермонтов М.Ю. Избранные произведения*: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 673–674; примечания Т.П. Головановой в кн.: *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.*: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 555–556.
- 57 *Мечтатель* [Глинка С. Н.]. Анекдоты, мысли и замечания // *Дамский журнал*. 1829. Март. № 14. С. 5.
- 58 *Тассо Т. Освобожденный Иерусалим* / Пер. С.Е. Раича. М., 1828. Ч. 1. С. 234, 237. Ср. с. 5, 33, 607.
- 59 Урания. М., 1826. С. 266–268.
- 60 Ср. также в Псалтыри: «Глас господя сокрушает кедры...» (гл. 28, ст. 5).
- 61 Северная лира. С. 203–204.
- 62 Галатея. 1839. № 29. С. 192.
- 63 Сын отечества. 1825. № 17. С. 86.
- 64 Галатея. 1830. № 8. С. 35.
- 65 См.: *Любович Н. «Веселый час»* // ЛН. Т. 58. С. 373–377.
- 66 *Баранов Д. Веселость* // *Любитель словесности*. 1806. № 5. С. 119; *Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов* / Изд. В. Жуковским. М., 1811. Ч. 5. С. 277; *Собрание образцовых русских сочинений...* СПб., 1817. Ч. 6. С. 138.
- 67 <Coisson>. *Tableau des Prisons de Paris, sous le règne de Robespierre, contenant différentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les couplets, pièces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, et se trouve à Leipsick, 1795. Т. 1–4*; ср. также: *Tableau des Prisons de Paris, sous le règne de Robespierre, pour faire suite à l'Almanach des Prisons, contenant différentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les couplets, pièces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, chez Michel, rue Haute-Feuille, № 36, <s. a.>*.
- 68 О Дмитрие Осиповиче Баранове (1773–1834) см. подробно: *Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых*. СПб., 1891. Т. 2. С. 110–111; *Русский биографический словарь*. СПб., 1900. Т. 2. С. 482; *Пушкин. Письма*. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 586–587; как о переводчике Вольтера см.: *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978. С. 99–100.
- 69 *Вацуро В.Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов* // *Русская литература*. 1964. № 3. С. 46–56 [см. наст. изд., с. 53–70].
- 70 Северная лира. С. 73–74; П, 7, 36. Вяземский дал развернутую критику этого суждения: «Едва ли и подлинные concetti не безобразная прикраска итальянских стихов, а заимствованные concetti на русский лад и того хуже. Впрочем, вероятно, в Ломоносове этот мишурный блеск не подражание, а просто погрешность, свойственная худому вкусу, не озаренному светом здоровой критики, и насильственной игре воображения» (*Вяземский П.А. Полн. собр. соч.* СПб., 1879. Т. 2. С. 29). На «итальянские concetti» прециозной поэзии Пушкин напал еще в 1823 году, в письме к Вяземскому от 4 ноября (П, 10, 508; ср.: *Томашевский Б.В. Пушкин и Франция*. Л., 1960. С. 460–461).
- 71 *Батюшков К.Н. Указ. соч.* С. 160–161.
- 72 *Histoire littéraire d'Italie, par P. L. Ginguené. Paris, 1819. Т. 9. Р. 281, 292, 343, 428.*
- 73 *Батюшков К.Н. Указ. соч.* С. 333 (здесь и далее курсив в стихотворных цитатах мой. — В.В.).
- 74 *Барсуков Н.П. Указ. соч.* Кн. 1. С. 219.
- 75 *Тютчев Ф.И. Лирика*. М., 1965. Т. 2. С. 278 (цитируем первую редакцию).
- 76 *Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere* // *Веселовский А.Н. Избранные статьи*. Л., 1939. С. 168.
- 77 *Батюшков К.Н. Указ. соч.* С. 160.
- 78 *Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы* // *Поэтика*: Сб. статей. Л., 1927. С. 44–54.
- 79 *Батюшков К.Н. Указ. соч.* С. 346.
- 80 Цит. по: *Батюшков К.Н. Сочинения*. СПб., 1887. Т. 1. С. 428–429. О дальнейшей судьбе переводов Батюшкова из Павла Силенциария в русской литературе см. статью: *Ботвинник Н.М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением»* // *Временник Пушкинской комиссии*, 1976. Л., 1979. С. 147–156.
- 81 *Белинский Т. 5. С. 250.*
- 82 *Туманский В.И. Стихотворения и письма*. СПб., 1912. С. 59, 146–147.
- 83 *М<аксимиови>ч. Розалии* // *Северная лира*. С. 337 (дата: «1826, май»).
- 84 *Тютчев Ф.И. Лирика*. М., 1965. Т. 1. С. 47, 282 (цитируем первую редакцию).

пушкинские «литературные жесты» у М.Ю.Лермонтова

Сюжет, которым мы займем внимание читателя, восходит хронологически к середине 20-х годов XIX века, когда о Лермонтове-поэте еще нет и речи. На литературной авансцене совсем другие лица — декабристы-литераторы и молодой Пушкин, находящийся в южной ссылке. В Петербурге альманах «Полярная звезда» расходится с невиданным до того успехом; его издатель К.Ф. Рылеев только что закончил новую поэму «Войнаровский», которая еще не напечатана и ходит в списках.

Приятель Рылеева, также будущий декабрист, П.А. Муханов пишет ему с юга: «Войнаровский, твой почтенный дитятко, попал к нам в гости; мы его приняли весьма гостеприимно, любовались им, он побывал у всех городских любителей стихов и съездил в Одессу. Я тебе говорю об отрывках, которые занесены сюда не знаю кем... Войнаровский твой отлично хорош: я читал его М. Орлову, который им любовался; Пушкин тоже...»

Письмо от 13 апреля 1824 года. Пушкин читает отрывки декабристской поэмы в Одессе.

Пушкин находит строфу *и в плащ широкий завернулся* единственною, выражающею совершенное познание сердца человеческого и борение великой души с несчастьем...¹

«Строфа», о которой говорил Муханов, изображала сцену, когда гетман Мазепа узнал о крушении своих честолюбивых замыслов и о проклятии, положенном на его имя. Она звучала так:

В ответ, склонив на грудь главу,
Мазепа горько улыбнулся;
Прилег, безмолвный, на траву,
И в плащ широкий завернулся...

Что же привлекло Пушкина в этих стихах? Жест. Скупой, лаконичный и выразительный, за которым угадывается сильное душевное движение.

Он сам в эти годы упорно искал именно такого жеста. Через шесть лет он будет вспоминать, как А. Раевский «хохотал» над подчеркнутой театральностью жеста в «Бахчисарайском фонтане». «Молодые писатели, — напишет Пушкин в «Опровержении на критики», имея в виду и собственные свои ранние поэмы, — вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама».

Строчка в «Войнаровском» была удачным примером изображения «физического движения страстей».

Тем временем сам Пушкин, уже в Михайловском, заканчивает «Цыган», где вновь сталкивается с той же проблемой. Он пишет кульминационную сцену поэмы, где Алеко смотрит, как предают земле убитых им Земфиру и молодого цыгана. Он закончил сцену словами:

Алеко издали смотрел
На все. Когда же их закрыли
Последней горстию земной,
Он молча, медленно склонился
И с камня на траву свалился.

Это была одна из первых его попыток создать «жест» по рылеевской модели, — и через три года его особенно задело замечание в рецензии Вяземского. Тот очень высоко оценивал поэму, но стих «и с камня на траву свалился» ему решительно не нравился и казался «вялым». В поздней приписке к статье о «Цыганах» Вяземский вспоминал, что А.А. Муханов (кстати, брат того Муханова, о котором мы уже упоминали) рассказывал ему, будто Пушкин не совсем доволен «слишком прозаическим взглядом» и докторальным тоном Вяземского; Вяземский полагал даже, что эпиграмма Пушкина «О чем, прозаик, ты хлопчешь?» была мстью ему со стороны Пушкина². В толковании эпиграммы он ошибался, — но след спора его с Пушкиным о «жесте» Алеко остался в печати; в 1829 году в «Московском телеграфе» (№ 10) проскользнуло попутное замечание: «... Не прав ли Пушкин, сказавший одному своему критику, осуждавшему его стих в „Цыганах“ „И с камня на траву свалился“: „Я именно так хотел, так должен был выразиться!“»

Между тем в марте 1825 года выходит в свет печатное издание «Войнаровского». Рылеев сразу же послал в Михайловское экземпляр, чтобы получить от Пушкина замечания. Пушкин вернул книгу со своими пометами.

Этот

Этот экземпляр не дошел до нас, и замечания Пушкина восстанавливаются лишь отчасти по косвенным свидетельствам, более всего по мемуарам Николая Бестужева. Бестужев был разочарован. Пушкин, по его мнению, искал «верных, красивых, разительных описаний» и «гармонии» и слишком сдержанно реагировал на те места, которые казались Бестужеву «истинно прекрасными» (среди них он называл и строки о Мазепе), — в то время как «при изображении палача, где Рылеев сказал: „Вот засучил он рукава...“, — Пушкин вымарал это место и написал на поле: „Продай мне этот стих!“»³.

Бестужев удивлялся странности выбора, — но Пушкин был верен себе. Он искал «жест» и находил его. Он писал Вяземскому об этой сценке в «Войнаровском»: «У него есть какой-то там палач с засученными рукавами, за которого я бы дорого дал»⁴. Еще в сентябре 1826 года он рассказывал московским литераторам о своих литературных планах и в их числе о сцене с палачом, который «шутит с чернью, стоя у плахи»⁵. Эта сцена потом нашла себе место в «Полтаве». Рылеевская реминисценция была здесь переосмыслена полностью: о «веселом палаче» в «Войнаровском» не было и речи, и жест «засучивания рукавов» имел совершенно иной эмоциональный смысл.

Строки же о Мазепе стали ходячими в пушкинском кругу.

В 1827 году их перефразирует И.И. Козлов в «Княгине Наталье Борисовне Долгорукой»: «Он завернулся в плащ широкой: / Он в думе мрачной и глубокой <...>».

1 ноября 1828 года Языков пишет А.Н. Вульфу: «А что я не отвечаю иногда на письма почтенных особ, желающих получить что-нибудь от моей музы, то поступаю подобно изменнику Мазепе, который „Прилег безмолвный на траву / И в плащ широкий завернулся!“»⁶.

Через месяц — 3 декабря — Дельвиг пишет Пушкину: «...закопаюсь в смоленскую круппу, как Мазепа в „Войнаровском“ закутался в плащ»⁷.

Цитата становилась речением, формулой, которой сопутствовала устная традиция. В этом сопровождении она и попадает к новому поколению писателей.

Лермонтов, которому суждено стать голосом этого поколения, в 1825 году — одиннадцатилетний мальчик. В конце 20-х годов он — ученик Богородного пансиона; он начинает свой поэтический путь, читает и Пушкина, и Рылеева, и Козлова. Из литературных кругов Москвы до него доносятся отзвуки эстетических споров.

Уже было замечено, что в поэме «Каллы» заключена парафраза строки из «Цыган»: «И с ложа вниз, окровавленный, / Свалился медленно старик»⁸.

Пока это лишь словесная формула, но она запала в литературное сознание юного поэта, потому что была отмечена критикой и устным преданием. Но далее появляется нечто новое.

У раннего Лермонтова есть стихотворение «Чума. Отрывок», относящееся к 1830 году. Это миниатюрная байроническая поэма, всего из пяти строф, октавой, со сплошными мужскими рифмами. Строфы пронумерованы: от 79 до 84; в автографе зачеркнута еще одна строфа — 85-я. Может быть, нумерация эта фиктивна, и «отрывок» не извлечен из большой поэмы, а писался сразу как «отрывок», — так нередко делали русские «байронисты». Как бы то ни было, юный Лермонтов строго соблюдает законы жанра: в его «отрывке» нет предыстории героев, не объясняются их взаимоотношения, — все это окутано атмосферой тайны. Есть два героя, сильный и слабый, связанные узами братской дружбы. В чумной год слабый герой погибает на руках друга, — и тот, обреченный на полное одиночество и бесконечное страдание, смотрит, как уносят тело. Эта сцена напоминает нам «Цыган» и Алеко перед могилой Земфиры.

Здесь — в кульминационной точке повествования и должен был появиться «жест», изображающий «физическое движение страстей».

Мы находим его в зачеркнутой 85-й строфе:

Когда ж потом в себя пришел живой
И увидал, что унесен мертвец,
Он завернулся в плащ широкий свой,
Чтоб ожидать бестрепетно конец.
И стал в глазах двоиться луч дневной,
Глава отяжелела, как свинец,
И душу рок от тела оторвал,
И будто сноп на землю он упал!

Здесь ощущаются легкие рефлексы сцены с Алеко, — не случайно же она осталась в памяти Лермонтова. Но надо всем доминирует «рылеевский жест», за которым стоит воспоминание о Мазепе, завернувшемся в плащ, — жест, имевший уже литературную репутацию. В 1830 году прочитать об этом было негде, можно было только услышать.

До юноши Лермонтова дошла устная традиция.

И та же устная традиция, вероятнее всего, сказалась в написанных через семь лет строках «Песни про царя Ивана Васильевича...»:

По высокому месту лобному,
Во рубахе красной с яркой запонкой,
С большим топором наостренным,
Руки голые потираючи,
Палач весело похаживает <...>.

Это

Это — «пушкинский палач» из «Полтавы»:

<...> Среди поля роковой намост,
На нем гуляет, веселится
Палач и алчно жертвы ждет:
То в руки белые берет,
Играючи, топор тяжелый,
То шутит с чернию веселой.

Но как раз по приведенным строкам ясно видно, что период ученичества Лермонтова окончился. Литературная генеалогия сцены очевидна, — но она включена в иной контекст. Не только будничность, обыкновенность страшной «работы» в духе и нравах Средневековья подчеркивает Лермонтов, не только исторической и психологической достоверности жеста и поведения он ищет, — он создает апофеоз жертвы-победителя, расстающейся с жизнью в атмосфере праздничного удалства. Это важный элемент концепции «Песни...», — но здесь мы можем только обозначить его, потому что он принадлежит уже иным пластам строения текста, нежели сам «литературный жест».

примечания

- ¹ Деятнадцатый век. М., 1872. Кн. I.
- ² А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 133.
- ³ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 26–27.
- ⁴ Пушкин. Т. 13. С. 184.
- ⁵ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 29.

- ⁶ Санкт-Петербургские ведомости. 1866. 22 июня. № 168.
- ⁷ Пушкин. Т. 14. С. 36.
- ⁸ См.: *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин: Проблема историко-литературной преемственности // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 369.

«Моцарт и Сальери» в «Маскараде»

Бесчисленными и порой трудноуловимыми нитями было связано творчество Лермонтова с наследием Пушкина.

В свое время связи эти определялись одним словом: «влияние». От этого понятия отказались уже давно, ибо диапазон связей оказывался очень широк: от прямого ученичества, цитат, подражаний в ранние годы до своеобразных творческих состязаний в зрелый период; состязаний иной раз даже неосознанных, когда младший поэт обращается к уже разработанным старшим поэтическим мотивам и темам, давая им собственную, оригинальную трактовку. Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, — но и трудны для изучения. Устами Лермонтова говорила новая литературная эпоха, то усваивавшая, то переоценивавшая наследие учителей. Взятые из этого наследия принадлежали ей по праву завоевания — но вместе с тем принадлежали и традиции. Поэтому, следя за тем, как Лермонтов, уже зрелый мастер, развивает и видоизменяет Пушкина, мы изучаем не только Лермонтова, но и Пушкина, ибо глаз великого художника способен уловить в своих предшественниках то, что недоступно глазу обыкновенного читателя и исследователя.

Имея это в виду, мы сделаем попытку взглянуть на «пушкинские темы» в лермонтовском «Маскараде», лучшей из драм Лермонтова, писавшейся еще при жизни Пушкина, в 1835–1836 годах, когда для Лермонтова начался новый этап осмысления его творчества¹.

Среди этих тем нас более всего будут интересовать темы и отдельные мотивы, восходящие к «Моцарту и Сальери», этому шедевру драматургии, кажется, почти не востребованному русской литературой пушкинского времени.

1 отсроченная месть

Этот мотив играет особую роль в лермонтовской драме.

В поздней ее редакции на нем построена вся сюжетная линия, связанная с Неизвестным. В обеих редакциях Арбенин откладывает
свою

свою расплату с князем Звездичем. И сам Звездич лелеет планы отмщения в вынужденном ожидании.

Мотив был известен русской литературе уже в 1820-е годы как мотив «отложенного выстрела».

В «Вечере на бивуаке» А.А. Бестужева, напечатанном в «Полярной звезде на 1823 год», герой, тяжело раненный на дуэли, не успевает сделать свой выстрел и намерен использовать его в следующем поединке. Фразу из этой повести «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» Пушкин собирался взять эпиграфом к «Выстрелу»².

Ситуация приходила в литературу из реального быта. Современникам была памятна знаменитая «четверная дуэль» 1817 года, где наряду с дуэлянтами должны были стреляться секунданты: Грибоедов и прославленный храбрец и бретер, впоследствии декабрист А.И. Якубович; этот последний поединок был отложен и состоялся год спустя, на Кавказе. В этом случае, конечно, сохраняли право на выстрел оба противника; любопытно однако, что у Пушкина именно с Якубовичем оказался связан мотив «отложенного выстрела». В 1831 году он задумывает «Роман на Кавказских водах», где прототипом главного действующего лица должен был стать Якубович, в свое время сильно занимавший его воображение. В планах этого неосуществленного романа есть загадочное место: «<...> встреча — изъяснение — поединок — Якуб.<ович> [ранен] не дерется — условие. Он скрывается». Как должны были развиваться события, мы не знаем; ясно лишь, что отказ «Якубовича» от своего выстрела — полный или временный — связан с каким-то «условием», которое должно было, по-видимому, увеличить сюжетное напряжение. В дальнейшем от этого мотива Пушкин отказывается³. Напомним, что годом ранее он написал «Выстрел», а почти одновременно с работой над романом вспоминал в письме к Плетневу о старой повести Бестужева.

Мотив подхватил не кто иной, как сам Якубович, ничего, конечно, не знавший о замыслах пушкинского романа, но явно читавший «Выстрел». Сосланный в Сибирь за участие в восстании 14 декабря, он встречался там с инженером и литератором-любителем А.И. Штукенбергом и рассказывал ему о своей дуэли с Грибоедовым, — рассказывал так, что слушатель сразу уловил сюжет пушкинской новеллы. «...Когда Грибоедов, стреляя первым, дал промах, — я отложил свой выстрел, сказав, что приду за ним в другое время, когда узнаю, что он будет более дорожить жизнью, нежели теперь». Далее события в рассказе развивались как у Пушкина: Якубович является в дом уже женатого Грибоедова и в поединке простреливает ему руку⁴. Все это было стилизацией с фантастическими анахронизмами, — но она была возможной именно потому, что в подлинной биографии Якубовича были подобные

эпизоды, создававшие вокруг него ореол романтической легенды и отчасти служившие материалом для Пушкина.

Отсроченная дуэль была в биографии И.П. Липранди, с именем которого одно время связывали происхождение «Выстрела»⁵.

Мотив «отложенного выстрела» брезжил в литературе и в быту, пронизанном литературой, и воплотился в двух своих разных модификациях в «Выстреле» и в «Моцарте и Сальери». Оба произведения создавались почти одновременно: их разделяли неполных две недели. «Выстрел» был закончен в Болдине 14 октября 1830 года. «Моцарт и Сальери» — 26 октября.

2 Сильвио и Сальери

Нам уже приходилось писать о связи этих двух психологических типов. Движущей чертой обоих оказывается «зависть» — не в элементарном, но в широком, даже философском понимании, расширяющаяся до протеста против несправедливости Природы, своенравно распределяющей дарования и неприобретаемые личностные достоинства. Монолог Сильвио предвосхищает монолог Сальери: «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета <...>. Я его возненавидел». В этом признании заключается объяснение всех последующих действий и отношений Сильвио, который варьирует образ Сальери во многом, вплоть до итальянской фамилии⁶.

В концепции «Выстрела» очень существен сюжетный и характерологический парадокс: «убивает» выстрел, которого Сильвио не сделал. Граф, противник Сильвио, поражен в глубинах своего существа своим собственным выстрелом, — он был жестом смятения и актом преступления моральных норм. Но не осуществленный Сильвио выстрел также имел свои — и фатальные — последствия: он лишил Сильвио смысла существования. Сделав идею мести своей маниакальной «*idée fixe*», он полностью исчерпал себя в ней; его смерть в сражении есть символический акт самоубийства.

Подобного рода скрытые сюжетные ходы есть и в других произведениях Пушкина — как в прозаических, так и в драматических. В «Пиковой даме» Германн направляет на старую графиню незаряженный пистолет — и совершает символический акт убийства. Частные причины событий интегрируются в некий общий причинно-следственный ряд, где как бы материализуется мысль и намерение. Прекрасный пример такого скрыто протекающего сюжета дает «Скупой рыцарь»: Альбер, с негодованием отвергающий предложение ростовщика «отравить отца» и выгоняющий его из дома, тут же, одумавшись, вступает с ним в переговоры. Компромисс этот — символический акт «согласия на отцеубийство»,

на отцеубийство», которое и осуществляется в последнем действии, предвосхищенное еще одним символическим жестом: согласия на дуэль:

АЛЬБЕР

Вы лжец.

БАРОН

И гром еще не грянул, Боже правый!

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

АЛЬБЕР

Благодарю. Вот первый дар отца.

ГЕРЦОГ

Что видел я? что было предо мною?

Сын принял вызов старого отца!

В какие дни надел я на себя

Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,

И ты, тигренок! полно. *(Сыну.)* Бросьте это;

Отдайте мне перчатку эту *(отымает ее)*.

АЛЬБЕР *(à parte)*

Жаль.

Сцена оканчивается смертью барона. Формально Альбер не совершил отцеубийство, — но эта случайная смерть, как и смерть старой графини, есть результат фатальной логики событий. Случай становится «орудием провидения» и выражением необходимости; моральная готовность Альбера убить отца реализована сюжетно.

Подобным же образом мотив самоубийства в «Выстреле» не выступает явно, а брезжит, проступает в логике характера и поведения Сильвио и закономерно венчает цепь парадоксов повести, которые суть не что иное, как непредусмотренные следствия поступков действующих лиц. Но у нас есть основания думать, что Пушкин собирался закрепить этот мотив в самом сюжете «Выстрела». Существует список «повестей Белкина», набросанный им на листе с последними строками «Гробовщика» (датированными 9 сентября 1830 года) и планом «Станционного смотрителя». Сделан он не ранее 9 сентября и, как мы увидим, скорее всего в октябре месяце. В нем пять названий: «Гробовщик» (зачеркнуто), «Барышня-крестьянка» (отмечено слева вертикальной чертой), «Ст.<анционный> смотритель» (зачеркнуто, сокращенное первое слово приписано), «Самоубийца» (отмечено слева крестиком или, скорее, зачеркнутой горизонтальной чертой) и еще одно, вымаранное, предположительно читаемое как «Записки пожилого <?>». Первое же и третье названия, по-видимому, не зачеркнуты, а вычеркнуты. Это те повести,

которые Пушкин уже написал и которые получили окончательное заглавие. Дело в том, что ни одна повесть в автографе заглавия не имеет, и в интересующем нас списке они появляются впервые. Он — столько же список повестей, сколько список их заглавий. Заметим, что «Гробовщик» закончен 9 сентября, «Станционный смотритель» 14 сентября, «Барышня-крестьянка» 20 сентября, «Выстрел» 14 октября и «Метель» 20 октября. Список почти точно следует хронологии работы и точно определяет число повестей. Но октябрьских повестей в нем нет, или они названы условно.

Комментируя этот список в 1931 году, Ю.Г. Оксман высказал предположение, что «Самоубийца» — первоначальное заглавие «Выстрела»⁸.

Догадка Ю.Г. Оксмана поддерживается только что высказанными соображениями. Напомним, что «Выстрел» был написан в два приема. Первая часть оканчивалась отъездом Сильвио, дождавшегося момента для отпущения; она была закончена 12 октября. После нее следовала фраза: «Окончание потеряно»⁹. Все это означает, что в работе наступил перерыв, вероятно связанный с изменением замысла. Повесть не могла завершаться на первой части: в ней были начаты и оборваны сюжетные линии. Всякие суждения о возможных путях развития сюжета гадательны, но, как мы уже сказали, логика характера и самая логика парадокса, обычного в «Повестях Белкина», отнюдь не исключают, что выстрел Сильвио мог поразить его самого — не только символически, но и физически. Когда замысел уточнился, изменилось и заглавие.

Что же касается темы самоубийства, то она двумя неделями позже возродилась в «Моцарте и Сальери».

3 жажда смерти

Сальери носит при себе яд, отсрочивая его употребление, подобно тому как Сильвио сохраняет и бережет свое право на смертельный выстрел.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь

Мне

Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

Каждый образ этого монолога полон глубинного символического смысла. Яд Сальери — орудие убийства, но вместе с тем «последний дар» возлюбленной, видимо, умершей, — и тем самым он получает значение своеобразного смертоносного талисмана. Яд-талисман может быть использован только однажды и только в момент высшего наслаждения или высшей обиды. В первом случае он удовлетворяет «жажду смерти» Сальери: он уйдет из жизни, сознавая, что испытал миг высшей жизненной полноты, который больше не повторится. Так намечается мотив самоубийства, маниакально преследующего Сальери. Во втором случае яд предназначен «злейшему» врагу, — возникает мотив убийства.

Как и в «Выстреле», все парадоксально в этом монологе, все складывается из полярных противоположностей, странным образом переходящих друг в друга и взаимно обусловленных. Возлюбленная — источник жизненных радостей — при последнем прощании дарит избраннику орудие смерти; страшный подарок не лишает его жизненных сил, а, кажется, лишь укрепляет их и еще более привязывает его к «его Изоре». В «Пире во время чумы» Пушкин коснется этого психологического феномена:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

«Жажда смерти» и жажда наслажденья, более всего наслаждения творчеством, искусством, ради которого Сальери готов пожертвовать всем, безоглядно и бескорыстно, — два противоположных полюса, организующие его духовный мир.

... и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

Моцарт — вот та точка, где непостижимым образом сошлись все линии, которым, казалось, не суждено было сойтись. Он стал одновременно предметом и высшей художнической любви, и жесточайшей ненависти Сальери. Смерть его — разрешение всех противоречий, терзающих Мастера, — но лишь при одном условии: с его жизнью должна оборваться и жизнь самого Сальери и должен уйти в небытие драгоценный дар Изоры. Все это приносится в искупительную жертву будущему искусству; себе же Сальери готовит апофеоз смерти и наслаждения.

Чудовищный план, не лишенный, однако, логической красоты и своеобразного мрачного величия!

Но дан ли он реально в пушкинском тексте? Надеясь Сальери чертами носителя этакой инфернальной философии смерти, не искажаем ли мы самый пушкинский замысел? Ведь «Моцарт и Сальери» — трагедия *зависти*, и сам Сальери, по его же словам, переживает это мучительное чувство. Бросив яд в стакан Моцарта, он испытывает облегчение от содеянного и — более того — наслаждается последним шедевром своей жертвы:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Все верно — и в описанном нами виде «план Сальери» в трагедии, конечно, не существует. В описании он неизбежно схематизирован и огрублен; Пушкин же принципиально избегает жестких конструкций. Но как некая модель, на которую ориентированы сюжетные линии, он присутствует, — и присутствие это сказывается в оттенках, акцентах, придающих словам, репликам, сценам расширительное значение, даже отмечая их иной раз своего рода модусом неопределенности. Известны слова Пушкина о характерах Шекспира, не укладывающихся в представления о единой, ведущей страсти: ревность Отелло происходит от доверчивости, скупость Шейлока — равнодействующая разнообразных и зачастую противоречивых «страстей». Через несколько лет он даст в «Анджело» анализ поведения «лицемера», в котором увидит необычайную глубину. «Жажда смерти» Сальери — не фикция; заявленная в его монологе, она не может вовсе исчезнуть в силу законов драматического действия: это то «ружье», которое непременно должно «выстрелить». Мотив не выявляется непосредственно; он проходит в подтексте, как это было и в «Выстреле», он прорывается, «брезжит» уже в концовке монолога Сальери:

Теперь

Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Обратим внимание, что в стихах Пушкина, особенно ранних, «чаша дружбы» и «чаша круговая» — то есть такая, из которой последовательно отпивают пирующие (даже если их только двое), — синонимичны. Так, в «Блаженстве» (1814) Сатир является пастуху,

Чашу дружбы круговую
Пенистым сребря вином...

Та же ситуация — в «Фавне и пастушке». Подобное словоупотребление встречается и в других стихах пушкинского времени. В послании А.А. Шишкова поэт мечтает о времени, когда он «позабудет скуку» с другом «за чашей круговой» («Н.Т. Аксакову») ¹⁰. Нельзя исключить, конечно, что это метафора со стирающимся значением, которую не следует понимать буквально; с другой стороны, обмен бокалами или питье из одного кубка — жест застольного этикета, известный еще древним римлянам: тот, кто пил здоровье собеседника, отпивал первым (в греческом ритуале — вторым) и передавал ему чашу ¹¹. Именно так в пушкинском «Пире Петра Первого» (1835) Петр пьет за здоровье пленных шведских военачальников:

Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну...

Мы думаем поэтому, что Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта.

На деле все произошло иначе.

Существует интересное толкование второй сцены трагедии как своеобразного поединка Сальери и Моцарта в границах внешнего этикета. Предполагается, что Моцарт понял адский замысел своего друга-врага и ведет себя как искусный игрок в шахматной партии ¹². Поведение Моцарта в самом деле выглядит иной раз как сознательный ответ на вызов, парирование ударов, применение непредсказуемых «ходов», осложняющих психологическую ситуацию и заставляющих противника менять первоначальный план. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — эта его реплика словно разгадывает тайные намерения Сальери.

Чтобы принять такое толкование, нужно лишить Моцарта того качества, которое Пушкин считал атрибутом гения, — простодушия. Моцарт ведет себя непредсказуемо, потому что он не понимает замысла

Сальери; его открытое «естественное» мироощущение не вмещает маниакальной идеи убийства и смерти как направляющего принципа философии жизни и искусства. И Сальери если и вступает в поединок, то это поединок не с Моцартом. Это поединок с естественными законами жизни, с ее логикой причин и следствий, порождением которых является и сам гений Моцарта. В этом поединке с «Судьбой», «Провидением» — если пользоваться мировоззренческими категориями пушкинского времени, — поражение Сальери предопределено. И, как обычно у Пушкина, «орудием Провидения» оказывается случай — как в «Пиковой даме», в «Скупом рыцаре» и в «Выстреле».

Именно эту ситуацию в ее психологическом качестве, как нам представляется, воспроизвел Лермонтов в «Маскараде».

4 Арбенин и Сальери

Трагедия Пушкина была опубликована впервые в «Северных цветах на 1832 год» и затем вошла в третью часть «Стихотворений» Пушкина, вышедших в свет также в 1832 году. К моменту работы над «Маскарадом» (1835), таким образом, Лермонтов, несомненно, был знаком с «Моцартом и Сальери», ибо внимательно читал собрание пушкинских сочинений.

Проблематика «Маскарада» далеко отстоит от проблематики пушкинской трагедии, — и потому до последнего времени никто из исследователей Лермонтова не считал необходимым сравнивать два этих произведения. Характер Арбенина находил себе аналоги в других пушкинских текстах — например, в «Цыганах». Ситуация «Алеко — Земфира» предвосхищает конфликт драмы. Алеко, находящийся в любви юной цыганки «забвение прошлого, целение старым ранам», не прощающий измены возлюбленной и карающий ее смертью, — прямой предшественник Арбенина. В «Маскараде» появляются реминисценции из пушкинской поэмы:

...Напрасно
Подозревали вы — она дитя,
Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя...

У Лермонтова (ранняя редакция):

...она дитя,
Твое унынье безрассудно:
Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское шутя.

Это

Это текстуальное совпадение, отмечающее центральную психологическую коллизию, поддерживается и другими, в совокупности своей делающими ориентацию на «Цыган» несомненной¹³.

Построение характеров и ситуаций у Лермонтова, однако, почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных источников. Мы начали настоящий этюд с упоминания о мотиве «отсроченного убийства», представляющем в «Маскараде» в разных воплощениях, — и здесь нам вновь приходится вспомнить о «Выстреле» и о «Моцарте и Сальери»: оба произведения присутствуют в генетической памяти лермонтовской драмы, словно Лермонтов художественной интуицией улавливает их внутреннее родство. С фигурой Сильвио связан образ Неизвестного. Оскорбленный и разоренный Арбениным, Неизвестный осуществляет свою месть через семь лет, в тот момент, когда его враг добился семейного счастья:

Недавно до меня случайно слух домчался,
Что счастлив ты, женился и богат.
И горько стало мне — и сердце зароптало,
И долго думал я: за что ж
Он счастлив — и шептало
Мне чувство внятное: иди, иди, встревожь!..

К Сальери отсылает нас монолог Арбенина с признанием, что он в течение многих лет носит с собой яд:

...хранил я этот порошок,
Среди волнений жизни трудной,
Как талисман таинственный и чудный,
Хранил на черный день, и день тот недалек.

Как и у Сальери, орудие убийства здесь одновременно и орудие самоубийства. Яд был куплен Арбениным «тому назад лет десять» после разорившего его проигрыша, и он собирался либо отыгаться, либо покончить счеты с жизнью; его «вынесло счастье». Так в Арбенине начинает проступать абрис пушкинского образа.

Лермонтов довольно близко следует пушкинской концепции Сальери, хотя, конечно, деформирует и упрощает ее. Арбенина не преследует маниакальная жажда смерти, и ему не свойственна идея самоубийства в момент высшего наслаждения. Зато «шепот искушения» убить своего врага ему знаком, — и Лермонтов разворачивает эту формулу в целую картину: сцену 2, выход 2, где Арбенин стоит перед спящим Звездичем. Здесь есть несколько прямых реминисценций из «Моцарта и Сальери». «Удобный миг настал!.. теперь иль никогда», — говорит Арбенин.

Это сальериевское «Теперь пора». Подобно Сальери, Арбенин движим не одной личной мезтью. Убийство Моцарта должно восстановить поколебленную мировую справедливость: отравление Нины в философии Арбенина также предстает как некий социальный искупительный акт:

Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
Запав, приносит плод...

Не найдя в себе сил убить князя во время сна, он уходит в смятении, и в его монологе вновь проскальзывает словечко Сальери:

Я трус?... трус... кто это сказал...

Реминисценции появляются там, где Лермонтову нужно дать психологический рисунок образа. Автор «Маскарада» следует за своим предшественником в изображении сомнений и колебаний убийцы:

САЛЬЕРИ

Что ты сегодня пасмурен?

МОЦАРТ

Я? Нет!

САЛЬЕРИ

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?

НИНА

... Ты нынче пасмурен! ты мною недоволен?

АРБЕНИН

Нет, нынче я доволен был тобой.

Этот преимущественно психологический угол зрения сказывается постоянно, — но он же является для Лермонтова и ключом к углубленному прочтению образа Сальери в его философских основах. И Сальери, и Арбенин рассматривают свое преступление как трагическую и неизбежную миссию — миссию судьи и палача, при этом в жертве сосредоточивается то, что является для обоих высшей жизненной ценностью: искусство для Сальери, любовь — для Арбенина. Поэтому уничтожение жертвы для обоих есть одновременно и самоуничтожение. Эта идея очень ясно звучит в монологе Арбенина, также соотносящемся с монологом Сальери:

Закона я на мезть свою не призову,
Но сам, без слез и сожаленья,
Две наши жизни разорву!

Итак,

Итак, намеченный мотив «яда-талисмана», предназначенного для самоубийства, развивается у Лермонтова именно так, как это было и в пушкинской трагедии: убийства и самоубийства одновременно — понятно, при иной психологической мотивировке. Разница этих мотивировок — разница между конфликтом трагическим и драматическим. Сальери бросает вызов надличностным силам; в его рационально выстроенном универсуме не находится места для индивидуальности, противоречащей общему закону, для гения. Индивидуальность гения — аномалия, она должна быть устранена. В драматической системе «Маскарада» и в системе представлений Арбенина Нина — все же индивидуальность, а не функция миропорядка; Арбенин ищет в ней тех положительных начал, которые утрачены обществом, и ищет для себя; конфликт замыкается в социальной и в личной сфере. Сальери еще несет на себе печать героя античной трагедии, борющегося с судьбой; Арбенин окончательно утратил их и тяготеет к герою драмы и даже мелодрамы. Этим различием определяются и дистанция между содержанием монологов, и угол зрения Лермонтова на пушкинскую трагедию.

Цепь реминисценций и парафраз из «Моцарта и Сальери» словно ведет нас к кульминационной сцене отравления.

5 отвергнутая жертва

В пушкинской трагедии это одна из трудных для толкования сцен.

МОЦАРТ

.....
... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

САЛЬЕРИ

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

В другом месте нам пришлось касаться источников этой реплики. Здесь мы о них говорить не будем¹⁴. Заметим лишь, что внутреннее родство связывает в глазах Пушкина фигуры Бомарше и Моцарта и что еле заметная тень недоброжелательства сквозит в сальериевском словечке «смешон».

МОЦАРТ

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

САЛЬЕРИ

Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта.)
Ну, пей же.

Это первое импульсивное движение, безумный вызов судьбе, которая, кажется, говорит устами Моцарта.

МОЦАРТ

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(Пьет.)

САЛЬЕРИ

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Что значит этот жест неуверенности и смятения?

Его толкуют иногда как жест самообуздания. Сальери готов проговориться и мгновенным усилием воли подавляет свой порыв¹⁵. Но, может быть, его следует понимать иначе.

Моцарт выпил бокал до дна.

Он не передал Сальери недопитую «чашу дружбы». «Философское самоубийство» не состоялось. Состоялось убийство.

Мы вправе говорить о «модусе неопределенности», каким отмечена эта сцена.

В «Пиковой даме» Германн «обдернулся». Случай вторгся в стройную систему, созданную демиургом, и разрушил ее до основания. Крушение стоило Германну рассудка.

В «Выстреле» месть, осуществленная Сильвио, лишила его смысла жизни.

Разрешение конфликта в «Моцарте и Сальери» находится в промежулке между этими двумя вариантами.

Жизнь Сальери исчерпана; подобно Сильвио он, совершив убийство Моцарта, все же убивает самого себя, — именно в тот момент, когда он отказался от идеи самоубийства — или когда ему было в нем отказано. И с этим мотивом странно и парадоксально связан мотив наслаждения, которое он испытывает, слушая «Реквием» Моцарта, — наслаждения высшего и последнего, о чем Сальери знает. И не ожиданием ли смерти продиктована прощальная его реплика Моцарту — реплика, зловещий смысл которой пока понятен лишь ему одному:

МОЦАРТ

МОЦАРТ

.....
Мне что-то тяжело; пойду, засну.

Прощай же!

САЛЬЕРИ

До свиданья. (Курсив мой. — В.В.)

Именно такой сюжетный рисунок — и даже почти с той же мерой неопределенности — воспроизводит Лермонтов в «Маскараде».

Арбенин всыпает яд в мороженое Нины после того, как выслушал из ее уст романс, укрепивший его подозрения, — жест, близкий импульсивному движению Сальери. Когда отравление совершилось, у него вырывается восклицание:

Ни капли не оставить мне! жестоко!

Сейчас установлен источник этой реплики — в предсмертном монологе Джульетты в «Ромео и Джульетте» Шекспира:

Он, значит, отравился? Ах, злодей,
Все выпил сам, а мне хотя бы каплю!¹⁶

Наблюдение это на первый взгляд ставит под сомнение гипотезу об ориентации Лермонтова на «Моцарта и Сальери». Дело, однако, сложнее. Шекспир постоянно присутствовал в сознании Пушкина во время работы над «маленькими трагедиями», и вряд ли случайно, что в сцене отравления в «Моцарте и Сальери» есть несколько точек соприкосновения с той же шекспировской трагедией, которую Пушкин ценил особенно высоко. В сцене 3 IV акта Джульетта выпивает сонное питье (в котором она подозревает яд) со словами: «Ромео! Иду к тебе — пью за тебя!» («This do I drink to thee!»; перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник) — почти как Моцарт у Пушкина. Теми же словами («Here's to my love!») оканчивается предсмертный монолог Ромео, принимающего яд: «Любовь моя, пью за тебя!» Есть все основания думать, что и в занимающем нас случае сцена в «Ромео и Джульетте» стала архетипической и для Пушкина, и для Лермонтова.

Функционально же реплика Арбенина ближе к Пушкину, нежели к Шекспиру. Она завершает сюжетный мотив «убийства — самоубийства», вложена в уста убийцы и сохраняет тот же оттенок двусмысленности, психологической неясности и произвольности, о котором мы говорили в связи с репликой Сальери. Ее принципиальный смысл тот же, что и в «Моцарте и Сальери»: мститель-убийца меняет первоначальный план разорвать «две жизни».

Лермонтов и на этот раз дает художественную интерпретацию пушкинского текста, — и очень характерно, что в его концепции мотиву самоубийства принадлежит существенная роль. Понятно, что развивается он иначе, чем у Пушкина, — но сейчас нас интересуют точки соприкосновения. Яд-талисман, предназначенный одновременно для жертвы и для убийцы, выполнил только одну из своих функций — именно функцию убийства, — и это подготавливает трагическую развязку. В обоих произведениях осуществляется наказание не смертью, а жизнью, в которой мститель и философ должны сами осознать свою миссию как иллюзию, ошибку, а свой жертвенный акт как кощунственное преступление. В «Моцарте и Сальери» художественное выявление этой идеи происходит в последнем монологе Сальери:

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка...

и т. д.

Нота сомнения, звучащая в словах Сальери, фатальна для него потому, что ответ на этот вопрос он дал сам — логикой своего поведения, опровергнув наивно-простодушное моцартовское «он же гений, / Как ты да я». Прояснение мотива художественно завершает трагедию; дальнейшее развитие действия неуместно. Как и в «Борисе Годунове», здесь отсутствие события эквивалентно самому событию. В «Маскараде» проблематика выявляется в непосредственном сценическом действии, — однако прежде, чем убедиться окончательно в собственной вине, Арбенин должен испытать «сальериевское» сомнение:

Бледна!
(Содрогается.)
Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Оставаясь верным поэтике драмы, а не трагедии и выдерживая постоянно преимущественно психологический угол зрения, Лермонтов тем не менее следует за Пушкиным до самого конца. Нет надобности оговаривать специально, что он переосмысляет пушкинскую коллизию в ином общем контексте, — это очевидно. Но переосмыслению всегда предшествует осмысление, — и мы можем говорить о содержащейся в «Маскараде» интерпретации образа Сальери и глубинных мотивов пушкинской трагедии.

примечания

- ¹ См. об этом в последней по времени работе: *Макогоненко Г.П.* Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 103–172. Г.П. Макогоненко учел и некоторые наблюдения, развиваемые нами, — по тексту доклада, прочитанного в июне 1981 года на XXVI Пушкинской конференции.
- ² Пушкин. Т. 14. С. 209.
- ³ См.: *Измайлов Н.В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 180, 188.
- ⁴ *Власова З.И.* Декабристы в неизданных мемуарах А.И. Штукенберга // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 365–366. О личности Якубовича см. также: *Гордин Я.* События и люди 14 декабря: Хроника. М., 1985. С. 24–32.
- ⁵ См.: *Эйдельман Н.* «Где и что Липранди?..» // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1972. Сб. 9. С. 126–127.
- ⁶ См. в нашей статье: *Вацуро В.Э.* «Повести Белкина» [«Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 29–48]. Указание на известную родственность образов «Выстрела» героям почти одновременно писавшегося «Моцарта и Сальери» было сделано в общей форме еще Ю.Г. Оксманом (см.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Прилож. к журналу «Красная Нива» на 1931 год. М.; Л., 1931. Т. 6: Путеводитель по Пушкину. С. 283).
- ⁷ Пушкин. Т. 8. С. 581. Чтение последней строки предложено Б.В. Томашевским. См.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / 2-е изд. М., 1957. Т. 6. С. 758.
- ⁸ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 283. Ср.: *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты.* М.; Л., 1935. С. 279. Новейшее исследование списка см.: *Петрунина Н.Н.* Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 33; *Она же.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 73–74. Н.Н. Петрунина придерживается мнения, что замысел двух последних повестей остался нереализованным.
- ⁹ Пушкин. Т. 8 (2). С. 597.
- ¹⁰ *Поэты 1820–1830-х годов.* Л., 1972. Т. 1. С. 402.
- ¹¹ Ср.: *Crawley A.E.* Drinks, drinking // Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edinburgh; N. Y., 1912. Vol. V: Dravidians — Fichte. P. 81.
- ¹² *Чумаков Ю.Н.* Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 64–65. Предлагаемые нами наблюдения в ряде случаев совпадают со сделанными Ю.Н. Чумаковым; со своей стороны, автор «Ремарки и сюжета» учел наши соображения, высказанные во время обсуждения его доклада (С. 69).
- ¹³ *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин: Проблемы историко-литературной преемственности // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 374–375.
- ¹⁴ См. этюд «Бомарше в „Моцарте и Сальери“» [*Вацуро В.Э.* Записки комментатора. С. 99–107].
- ¹⁵ См.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 626; Ю.Н. Чумаков (*Чумаков Ю.Н.* Указ. соч. С. 62) допускает в жесте Сальери приглашение «совершить двойное самоубийство», выпив яд из одного стакана.
- ¹⁶ Перевод Б. Пастернака. Источник указан Ю.Н. Чумаковым (*Чумаков Ю.Н.* Указ. соч. С. 65).

Лермонтов и Серафима Теплова

Гипотеза, которой мне хотелось бы здесь поделиться с читателем, может показаться маловероятной — и не потому, что в число возможных источников лирики раннего Лермонтова вводится стихотворение почти неизвестного и неопытного автора, — такие случаи мы знаем, — а потому, что оно, это стихотворение, кажется, сопутствовало нескольким лермонтовским лирическим творениям и выдавало свое присутствие, даже когда звучал голос Байрона и Томаса Мура. Тем не менее «бывают странные сближения», как сказал Пушкин по иному поводу.

История эта начинается в первые месяцы 1830 года, когда 5 февраля выходит в свет альманах М.А. Максимовича «Денница на 1830 год». В это время 16-летний Лермонтов находится еще в Московском университетском благородном пансионе.

«Денница» была одним из лучших альманахов пушкинского времени; он объединил почти все наиболее значительные имена литературного мира двух столиц: пушкинский круг, начиная с самого Пушкина и далее — Баратынского, Вяземского, Дельвига; и литераторов из кружка Любоумров — Погодина, Шевырева, Хомякова, Киреевского. Открывшее альманах литературное обозрение Киреевского стало событием: оно вызвало бурную полемику в печати, в которой принял участие и Пушкин.

«Денница» должна была быть известна пансионерам не только как общественно-литературный факт, но и как издание, косвенно связанное с самим пансионом: Максимович, издатель ее, впоследствии известный филолог, фольклорист, этнограф, историк и ботаник, преподавал здесь в это время естественную историю и, по воспоминаниям Д.А. Милютина, пользовался симпатией¹.

Среди блестящей плеяды имен, представленной в альманахе, было одно, весьма скромное и скрытое под анаграммой, которому суждено было привлечь к себе внимание совершенно исключительное.

Это была «С. Т-ва», Серафима Теплова, юная поэтесса, почти ровесница Лермонтова или даже младше, автор стихотворения «К ***»:

Слезами

Слезами горькими, тоскою
Твоя погибель почтена.
О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна!
О верь, что над тобой почило
Прощенье, мир, а не укор, —
Что не страшна твоя могила
И не постыден твой позор!

В последекабрьской общественной атмосфере стихи были восприняты как аллюзионные. В них заподозрили обращение к Рылееву, казненному на кронверке Петропавловской крепости на Неве.

Началось шумное цензурное дело, в котором приняло участие III Отделение. Максимович сумел убедить власти, что адресат — не Рылеев, а знакомый поэтессы, утонувший юноша. Тем не менее цензор альманаха С.Н. Глинка лишился места и был посажен на гауптвахту. Репрессия всколыхнула всю литературную Москву, поспешившую выразить свое сочувствие арестованному: в первые же дни у него побывало до 300 человек.

Вяземский писал А. Тургеневу, что стихи Тепловой написаны «на смерть какого-то студента утопившегося», но им дали «политическое перетолкование»².

До сих пор не вполне ясно, действительно ли было так, как писал Вяземский и уверял Максимович. Новейший исследователь стихотворения склоняется к мысли, что адресат — в самом деле Рылеев³. Многие современники были убеждены в этом: даже вдова Рылеева хранила у себя копию стихов Тепловой, а тридцать лет спустя И.В. Селиванов, в 1829 году только окончивший Московский университет, делал на это намек в письме к А.В. Дружинину. Студент Белинский переписывает стихи Тепловой в свою тетрадь.

Трудно представить себе, что Лермонтов не был знаком с этими стихами и что до него не дошли отзвуки истории, занимавшей его товарищей-студентов и всю литературную Москву.

Если же он знал ее, тогда перестают быть случайностью лексические совпадения, которые появляются у него начиная с 1830 года.

В «Нищем» (написанном летом этого года) читаем:

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою...

Строка полностью совпадает с первой строкой стансов Тепловой. Конечно, формула внеиндивидуальна и, скорее, «общее место». Но первый стих занимает сильную позицию: он прежде всего запоминается и легче всего всплывает в памяти, даже бессознательно.

Дело, однако, было не просто в реминисценциях или совпадениях. Вся тема и развитие ее в стихах Тепловой соотносились с творческими исканиями Лермонтова. В 1830–1831 годах он пишет несколько стихотворений, условно объединяемых в так называемый «провиденциальный цикл»: их лирический герой — изгнанник, ненавидимый обществом. Его удел — «позор»; в некоторых стихах он предстает ожидающим казни. Все душевные силы его в этот момент сосредоточены на одном предмете — любимой им женщине, от которой он ждет сожаления или оправдания.

Стихи «К ***» были написаны женщиной (это явствовало из подписи, хотя и не полной — «С. Т-ва») и воспроизводили как бы в перевернутом виде лирическую ситуацию нескольких связанных друг с другом стихотворений Лермонтова. Их лейтмотив: «Никто слезы прощальной не уронит, / Чтоб смыть упрек, оправданный толпой» — словно оспаривался неизвестной поэтессой: она писала именно о слезах, пролитых над могилой друга и смывающих «позор» его гибели.

Важно заметить при этом, что самая лирическая тема лермонтовских «провиденциальных» стихов определилась вне зависимости от восьмистишия Тепловой и имела гораздо более богатую генеалогию в лирике Байрона, Томаса Мура и Пушкина. Байрон дал общий контур ситуации. Когда Лермонтов познакомился с «Ирландскими мелодиями» Томаса Мура, он варьировал те из них, которые укладывались в байроновскую концепцию. Это было в первую очередь стихотворение «Когда тот, кто обожает тебя...» («When he, who adores thee, has left but the pame...»), вольный перевод которого Лермонтов включил в драму «Странный человек» (1831):

Одной слезой, одним ответом
Ты можешь смыть их приговор;
Верь! не постыден перед светом
Тобой оплаканный позор!

Две последних строки не имеют ничего общего с оригиналом. Они — парафраза строки Тепловой:

И не постыден твой позор.

Самая личность поэтессы, осуществившей надежды героя, «оплакавшей» и посмертно оправдавшей его, здесь словно входит в лирическую ситуацию, внося в нее новые акценты и мотивы, в обобщенном виде становясь предметом поэтической рефлексии.

Но если Лермонтов знал стихи Тепловой, то в его сознании должна была существовать не только лирическая, но и внелитературная, вне-

текстовая

текстовая ситуация. Как мы помним, только благодаря ей послание «К ***» сделалось широко известным. Спорили о том, кто его адресат, и называли двух возможных: Рылеева и некоего покончившего с собой юношу-студента.

И образ казненного поэта, и образ самоубийцы присутствуют в ранней лирике Лермонтова. Так, в стихотворении «Из Андрея Шенье» выстраивается альтернатива:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец...

Остальная часть стихотворения — вариант уже известного нам комплекса поэтических идей: это обращение к возлюбленной, которой поэт оставался верен в своей борьбе с обществом.

Лирический герой здесь — Андре Шенье, погибший на гильотине в 1794 году, — но облик его стилизован. Лермонтов лишь отчасти ориентировал свои стихи на подлинную лирику Шенье. Он писал их под сильным воздействием пушкинской элегии «Андрей Шенье», которая подсказывала ему краски для центрального образа и для лирической ситуации. С пушкинским стихотворением связан мотив «плахи», ожидающей поэта⁴.

Но даже в стихах «Из Андрея Шенье» лирический герой не совпадает до конца ни с реальной фигурой французского поэта, ни с тем образом его, который создал Пушкин. Он и уже, и шире: уже потому, что сосредоточен на одной идее и одном чувстве, что свойственно юноше Лермонтову и не свойственно Пушкину; шире потому, что включает в себя дополнительный круг реальных и поэтических ассоциаций.

Могла ли быть среди них ассоциация с Рылеевым?

В стихах Лермонтова нет с несомненностью читаемых откликов на казнь декабристов. В том, что мальчик-пансионер знал — и, по-видимому, довольно детально — этот трагический эпизод современной истории, сомневаться не приходится: толками о нем была полна Москва, тетради и книги с рылеевскими стихами ходили по рукам в пансионе и университете; самая судьба стихов Тепловой показывала общее умонастроение. Она указывает, между прочим, и на одну устойчивую связь, которая существовала в сознании читателей. Казнь совершилась на берегу Невы. Местом же погребения казненных устное предание называло остров Голодай, за северной оконечностью Васильевского острова, выходящей в залив. И могила, и место казни ассоциировались с водным пейзажем.

А.А. Ахматова связывала с воспоминаниями о декабристах пушкинский отрывок «Когда порой воспоминанье...» (1830), где описан «печальный остров», усеянный зимней брусникой, покрытый «увядшей тундрой» и омываемый «белоглавой <...> толпою» студеной северных волн⁵. Это гипотеза; математически доказать ее нельзя, но она очень вероятна.

В широко известных стихах Лермонтова «1831-го июня 11 дня» есть строфы, обычно не привлекавшие специального внимания:

...Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.
<...>
Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревущих вод
И под туманным небом; пустота
Кругом. Лишь чужестранец молодой,
Невольным сожаленьем и молвой
И любопытством приведен сюда,
Сидеть на камне станет иногда.

Мотивы, блуждающие сквозь все стихи «провиденциального цикла», варьируясь, представая в разных зрительных картинах, здесь нашли очень выразительную точку прикрепления. Лирический субъект Лермонтова, принимавший облик то байронического изгнанника, то героя «Ирландских мелодий», то Андре Шенье, предстал вдруг в облике, приближенном к рылеевскому. Если бы мы не знали, что в эти годы стихи Серафимы Тепловой «К ***» отражаются реминисценциями в лермонтовской лирике, трудно было бы выдвигать такую гипотезу. Но здесь логика предполагаемой биографии лирического «я» имеет слишком много совпадений с той, которую — основательно или нет — современники вычитывали из восьми строк в «Деннице». «Ужасная смерть», «кровавая могила без креста», память, проклятая в своей стране и вызывающая удивление и любопытство чужестранцев, — все здесь говорит о казни, связанной с каким-то общественным деянием и даже потрясением. Безвестность могилы на диком и пустом берегу «ревущих вод» под «туманным небом» — на северном морском побережье, — не лежат ли в основе всего этого рассказы об острове Голодай?..

В стихах нет никаких аллюзий, нет осознанного намека на Рылеева, — но строки «над тобою / Стон скорби слышала волна» попали в художественную сферу лермонтовской лирики и вызвали цепь своих, особых

особых поэтических ассоциаций, развивавшихся по законам индивидуального творчества Лермонтова. Вероятно, в последний раз они отразились в стихотворении «Когда твой друг с пророческой тоскою...», которое, кстати, по случайному совпадению называется так же, как стихи Тепловой, — «К ***».

Э.Г. Герштейн, посвятившая ему особый этюд, сделала тонкое наблюдение: она заметила, что его мотивы вступают в неожиданное противоречие. Хотя стихотворение «К ***» начинается с упоминания позорной смерти на плахе, заканчивается оно образом утонувшего героя:

И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой!

«Эти великолепные строки, — пишет далее исследовательница, — нигде больше не прозвучали, тогда как все стихотворение разошлось отдельными переработанными строфами и строками по другим произведениям Лермонтова. Но зато они откликнулись в развернутом образе „витязя чужой страны“ из баллады „Русалка“. „Витязь“, ставший „добычей ревнивой волны“, несомненно родствен герою стихотворения „Когда твой друг с пророческой тоскою“, погребенному под стонущей волной»⁶.

Теперь мы, кажется, можем объяснить природу отмеченного Э.Г. Герштейн противоречия.

Оно заключалось в том материале, который был исходным для поэта. Цитированные строчки — парафраза строк Тепловой:

О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна.

За этими строками неотлучно следовали два взаимоисключающих толкования, каждое из которых рождало свою цепь ассоциаций в творческом сознании Лермонтова.

Одна цепочка вела к образу казненного поэта, обозначившемуся в начале стихотворения:

...голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

За второй — просматривалась тема «утопившегося юноши».

Каждый из этих мотивов был по-своему продолжен в лермонтовской лирике. Но в стихах «Когда твой друг с пророческой тоскою» — они не переплавились до конца, сохранив нечто от своей автономности. «Стон волны» «над сердцем» мертвого возлюбленного можно понимать

буквально (тело покоится в водной пучине), можно — расширительно (например, могила на берегу моря, как в «1831-го июня 11 дня»), — но все равно в обоих случаях образ непонятен: он не порожден логикой лирического сюжета, он пришел извне. И он должен был быть исключен или переработан, как и случилось.

Для нас же он — еще одна ступенька, ведущая в глубины творческого сознания поэта, где лирические шедевры вырастали из самого разнородного и разнокачественного материала — жизненного и литературного. По словам Мольера, которые любил и Пушкин, сильная индивидуальность берет свое там, где его находит, — будь то творения, конгениальные ей, или слабые опыты безвестных сочинителей, пришедшие в резонанс с ее творческими замыслами⁷.

примечания

- ¹ Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1: 1814–1834. С. 95–97.
- ² Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 209.
- ³ Заборова Р.Б. Посвящено Рылееву? (Малоизвестная страница из истории русской поэзии) // Русская литература. 1976. № 3.
- ⁴ См.: Герштейн Э.Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 134–139.
- ⁵ Ахматова А.А. Пушкин и Невское взморье // Ахматова А.А. О Пушкине. Горький, 1984. С. 151–162; комм. Э.Г. Герштейн: Там же. С. 275–278.
- ⁶ Лермонтовский сборник. С. 139.
- ⁷ Сведения о С.С. Тепловой см. в упомянутой статье Р.Б. Заборовой «Посвящено Рылееву?». Некоторые дополнительные данные — в нашей статье «Жизнь и поэзия Надежды Тепловой» в кн.: Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник, 1989. М., 1990.

«КАМЕНЬ, СГЛАЖЕННЫЙ ПОТОКОМ...»

В 1910 году французский славист Э. Дюшен выпустил в Париже обширный труд под названием «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество».

В предисловии Дюшен объяснял французскому читателю, что намерен познакомить его с великим поэтом загадочной судьбы, с одним из самых блестящих представителей русского романтизма, порожденного европейским романтическим движением. Он разделил свой труд на три части: биографические сведения о Лермонтове, анализ его творчества и исследование воздействий, «влияний» на него русской и европейской культур.

Эта третья часть монографии Дюшена, хотя и сильно устаревшая по приемам и методике исследования, бесполезна и сейчас: она представляет собою своеобразный каталог соприкосновений, реминисценций и фактов прямого воздействия на Лермонтова произведений современной ему литературы — ценный и систематически подобранный материал для постановки существенных проблем творчества.

В этом «каталоге», вероятно, впервые было сделано наблюдение, которое заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Дюшен рассказывал о знакомстве Лермонтова со знаменитым стихотворным сборником Виктора Гюго «Восточные мотивы» («Les Orientales», 1829). Следы этого знакомства он находил в стихотворении «Прощанье» («Не уезжай, лезгинец молодой...», 1832) и в том эпизоде поэмы «Измаил-Бей», где юная Зара перед разлукой подводит Измаилу его коня:

Твой конь прекрасен; не страшна
Ему утесов крутизна,
Хоть вырос он в краю далеком;
В нем дикость гордая видна,
И лоснится его спина,

Как камень, сглаженный потоком;
Как уголь, взор его блестит,
Лишь наклонись — он полетит;
Его я гладила, ласкала,
Чтобы тебя он, путник, спас
От вражьей шашки и кинжала
В степи глухой, в недобрый час!

В связи с этим отрывком Дюшен и вспомнил «Прощание аравитянки» из «Восточных мотивов» Виктора Гюго. «Я оседлала свою рукою, говорит аравитянка, твоего быстроглазого коня. Его копыта взрывают землю, его круп прекрасен; сильный, круглый и лоснящийся, как черный утес, который обтачивает быстрая волна»¹.

Дюшен обращал внимание на сравнение «совершенно в восточном духе», которое было повторено Лермонтовым и в поэме «Аул Бастунджи» — того же 1832 или 1833 года:

Горяч и статен конь твой вороной!
Как красный уголь, его сверкает око!
Нога стройна, косматый хвост трубой;
И лоснится хребет его высокой,
Как черный камень, сглаженный волной!

Эти сопоставления совершенно убедительны, — но к ним требуется одно важное дополнение, несколько меняющее и осложняющее общую картину, нарисованную Дюшеном. Дело в том, что Лермонтов почти никогда не заимствует из одного источника. Он синтезирует, объединяет жизненные и литературные впечатления. Даже в прямых переводах мы постоянно ощущаем следы этого синтеза.

И здесь — в, казалось бы, близкое переложение Гюго — неожиданно вторгается ассоциация, не сразу улавливаемая:

Ты видел и Зару — блаженны часы! —
Сокровище сердца и чудо красоты;
Уста вероломны тебя величали,
И нежные длани хребет твой ласкали...

Приведенные строки — из «Песни араба над могилою коня», блистательного переложения Жуковским «элегической песни» Шарля Мильвуа, превзошедшего свой подлинник и оставившего глубокий след в русской ориентальной поэзии. Эти стихи дали импульс IX «Подражанию Корану» Пушкина и «Трем пальмам» Лермонтова. Они, вероятно, отразились у Лермонтова и в «Герое нашего времени», во всяком случае,

«КАМЕНЬ, СГЛАЖЕННЫЙ ПОТОКОМ...»

случае, «старинная песня», которую поет Казбич, содержит тот же мотив: конь «не изменит, он не обманет», как может обмануть женщина.

Но Зара пришельца пленилась красою,
И скрылась... ты, спутник, остался со мною.

В примечаниях к своей «элегической песни» Мильвуа ссылался на общеизвестную привязанность араба к своему коню, товарищу кочевой и воинственной жизни. Он цитировал книгу Иова и трагедию «Абюфар» Дюсиса, где находил верное изображение «нравов пустыни».

Лермонтов мог не знать этих примечаний и даже пройти мимо оригинала Мильвуа. Но дело в том, что Гюго, которого он, несомненно, знал в подлиннике, также снабдил свои стихи примечаниями, где ссылался уже не на Библию и Дюсиса, но на собственные стихи поэтов средневековой Аравии. Он приводил в прозаическом подстрочном переводе отрывки из му‘аллаки (поэмы) Тарафы с описанием коня: «Его круп подобен камню в потоке, выглаженному быстротекущей струей». Эти строки он включил и в «Прощание аравитянки».

В «Измаил-Бее» Лермонтов удержал именно этот образ.

Он был не сравнением «в восточном духе», как писал Дюшен; он был в самом деле восточным мотивом, — и притом очень характерным для «поэзии пустыни».

Исследователи средневековой арабской поэзии удостоверяют, что описание скакуна — в ее традиции. О.И. Сенковский, один из лучших в России знатоков Востока, еще в 1820-е годы сообщал русским читателям, что «пустынные арабы так страстно любят коней своих и столь ими гордятся, что от масти или имен своих бегунов дают себе прозвища». Так гласило примечание к его прозаическому переводу-переделке арабской касыды «Витязь буланого коня», напечатанной в «Полярной звезде на 1824 год». Через несколько лет после лермонтовской поэмы он напишет блестящий очерк «Поэзия пустыни», где скажет об этом подробнее: «Изображение быстрого коня, который несет бедуина в битву, терпеливого верблюда, товарища его в далеких походах, и острых оружий, которыми защищает он свое имение и жизнь, занимает в арабских поэмах того времени значительное место. Здесь-то в особенности пускаются поэты пустыни в те длинные сравнения, о которых мы прежде говорили»². Из этих поэтов первым по времени и по достоинству называли Имрулькайса, а описание коня из его му‘аллаки «считается в арабской средневековой поэтике классическим»³.

В этом описании мы уже встречаем уподобление крупы коня гладкому камню.

Тарафа, у которого взял это сравнение Виктор Гюго, — поэт, живший в середине VI века, ввел каноническое сравнение в свою поэ-

му — му‘аллаку, весьма ценимую на Востоке и почитаемую европейскими ориенталистами. Эту-то поэму и цитировал Гюго, приводя строки о крупе коня, который подобен камню, выглаженному потоком⁴. Лермонтов — то ли интуитивно, то ли сознательно, если он заглянул в примечание, — вложил в уста своей героине поэтическое уподобление, заимствованное из стихов древнего бедуинского поэта.

Образ, родившийся в аравийских пустынях, через тысячелетие с небольшим явился в поэзии Запада как знак чужого культурного сознания. То, что европейские романтики, и Лермонтов в их числе, считали ориентальной поэзией, было, конечно, их собственным оригинальным творчеством. Но сквозь призму европейских вариаций на темы Востока мы, внимательно вглядываясь, не однажды разглядим черты подлинной восточной культуры, входившей в культуру Европы как органическая ее часть.

примечания

- ¹ Цит. по подстрочному переводу В.А. М-ой и Б. В. Зевалина в русском сокращенном издании: Дюшен Э. Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914. С. 134.
- ² Сенковский О.И. [Барон Брамбеус]. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1859. Т. 7. С. 192–193.
- ³ Фильштинский И.М. Арабская литература в Средние века. М., 1977. С. 66.
- ⁴ См.: Там же. С. 71–74.

стихи Лермонтова и проза Карамзина

Одно из парижских «писем русского путешественника» в знаменитом сочинении Карамзина начинается следующим примечательным рассуждением:

Отчего сердце мое страдает иногда без всякой известной мне причины? Отчего свет помрачается в глазах моих тогда, как лучезарное солнце сияет на небе? Как изъяснить сии жестокие меланхолические припадки, в которых вся душа моя сжимается и хладеет?... Неужели сия тоска есть предчувствие отдаленных бедствий? Неужели она есть не что иное, как задаток тех горестей, которыми Судьба намерена посетить меня в будущем?...¹

Два, а то и три десятилетия «Письма...» Карамзина были для русских читателей школой чувств, а для писателей — образцом психологической прозы. Эту их роль мы сейчас не можем представить себе в полной мере: ее предстоит еще исследовать. Они входили в читательское сознание путями, иной раз неожиданными, — формулой, наблюдением, эпизодом, рассуждением, отпечатлевшимся в памяти и всплывающим через много лет в произведении на иную тему и вышедшим из-под пера писателя, зачастую весьма далекого от Карамзина. Так, семнадцатилетний Лермонтов едва ли не повторяет брошенное попутно замечание в «Письмах...», когда сравнивает «Вертера» Гете и «Новую Элоизу» Руссо: «Вертер лучше, — там человек — более человек» (VI, 388). «Основание романа то же, — писал Карамзин, — и многие положения (situations) в Вертере взяты из Элоизы; но в нем более природы»². Это совпадение могло быть, конечно, случайным: «Новая Элоиза» и «Вертер» естественно соединялись в сознании читателей, воспитанных на сентиментальной литературе, — но предпочтение «Вертера» как психологически более достоверного вовсе не было обычным в русской литературе, — а Лермонтов, без сомнения, читал «Письма русского путешественника».

У нас есть основания думать, что он обратил внимание и на ту «элегию в прозе», с которой мы начали этот рассказ.

В 1830 году Лермонтов читал «Письма и дневники лорда Байрона», изданные Томасом Муром, — и впечатления этого чтения отразились в одном из лучших его юношеских стихотворений — «К ***»:

Не думай, чтоб я был достоин сожаленья,
Хотя теперь слова мои печальны, — нет!
Нет! все мои жестокие мученья —
Одно предчувствие гораздо больших бед.

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел <...>.

Это стихи о себе и о Байроне, о близости поэтических натур и устремлений — и одновременно попытка заглянуть в собственное неизвестное будущее. Последующие строфы стихотворения прямо навеяны биографией Байрона и его стихами, приведенными в книге Томаса Мура³.

Первые же, процитированные четыре строки, нам уже знакомы: они повторяют мысль Карамзина.

Опыт интроспекции, самоанализа, где особая роль принадлежит интуиции, угадывающей неисповедимые пути Провидения, был уже накоплен русской сентиментальной прозой. Им и воспользовался юноша Лермонтов.

Но какова вероятность того, что поэт остановил свое внимание именно на этом, небольшом фрагменте обширного текста? Может быть, и здесь естественнее объяснить сходство совпадением или общностью источника?

Такую возможность исключить, конечно, нельзя. Но вот письмо, написанное вне всякой зависимости от Лермонтова, за пять лет до его стихотворения и притом не в Москве, где в ту пору жил поэт, а в Петербурге.

Софья Михайловна Салтыкова, будущая жена А.А. Дельвига, пишет своей подруге А.Н. Карелиной в феврале 1825 года:

Чтобы рассеять себя, я перечитываю теперь то, что читала уже сто раз, — «Собрание образцовых сочинений». Сегодня утром я открыла наугад один том с прозой, и вот, что я прочла (нет ничего более соответствующего тому, что теперь происходит во мне)...

И далее Салтыкова приводит известный уже нам отрывок из «Писем русского путешественника».

И я теперь

И я теперь чувствую то же, что чувствовал Карамзин, — продолжала она, — у нас время очень хорошо, весна приближается, часто появляется солнце, — но меня теперь и солнце не радует⁴.

Софья Михайловна была не литератором, а обычной петербургской барышней с пансионским воспитанием, хотя и любившей словесность, книга же, которую она читала, по ее признанию, «сто раз» — «Собрание образцовых сочинений», — была своего рода рекомендательной хрестоматией текстов, входившей в широкий по тогдашним меркам читательский обиход.

Ей не нужно было пересматривать «Письма русского путешественника», чтобы остановить свое внимание на отрывке, который занимает нас сейчас, — это уже сделали за нее составители книги.

Парижское письмо «русского путешественника» вело самостоятельную жизнь, воздействуя на сердца и умы читателей.

Это обстоятельство и дает нам право поставить тему, обозначенную в названии заметки.

примечания

- ¹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 242.
- ² Там же. С. 150.
- ³ Гласе А. Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. М., 1979. С. 92.
- ⁴ Модзалевский Б. Пушкин. Л., 1929. С. 153–154.

Лермонтов и Андре Шенье

к интерпретации одного стихотворения

В истории «русского Шенье» творчество Лермонтова представляет собою особую и весьма своеобразную страницу.

В наследии русского поэта уже давно была выделена группа стихотворений 1830–1831 годов с единым лирическим субъектом, носящим на себе явственные черты байронического типа. Байроническая концепция преобразует традиционную элегическую ситуацию: бунтарь, изгой, преследуемый враждебным обществом, на краю гибели или вечного изгнания произносит свой последний (часто предсмертный) монолог, обращая его к возлюбленной — единственному существу, связывающему его с миром. Эта лирическая ситуация, как и самый герой, предстает в различных модификациях и обличьях; наиболее типичны изгнание и ожидание насильственной смерти, быть может, казни:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый, хоть презренный —
Я кончу жизнь мою...

(«Настанет день — и миром осужденный...», 1831; I, 241)

...голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

(К *** — «Когда твой друг с пророческой тоскою...»,
1830–1832 (?); II, 217)

Во всех этих стихах переплавлены довольно многочисленные литературные источники: мы находим в них реминисценции из Байрона, Томаса Мура и ассоциации с реальными биографиями поэтов: того же Байрона, добровольного изгнанника, Чайльд Гарольда, унесшего на чужбину воспоминание о неостывшей и трагической любви; возможно, Рылеева, одного из вождей декабрьского восстания 1825 года, казненного на кронверке

на кронверке Петропавловской крепости (память об этих событиях была еще свежа в московском обществе 1830-х годов); и, наконец, Андре Шенье. Еще в конце прошлого века была высказана мысль, что у Лермонтова вызревал некий обширный замысел, как-то связанный с судьбой французского элегика, погибшего на гильотине; в последние годы исследователи Лермонтова возвращались к этой гипотезе, подтверждая ее материалом лермонтовской лирики 1830-х годов¹. Как бы то ни было, несомненно, что пушкинская элегия «Андрей Шенье», появившаяся впервые в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, с обширными цензурными купюрами, и перепечатанная (в том же виде) в 1829 году, — элегия, которую прямо связывали с событиями 14 декабря 1825 года, ходившая по рукам в списках в бесцензурном варианте и ставшая причиной зловещих политических процессов 1827–1828 годов, — отразилась в нескольких стихотворениях Лермонтова, вплоть до «Смерти Поэта» и до поэмы «Сашка» (1835–1836). В последней Лермонтов прямо рассказал о событиях Французской революции и о казни Шенье, и рассказал почти «по Пушкину»: сквозь поэтическую ткань этого рассказа буквально просвечивают концепция, синтаксические структуры, словесные формулы пушкинской элегии². Появление этого фрагмента в «Сашке» было не случайностью, а закономерностью: оно было подготовлено как собственным ранним творчеством Лермонтова, так и вспышкой острого интереса к судьбе и личности французского поэта в русской литературе конца 1820-х — начала 1830-х годов, в частности в ближайшем лермонтовском окружении. Переводы стихов Шенье — в том числе стихов с автобиографическим содержанием — начинают появляться в русской печати почти сразу же после выхода «*Œuvres complètes*» Шенье под редакцией и с биографическим предисловием А. де Латуша — книги, открывшей Франции и Европе великого поэта, павшего жертвой якобинского террора в возрасте тридцати двух лет. Сквозь призму этого трагического конца читался мотив «смерти как прибежища» в фрагменте элегии XXXVI, переведенном Е.А. Баратынским под заглавием «Смерть. Подражание А. Шенье», и мотив добровольного изгнания в пушкинской переработке фрагмента «*Partons, la voile est prête, et Byzance m'appelle...*» («Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...»)³. Тот же мотив изгнания звучал и в «неизданных стихах Андре Шенье» — «*Près des bords où Venise est reine de la mer...*», появившихся в печати в 1826 году и тогда же ставших известными в Москве, где к ним одновременно обратились В.И. Туманский и только что возвращенный из ссылки Пушкин; несколько позднее их перевел И.И. Козлов, и его перевод вместе с пушкинским был напечатан в «Невском альманахе» на 1828 год; вслед за тем в «Северных цветах» опубликовал свой перевод и Туманский⁴. Наконец, особой популярностью пользовалась у русских поэтов «Молодая узница», написанная Шенье в тюрьме Сен-Лазар

накануне казни; два ее перевода — Авр.С. Норова (1823) и И.И. Козлова (1826) — считались образцовыми. Существует позднее (1842) стихотворение Е.П. Ростопчиной «Андре Шенье», с воспоминаниями о детских впечатлениях поэтессы от рассказов о «юном узнике» и его заточении и гибели. Эти поэтические мемуары ценны как косвенное свидетельство, идущее из ближайшего окружения Лермонтова начала 1830-х годов; мальчика Лермонтова и родню Додо Сушковой (будущей Ростопчиной) связывало семейное знакомство: в кухню Додо, Екатерину Сушкову, Лермонтов был влюблен в 1830 году; с двумя братьями будущей поэтессы он в одно время учился в Благородном пансионе (он был несколько старше их и моложе Додо, родившейся в 1811 году). Стихи Ростопчиной показывают нам общее восприятие поэзии и личности Шенье в московском обществе — возможно, predetermined пушкинской элегией о Шенье:

Я только поняла, что мученик молодой,
Невинен и велик, пал гордо пред враждой,
Презрев гонителей, их злобу и угрозы...
Я только поняла, что он прекрасен был,
Что плакали о нем, что страстно он любил...
И возгорелось мое воображенье,
И в память свежую он врезался навек...⁵

Около 1830 года Додо Сушкова пишет «Оду на Шарлотту Кордэ», которую потом уничтожает; нет сомнения, что образцом для нее служит ода Шенье «À Charlotte Corday, exécutée le 18 juillet 1793», упомянутая и в пушкинской элегии («Ты пел Маратовым жрецам / Кинжал и деву-эвмениду!»). В московских кружках соотносят с биографией Шенье судьбы русских поэтов: Д.В. Веневитинова, автора «звучных, меланхолических <...> стихов», горевшего «чистою, но страстною любовью» к З. Волконской и безвременно сошедшего в могилу; А.И. Полежаева, студента университета, отданного в солдаты за бесцензурную поэму «Сашка» — ту самую, которая послужила образцом и лермонтовской поэме; сохранился сборник его стихотворений в копиях, озаглавленный кем-то «Лира русского Шенье»⁶.

Все это в достаточной степени объясняет появление в 1830–1831 годах собственного стихотворения Лермонтова «Из Андрея Шенье». Оно оригинально, и название его указывает не на источник, а на тип лирического субъекта, персонифицируемого Андреем Шенье; стихи написаны как бы от его имени. Они в полной мере принадлежат тому «циклу» или, точнее, той группе стихов, основные особенности которой мы попытались очертить выше; с другой стороны, их лирический герой походит на того Шенье, который был известен уже русской литературе

по элегии

по элегии Пушкина и частично по собственным стихам французского поэта. Лирическая ситуация стихотворения — монолог поэта, обращенный к возлюбленной накануне гибели или вечного изгнания:

За дело общее, быть может, я паду
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу.

Здесь впервые появляется мотив гражданской деятельности поэта. Второй мотив, более частный и конкретный, еще теснее связывает лирического героя с его образцом:

Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец.
(I, 313)

Мысль о возможном самоубийстве повторяется в нескольких стихотворениях Шенье, в том числе в тех, которые уже были известны в русских переводах, — в частности, в «Смерти» Баратынского. Есть основания думать, что этот мотив косвенно отразился в пушкинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...», 1830)⁷. Яснее он звучит в подлинных текстах Шенье; ср. в элегии XXXVI:

Las du mépris des sots qui suit la pauvreté,
Je regarde la tombe, asile souhaité;
Je souris à la mort volontaire et prochaine...

Еще ближе к Лермонтову строки элегии «Aux deux frères de Range» («Vous restez, mes amis, dans ces murs où la Seine...»):

Peut-être, errant au loin, sous de nouveaux climats,
Je vais chercher la mort qui ne me cherchait pas⁸.

Нам известно точно, что Лермонтов читал Шенье в 1840 году, находясь под арестом за дуэль с Барантом⁹; прямых сведений о знакомстве его с подлинным Шенье в 1830 году нет. В исследовательской литературе предполагается, однако, что элегия «Из Андрея Шенье» варьирует мотивы лирики французского поэта¹⁰, и предположение это весьма вероятно. Следующий опорный мотив стихотворения — в строке «Ужасный жребий мой твоих достоин слез» — восходит к «Ирландским мелодиям» Т. Мура («Yes, weep, and however my foes may condemn, / Thy tears shall efface their decree» в стихотворении «When he, who adores thee...»; ср. точ-

ный перевод этих строк в «Романсе к И...»: «Одной слезой, одним ответом / Ты можешь смыть их приговор»¹¹); но она же, эта строка, находит очень близкий аналог и у Шенье:

Nul forfait odieux, nul remords implacable
Ne déchire mon âme inquiète et coupable.
Vos regrets la verront pure et digne de pleurs...

Здесь нет альтернативы: Лермонтов, даже переводя, обогащал свой текст самыми разнообразными источниками и ассоциациями; стихи же Шенье, процитированные нами, взяты из другой элегии, известной в России, — «Aux frères de Pange» («Aujourd’hui qu’au tombeau je suis près de descendre...»): как и первая, упомянутая выше, она отразилась в «Андрее Шенье» Пушкина; следы чтения ее есть в стихотворении Ростопчиной. Лирическая ситуация ее та же, что и в элегии Лермонтова «Из Андрея Шенье»: монолог, обращенный к друзьям накануне ожидаемой смерти. Наложенная на обстоятельства реальной биографии Шенье, она воспринималась как поэтическое завещание накануне казни.

Все эти справки и сопоставления обозначают исторический и литературный контекст, в котором мы намерены рассматривать одно из примечательных ранних стихотворений Лермонтова — «К ***» («О, полно извинять разврат!..», 1830–1831).

Это стихотворение Лермонтова, не слишком известное за пределами сравнительно узкого круга лермонтоведов, интересно своей историографией. Но прежде чем поведать о нем речь, необходимо напомнить его текст, в котором нам будут важны детали. Вот он:

К ***

О, полно извинять разврат!
Ужель злодеям щит порфира?
Пусть их глупцы боготворят,
Пусть им звучит другая лира;
Но ты остановись, певец,
Златой венец не твой венец.

Изгнаньем из страны родной
Хвались повсюду как свободой;
Высокой мыслью и душой
Ты рано одарен природой;
Ты видел зло, и перед злом
Ты гордым не поник челом.

Ты пел

Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни;
Боясь лишь вечного суда
И чуждый на земле боязни,
Ты пел, и в этом есть краю
Один, кто понял песнь твою.

(I, 279)

Еще в 1909 году в своих каприйских лекциях по истории русской литературы М. Горький цитировал эти стихи как адресованные Пушкину. Позднее Г.В. Маслов в особой работе пытался обосновать эту же гипотезу. Доводы Маслова были, однако, оспорены Д.Д. Благим и Б.В. Томашевским (в неопубликованном докладе 1938 года), и тогда же, в 1930-е годы, появилась новая кандидатура — Полежаева, предложенная С.В. Обручевым и поддержанная в осторожной форме Б.М. Эйхенбаумом и безоговорочно — Н.Л. Бродским¹². Таково было положение, когда в 1952 году вновь возникла в обновленном виде «пушкинская гипотеза»; она была возобновлена Э.Э. Найдичем, сумевшим обосновать дату стихотворения (исключившую кандидатуру Полежаева) и согласить толкование текста с фактами пушкинской биографии. Согласно такой уточненной трактовке, стихи Лермонтова — ответ на серию поэтических выступлений Пушкина периода «договора с правительством» 1826–1828 годов — «Стансы», «Друзьям», а также на послание «К вельможе» (1830), вызвавшее обвинения в «низкопоклонстве перед знатью». Лермонтову, несомненно, были известны постоянно повторявшиеся критикой и окололитературной публикой толки о падении таланта Пушкина; несколькими годами позднее, в стихотворении «Опять, народные витии...» (1835–1836), он упомянет о «продолжительном сне», от которого Пушкин «восстал», написав «Клеветникам России». Соответственно объектом обличения в первой строфе является двор, «наперсники разврата», пользуясь формулой из «Смерти Поэта». Далее в ткань стихотворения вплетаются упоминания общественно значимых эпизодах пушкинской биографии: южной ссылке («изгнанье» из «страны родной», где «страна» — в значении «край»). Это место стихотворения, по мнению Г.В. Маслова, поддержанному и Э.Э. Найдичем, есть прямой полемический ответ на стихотворение «Друзьям», где Пушкин благодарит Николая I за свое освобождение из ссылки:

Текла в изгнаньи жизнь моя,
Влачил я с милыми разлуку,
Но он мне царственную руку
Простер — и с вами снова я¹³.

Наконец, в последней строфе речь идет о политических процессах, связанных с распространением бесцензурного отрывка из элегии Пушкина «Андрей Шенье»; как известно, арестованный по этому делу капитан А.И. Алексеев, знакомый приятельниц Лермонтова А.М. Верещагиной и Е.А. Сушковой, был в первой инстанции приговорен к смертной казни. Такая интерпретация реалий снимала противоречия, возникавшие в связи с предположением Г.В. Маслова, что речь идет о «Вольности» Пушкина: в 1817 году, к которому относится «Вольность», никаких репрессий и грозящих «казней» не было¹⁴. Заключительные строки стихотворения в этом общем контексте осмысляются как несколько гиперболическое утверждение Лермонтовым своей преемственности по отношению к гражданской поэзии Пушкина.

Гипотеза, изложенная нами по неизбежности общо, является в настоящее время самым удовлетворительным и непротиворечивым толкованием лермонтовского текста и принимается большинством исследователей Лермонтова. Уязвимость ее в том, что она требует априорного построения позиции Лермонтова. У нас нет достаточных оснований утверждать, что в 1830–1831 годах Лермонтов рассматривал Николая I как «тирана»; патриотически-монархическая позиция, заявленная им в стихотворении «Опять, народные витии...», не подтверждает, а скорее, опровергает такое предположение. Равным образом мы ничего не знаем о том, как юный поэт отнесся к пушкинским политическим декларациям 1826–1828 годов и были ли они ему известны вообще. При таких условиях даже не противоречащая тексту гипотеза в своих посылках и выводах образует нечто подобное порочному кругу: постулируется как раз то, что должно быть решающим аргументом при определении адресата, — именно общая оценка Лермонтовым позиции Пушкина в 1830–1831 годах.

Мы приводим все эти сомнения и возражения для того, чтобы обосновать иной угол зрения на самый текст. «Пушкинская гипотеза», при всей ее внешней убедительности, меняет семантические акценты, которые проясняются, если мы прочтем стихотворение в несколько ином контексте, отчасти уже намеченном нами выше.

Из текста стихотворения очевидно, что оно — монолог, обращенный к поэту, выступавшему с вольнолюбивыми гражданскими стихами в момент социального катаклизма (реального или ожидаемого). Предполагалось, что лирический субъект тождествен лирическому «я» Лермонтова, и, соответственно, адресата искали среди поэтов-современников (Пушкин, Полежаев, по гипотезе Б.В. Томашевского — Адам Мицкевич). Между тем это вовсе не обязательно. В стихах «Из Андрея Шенье», как мы видели, объективированный (или отчасти объективированный) лирический субъект не совпадает полностью с лермонтовским «я».

Почти

Почти одновременно, в 1830 году, Лермонтов пишет стихотворение с похожим названием — «К ***», воспроизводящее предсмертное письмо, с началом: «Простите мне, что я решился к вам / Писать. Перо в руке — могила / Передо мной...» и т.д. (I, 117). Только концовка его указывает нам, что лирический герой и его адресат объективированы в пределах поэтического текста и оба — условное, а не «реальное» лицо. Соответственно меняется и значение заглавия: «К ...», как оказывается, у Лермонтова в 1830 году может обозначать обращение именно к условному и даже неопределенному адресату. Вовсе не исключено, что в стихотворении «К ***» («О, полно извинять разврат!..») мы имеем дело с подобным же случаем — например, с монологом поэта, обращенным к самому себе.

Приняв такое допущение как рабочую гипотезу, мы обнаружим, что в этом случае стихотворение Лермонтова прямо накладывается на один из центральных монологов Андре Шенье в пушкинской элегии, которая, как уже сказано, оказала мощное воздействие на лермонтовскую лирику 1830–1831 годов. В элегии Пушкина два монолога — элегический и гражданский, представляющие две ипостаси поэтической личности Шенье. Они образуют контрастное сочетание. Ритмико-интонационная инерция александрийского шестистопного ямба в последнем стихе первого монолога прерывается паузой — и после цезуры возникает неожиданное второе полустишие, а последняя стопа, превращающая всю строчку в четырехстопный ямб, поддержанный последующим движением стиха — попарно рифмующимися четырехстопными строками. Изменение ритмико-интонационного рисунка соответствует изменению поэтической темы и хода лирической эмоции: элегическому поэту первой части монолога отныне противостоит поэт-трибун второй части. Контраст поддержан грамматико-синтаксическими средствами. В пределах монолога возникает дополнительная «точка зрения». Внешне она выражается в том, что в монологе нарушаются изначальные субъектно-объектные отношения и поэт начинает обращаться к себе самому во втором лице, как бы от имени потомства, пережившего террор:

И что ж оставлю я? Забытые следы
Безумной ревности и дерзости ничтожной.
Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

О, нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной

Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея...

и т.д.¹⁵

Этот субъектный план строго выдерживается на протяжении двадцати строк, после чего происходит возвращение к «реальности», к 7 термидора 1793 года:

Гордись, гордись, *певец*; а *ты*, свирепый зверь,
Моей главой играй теперь...

и т.д. (курсив мой. — В.В.).

Возникает как бы стихотворение в стихотворении, обособленный фрагмент, особый «художественный текст», обладающий относительной автономией. Почти все его характеристики несколько отличны от остальной части элегии. Особенно важна для нас известная неопределенность лирического субъекта, возникающая с появлением дополнительной «точки зрения», о чем шла речь выше. Шенье обращается к самому себе от имени общественного мнения, которое является одновременно и авторским голосом Пушкина; лишь в последнем процитированном нами двустишии восстанавливается единство субъекта. Это двустишие обладает также своими особенностями: если его читать изолированно, не возникает никакого сомнения, что в нем три действующих лица: автор монолога, «певец» и «свирепый зверь». Грамматика его, таким образом, полностью определяется общим контекстом всего стихотворения. Явления подобного же рода известны и описаны: это так называемые «рамки», границы двух «художественных текстов» и, соответственно, художественных миров¹⁶.

Отмеченная грамматическая условность не представляет никаких затруднений для понимания, так как читательское сознание сохраняет общий контекст стихотворения и единый облик певца и адресата. Если же мы выделим рассмотренный нами монолог на правах отдельного стихотворения, мы неизбежно потеряем эту связь и будем читать его так, как подсказывает нам грамматика: как слова одного лица, обращенные к другому лицу. Иными словами, так, как мы обычно читаем стихотворение Лермонтова «О, полно извинять разврат!..».

Попытаемся теперь прочитать лермонтовское стихотворение как ориентированное на пушкинский текст. Первые строки его — внутренняя речь героя, как у Пушкина, — с тем же эмоциональным жестом с побудительным значением. Элегик стал политическим поэтом, он восстает против попустительства «разврату» (в общем значении «своекорыстия», «беззакония», «аморализма»), как пушкинский Шенье — против своей минутной

минутной слабости. Здесь возникают прямые лексические переключки с пушкинским текстом и синтаксически изоморфные конструкции. У Пушкина:

Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет...

У Лермонтова:

Но ты остановись, певец...
.....
Ты видел зло, и перед злом
Ты гордым не поник челом.

Последняя строка, как заметил еще Маслов, перейдет и в «Смерть поэта» («поникнув гордой головой»).

ПУШКИН:

Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-эвмениду!
.....
Звучит незнаемая лира...

ЛЕРМОНТОВ:

Ты пел о вольности, когда
Тиран гремел, грозили казни...
.....
Пусть им звучит другая лира.

«Разврат» «извиняется» высокими идеалами Французской революции. «Злодеи», прикрытые щитом «порфиры», — Робеспьер и Конвент.

Нас не должна удивлять «монархическая» фразеология. Она обычна для антиякобинских памфлетов, где Робеспьер выступает как носитель деспотической власти. Ср. у Пушкина — в запрещенной цензурой, но ходившей по рукам части элегии «Андрей Шенье»:

Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари...

В интересующем нас сейчас монологе пушкинского Андре Шенье якобинцам посвящены строки:

Твой бич настигнул их, казнил
Сих палачей самодержавных...

Последний стих был изъят из элегии цензурой. Трудно сказать, знал ли его Лермонтов по спискам; во всяком случае, довольно близкие эпитеты он употребил в поэме «Сашка» — там, где он говорит о якобинцах и о казни Шенье. В черновиках поэмы читаем:

И Франция упала за тобой
а) К ногам тиранов
б) К ногам зло <деев>
(IV, 331)

Именно эта формула — «злодеи» (во множественном числе) — появляется и в анализируемом стихотворении. Такое чтение объясняет и следующую строку: «Пусть их глупцы боготворят». Если бы речь шла о придворном окружении Николая I, этот стих был бы малопонятен; в предлагаемом контексте он ясен. «Глупцы» — те, кто оказался обманут иллюзорным призраком свободы. Ср. у Пушкина (в бесцензурном фрагменте элегии):

Закон,
На вольность опершись, провозгласил равенство,
И мы воскликнули: *Блаженство!*
О горе! о безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор.

Напомним, что сам Андре Шенье начал как пылкий сторонник революции, как ее поэт и публицист. Об этом довольно подробно рассказывал Латуш в своей биографии Шенье, предпосланной изданию; он же рассказал и о расхождении Андре с его братом, Мари-Жозефом, примкнувшим поначалу к Якобинскому клубу и выступавшим печатно против брата; вскоре, замечает Латуш, Мари-Жозеф понял свою ошибку. Может быть, эту публичную конфронтацию двух поэтов, связанных узами родства, имел в виду Лермонтов, когда писал: «Пусть их глупцы боготворят, / Пусть им звучит другая лира» — лира М.-Ж. Шенье, признанного драматурга времен Революции.

Строка «Изгнанием из страны родной / Хвалились повсюду как свободой» опирается на подлинные стихи Шенье. Мы уже отмечали мотив изгнания в стихотворении «Из Андрея Шенье». В гимне «Франции» («À la France») вслед за описанием благословенной страны, ныне разоренной и угнетаемой, идут строки:

Non,

Non, je ne veux plus vivre en ce séjour servile;
J'irai, j'irai bien loin me chercher un asile...¹⁷

и т.д.

И далее следует обращение к лире, издававшей звуки только тогда, когда «воздух, окружающий ее, нес с собой сладкое имя свободы и добродетелей». Как и у Лермонтова, мотив добровольного изгнания в поисках свободы возникает у Шенье не только с политическим, но и с интимным наполнением — как попытка освобождения от любовных страданий:

Ma chère liberté, mon unique héritage...
.....
M'attends-tu sur ces bords, ma chère liberté?
(«Partons, la voile est prête...»)

Это место лермонтовского стихотворения находит соответствие и в биографии Латуша. Стих «Высокой мыслью и душой / Ты рано ода-рен природой» производит впечатление прямой парафразы. Латуш пишет: «Doué d'une raison supérieure et de courage civil rare en France où la valeur est commune, André Chénier devait se placer dans les rangs peu nombreux de ces hommes que n'approchent ni l'ambition, ni la crainte, ni l'intérêt personnel»¹⁸. Вероятно, к этому же фрагменту восходят и слова «чуждый на земле боязни».

Следующие строки — «Ты пел о вольности, когда / Тиран гремел, грозили казни» — в применении к Шенье объяснений не требуют. Требуют объяснения последние стихи: «Ты пел, и в этом есть краю / Один, кто понял песнь твою». Они соотносятся с посвящением Н.Н. Раевского, предпосланным пушкинской элегии, где Пушкин отказывается прославлять многократно прославленного Байрона в пользу тени Шенье, сошедшей в могильную сень «без песен и рыданий». Посвящение Пушкин заканчивал словами:

Звучит незнаемая лира,
Пою. Мне внемлет он и ты.

Пушкин, таким образом, имплицировал ту самую мысль, которой заканчивается стихотворение Лермонтова: есть некто (или «единственный»), кто понял, то есть оценил по достоинству забытого поэта. Это подчеркивал Лев Пушкин в воспоминаниях о брате: «Андрей Шенье <...> сделался его поэтическим кумиром. Он первый в России и, кажется, даже в Европе достойно оценил его»¹⁹. Однако было бы неосторожно на этом основании давать строке слишком конкретное толкование:

мы имеем дело не с копированием, а с ориентированностью одного текста на другой, когда заимствованный мотив может менять функцию и семантику. «Один», кто «понял» песнь поэта, — вероятнее всего, не Пушкин и не Лермонтов, а неопределенно «друг» (грамматически нельзя совершенно исключить даже «возлюбленную»). Возможность расширительных толкований — черта абстрагирующей поэтики Лермонтова, особенно в ранние годы, и очень часто толкование его стихов есть в конечном счете установление некоего диапазона потенциальных значений. Именно поэтому и адресат стихов — не Шенье, но фигура поэта, наделенного чертами Шенье наряду с чертами автобиографическими, как это было и в элегии «Из Андрея Шенье». При всем том Лермонтов мог бы сказать о себе, что он «понял песнь» французского поэта, как немногие: реальное историческое лицо и вместе с тем художественный образ Андре Шенье занял в творчестве раннего Лермонтова место совершенно особое — сразу вслед за образом Байрона, если не рядом с ним.

примечания

- 1 См., например: *Герштейн Э.Г.* Об одном лирическом цикле Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 136 и сл.
- 2 См. в нашем комментарии к этому фрагменту в кн.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 673.
- 3 Северные цветы на 1829 год. СПб., 1829. С. 46 втор. паг.; Московский вестник. 1830. № 11. С. 194.
- 4 Невский альманах на 1828 год. СПб., [1827]. Кн. IV. С. 54; Северные цветы на 1831 год. СПб., 1830. С. 25. О хронологии и истории этих переводов см. комментарий В.А. Мильчиной и автора этих строк в кн.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 635–636; в том же издании — перепечатки текстов упомянутых переводов из Шенье и библиографические данные. См. также: *Гречаная Е.П.* Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 101–108.
- 5 Французская элегия XVIII–XIX веков. С. 574–575, 673–674.
- 6 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 44; *Полежаев А.И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1987. С. 501.
- 7 См.: *Реузов Б.Г.* История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986. С. 190–193.
- 8 *Chénier A.* Poésies. Paris, 1841. P. 81, 136.
- 9 Воспоминания 1989. С. 49.
- 10 См., например: *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 338 и сл.
- 11 См. в нашей статье: «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература. 1965. № 3. С. 189–190 [см. наст. изд., с. 79–80].
- 12 *Маслов Г.* Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г. // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л., 1926. С. 309–312; *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин. (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 378–379; *Обручев С.В.* Над тетрадами Лермонтова. М., 1965. С. 78 и сл. (Там же, с. 9 и сл. — изложение доклада Б.В. Томашевского); *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 322–323; *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. I: 1814–1832. С. 203.
- 13 Пушкин. Т. 3. С. 89.
- 14 *Найдич Э.* «К ***» («О, полно извинять разврат!..») // ЛН. Т. 58. С. 393–400.
- 15 Пушкин. Т. 2. С. 401.
- 16 См. об этих явлениях: *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М., 1970.
- 17 *Chénier A.* Op. cit. P. 244.
- 18 Французская элегия XVIII–XIX веков. С. 581.
- 19 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 64.

О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова «Каллы»

1

В 1979 году Ю.М. Лотман опубликовал небольшую статью, озаглавленную «К проблеме работы с недостоверными источниками». «Признавая критику источников краеугольным камнем всякого исследования, — писал он здесь, — мы хотели бы лишь обратить внимание на то, что само понятие „достоверности“ обладает известной относительностью. И безусловное доверие к „достоверным“ источникам, и сам же категорический отказ от использования „недостоверных“ могут привести к нецелесообразным решениям»¹. В противовес подобного рода метафизической оценочности Ю.М. Лотман выдвигал принцип соответствия между типом источника и методикой его обработки.

Статья Ю.М. Лотмана ближайшим образом была посвящена мемуарам, — но общие ее положения могут быть распространены и на иные виды и категории источников. В нашем случае она находит себе подтверждение в одном текстологическом казусе, который, как нам представляется, имел важные и несколько неожиданные последствия для истории текстологического изучения Лермонтова. Речь идет о дефинитивном тексте ранней лермонтовской поэмы «Каллы».

Эта проблема возникла в лермонтоведении более ста лет назад, но в 1920-е годы была снята с обсуждения и в настоящее время не поднимается. Между тем, на наш взгляд, она была решена неверно и требует пересмотра именно с учетом современного взгляда на «недостоверные источники». Но чтобы это стало ясным, требуется достаточно подробный экскурс в область лермонтовской историографии.

Впервые поэма «Каллы» в полном своем виде появилась в печати в 1882 году в двух почти одновременных публикациях. В декабрьском номере «Русской старины» ее вместе с поэмой «Литвинка» напечатал известный текстолог и историк литературы П.А. Ефремов² по копии В.Х. Хохрякова, хранившейся в императорской Публичной библиотеке³. Самоотверженный собиратель лермонтовского наследия, Хохряков

располагал многими утраченными затем автографами и списками лермонтовских текстов, которые он копировал и возвращал владельцам; в результате создалось собрание, уникальное по своей ценности. Поэму «Каллы» Хохряков получил в дефектном виде: в его источнике (копии)⁴ был оборван лист, на котором остались лишь начальные слова или даже обрывки слов. Собиратель тщательно скопировал их, — но по ним невозможно было восстановить целостный текст. Фрагмент VI поэмы (стихи 147–156) Ефремову пришлось заменить точками, как утраченный. После него следовала концовка, содержащая шесть строк. Она сохранилась только в копии Хохрякова, происхождение которой до сих пор остается неизвестным⁵.

Почти одновременно, даже несколько ранее, в ноябрьском и декабрьском номерах «Русской мысли», «Каллы» и «Литвинку» напечатал П.А. Висковатов, уже начавший в это время систематическое изучение и публикацию творческих и биографических материалов о Лермонтове. В примечании к «Литвинке» он отметил, что воспроизводит текст по копии Хохрякова, после сравнения со списком, принадлежавшим И.А. Панафутину⁶. Что же касается поэмы «Каллы», то Висковатов располагал, помимо хохряковской и панафутинской копий, еще третьим источником, о котором он упомянул глухо: «один из альбомов 30-х годов». По этим двум копиям он и внес исправления в список Хохрякова, заполнив, в частности, лакуну в стихах 147–156. Таким образом, в 1882 году поэма «Каллы» появилась в печати в двух разных редакциях.

Перепечатывая поэму через семь лет в собрании сочинений Лермонтова, Висковатов точнее указал на свой основной источник: «список начала 30-х годов, сохранившийся в бумагах г-жи Верещагиной»⁷.

Так впервые возникла проблема выбора источника текста поэмы «Каллы», которая была снята — как это ни странно — в эпоху становления научной текстологии.

2

Эта парадоксальная на первый взгляд ситуация сложилась не в последнюю очередь потому, что в сознании нескольких поколений текстологов П.А. Висковатов имел репутацию чуть ли не фальсификатора. Она отразилась в примечаниях к однотомнику Лермонтова под редакцией К.И. Халабаева и Б.М. Эйхенбаума 1926 года, с которого, собственно, начинается современное изучение лермонтовских текстов. Огромная работа, проделанная редакторами, пересмотревшими заново весь известный к тому времени фонд автографов и копий, а также наиболее авторитетные издания Лермонтова, была закреплена текстологическим паспортом — сводкой разночтений печатных изданий, наглядно демонстрировавшей ошибки предшествующих текстологов. В этой сводке постоянно встречалось имя Висковатова.

Изданием

Изданием 1926 года была задана инерция недоверия к Висковатовским текстам. Текст «Демона» в его публикации, читаем здесь, «представляет собою несомненную фальсификацию». В стихотворении «30 июля», опубликованном в 1883 году в «Русской мысли», Висковатов «вместо стихов 12, 17, 18, 21, 22, 24, 29 и 30 дает стихи собственного сочинения»; то же — в ст. 7 «Чумы в Саратове». Стихи 5–9 стихотворения «К N.N.» («Ты не хотел! но скоро волю рока») напечатаны им в «Русской мысли» в 1881 году «в собственной переделке»; «Мадригал» («Душа телесна — ты всех уверяешь смело») опубликован «впервые у Висковатова (I, 27) с собственной переделкой двух первых строк»...⁸

Прервем здесь цитацию, которую можно продолжить, значительно увеличив число примеров: уже приведенные здесь показывают ясно, что мы имеем дело со сложившейся репутацией издателя, бесцеремонно редактировавшего лермонтовский текст. По-видимому, она не сложилась в 1920-е годы, а отчасти была унаследована; формула «произвольные изменения» постоянно употреблялась в бурных и часто мелочных спорах текстоголов и издателей, готовивших к лермонтовскому юбилею 1891 года конкурирующие издания.

Между тем ни один из приведенных выше примеров текстологического произвола, якобы допущенного Висковатовым, не только не подтверждал его сложившуюся репутацию, но и сам заключал в себе лишь часть истины, а иной раз и прямую ошибку.

Здесь не место рассказывать подробно историю публикации Висковатовым «Демона»; важно, однако, что список, попавший ему в руки, был передан им на экспертизу в Отделение русского языка и словесности Академии наук, и комиссия, включавшая А.Н. Майкова, Я.П. Полонского, Н.Н. Страхова, А.Н. Пыпина, настаивала на авторитетности списка и принадлежности текста Лермонтову⁹. Позднее была установлена ошибочность решения Висковатова, равно как и академической комиссии, — однако ошибка далеко не равнозначна фальсификации, да и самый список, вероятно, требует иных критериев оценки. Неосторожной была и формулировка «стихи собственного сочинения», носившая явно полемический характер; более того, редакторы издания 1926 года по непонятным причинам не указали, что все отмеченные ими стихи, искаженные в публикациях «Русской мысли» (кроме совершенно незначительного разночтения в ст. 5 в стихотворении «NN»), были исправлены Висковатовым в отдельном издании Лермонтова под его редакцией¹⁰.

Здесь мы вновь должны вспомнить о предложенном Ю.М. Лотманом подходе к проблеме «недостоверного источника». «Недостоверность» публикаций Висковатова имела целый ряд причин, которые вовсе не безразличны, когда дело идет об источниковедческом анализе. Одной из них были, по-видимому, редакционные или цензурные требо-

вания к журнальной публикации, — несколько иные, чем для отдельного издания, вышедшего к тому же под редакцией самого Висковатова. Вторая коренилась в текстологическом дилетантизме, характерном не только для него, но почти для всех редакторов и издателей русских классиков в XIX веке; исключения здесь единичны. Не следует забывать, что проблема филологической критики текста, выбора источника основного текста, принципы подачи вариантов получили теоретическое обоснование лишь к концу 1930-х годов, когда начал выходить академический Пушкин, и любой текстолог-практик знает, какое количество нерешенных вопросов остается здесь и в настоящее время. Текстология 1920–1930-х годов, утверждавшая новые принципы в непримиримой борьбе с любительскими методами своих предшественников, иной раз склонна была пренебрегать требованиями строгого историзма.

Движимые недоверием к висковатовской текстологии, редакторы издания 1926 года предпочитали не пользоваться его текстами. Так произошло с «Исповедью». «Висковатов, — читаем в примечаниях, — вставил в текст XXI тетради стихи, взятые, по его словам, из переданных ему Хохряковым материалов. Однако „материалы“ эти остались неизвестными. Ефремов поместил „Исповедь“ в примечаниях, напечатав ее по автографу XXI тетради и указав, что „оно (стихотворение) было напечатано в „Р. Старине“ совсем иначе“ (Сочинения Лермонтова, 1889 г., т. 2, стр. 529). Введенский в 1-м издании обозначил вставки Висковатова скобками, объяснив в примечаниях, что „главы“ эти (т.е. IV, V, первая половина VI и VII) опубликованы Висковатовым „с неизвестной рукописи“ (Полн. собр. соч. Лермонтова, 1891 г., т. 2, стр. 364)»¹¹.

В издании 1926 года «Исповедь» была напечатана по неполному черновому автографу. Копия же Хохрякова позднее нашлась; сверка ее с публикацией Висковатова показала, что последняя содержит лишь «небольшие отклонения от текста»¹².

Рационалистический скептицизм ранней советской текстологии — мощный инструмент борьбы против дилетантизма предшествующих эпох — корректировался и преодолевался в самом ходе развития теории и эдичионной практики. Академический шеститомник не отверг полностью и висковатовскую редакцию упомянутого выше «Мадригала» («Душа телесна — ты всех уверяешь смело...»), которая считалась ранее «собственной переделкой» издателя: она приведена в разделе вариантов и других редакций¹³. Решение, несомненно, правильное: редакция, отличная от автографа, источник которой неизвестен, приравнивается к тексту копии неясного происхождения.

Вернемся, однако, к тексту «Каллы», который в издании 1926 года был установлен заново.

В его основу редакторы положили источник, весьма авторитетный и Висковатову еще неизвестный, — авторизованную копию в так называемой

называемой «XXI тетради»; поскольку копия была неполной, последние стихи были напечатаны по копии Хохрякова, а лакуна в стихах 147–152 обозначена строкой точек. Редакция Висковатова была отвергнута решительно. «Текст „Русской Мысли“ (Висковатов), — отмечено в комментарии, — отличается произвольными изменениями и дополнениями, оправдываемыми ссылками на какой-то альбом начала 1830-х годов»¹⁴. Убежденность в редакторском произволе Висковатова была настолько сильна, что редакторы не обратили внимания на примечание в третьем томе висковатовского издания, отсылавшее исследователя к архиву Верещагиной. Между тем это было указание чрезвычайно важное.

3

В 1882 году, к которому, как мы помним, и относится первая публикация «Каллы», Висковатов получил доступ к бумагам близкой приятельницы и родственницы Лермонтова Александры Михайловны Верещагиной.

Самой Верещагиной, вышедшей замуж за вюртембергского дипломата барона К. Хюгеля и с 1837 года жившей за границей, к 1882 году не было в живых (она умерла в 1873 году). Висковатов установил связи с дочерью Верещагиной, графиней Александрой Берольдинген, и получил от нее три альбома из архива матери, два письма Лермонтова и его автопортрет; он снял копии с альбомных стихов и рисунков и вернул материалы владельцам. Некоторые сведения о Верещагиных и их архиве он напечатал в «Русском вестнике» и в своей биографии Лермонтова. В течение многих лет информация Висковатова была уникальной и не поддавалась проверке: доступ к архиву Верещагиных был затруднен и стал отчасти открываться только с начала 1960-х годов. К этому времени архив разделился; часть его была продана с аукциона.

Сохранившиеся материалы верещагинского архива были обследованы И.Л. Андрониковым, американскими исследователями Е. Михайловой и А. Глассе, а затем Т.П. Головановой и Е.А. Ковалевской; работы трех последних были опубликованы в совместном советско-американском сборнике, вышедшем в 1979 году¹⁵. В процессе исследования пришлось обратиться к оставшимся бумагам Висковатова, — тогда и стали проясняться его взаимоотношения с наследниками одной из ближайших приятельниц Лермонтова. Сам он — без сомнения, по их требованию — вынужден был соблюдать чрезвычайную осторожность в печатных упоминаниях об этих связях, раскрыв их — и то частично — только в биографии 1891 года; отсюда и неопределенное указание на «альбом 30-х годов» в публикации 1882 года. Нет сомнения, что он держал в руках и материалы, ныне нам неизвестные, о которых либо сообщил глухо, либо не сообщил вовсе¹⁶.

Готовя пятитомное «академическое» издание Лермонтова в первой половине 1930-х годов, Б.М. Эйхенбаум интересовался судьбой лермонтовских материалов, оставшихся у Верещагиной. Есть некоторые основания думать, что и отношение его к изданию Висковатова претерпело некоторую эволюцию. Во всяком случае, в статье «О текстах Лермонтова» 1935 года, явившейся своего рода обоснованием текстологической стороны издания «Academia», наибольшее число упреков адресовано не Висковатову, а пятитомному изданию Лермонтова 1910–1916 годов под редакцией Д.И. Абрамовича¹⁷.

Перепечатывая «Каллы» в 1935 году, Б.М. Эйхенбаум сохранил установленный в 1926 году текст, но дал гораздо более осторожный комментарий. Несомненно, он учитывал возможность появления у Висковатова материалов из верещагинского архива. В примечаниях он привел разночтения висковатовского текста и воздержался от всякой его оценки, сохранив лишь интонацию сомнения: «Висковатов, — писал он, — нанес на <...> список (карандашом) варианты, найденные им, как он тут же помечает, в рукописи Верещагиной. Пострадавшая глава VI заполнена им по этой рукописи (если верить Висковатову), но в несколько другой редакции...»¹⁸

При такой позиции вопрос о дефинитивном тексте поэмы должен был неизбежно возникнуть заново. Критика висковатовской публикации была необходимым условием обоснования принятого текстологического решения.

Попытка такой критики была сделана в третьем томе последнего академического издания сочинений Лермонтова в шести томах, осуществленного в 1954–1957 годах.

4

Нам следует процитировать здесь академический комментарий, так как он содержит наиболее развернутое описание источников текста «Каллы», которыми мы располагаем в настоящее время.

Печатается по авторизованной копии — ИРЛИ, оп. I, № 23, л. 1–3 об. и по копии со списка В.Х. Хохрякова — ГПБ, собр. рукописей М.Ю. Лермонтова, № 64, л. 15 об. — 20.

В авторизованной копии рукой Лермонтова написаны подзаголовки, примечание к названию поэмы и эпиграф. Авторских исправлений в тексте нет. Недостаёт последнего листа. Текст обрывается на 146-м стихе.

Следующие стихи 147–152 печатаются по копии со списка В.Х. Хохрякова. В списке пробел: оторван угол листа, и по этой причине выпали десять строк (после стиха 146; в настоящем издании это место отмечено строкой точек). В копии воспроизведены только сохранившиеся начальные слова этих десяти строк:

БЫТЬ

Быть может
В его чертах
Следы страда
Но укрывал
Под башлы
Он не госп
И верно б
На том к
Встречал ли
Ему открыт был

Здесь же рукой Хохрякова помечено: «Оторвано».

До 146-го стиха текст авторизованной копии и копии со списка Хохрякова совпадают.

Есть еще одна копия с надписью «От Хохрякова» — ИРЛИ, оп. 2, № 45. Ее первоначальный текст совпадает с копией со списка Хохрякова в ГПБ. Текст копии подвергся позднейшей значительной правке, принадлежащей Висковатову. Перед текстом карандашная помета Висковатова: «Поправки по рукописи Верещагиной». Правка произведена карандашом. Десять оборванных строк после стиха 146 дополнены и против VI раздела еще указано: «в бумагах Верещагиной».

Трудно теперь установить, действительно ли Висковатов правил текст и восполнил недостающие строки «по рукописи Верещагиной». Известно, что иногда он допускал грубые искажения лермонтовских текстов, и потому нет достаточных оснований считать, что данная правка действительно произведена по последней редакции, которую Висковатов нашел «в бумагах Верещагиной»¹⁹.

Этот комментарий очень характерен: он отражает колебания репутации Висковатова и ту неопределенность его оценки, которая пришла на смену негативным характеристикам предшествующих десятилетий. В середине 1950-х годов уже нельзя было прямо объявлять его фальсификатором и обвинять в сочинительстве. Формула «допускал грубые искажения <...> текстов» по смыслу была корректнее, но она утрачивала доказательную силу. Наличие такого рода искажений в отредактированных Висковатовым текстах не могло ставить под сомнение его свидетельство, что он получил от наследников Верещагиной копию «Каллы». Можно было сомневаться в точности ее воспроизведения, в том, что текст принадлежит последней редакции, — но не в самом факте знакомства с копией. Другое дело, если бы перед нами был уличенный фальсификатор.

Очень показательны, однако, что эти нотки подозрения постоянно проскальзывают в комментариях к изданию. Так, публикация Висковатовым «Литвинки» в «Русской мысли» объявляется дефектной из-за «произвольных отступлений» от текста хохряковской копии «в стихах

14, 17, 18, 22, 33, 39, 44, 49 и др.»²⁰. Как и в других случаях, Висковатов исправлял чтения одной копии чтениями другой, а в отдельном издании часть этой правки снял. При всех обстоятельствах о «произволе» говорить не приходится. Висковатовский текст «Аула Бастунджи», согласно академическому комментарию, изобилует «неточностями и отступлениями от текста»²¹, — от какого текста? В академическом издании «Аул Бастунджи» печатается по автографу; Висковатов же пользовался списком Хохрякова и имел «еще два списка, из коих один помечен 1831 годом»²². То, что новейший комментатор называл «отступлениями» и «неточностями», на деле было разночтениями копий, которые следовало привести в издании с соответствующими оговорками. Таких разночтений с дефинитивным текстом в висковатовском «Ауле Бастунджи» несколько десятков, — и уже одно это дает основания поставить вопрос о редакциях поэмы. Но инерция недоверия к висковатовским текстам продолжала действовать, перерастая в недоверие к висковатовским источникам.

Она определила и двусмысленность приведенного выше комментария к «Каллы».

Последняя по времени попытка преодолеть ее была сделана в новейшем научном издании Лермонтова в большой серии «Библиотеки поэта», собрании полуакадемического типа. Здесь воспроизведен текст, традиционно признаваемый дефинитивным (тот, что и во всех современных изданиях); в комментарии читаем: «Реставрация утраченной части текста с некоторыми разночтениями и дополнительными строками (представляющими будто бы первоначальную ред.) была сделана П.А. Висковатовым якобы по списку А.М. Верещагиной, что вызывает сомнение, поскольку в архиве и альбомах Верещагиной список „Каллы“ отсутствует, а ст. 147–152, дошедшие частично в копии В.Х. Хохрякова (ПД), в ряде случаев Висковатовым произвольно изменены»²³. Традиционно скептическое отношение к висковатовской копии, как видим, осталось, — хотя остались и колебания: в разделе «Другие редакции и варианты» приведены ее разночтения.

Новыми в этой текстологической справке-обосновании были два момента: один — определение висковатовской редакции как «ранней», что уже само по себе оправдывает принятое решение печатать в основном тексте «позднюю» редакцию 21-й тетради; второй — указание на отсутствие «Каллы» в сохранившихся бумагах верещагинского архива. Второй аргумент учитывает находки последних десятилетий, но сам по себе не является доказательством: уже говорилось, что архив дошел до нас не полностью. Что же касается соотношения редакций, равно как и «произвольных» изменений, якобы сделанных Висковатовым, то эти вопросы и должны стать теперь предметом рассмотрения.

Здесь нам снова приходится напоминать о проблеме «недостовверного источника».

Существует немалое число лермонтовских текстов, которые печатаются по копиям неизвестного происхождения.

Так, «Сашка» печатается по копии Н.Н. Буковского, сделанной с утраченной копии И.А. Панафутина, восходящей к неизвестному ныне беловому автографу поэмы.

Источники поэмы «Монго» — публикация А. Меринского, дефектный список О.И. Квиста и не дошедший до нас список П.А. Ефремова, по которому в 1861 году поэма была напечатана в «Библиографических записках».

Стихотворение «В рядах стояли безмолвной толпой...» известно только в копии Хохрякова.

Качество каждого из этих списков как источника текста устанавливается в результате филологической критики. Никому из текстологов не приходит в голову начать эту критику с «презумпции виновности», выраженной на филологическом языке формулой «произвольные изменения», или, например, с сомнения, действительно ли копия Панафутина была сделана с лермонтовского автографа. Кстати, в этом последнем случае текстологи опираются на свидетельство того же Висковатова, которое в этом случае почему-то принимается на веру.

И только тексты самого Висковатова, наиболее значительного из биографов Лермонтова в XIX веке, изучившего едва ли не весь известный в его время фонд лермонтовских автографов и десятки копий, до нас не дошедших, в сущности не подвергаются филологическому анализу. Ибо сравнение изучаемого текста с другим, «эталонным», констатация разночтений и объявление этих последних «произволом редактора» не есть анализ, а есть поспешный вывод с явными следами текстологического любительства. Анализ предполагает хотя бы гипотетическое суждение о характере и причинах изменений текста, установление системы (или отсутствия ее) в самой совокупности таких изменений, привлечения показаний других копий, прослеживание генеалогии исследуемого источника и т.д. и т.п. Только установив явно неавторское происхождение разночтений и склонность публикатора к редактированию текстов или к мистификациям и фальсификациям, мы можем — также гипотетически — высказать свое суждение о его *произвольном* (т.е. вызванном внутренними, а не внешними причинами: цензурным давлением, наличием у него нескольких источников текста и т.п.) вмешательстве в авторский текст.

Посмотрим с этой точки зрения на текст «Каллы», напечатанный Висковатовым в «Русской мысли» 1882 года и перепечатанный в собрании сочинений Лермонтова под его редакцией. Он в точности воспро-

изводит копию, сделанную им «со списка Верещагинского архива»²⁴. Сомнения в том, что Висковатов действительно получил список от потомков Верещагиной, следует сразу же и решительно отвести: для них нет ни одного серьезного основания; напротив, как уже говорилось выше, Висковатову верещагинские бумаги были известны раньше и шире, чем другим исследователям. Список, таким образом, по происхождению очень авторитетен. В настоящее время, когда мы имеем описание лермонтовских автографов из верещагинских альбомов, мы можем внимательнее отнестись и к соображениям Висковатова относительно напечатанной им редакции. Утверждение, что он считал ее ранней, — недоразумение; из несколько путаных его объяснений все же очевидно, что он видел в «верещагинском» тексте именно переработку ранней редакции, которую он относил к 1832 году (сейчас поэма датируется 1830–1831 годами), и потому и печатал поэму «в исправленном виде»²⁵.

В этом своем утверждении Висковатов, конечно, опирался на наблюдения над другими текстами из архива Верещагиной, копии которых он сделал перед тем, как вернуть автограф владельцу. Альбом с этими текстами, ныне хранящийся в Колумбийском университете (США), ныне подробно обследован и описан. Девять стихотворений 1830–1832 годов, содержащихся в нем, были вписаны, по-видимому, позднее, в 1835 году (менее вероятно, в 1837 году; после этого года Лермонтов Верещагину не мог видеть), в переработанных редакциях²⁶. Естественно было предположить, что список «Каллы» также представлял собою позднюю, а не раннюю редакцию поэмы, — что и сделал Висковатов; однако он никак не развернул и не аргументировал своих утверждений. Любопытно проследить потому за движением текста.

Первое, что обращает на себя внимание, — ясно выраженная тенденция к устранению поэтических неточностей и небрежностей. Во всех случаях текст улучшен, и иногда очень значительно; ни одного случая ухудшения текста нет. Мы можем привести здесь лишь выборочные и наиболее показательные примеры таких уточнений; их легко пополнить по сводке вариантов в Академическом издании. Одним из примеров такого рода является правка в стихах 98–105; особенно существенно здесь, что исправляются не только прямые неточности, но и те строки, которые в сущности исправления не требуют; они лишь совершенствуются, заменяясь афористическими формулами. Это манера авторской работы над текстом, совершенно нехарактерная для фальсификатора. В исходном тексте стихи эти читаются:

И он смотрел. И в думах тонет
Его душа. Проходит час.
Чей это стон? Кто так простонет,
И не последний в жизни раз?

Кто

Кто, услышав такие звуки,
До гроба может их забыть?
О как не трудно различить
От крика смерти — голос муки!

В редакции «верещагинского списка» устраняется неловкий сдвиг временных глагольных форм в начальных строках и очевидный недосмотр во временной протяженности сцены: убийца не может мешкать «час» над спящей жертвой, вот-вот готовой проснуться:

Аджи глядит. И в думах тонет
Его душа. Урочный час!

Происходит резкое повышение напряженности рассказа. Оно достигается последующим введением великолепных афористических формул, о чем говорилось выше, и устранением серии риторических вопросов, в данном случае чисто формальных, так как ответ на них предрешен заранее:

Раздался стон. Кто так простонет,
Тот простонал в последний раз.
Кому ж пришлось такие звуки
Услышать, их не позабыть
И никогда не заглушить
Воспоминая тяжкой муки.

В последних строках исправлена и смысловая неточность: «крик смерти» и «голос муки» в этой сцене тождественны.

Почти полностью переработана концовка — в том же правлении. Ср. в ранней редакции:

И в это время слух промчался
(Гласит преданье), что в горах
Безвестный странник показался,
Опасный в мире и в боях.
Как дикий зверь, людей чуждался;
И женщин он ласкать не мог!

Почти каждая из этих строк содержит неточность, которая ощущается на фоне висковатовской редакции. Предшествующий фрагмент лишен временной определенности; потому неподготовленной оказывается начальная строка концовки — «и в это время ...». «Странник» — определение, трудно согласуемое с обликом изгоя

и убийцы, абрека, «странник, опасный в мире и в боях» — строка еще более приблизительная и не вполне ясная по смыслу (что значит «опасный в мире»?). «Дикий зверь», конечно, не «чуждается» людей, а прячется или бежит. Наконец, в последней строке есть поэтическая неумелость, ощутимая при внимательном чтении: здесь описание таинственного лица, даваемое извне, как бы соскальзывает в сферу его частной, интимной биографии, что сразу же разрушает структурную основу рассказа.

Новая редакция снимала все эти неточности:

И след Аджы простыл. Катился
За годом год, и вот в горах
Абрек чужой всем появился,
Вселяя суеверный страх.
Как зверь, он от толпы таился,
Встречаться с женщиной не мог!

Как мы помним, далее следует лакуна в тексте, от которого остались лишь начальные слова или даже буквы. Стихи «верещагинской копии» совершенно естественно продолжают эти оборванные фрагменты. Полного «наложения» на них нового текста, однако, не происходит. Мы можем наглядно представить себе всю картину в виде сводки текстов, где фрагменты списка Хохрякова будут обозначены скобками:

(Быть может) совести упрек
(В его чертах) найти страшился...
(Следы страда)нья и тревог
(Не укрыва)лись от вниманья;
(Под башлы)ком упорный взор
(Он не госп)
(И верно б)
(На том к)
Внушал лишь страх... Ни состраданья,
Ни сожаленья — лишь укор
Судьбы читался в нем... Никто
Не признавал в Абреке друга,
Он поражал как бич недуга...
(Встречал ли) ночью он кого,
Встречал ли днем — всегда его
Все сторонились, избегали,
Как дней проклятья иль печали.
(Ему открыт был) всюду путь...

Далее

Далее следует концовка. Первые три стиха ее единичны в ранней редакции и в висковатовской копии:

Хранил он вечное молчанье;
Но не затем, чтоб подстрекнуть
Толпы болтливое вниманье;

В последних трех стихах — разночтения; в висковатовском списке — уточнения того же порядка, что и рассмотренные выше:

Но знал один он, почему
Каллы ужасное прозванье
В горах присвоили ему.

В копии XXI тетради:

И он лишь знает, почему
Каллы ужасное прозванье
В горах осталось ему.

Что же касается фрагмента, заполняющего лакуну в хохряковской копии, то вопрос о его происхождении возникает самым настоящим образом. Здесь возможны только два решения: либо это лермонтовский текст (точно или не вполне точно переданный); либо это текст чужой, контаминированный или написанный заново, — иначе говоря, с теми или иными целями произведенная фальсификация.

В специальной работе, посвященной псевдопушкинскому тексту X главы «Онегина», Ю.М. и М.Ю. Лотманы дали превосходный образец анализа имитации на разных уровнях строения текста²⁷. Строго говоря, таким же образом должен быть проанализирован и текст висковатовской (верещагинской) копии «Каллы»; однако здесь слишком мало нового текста, чтобы к нему можно было бы применить статистический метод анализа. Оставляя решение этих вопросов стиховедам и лингвистам, мы ограничимся лишь несколькими наблюдениями, ибо наша задача скромнее: она заключается не в антитезе, а в реабилитации текста, который должен быть поставлен в один ряд с другими, как подлинная копия определенной степени достоверности. В этой связи нам придется рассмотреть допущение об ее фальсифицированности.

Очевидно, что фальсификатором мог быть лишь П.А. Висковатов, напечатавший этот текст, — и на него-то и падают высказанные и полувысказанные подозрения. Но тогда возникает вопрос о смысле и цели фальсификации. Не забудем, что Висковатов был первым публикатором практически неизвестной поэмы, из которой только 37 стихов было при-

ведено в издании Лермонтова под редакцией С.С. Дудышкина (1860). Если дело было только в том, чтобы заполнить лакуну, то что тогда означает последовательная и целенаправленная, улучшающая текст правка на протяжении всей поэмы и почему она коснулась публикуемой впервые концовки?

Далее: если подозреваемый фальсификатор сумел с поэтическим блеском дописать оборванные строки, почему он не проделал эту операцию последовательно и отступил от указаний копии Хохрякова? Он увеличил число строк, оставил без внимания начальные слова в трех стихах и в двух случаях изменил чтения Хохрякова: стих, начинающийся словами «В его чертах» (по Хохрякову), звучит в висковатовской копии: «В ее чертах»; начало: «Но укрывал...» — в полном контексте стиха читается как «Не укрывались от вниманья». Здесь — и в особенности в первом случае — ошибка Хохрякова почти несомненна: он копировал графически близкие начертания и не мог проверить свое чтение контекстом.

Все это решительно противоречит допущению о фальсифицированности списка. Фальсификатор выбирает для своих упражнений то, что может быть воспринято как «открытие». Неизвестный текст Лермонтова в начале 1880-х годов, когда наследие его в значительной части оставалось неизданным, не представлял никакой сенсации; в особенности когда дело шло о ранней и незрелой поэме. Далее: фальсификатор стремится привести свое сочинение в соответствие со всеми известными ему данными о публикуемом авторе, его наследии и его эпохе; здесь же налицо явное противоречие с текстом ранней редакции и пренебрежение к верифицирующим возможностям хохряковской копии. Это почерк не фальсификатора, а автора, свободного в обращении с собственным текстом.

Не повторяем того, что уже сказано о «произволе» Висковатова как редактора; укажем лишь на один эпизод его издательской практики, с нашей точки зрения, очень показательный. Речь идет о цензурных пропусках в «Тамбовской казначейше», где авторский текст утрачен, и, по-видимому, безвозвратно.

Существует письмо Висковатова к П.А. Ефремову от 8 августа 1879 года с опытом реконструкции пропущенных мест на основании немецкого подражания Ф. Боденштедта и собственных догадок редактора. Как удостоверять сын Ефремова, адресат письма считал этот документ «особенно ценным для характеристики работы П.А. Висковатова над текстами произведений Лермонтова»²⁸. Между тем письмо это вовсе не характеризовало практику Висковатова, а лишь обозначало своего рода ранний этап его текстологического ученичества. Печатаемая «Казначейшу» в своем издании через десять лет, он писал в примечании: «Рукопись не найдена, а потому пополнить пропуски нельзя. Однако родственник Лермонтова Ак<им> Павлович Шан-Гирей продиктовал

мне

мне некоторые пропущенные места»²⁹. Далее он скрупулезно оговаривал эти интерполяции, внесенные им в текст поэмы и составившие 10 стихов в разных строфах; в остальных случаях он оставил пропуски незаполненными. Он не воспользовался единственной в своем роде возможностью фальсификации, не поддающейся проверке: Шан-Гирей, родственник Лермонтова, продиктовавший ему по памяти пропущенные строки, умер в 1883 году, и если бы Висковатов действительно имел склонность мистификатора, по произволу своему дополняющего лермонтовский текст, ему ничего не стоило заполнить остальные пропуски от имени Шан-Гирея. Он не только не сделал этого, но и укорил самого Ефремова, восполнившего по неизвестному источнику стих 236 («Иль стал душою заговора»); не назвав имени своего прежнего консультанта («новейшие редакторы»), он адресовал ему обычный в полемике тех лет упрек в произвольности³⁰.

«Легенда о Висковатове» тем не менее продолжала жить, и ей, без сомнения, способствовали документы, подобные процитированному выше письму, налагавшие отпечаток на текстологические споры. Она дожила до наших дней³¹. Между тем текстологическую работу Висковатова нельзя оценивать исходя из современных критериев; она отразила в себе и достижения и слабости филологической науки 1880-х годов. О слабостях говорили много; достижением же был тот пафос собирательства, который позволил издателям и биографам сосредоточить в своих руках множество утраченных затем источников. К этой стороне дела мы до сих пор еще недостаточно внимательны. В нашем случае это небрежение привело к тому, что текст целой поэмы Лермонтова существует в научном обиходе в ранней своей редакции; поздняя же редакция, опубликованная Висковатовым еще в 1882 году, практически не переиздана и является предметом не изучения, а глобального, но мало обоснованного скептицизма, в то время как есть все основания печатать ее в основном корпусе как дефинитивный текст.

Таков этот исторический эпизод — пример «нецелесообразного решения», вызванного отказом от использования «недостовверных» источников.

примечания

¹ Лотман Ю.М. К проблеме работы с недостоверными источниками // *Временник Пушкинской комиссии*, 1975. Л., 1979. С. 93.

² Лермонтов М.Ю.: Две его поэмы — «Литвинка» и «Каллы», 1829–1832 / Сообщил П.А. Ефремов, 1882 // *Русская старина*. 1882. № 12. С. 685–696.

³ *Ныне* — ГПБ [РНБ]. Собр. рукописей М.Ю. Лермонтова. № 64.

⁴ «Каллы», как и «Литвинка», значится в перечне Хохрякова как «копия» «не с автографов». См.: *Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки* / 4-е изд. М., 1977. С. 569–570.

⁵ Там же. С. 576.

⁶ *Русская мысль*. 1882. № 12. С. 16–18.

⁷ *Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т.* / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1889. Т. 3. С. 137.

- 8 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. М.; Л.: ГИЗ, 1926. С. 664, 651, 645, 657.
- 9 Сб. ОРЯС. 1892. Т. 53. С. V–XXII.
- 10 См. указание на это обстоятельство в новейшей биографии Висковатова: «К чести Висковатова следует сказать, что многие из ошибок своих ранних публикаций он исправил как в тексте Собрания сочинений Лермонтова, так и в полном, окончательном тексте биографии» (Фридендер Г. П.А. Висковатов и его книга о Лермонтове // Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 13).
- 11 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. М.; Л.: ГИЗ, 1926. С. 668.
- 12 Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 3. С. 80, 318–319.
- 13 Там же. Т. 1. С. 324.
- 14 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. М.; Л.: ГИЗ, 1926. С. 669.
- 15 См.: Голованова Т.П. Автографы Лермонтова в альбомах А.М. Верещагиной // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 7–23; Ковалевская Е.А. Акварели и рисунки Лермонтова из альбомов А.М. Верещагиной // Там же. С. 24–79; Гласе А. Лермонтов и Е.А. Сушкова // Там же. С. 80–121.
- 16 Ср. беглое указание в биографии Лермонтова: «В семье Верещагиной сохранилось и посвящение к „Демону“ в окончательной редакции (см. соч. т. III, стр. 4, 113 и особенно 124) и многое, о чем я говорю в биографии или в примечаниях к произведениям Лермонтова» (Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 290).
- 17 Эйхенбаум Б.М. О текстах Лермонтова // ЛН. Т. 19–21. С. 485–501.
- 18 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 577.
- 19 Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 3. С. 319–320.
- 20 Там же. С. 325.
- 21 Там же.
- 22 Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1889. Т. 2. С. 48.
- 23 Лермонтов М.Ю. Полн. собр. стих.: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 631.
- 24 Мелкие разночтения объясняются, вероятно, частью неточностями копирования или набора; в двух случаях (ст. 61 и 154) можно предполагать редакторскую конъектуру по смыслу. Стих 61 копии читается: «Так на молитву сжаты руки!», в печатном тексте — «Как на молитву...»; стих 154 — «укор Судьбы читался в нем...», в печати: «Судьбе...»; заключительные стихи: «Но знал один он, почему / Каллы ужасное прозвание / В горах осталось ему» — в печати переданы: «И знал один он, почему / Каллы ужасное прозвание / В горах присвоили ему».
- 25 Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1889. Т. 2. С. 137.
- 26 См. анализ их в указанной статье Т.П. Головановой «Автографы Лермонтова в альбомах А.М. Верещагиной».
- 27 Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 124–151.
- 28 Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1889. Т. 2. С. 230.
- 29 Цит. по: Фридендер Г. Указ. соч. С. 13.
- 30 Там же. С. 237. Ср.: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 406–407.
- 31 Традиционное представление о текстологической работе Висковатова сказалось и в очерке автора этих строк, посвященном истории изданий Лермонтова (см.: Мануйлов В.А., Гиллельсон М.И., Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов: Семинарий. Л., 1960. С. 177–179); и даже в наиболее объективной и осторожной по выводам статье Г.М. Фридендера «П.А. Висковатов и его книга о Лермонтове», где утверждается, что в «Тамбовской казначейше» Висковатов «сохранил <...> собственные свои дополнения и поправки» (Фридендер Г. Указ. соч. С. 13).

Чужое «я» в лермонтовском творчестве

Проблема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, конечно, может быть в ней лишь конспективно намечена, ибо она очень обширна и касается самых фундаментальных оснований лермонтовского творчества. Если угодно, это попытка объяснить некоторый мировоззренческий парадокс, который она представляет взору наблюдателя. В самом деле, поэт-байронист, не утративший полностью связи с байронической традицией вплоть до конца своей недолгой жизни, в зрелые годы предстанет нам как рефлексивный поэт — путь для русской литературы не вполне обычный и даже не вполне естественный.

Это явление уже было замечено в лермонтоведческой литературе, в частности, Л.Я. Гинзбург, которая, как мы увидим далее, попыталась — и не без успеха — объяснить его; однако качество лермонтовской рефлексии представляется нам несколько иным, чем у других русских байронистов, и, соответственно, иначе рисуется его генезис. Раннее творчество Лермонтова, более всего лирическое, развивается под знаком байронической поэмы. Лирический субъект его ориентирован на байронического героя, то есть живет в той сфере запретов и экспектаций, которая предопределена характером этого последнего.

Мы привыкли связывать понятие нормативности с классицистской и просветительской литературой, проникнутой дидактическим началом, — но русская романтическая традиция, по крайней мере в 1820-е годы, ничуть не менее нормативна. Это очень ясно видно на примере прозы этого времени, теснейшим образом связанной с просветительской традицией, — но и лирическая поэзия несет на себе печать того же нормативизма. Для нее существует определенного рода аксиологическая шкала, за пределы которой не может выйти лирический субъект. В «элегической школе» (доромантической по своему происхождению, но сильно повлиявшей на формирование русской романтической лирики) эта шкала предопределяла все литературное поведение элегического героя.

Так, немыслимо было бы представить себе пушкинского Ленского, изменившего Ольге, — и не потому, что это невозможно в логике жизненных отношений, а потому, что самый характер Ленского соотнесен с моделью элегического героя шиллеровского типа, для которого действителен этот эстетический запрет (в отличие, например, от элегического героя Парни). Когда Пушкин намечал потенциальную судьбу Ленского, живущего в деревне, женатого и рогатого, в стеганом халате, — это была очень острая пародия с эстетическим содержанием: представим себе хотя бы героя «Падения листьев» Ш. Мильвуа в виде стареющего патриархального помещика — он сразу же перестает быть элегическим субъектом. Аксиологическая шкала, существующая для героя «байронической поэзии» в ее русском варианте, отлична по содержанию, но не менее жестка: так, нельзя представить себе лермонтовского Демона, осуществившего свои мечтания и соединившегося с Тamarой «в надзвездных краях». Обязательными элементами байронической аксиологии является, например, состояние конфликта личности и общества, — где общество предстает как враждебная сила, а личность правомочна его судить; страдание как мерило ценности личности (очень важная тема для Лермонтова, сохранившаяся у него вплоть до «Героя нашего времени»), любовь, которая аксиологически выше жизни и т.д. Отсюда возникает некая типовая, идеальная модель биографии и поведения субъекта, которая просвечивает почти во всей лирике Лермонтова 1830–1831 годов. Легко заметить, например, что любовное чувство в ней драматизировано и литературно воплощено в целом ряде условных мотивов (трагической гибели, ожидания казни, изгнаничества и т.п.); новейшие исследования показывают, что биография лирического «я» соотнесена у раннего Лермонтова с биографией Байрона, как она предстает в хорошо известных ему «*Letters and Journals of Lord Byron*», изданных Т. Муром¹. Кстати, именно поэтому столь размытыми и легко проницаемыми оказываются границы условных лирических циклов 1830–1831 годов: далеко не всегда удастся установить, кто в этих стихах является реальным адресатом (Е.А. Сушкова, Н.Ф. Иванова или кто-то другой): эмоциональный рисунок в них близок, черты лирической героини трудноразличимы; действует единый лирический субъект.

На 1830–1831 годы приходится у Лермонтова пик лирического напряжения, далее начинается спад. В лермонтовской литературе уже было обращено внимание на 1832 год как на своего рода переломный, — но преимущественно в биографическом плане: в этом году Лермонтов покидает Москву и переезжает в Петербург, где поступает в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров; новая среда, новый быт, естественно, должны были наложить отпечаток и на лирику, внося в нее эпический элемент, иронические ноты и т.п.²

Иногда

Иногда эволюцию Лермонтова связывали с объективацией лирического субъекта и с появлением произведений на бытовые темы, нередко с иронической интонацией.

Отчасти это верно, — но ведь дело в том, что ни ирония сама по себе, ни тем более бытовая сфера не меняют сложившейся аксиологической шкалы. Напротив, и то и другое не только с ней уживаются, но сами занимают на ней свое определенное место, образуя иерархическую систему иного уровня. Так, романтическая драма Лермонтова или незаконченный роман «Вадим» включают детально выписанные бытовые сцены, — но быт образует в них иерархически нижний пласт по отношению к «высокой» эстетической сфере главного героя, а иногда (как в «Странном человеке») призван оттенить и контрастно подчеркнуть эту сферу. Равным образом и ирония того качества, которое мы находим, например, в «Тамбовской казначейше», прекрасно может сосуществовать с байронической концепцией.

Проблема иронии как категории художественного мировоззрения была рассмотрена на материале лермонтовского творчества Л.Я. Гинзбург еще в 1940 году³, и ее анализ по сие время остается лучшим из того, что было сказано на эту тему. Л.Я. Гинзбург отправлялась от того понимания романтической иронии, которое было предложено Ф. Шлегелем и за которым стояли фихтеанские представления о рефлектирующем «я». Ирония есть самоутверждение творческого духа, «постоянная смена самосозидания и самоуничтожения» (Фрагменты, 51)⁴, торжество свободного сознания, по произволу меняющего ценность вещей. Однако русская литература не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте, открывая ему пути к художественной концепции Дон-Жуана. Это справедливо и для Лермонтова, и может быть подтверждено анализом функции иронии, например, в «Сказке для детей», — однако этого недостаточно. Эволюция художественного мировоззрения Лермонтова была единым процессом, и шла она в разных жанрах, в том числе и тех, которые были совершенно свободны от метода «иронических поэм». С другой стороны, «байроническая ирония» отнюдь не всегда посягала на сложившуюся ценностную шкалу; она нередко лишь вуалировала ее, снимая патетику, и обращалась не на аксиологию в собственном смысле, а на формы ее переживания или даже внешнего их выражения субъектом, который «смеется, чтобы не плакать». Но даже и в классическом своем виде романтическая ирония предполагает единое сознание, которое может подняться над своим собственным творением, но не может выйти за пределы себя самого.

Между тем перелом, испытанный Лермонтовым в середине 1830-х годов, заключался именно в появлении в его творчестве «чужого сознания», альтернативной точки зрения, а стало быть, и второй ак-

сиологической шкалы, соотнесенной с ранее установившейся. Ранее всего это происходит в прозаических формах, менее всего связанных с традицией байронической поэмы и одним центральным героем. Юрий в «Вадиме» (1832–1834), а затем Красинский в «Княгине Лиговской» (1836) явно стремятся выдвинуться в центр повествования и занять место рядом с героем-протагонистом; обрывающийся сюжет в обоих случаях не дает возможности построить альтернативную аксиологическую шкалу, но о потенциальной возможности такого рода можно говорить с полной уверенностью. Позднее, но еще более выразительно процесс этот обозначается в поэмах. «Боярин Орша» (1835–1836) в этом смысле — поворотный пункт. Связь «Боярина Орши» с байронической традицией несомненна: в этой поэме есть прямые сюжетные и текстуальные переклички с «Гяуром», и антагонистическая пара Гассан — Гяур как бы повторяется в лермонтовских Орше и Арсени. Арсений — прямой наследник героя-протагониста ранних лермонтовских байронических поэм; в «Орше» он теряет свою безусловно доминирующую роль. Протагонист здесь несомненно Орша, по которому и названа поэма, и он утверждает свою «правду», свою шкалу этических и мировоззренческих ценностей, — основанную на «законе» и традиции. Он носитель внеиндивидуального, соборного начала; но как индивидуальность он перерастает своего противника, превосходя его силой духа, трагичностью мировосприятия и даже силой страдания⁵. В следующей поэме — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) прежний антагонист (Калашников) уже окончательно оттесняет протагониста на периферию повествования.

Если мы обратимся к драматургии Лермонтова, мы увидим и здесь нечто подобное. Почти одновременно с «Боярином Оршей» пишется «Маскарад» (1835–1836), где героиня — вероятно, впервые в лермонтовском творчестве — приобретает значение автономной фигуры, а ее судьба становится мерилom правомочности деяний героя-протагониста. В ближайшие же годы концепция «Маскарада» скажется на художественной проблематике «Демона». Несомненно, такое перераспределение ролей было связано с переоценкой байронического индивидуализма; существенно, однако, что дискредитации байронического героя не происходит, а рядом с утверждаемой им шкалой ценностей возникает другая, соотносящаяся с ней и корректирующая ее. Тем самым разрушается мизантропизм байронической концепции.

Чужое «я» — это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей, — явление, совершенно аналогичное тому, которое М.М. Бахтин рассматривал на материале романов Достоевского и определял как «полифонизм», «полифоническое мышление», а слово, выражающее полифоническое сознание, анализировал как диалогическое слово.

Творчество

Творчество Лермонтова в целом не дает нам образца сложившегося полифонизма: оно отмечено сильным субъективно-лирическим началом. Однако, не учитывая в нем роли чужого «я», мы не сможем объяснить некоторых специфических качеств его рефлексивной лирики, обеспечивших ей совершенно особое положение в современной ему литературной среде.

Чужое «я» появляется в его лирических стихах тогда же, когда обозначается альтернативный герой в поэмах, драматургии и прозе, — и в этой связи приобретает особый интерес незаконченное и малоисследованное стихотворение «Когда надежде недоступный...», условно датируемое 1835 годом (наброски его находятся в «юнкерской тетради», относящейся к этому времени). Здесь подвергается рефлексии тот эмоциональный опыт, который был воплощен в лирических циклах 1830–1831 годов о трагической любви байронического героя. Этот опыт в стихах реципирован, вместе с лирическими темами. Одна из них — «Пороки юности преступной»; вторая — как мы уже говорили, искупительная роль страдания. Все это имплицитно любовную тему, как и мотив «былого», преследующего лирического субъекта. Таким образом, здесь присутствует почти в полной мере проблематика ранней интимной лирики, причем присутствует в виде аксиологически маркированной системы (ср. ценностные характеристики: «Все, что свято и прекрасно, / Отозвалось мне чужим...»).

Эта-то система и становится предметом переоценки:

Когда надежде недоступный,
Не смея плакать и любить,
Пороки юности преступной
Я мнил страданьем искупить;
Когда бывшее ежечасно
Очам являлось моим,
И все, что свято и прекрасно,
Отозвалось мне чужим;
Тогда молитвой безрассудной
Я долго Богу докучал
И вдруг услышал голос чудный.
«Чего ты просишь?» — он вещал;
«Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь, как другие, хладнокровен,
Будь, как другие, терпелив <...>».

(II, 225)

«Хладнокровие», «терпение» в этом стихотворении — атрибуты «изгнанника», «странника», вечного скитальца, несущего молчаливо свое страдание, — то есть, в сущности, того же героя, который был свойствен

и ранней лирике Лермонтова; такой герой выдвинут на передний план в «Эпитафии» (1832). Разница в том, что этим атрибутом наделены «другие» и что лирический субъект как бы оценивается извне, с чужой точки зрения. В «Эпитафии» картина прямо противоположная: страдает «без всяких признаков страдания» именно субъект; «толпа» выражает свои чувства непосредственно, ибо эти чувства не столь глубоки и трагичны.

В стихотворении «Когда надежде недоступный» чужая аксиология как бы вторгается в уже установившуюся, «свою», деформируя, хотя и не отменяя ее. Как уже замечено в литературе, оно как бы предвосхищает одно из переломных стихотворений поздней лермонтовской лирики — «Не верь себе»⁶.

«Не верь себе» (1839) — и это также было отмечено — уже дает пример «полифонического» построения. Об этом произведении писали довольно много; общепризнано, что оно впервые в лермонтовском творчестве декларативно утверждало паритетность «толпы» и «поэта», — что решительно противоречило той иерархии ценностей, которую утверждала современная Лермонтову романтическая лирика⁷.

В «Не верь себе» мы имеем дело с интереснейшим типом поэтического монолога, в котором лирический субъект постоянно меняет аксиологические планы своего поэтического рассуждения. Происходит как бы внутренняя диалогизация монологического целого. В этом едва ли не главное отличие лермонтовских поэтических псевдодеклараций от деклараций его современников, утверждающих определенную философско-эстетическую и мировоззренческую программу.

На первый взгляд, такую программу предлагает эпитафия из О. Барбье:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans que donnent de la voix,
Les marchands de pathos et de faiseurs d'emphase
Et tous ces baladins que dansent sur la phrase?

В тексте Лермонтов заменил «que me font» на «que nous font», придав эпитафю функции некоего общего голоса.

Однако эпитафа не является выводом из стихотворения, а лишь отправной точкой, начальным тезисом, который подвергается коррекции. Уже в первых строках стихотворения:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...

И «мечтатель молодой», и «вдохновение» в поэзии 1830-х годов — слова-понятия с абсолютной и стабильной ценностью, употребленные Лермонтовым

Лермонтовым вовсе не в ироническом смысле. Отрицанию подвергается не «ложное вдохновение», а истинное, — «неведомый и девственный родник, / Простых и сладких звуков полный» (II, 122), то есть, согласно романтической эстетике 1830-х годов, — непреходящая духовная ценность, обладателем которой является поэт.

Характерно, что именно этот парадокс стал в современной Лермонтову критике предметом переинтерпретаций — и у сторонников, и у противников. И С.П. Шевырев, и даже Белинский, высоко оценившие стихотворение, рассматривали его как выпад против «поэтов притворной грусти» (Шевырев), т.е. эпигонов элегической поэзии, или как противопоставление истинного и ложного вдохновения (Белинский); это толкование затем отразилось и в исследовательской литературе. Оно поддерживалось и ориентацией всего текста на инвективы Барбье. Э. Губер, один из очень характерных представителей позднеромантической поэзии, испытавший сильное влияние Лермонтова, варьировал «Не верь себе» в стихотворении «Иным» (1844), утверждая примат общественной поэзии над интимной лирикой, — и, конечно, дал монолог, с едиными оценочными характеристиками:

Какое дело нам до суетных желаний
Любви восторженной твоей,
Или до жалких ран, до мелочных страданий
Твоих бессмысленных страстей?⁹

У Лермонтова картина сложнее. В общем контексте стихотворения эпиграф оказывается как бы «чужим голосом». «Мечтатель молодой» не тождествен торговцам пафосом и шарлатанам, пляшущим на фразе. И эпиграф лишь обозначает возможный (и, быть может, неверный) субъективный аспект восприятия его искреннего порыва. Но далее ревизии подвергается сам этот порыв:

В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток...

В 1830-е годы в русской лирике одна за другой появлялись декларации об «истинном» и «ложном» поэте. Спиритуалистические тенденции, пронизавшие поэзию этих лет, поддерживали идею избранничества «истинного поэта»:

Поэт ли тот, кто с первых дней созданья
Зерно небес в душе своей открыл
И как залог верховного призванья
Его в душе заботливо хранил?¹⁰

Поэт прямой, кто вышнему избранью
Не изменил, в борьбе с судьбой не пал...¹¹

Следующие строки лермонтовского стихотворения — предупреждение как раз этому «истинному поэту»:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им...

Мотивировка таких предупреждений в массовой лирике 1830-х годов — неспособность «толпы» разделить высокие чувства поэта. В «Совете» («К девице-поэту», 1837) Н. Терюхиной (Тепловой) поэтесса предлагает юной девушке скрывать «вдохновенные, прекрасные напевы», чтобы «завистливое око» не погубило «возвышенной мечты»¹².

Ср. у Платона Волкова:

Не для людей, толпы летучей
Мне лира музой вручена;
Нет! сердца скорбного струна
В их сердце не найдет созвучий;
И я от них в душе таю
Мечты, и грусть, и песнь мою¹³.

Эта концепция, вероятно, яснее всего выразилась в стихах Шевырева на смерть Лермонтова, где автор едва ли не отправлялся прямо от лермонтовских стихов:

Не призывай небесных вдохновений
На высь чела, венчанного звездой;
Не заводи высоких песнопений,
О юноша, пред суетной толпой...
Наш хладный век прекрасного не любит,
Ненужного корыстному уму,
Бессмысленно и самохвально губит
Его сосуд...¹⁴

Как мы видим, вдохновение, «прекрасное» в этой системе понятий — антипод «корыстного», «житейского». «Лжепоэт» — тот, кто его имитирует в угоду толпе:

О, жалок

О, жалок тот, кто, не имея чувства,
Шумиху слов за чувство выдавал,
Кто именем божественным искусства
На торжищах бесстыдно торговал!..¹⁵

У Лермонтова здесь вновь совмещение и сопоставление «точек зрения» и скользящая, колеблющаяся, релятивная аксиология:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.
(II, 123)

«Торг» (с безусловно отрицательным ценностным значением) — субъективный аспект восприятия поэтического творчества, ставшего достоянием «черни». Резко негативный оттенок последнего понятия смягчен парадоксальным эпитетом «простодушная»: диапазон значений эпитетов для «толпы» — «слепая», «безумная», «презренная». Она наделяется всеми негативными чертами современного поколения, которые мы находим в «Думе» Лермонтова. Ср. у А. Башилова (с текстуальными совпадениями с «Думой»):

Их мысли — чад, их души твердь,
Их ум — поденщик, выгод раб,
Перед бессильем подло-гордый,
Пред грозной силой подло-слаб¹⁶.

Между тем точка зрения именно этой «толпы», «черни» реабилитируется в «Не верь себе» и начинает явственно звучать в заключительной строфе стихотворения как своего рода критерий оценки и этической правомочности поэта. В романтической лирике 1830-х годов страдает только поэт, который «выжав с сердца тоску, / Вырвав с кровью слезу, / Улыбаясь, несет / На показ пред народ»¹⁷; у Лермонтова именно скрытое страдание поднимает «простодушную чернь» над вдохновенным мечтателем. Чужое «я» утверждается в паритетных или даже доминирующих правах.

В «Журналисте, читателе и писателе» (1840) оно предопределяет даже внешнюю форму. Точка зрения персонифицируется. Фигура Поэта («писателя») остается центральной, но его слово диалогично уже не только в своей внутренней, но и во внешней форме. «Журналист, читатель и писатель» принадлежит к тому распространенному типу поэтических диалогов, который утвердился в поэзии 1820–1830-х годов. Вероятно, Лермонтов учитывал их, — но ориентировался даже не на

Пушкина, а, скорее всего, на родоначальника жанра — Гете, с его «Прологом в театре» из первой части «Фауста». Даже в самой структуре произведения Лермонтов ближе к Гете, чем к Пушкину: он дает не диалог, а трилог, — форму более сложную не только в композиционном, но и в чисто семантическом отношении: если в диалогической речи между собеседниками устанавливается своего рода прямая связь импульс — реакция, то в структуре подобного рода реплики персонажей соотносятся с двумя импульсами извне и держат в себе многочисленные рефлекс-ы очень обширного по своим модальным оттенкам диапазона.

Тип русской романтической интерпретации «Пролога в театре» дает его перевод, сделанный А.А. Шишковым («Из Гетева „Фауста“», 1831). Естественно, что основные расхождения с подлинником касаются фигуры Поэта.

Для русского романтика, как мы уже отмечали, существует твердая аксиологическая шкала; «язык вдохновения» — это язык высокого лексического строя и единой модальности. Здесь неуместна ирония, меняющая ценность вещей и понятий. Грубовато-просторечная характеристика «толпы» у гетевского Поэта («O sprich mir nicht von jener Menge? / Bei deren Anblick uns der Geist entflieht, / Verhulle mir das wogende Gedrange, / Das widwe Willen uns zum Strudel zicht») передается Шишковым в традиционных формулах поэтической инвективы, уже знакомых нам по более поздним образцам:

Не вспоминай мне о толпе презренной:
Она восторг души моей мертвит, <...>

Еще более свободно передана заключительная часть монолога:

Толпа чужда высоких вдохновений,
Язык богов непостижим для ней:
Для кратких он не сотворен мгновений,
Невнятен он и чуден для людей.

Этих строк просто нет в гетевском тексте. Они являются типичной для Поэта 1830-х годов поэтической декларацией. Не только строй речи — самый образ Поэта переводится на язык русских романтических эстетических категорий 1830-х годов.

Директор театра, по существу, разделяет взгляд Поэта на «презренную толпу», но делает отсюда прямо противоположный и глубоко пессимистический в существе своем вывод о бесцельности истинной поэзии в обществе, которое ее не понимает. В это рассуждение «Комик» вносит свой корректив: функции Поэта по необходимости ограничены, но его миссия может быть выполнена в определенных пределах.

Устами

Устами защитников меркантилизма, по существу, здесь провозглашается общественная функция поэзии. Это ограничивает самооценку боговдохновенного творчества. Русскому романтику 1830-х годов не нужно никакое мерило ценности поэзии, за исключением ее самой. Чтобы восстановить Поэзию в своих правах, поколебленных скептицизмом ее антагонистов, Поэту должно принадлежать последнее слово. Шишков обрывает весь фрагмент на последнем монологе Поэта. Монолог этот строится на все возрастающем напряжении; он представляет собою единый период, со сложной системой ритмико-синтаксических повторов, с многочисленными анафорами, со строгой организацией ораторской речи:

Отдай же мне золотые годы,
Когда я сам в грядущем жил,
Когда, беспечный сын природы,
Я сладость песен полюбил;
Когда они, из юной груди,
Лились кипящею струей,
Когда туманом мир и люди
Сокрыты были предо мной...
Отдай же мне, отдай назад
Мое мучительное счастье,
И силу чувств и огонь любви,
Весь прежний жар моей крови
И прежний пламень сладострастья —
Отдай мой рай, отдай мой ад,
Отдай мне молодость назад!¹⁸

Этот блестящий пассаж является завершающим *argumentum ad hominem* Поэта — и выполнен он совершенно в лермонтовской манере. Интонационный рисунок его, захватывающий читателя, заставляет забывать о традиционных и стертых до банальности поэтизмах, лежащих в основе его лексики.

В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов также завершает сцену монологом Поэта, но этот монолог — не апофеоз поэзии, а обоснование отказа от поэтического творчества. Поэзия не теряет своей самооценки, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи; люди обречены на фатальное взаимное непонимание, на несводимость «точек зрения». Здесь приобретает окончательную ясность и доводится до логического предела концепция, наметившаяся в «Не верь себе», — чужое и свое «я» как бы разрывают единое сознание Поэта, сказываясь в резких перепадах аксиологических характеристик:

Восходит чудное светило
В душе, проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг, ниспадают слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Это — «момент вдохновения», неоднократно описанный в лирике 1830-х годов, создающий шедевры, о которых мечтает Читатель («Мысль обретет язык простой / И страсти голос благородный»). Но он сразу же оценивается в иных категориях, «извне»:

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
Ужель ребяческие чувства,
Воздушный безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

Инвективная поэзия, обличающая «приличием скрашенный порок», имеет равную участь:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Это мог бы написать любой из менее даровитых современников Лермонтова, утверждающий приоритет Поэта над «толпой»; но лермонтовский Поэт сразу же предлагает своим антагонистам сокрушительный контраргумент этического свойства, ставящий под сомнение его собственное право судить и обличать:

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
(II, 149–150)

Сравним

Сравним хотя бы с инвективой А.А. Башилова против «торгашей-поэтов», продающих «мечты, порывы, думы, мысли»:

Не ты ли праздновал разврат,
Порок и зло певал от скуки,
Вливал в молодые души яд
и сам же после, как Пилат,
Ты умывал спокойно руки?
... Земля, земное —
Вот твой удел и твой рубеж,
А беспредельное, святое,
Борьба страстей, души мятеж —
Тебе ли снесть? Ты мира пленник,
С землею неба не дружи,
Мирские цепи, как изменник, —
Влачи и цепь свою лижи;
Ты не поэт!..¹⁹

Стихи, подобные приведенным, — а они далеко не худший образец «типовой эстетики», — Поэт Лермонтова характеризует словами «все в небеса неслись душою». Он не приемлет дидактической, монологической поэзии, в существе своем нормативной. В его монологе «пророческая речь» и «необузданный поток», «мысли, дышащие силой», слова «как жемчуг» — и «ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред» сохраняются в антиномическом равновесии; подобно Печорину «Героя нашего времени», он и действует, и судит себя сам.

Процесс становления чужого «я» органически завершился в характеристологии лермонтовского романа. Но это уже особая и специальная тема, о которой и говорить нужно особо и специально.

примечания

- ¹ Гласе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. М., 1979. С. 89 и сл.
- ² Голованова Т.П. Год в жизни поэта // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 211–218.
- ³ Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 127–160.
- ⁴ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1980. Т. 1. С. 291.
- ⁵ См. в нашей статье «Художественная проблематика Лермонтова» // Лермонтов М.Ю. Сочинения. М., 1983. С. 18 [см. наст. изд., с. 566–567].
- ⁶ Коровин В.И. «Когда надежде недоступный» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 66, 227–228.
- ⁷ Найдич Э.Э., Шикин В.Н. «Не верь себе» // Там же. С. 336. См. там же указания на литературу вопроса.
- ⁸ См. свод критических отзывов: Лермонтовская энциклопедия. С. 336.
- ⁹ Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 155.
- ¹⁰ Ершов П. «Вопрос» // Библиотека для чтения. 1838. Т. 30; Ершов П.П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976. С. 183.
- ¹¹ Гр. Р<остопчин>а. Кто поэт // Московский наблюдатель. 1835. Т. 3. С. 388.

- ¹² Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. 1; Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 588–589.
- ¹³ Волков П. В альбом // Библиотека для чтения. 1840. Т. 42. С. 68.
- ¹⁴ Шевырев С.П. Стихотворения. Л., 1939. С. 188.
- ¹⁵ Панаев И.И. Лже-поэту // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. 18 июня. № 25. С. 480.
- ¹⁶ Башилов А. Толпа // Московский наблюдатель. 1836. Март. Т. 6. Кн. 1. С. 129–130.
- ¹⁷ Тимофеев А. Вечер на даче // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. Отд. 1. С. 9.
- ¹⁸ Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 423–424.
- ¹⁹ Башилов А.А. Поэт и дух жизни // Московский наблюдатель. 1836. Март. Ч. VI. Кн. 2. С. 270–271.

сюжет «Боярина Орши»

1

«Боярину Орше» принадлежит особое место среди лермонтовских поэм.

Связанная с ранними байроническими опытами Лермонтова, эта поэма несет на себе явственную печать перелома. Именно в ней впервые оказался поколебленным существеннейший признак байронической поэмы — принцип единодержавия героя. Традиционный для Лермонтова тип протагониста (Арсений) оттесняется на задний план фигурой Орши, полной сумрачного величия и превосходящей своего противника силой страстей и силой страдания. Эта фигура выписана к тому же эпическими красками и представляет собой первый в лермонтовском творчестве опыт исторического характера. Хронологически поэма также принадлежит к переломной эпохе в биографии Лермонтова: она пишется, по-видимому, в 1835–1836 годах, когда молодой поэт еще только устанавливает связи со столичными литературными кругами.

«Боярин Орша» исследован мало, хотя, без сомнения, является одной из лучших поэм Лермонтова. В настоящем этюде, однако, мы не можем исследовать его монографически. Нас будет интересовать лишь один вопрос — вопрос о происхождении его сюжета.

2

«Боярин Орша» создается в плотном кругу исторических и литературных ассоциаций. Наиболее очевидна связь его сюжета с фольклорной балладой типа «Молодец и королева». Именно такую балладу рассказывает боярину Сокол — и его «сказка» предвосхищает дальнейшее развитие событий в поэме.

Баллада «Молодец и королева» принадлежит к числу очень распространенных: она входила уже в «Собрание разных песен» М.Д. Чулкова (ч. III, 1773) и была перепечатана Н.И. Новиковым в «Но-

вом и полном собрании российских песен» (1780). Близкий сюжет лежит в основе баллады «Князь Волконский и Ваня-ключник» — вероятно, самой популярной среди русских классических баллад; ее хорошо знали в литературных кругах. Одну из записей этой баллады сделал Пушкин, другую — Кольцов, переписавший ее в 1837 году для Белинского¹. Родственные, но не тождественные сюжеты в устном исполнении контаминировались: первый («Молодец и королева») объединялся иногда с былинным сюжетом о Дунае, приобретая черты былинной поэтики².

Сокол рассказывает Орше безымянный вариант сюжета с трагическим концом, близкий к тому, который представлен в сборнике Чулкова. Это очень свободный пересказ, сохраняющий, однако, основные сюжетные константы: старый царь, оберегая дочь «от молодецких глаз», заключает ее в башню; однажды ночью, решив проверить, как спит девушка, он является в ее светлицу и застает ее с молодым царским конюхом; прогневавшись, он велит без суда «их вместе в бочку засмолить / И в сине море укатить...» (IV, 12). В балладе молодец «загулял» к литовскому королю, который полюбил его и взял на службу (в некоторых вариантах — сделал своим конюхом); молодец вступает в любовную связь с королевой и хвастается «буйными словами» (на пиру, в кабаке). Молодца казнят (вешают); королева закалывается. В балладе о Ване-ключнике возлюбленная героя не дочь, а жена князя Волконского, который узнает об их связи по доносу.

Рассказ Сокола — балладный сюжет, опущенный в сказочный регистр. Совершенно естественно, что в нем почти полностью редуцирована экспозиция и исключен мотив «хвостовства», но зато введены дополнительные мотивы, пришедшие скорее всего действительно из сказки, в том числе и литературной. Таков мотив «сбережения» дочери путем заключения в башне; такова и концовка, явно восходящая к «Сказке о царе Салтане...», появившейся впервые в III части «Стихотворений» Пушкина (1832). Но в «Боярине Орше» сюжет «Молодец и королева» повторен, и на второй раз регистр меняется. Балладный сюжет теряет сказочную окраску и возвращает себе свои исконные права. Арсений соответствует пришельцу — «молодцу», которого приютил царь и сделал своим слугой. Мотив «сбережения» не эксплицирован, но присутствует в самой коллизии; есть и мотив «доноса», которым оказывается сам рассказ Сокола, — любопытнейший случай двойного функционирования одного и того же комплекса мотивов; наконец, мотив «казни» предстает в осложненном и еще более драматизированном виде.

Осложнение могло быть подсказано и самим источником. Некоторые указания на это содержатся в тексте поэмы. Орша прерывает Сокола словами:

...В час

... в час иной
Расскажешь сказку до конца
Про оскорбленного отца!
(IV, 12)

«Сказка» между тем досказана именно «до конца» — до казни влюбленных — и как будто не предполагает продолжения. Однако если Лермонтов знал печатный вариант баллады, вошедший в сборники Чулкова и Новикова, то слова Орши получают особый смысл. Дело в том, что в чулковском варианте есть концовка, сравнительно редкая, но все же встречающаяся и в позднейших записях (например, Гильфердинга). В ней речь идет о раскаянии отца-короля, погубившего дочь и ее возлюбленного; в отчаянии король «бьет свои руки о дубовый стол»: если бы он знал «заранее», что королева «жила в любви с добрым молодцом», он бы помиловал его. Король зовет палачей, чтобы «рубил бы головы доносчикам, / Кто доносил на королевичну!»³.

В «Боярине Орше» есть реплика даже на этот последний, частный мотив: Сокол получает обещанный Оршею «гибельный урок»:

Тогда, решив свою судьбу,
Боярин верному рабу
На волны молча указал,
И тот поклоном отвечал...
(IV, 15–16)

Это трудно понять иначе, как смертный приговор. Итак, грехопадение дочери (жены), ее молодой любовник, приближенный к старику — хозяину дома, открытие связи, казнь любовника по приговору оскорбленного отца (мужа), гибель героини и страдание виновника их несчастий — таковы опорные точки фольклорной баллады. Но это же и сюжетная схема байроновской «Паризины», на связь с которой «Боярина Орши» указывалось неоднократно⁴.

Балладный сюжет мог быть интерпретирован как байроническая поэма, и напротив: последняя могла быть без ущерба погружена в национальную фольклорную и историческую среду. Это и происходит в «Боярине Орше».

Но этим круг сюжетных ассоциаций не исчерпывается.

3

Если тип Арсения в поэме не несет на себе индивидуально-исторических черт и его исповеди-монологи могут быть с небольшими изменениями вложены в уста испанского монаха, героя «Исповеди», и потом Мцыри, то Орша имеет генеалогию более сложную. Общая схема

его характера также задана Байроном — в «Гяуре», «Паризине», может быть, и в других поэмах, но национальный колорит образа заставляет искать и иные аналоги.

Одним из них, как нам представляется, было историческое лицо, превращенное в литературный образ Байроном, Рылеевым, Пушкиным и историческим романом Ф. Булгарина. Речь идет о гетмане Мазепе.

Эта фигура привлекала внимание Лермонтова еще в начале десятилетия; как предполагается, в это время (дата не поддается точному определению) Лермонтов делает перевод пятой песни байроновского «Мазепы» — «Ах! ныне я не тот совсем...»⁵. В это время ему известна уже и «Полтава».

Внимательно присмотревшись к тексту «Боярина Орши», мы можем обнаружить точки соприкосновения с «Полтавой». Они не очевидны и почти не документированы реминисценциями, которые у Лермонтова обычно позволяют определить круг его чтения и преимущественных интересов. Но в лермонтовских стихах вообще реминисценции из «Полтавы» единичны. Поэма давала немного материала для такого рода заимствований: она эпична, а не лирична, и ее поэтический язык — язык описания, а не формулы; акцент лежит на сюжетном движении. Сюжетные же и композиционные соответствия между «Боярином Оршей» и «Полтавой» есть: это не столько заимствования, сколько своего рода парафразы. Такую парافразу можно усмотреть, например, в экспозиции поэмы: описание Орши при дворе Иоанна находит параллель в рассказе Мазепы о его пребывании у Петра, где он перенес тяжкое оскорбление (подобно тому, как Орша был «опричным оскорблен»). Самый жест угрюмого боярина — «При виде трепетных лъстецов / Щипал концы седых усов» — вызывает в памяти «усы седые» Мазепы в той же сцене. Упоминание Днепра — родины Орши и его дома «близ рубежа Литвы чужой» также ведет нас в украинские регионы, равно как и воспоминание о его молодости («Бывал он в битвах, хоть и стар, / Против поляков и татар»). В этом общем контексте возникает и словесная парафраза, близкая к реминисценции: «Но лучше царских всех даров / Был Божий дар — младая дочь» (IV, 8). Здесь самая структура противопоставления восходит к первым строкам «Полтавы»: «Но Кочубей богат и горд / Не долгогривыми конями» и т.д. — «Прекрасной дочерью своей / Гордится старый Кочубей». Этот список словесных и сюжетных переключек можно продолжить: так, описание опустелого дома Орши, к которому подходит Арсений, аналогично картине заброшенного жилища Кочубея, представшего глазам спасающегося бегством Мазепы. Сцена посещения Мазепой комнаты Марии после ее исчезновения («Невольным страхом поражен, / Идет он к ней; в светлицу входит: / Светлица тихая пуста...») реминисцирует в «Боярине Орше» дважды: таким же образом Орша, мучимый предчувствиями, идет ночью в спальню дочери («И вот дрожа

дрожа идет скорей / К светлице дочери своей»), и так же Арсений посещает ее «светлицу» после ее гибели («Он входит робкою стопой / В светлицу девы молодой»). Мы можем прервать на этом перечисление соответствий: уже приведенных достаточно, чтобы утверждать с большой степенью вероятности, что «Полтава» присутствует во время работы над «Оршей», по крайней мере на периферии творческого сознания Лермонтова, и что тип Орши впитал какие-то черты образов Мазепы и Кочубея.

Но тогда мы получаем основание поставить вопрос еще об одном возможном источнике сюжета «Орши».

В 1833–1834 годах, как раз в канун работы Лермонтова над поэмой, выходит в свет роман Ф.В. Булгарина «Мазепа» в двух частях. У нас нет прямых свидетельств знакомства Лермонтова с этим романом. Литературная репутация Булгарина была уже сильно поколеблена полемикой 1830–1831 годов; отзвуки этих полемик слышатся в поздних стихах Лермонтова, и, по-видимому, в конце 1830-х годов он сам пишет на Булгарина эпиграммы. Однако все это отнюдь не исключает предположения, что в 1833–1834 годах он заинтересовался литературной новинкой весьма популярного писателя на ту же тему, которой посвятили свое вдохновение Байрон и Пушкин.

Но если даже Лермонтов не читал всего романа или только пробежал его, он почти наверное знал его центральные сюжетные мотивы. Дело в том, что в 1834 году О.И. Сенковский поместил в «Библиотеке для чтения» свою обширную рецензию на «Мазепу» Булгарина. Это было одно из самых блестящих выступлений Сенковского-критика, с обсуждением феномена исторического романа, с парадоксальными характеристиками романа В. Скотта, Гюго и их новейших последователей. Отзыв о «Мазепе» строился на полярных противоположностях: с одной стороны, он объявлялся одним из лучших современных романов — со смелым замыслом, «возвышенною философиею», «сильной и блистательной» идеей и драматическими характерами; с другой — отмечались «важные погрешности» в исторической характеристологии, построении сюжета, языке и т.п. Демонстрируя «красоты» романа, Сенковский давал подробный его пересказ, сопровождаемый обширными выписками⁶.

Нет сомнения, что Лермонтов читал «Библиотеку для чтения», по крайней мере в первый год ее существования, сразу по выходе книжек. В томе втором, где была помещена рецензия, были впервые напечатаны «Пиковая дама», «Сказка о мертвой царевне...», «Воевода» и «Будрыс и его сыновья» Пушкина, стихи Крылова, Батюшкова, Жуковского — в том числе «Старый рыцарь». Последнее стихотворение Лермонтов пародировал — несомненно, журнальная книжка была у него в руках. Именно в «Библиотеке для чтения» в 1835 году появляется его «Хаджи Абрек»: журнал был хорошо известен в Школе гвардейских

подпрапорщиков, и товарищ Лермонтова по школе Н.Д. Юрьев, по преданию, отдавший поэму в печать без ведома автора, вовсе не случайно отправился к Сенковскому. По-видимому, не случайны и точки соприкосновения, которые обнаруживаются между «Боярином Оршей» и «Мазепой» Булгарина.

Пересказывая «Мазепу», Сенковский выпрямлял сюжетную линию романа. В исходном тексте она построена по законам «романа тайн» и байронической поэмы, вне хронологической последовательности, с «вершинами» и эллипсисами. Так, тайна происхождения Огневика — утраченного сына Мазепы — не раскрывается читателю сразу, как это делает в своем изложении Сенковский. Но ему важно представить читателю действующих лиц. Он сообщает, что молодые герои романа — Огневик, «один из прекраснейших в мире казаков, дерзкий, храбрый, миловидный, образованный», и его возлюбленная Наталья — дети Мазепы, брат и сестра, о чем они и не подозревают, и что Наталья живет скрытно в доме Мазепы. Молодой человек проникает в дом с «намерением похитить Наталью», схвачен ночью в коридоре телохранителями гетмана и «повержен им в подземелье». Далее следует цитата из романа (мы сокращаем ее, как и пересказ Сенковского): «Ты должен непременно сказать, зачем вошел в дом мой ночью», — сказал Мазепа <...>.

«Это моя тайна, — отвечал Огневик, — и если б ты мог превратить в жизнь каждую каплю моей крови и каждую из сих жизней исторгал веками мучений, то и тогда ты не узнаешь ничего. <...> Режь меня на части... тайна моя ляжет со мной в могилу» (24–25).

Все это, вплоть до ответа Огневика, довольно близко к сцене допроса Арсения в «Боярине Орше»:

ИГУМЕН

...Открой же нам друзей своих,
Убийц, разбойников ночных <...>
С которыми, забывши честь,
Ты мнил несчастную увезть.

АРСЕНИЙ

Мне их назвать? — Отец святой,
Вот что умрет во мне, со мной.
О нет — их тайну — не мою
Я неизменно сохраню <...>
Пытай железом и огнем,
Я не признаюся ни в чем;
И если хоть минутный крик
Изменит мне... тогда, старик,
Я вырву слабый мой язык!..

(IV, 24)

Мы

Мы опускаем следующее далее подробное описание пытки в романе Булгарина. Когда полумертвого Огневика опускают на землю, в застенок вбегает Наталья и обнимает бесчувственное тело. Тайна раскрывается — и теперь, как говорит Мазепа, пытку суждено выдержать ему. В изображении реакции оскорбленного отца вновь роман и поэма сближаются. Мазепа «стоит как громом пораженный. Смертная бледность покрыла лицо его, костыль дрожал в руке (ср. у Лермонтова: «Но ключ дрожал в его руке». — В.В.), и он смотрел на молодую женщину диким взором, в котором попеременно изображались то злоба, то сострадание» (у Лермонтова: «На дочь он кинул злобный взгляд»; IV, 26).

До сих пор, однако, сходство не простиралось далее типовых ситуаций. Но возникает новый мотив. После целой серии происшествий и сюжетных перипетий Огневик делает новую попытку похитить Наталью — из Бахмачского замка, где укрывается и Мазепа. Мазепа пресекает побег и для безопасности запирает дочь в кладовой; вынужденный спешно покинуть замок, он уезжает, забыв о дочери. Огневик с товарищами берет замок приступом:

Но в замке никто не знает о Наталии: он ищет ее по всем комнатам, ломает двери, вторгается в кладовую и видит на полу бездыханный труп своей возлюбленной, — она умерла голодною смертью! — собственный ее отец, изверг, честолюбец, убил ее!.. Его измена, его вероломство убило, его рукою, то, что он так любил, что обожал он выше всего в мире!.. (33)

Этот концентрированный пересказ выделяет ту линию булгаринского романа, которая в «Боярине Орше» не имеет других аналогов, причем Лермонтов оказывается к нему даже ближе, чем к подлинному тексту романа. Один из самых драматичных эпизодов «Боярина Орши» — сцена посещения Арсением светлицы, где была заточена его возлюбленная:

Арсений голову склонил...
Но вдруг затрясся, отскочил
И вскрикнул, будто на змею
Поставил он пятаю свою <...>.
Громаду белую костей
И желтый череп без очей
С улыбкой вечной и немой —
Вот что узрел он пред собой.
Густая, длинная коса,
Плеч беломраморных краса,
Рассыпавшись, к сухим костям
Кой-где прилипнула... и там,

Где сердце чистое такой
Любовью билось огневой,
Давно без пищи уж бродил
Кровавый червь — жилец могил!

.....
«Так вот все то, что я любил! <...>»

(IV, 38; курсив мой. — В.В.)

В припадке безумия Огневик у Булгарина «хватает иссохший труп Натальи» и носится с ним в степи, чтобы умереть там, где будет ее могила. В «Боярине Орше»:

Теперь осталось мне одно:
Иду! — куда? не все ль равно.
Та иль другая сторона?
Здесь прах ее, но не она!
Иду отсюда навсегда
Без дум, без цели и труда,
Один с тоской во тьме ночной,
И вьюга след завезет мой!

(IV, 39–40)

Это последняя сцена лермонтовской поэмы, но не болгаринского романа. История Огневика не оканчивается со смертью возлюбленной. Желание мести приводит его к одру больного, уже все потерявшего Мазепы; мститель принуждает его выпить яд, который Мазепа предназначал для него самого. «Мазепа прилег на подушки, закрыл глаза и молчал. Огневик хотел выйти, но какая-то невидимая сила приковывала его к ложу несчастного злодея. <...> Мазепа вдруг открыл глаза и, взглянув равнодушно на своего убийцу, сказал: „Дай мне образ! Я хочу приложиться...“» По образу Огневика Мазепа узнает потерянного сына Богдана; Богдан же узнает, что стал убийцей отца и едва не совершил кровосмешение. Мазепа умирает, «обливая слезами косу из волос Наталии, которую носил при себе его Богдан» (34–35).

Заметим здесь имплицированные темы: взаимная ненависть Огневика и Мазепы сочетается с взаимным тяготением — концепция «голоса крови», реализуемая в сцене смерти Мазепы. Нечто подобное дает и сцена смерти Орши, организованная зрительно по сходным принципам: Арсений также смотрит на лежащего перед ним умирающего боярина, убийцу своей дочери и его возлюбленной, в образе которого вместе с тем имплицирована тема «отца»: подобно Огневику, Арсений «не знает, где рожден» и был призрен Оршей. На периферии стихотворного текста всплывают и осколки словесных формул (одна

из них

из них отмечена нами выше), и общие детали, такие, как «коса», «прилипнувшая» «к сухим костям» мертвой возлюбленной.

В пересказе Сенковского остались практически все общие и частные мотивы «Мазепы», которые нашли себе место и в «Боярине Орше». Но этого мало. Характер Мазепы, как он экспонирован в рецензии, лишь отчасти совпадает с характером Мазепы в романе. Он дан более крупными чертами и несколько облагорожен. Сенковский опускает все сцены — довольно многочисленные, — рисующие малодушие, низость и даже трусость гетмана. Он представляет читателю скорее трагический характер. Отсечение же побочных линий приближает роман в изложении Сенковского к байронической поэме.

В лермонтовской же поэме образы, мотивы и ситуации переосмыслены полностью.

В «Мазепе» смерть Наталии от руки отца — случайность, за которой стоит идея возмездия, постигающего преступника: Мазепа казнен в своих детях.

В «Орше» отец казнит дочь сознательно во имя беспощадного нравственного закона, нарушить который он не волен.

В «Мазепе» просветительский дидактизм соединен с поэтикой «неистойной словесности»; отсюда обилие мелодраматических сцен и натуралистических деталей. Огневик в безумии любви и горя возит с собой полуистлевший труп, издающий зловоние.

В «Боярине Орше» почти нет мелодраматических эпизодов: душевные драмы героев отнесены в подтекст. Равным образом нет в ней и натуралистических эффектов. Арсений видит перед собой не труп, а скелет и уходит от него, простившись со всем, что привязывало его к жизни.

4

Сюжет «Боярина Орши» — это сюжет байронической поэмы. Два ориентира, обозначенные эпитафиями, — «Гяур» и «Паризина», и более всего последняя, — дают модель лермонтовской поэмы. К «Гяуру» восходит общий абрис центральных характеров, может быть, и сцена боя; к «Паризине» — конфликт, сцена суда с монологом-инвективой осуждаемого. Эта последняя, впрочем, имеет еще один аналог, хотя и более отдаленный: «Суд в подземелье» Жуковского, перевод из «Мармиона» В. Скотта, напечатанный в третьем томе той же «Библиотеки для чтения» за 1834 год. Едва ли не отсюда приходит к Лермонтову образ слепого старца-монаха. Может быть, Лермонтову был известен и английский текст, где есть опущенная Жуковским исповедь Клары перед судом с формулой «*And come he slow, or come he fast, / It is but Death who comes at last*» (canto II, XXX; ср. в «Боярине Орше»: «Обоих нас могила ждет... / Не все ль равно, что день, что год?»; IV, 22).

Байроническая сюжетная схема, однако, была лишь канвой, на которую накладывались структурно родственные, но не тождественные сюжетные образования, несшие с собой цепь осложняющих художественных ассоциаций. Одно из них — фольклорная баллада с ясно выраженным национальным колоритом. Второе — историческая поэма не байронического, а эпического типа. Наконец, третьей образующей становится исторический роман. Все эти источники интегрированы общим контекстом. «Боярин Орша» не похож ни на «Паризину», ни на «Полтаву», ни на «Мазепу» — или, вернее, похож на них в той мере, в какой все они походят друг на друга. При этом единственным сюжетным источником, данным эксплицитно в самом тексте и потому претендующим на роль сюжетной доминанты, оказывается баллада.

Здесь нам в высшей степени уместно вспомнить наблюдения В.М. Марковича о роли балладных сюжетов в формировании иных жанровых структур, вплоть до повествовательных прозаических. «...Есть основания утверждать, — замечал он, — что один из главных жанрообразующих элементов русской фантастической повести сформировался в процессе развития романтической баллады»⁷. В еще большей мере это плодотворное наблюдение может быть распространено на поэтику романтической поэмы. Но — совершенно так же, как в исследованных В.М. Марковичем повестях, — в ней происходит процесс осложнения и деформации первоначальной структуры. В «Боярине Орше» Лермонтов преодолел инерцию исходного материала, создав из заимствованных элементов оригинальное целое. Последняя из ранних поэм Лермонтова, она открывает собою и список зрелых его поэм, стоя в преддверии «Песни про царя Ивана Васильевича...» не только по национально-историческому колориту, но и по сюжетным и структурным особенностям.

примечания

¹ См.: Песни, собранные писателями: Новые материалы из архива П.В. Киреевского // ЛН. Т. 79. С. 192, 224, 290–292, 335.

² См.: Народные баллады / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова. М.; Л., 1968. С. 83–86, 153–155, 385, 395–396; Былины Севера / Подгот. текста и коммент. А.М. Астаховой. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 740–741.

³ Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков / Изд. подгот. А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.; Л., 1960. С. 212–213, 301.

⁴ См., например: *Нольман М. Л.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество

М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 486 и сл.

⁵ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 40 (статья Л.М. Аринштейна).

⁶ Библиотека для чтения. 1834. Т. II. Отд. V: Критика. С. 1–44. Подпись «О.О.....О!» (О.И. Сенковский). Далее ссылки на эту рецензию даются в тексте (номер страницы).

⁷ *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 143.

Лермонтов и М. Льюис

Ни в сочинениях и дошедших до нас письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем нет никаких следов, которые указывали бы на знакомство его с готическим романом XVIII века. Имена Радклиф и Льюиса должны были, однако, попасть в поле его зрения. В 1830 году юноша Лермонтов с особым вниманием читает «Письма и дневники лорда Байрона с заметками о его жизни», изданные Томасом Муром, отмечая черты сходства между своей и Байроновой биографией¹. В процессе этого чтения Лермонтов неизбежно должен был встретиться с упоминанием Льюиса, с которым Байрон тесно общался в 1813–1817 годах в Англии и Италии. Характеристики Льюиса у Байрона говорят о несомненной и прочной привязанности, но не лишены доли иронии. Это «добрый и добродушный человек», хотя слишком словоохотливый и утомительный, «склонный к парадоксам и личностям» (дневниковая запись от 30 ноября 1813 года: Мур 209; Б 67)², вполне достойный собеседник г-жи де Сталь: «оба упрямы, умны, чудаковаты, болтливы и визгливы» (запись от 16 января 1814 года: Мур 217; Б 79). «Он очень хороший человек и очень вам предан», — пишет Байрон Муру 10 июля 1817 года (Мур 362; Б 150). Из кратких характеристик и попутных зарисовок выступают контуры весьма незаурядной литературной фигуры: Льюис разговаривает с г-жой де Сталь о «Клариссе Гарлоу» Ричардсона (которую Сталь называет «совершенством»), о Байроне и о его, Льюиса, собственной литературной деятельности, причем знаменитая собеседница «до тошноты надоела» Льюису своими похвалами (Мур 216–217; Б 79). Подтрунивая над простодушным авторским тщеславием Льюиса, Байрон, однако, соглашается, что «как писатель он очень хорош» (цитированная запись от 30 ноября 1813 года), а в письме С. Роджерсу от 4 апреля 1817 года из Венеции вспоминает, как Льюис в Диодати осенью прошлого, 1816 года перевел ему «Фауста» прямо с листа (Мур 349). В этой связи становится особенно интересным резко критический отзыв о «Монахе», содержащийся в записи от 6 декабря 1813 года, где Байрон напал на «неестествен-

ность» и экзальтированный эротизм романа. «Не могу себе представить, как можно написать такое в двадцать лет — тогдашний возраст автора. <...> Я никогда не читал этого издания и заглянул в него из любопытства, вспомнив, сколько шуму оно наделало и какую репутацию создало Льюису» (Мур 213; Б 73–74). Если этот отзыв попал на глаза Лермонтову, он должен был пробудить его интерес к роману. Родственник Лермонтова А.П. Шан-Гирей свидетельствовал, что одновременно с Байроном Лермонтов читал и «поэтические произведения Вальтера Скотта» в английском оригинале; английского В. Скотта несколько позднее, в 1832–1834 годах, видел у Лермонтова и А.М. Меринский³. К сожалению, мы не знаем, какое именно это было издание. Естественно предположить, однако, что в руках у Лермонтова было собрание поэтических произведений Скотта, вышедшее (и, может быть, купленное) почти одновременно с «Письмами и дневниками» Байрона в 1830 году; известие о выходе его очередного тома появилось в русской печати в начале февраля 1831 года⁴. Именно в этом издании было помещено написанное Скоттом в апреле 1830 года обширное предисловие к «Гленфинласу», где была рассказана история публикации его баллад в сборнике Льюиса «Удивительные рассказы» («Tales of Wonder»). Портрет самого Льюиса, «друга» В. Скотта, вставал с этих страниц чрезвычайно выразительно: «один из самых щедрых и доброжелательных из всех людей» был совершенно не искушен в делах книгоиздания и книжной торговли, и сборник, им изданный, потерпел сокрушительный провал; журнальная и газетная критика, пародисты и публика, говорит Скотт, осмеивали его с тем же одушевлением, с каким ранее аплодировали. Между тем ждали от него многого, — и в этом месте предисловия Скотт несколькими штрихами обрисовывает литературную репутацию издателя: популярность его и его сочинений «казались гарантией успеха, необычайная благосклонность, с какой была встречена постановка его „Призрака в замке“ [The Castle Spectre], еще более поддерживала веру в надежность его нового предприятия. Я с готовностью согласился предоставить баллады „Гленфинлас“, „Канун Иванова дня“ и еще одну или две менее значительных <...>. Мистер Саути, истинный столп поэтической мощи [a tower of strength], добавил „Старуху из Беркли“, „Лорда Вильяма“ и несколько других интересных баллад в том же роде в готовящееся собрание». Скотт рассказывал далее о редакторской работе Льюиса, на которую он имел право, ибо «немногие лучше него владели рифмой и мелодикой стиха»⁵. Напомним, что почти все названные Скоттом баллады из «Tales of Wonder» были переведены Жуковским и вошли как классика в русскую поэзию: «Канун Иванова дня» был известен русскому читателю как «Смальгольмский барон», «Старуха из Беркли» как «Баллада о том, как одна старушка ехала верхом на черном коне...», «Лорд Вильям» как «Варвик». Если Лермонтову попали на глаза эти фрагменты, они

должны

должны были стимулировать его интерес к собственной деятельности короткого приятеля Байрона и Вальтера Скотта.

Быть может, неслучайны поэтому те связи, которые обнаруживаются между известной нам уже балладой Льюиса «Алонзо и Имогена» и стихотворением Лермонтова «Гость».

«Гость» («Кларису юноша любил...») разрабатывает балладный сюжет о мертвом женихе, пришедшем покарать изменившую невесту. В резюмирующей статье в «Лермонтовской энциклопедии» Р.Ю. Данилевский вспоминает «Духовидца» Шиллера и «Монаха» Льюиса как примеры распространенности этого сюжета в преромантической литературе и вслед за другими исследователями называет в качестве наиболее вероятного источника «Ленору» Бюргера⁶. Этим практически исчерпывается историко-литературный комментарий к тексту стихотворения.

Между тем сюжет «Леноры» не только не близок, но прямо противоположен сюжету «Гостя». Ленора не изменяет мертвому жениху — напротив, она вызывает его из могилы постоянной верностью его памяти.

Выше мы указывали, что преромантическая литература вынуждена была менять фольклорную мотивировку «наказания» Леноры, ставя ей в вину ропот на Провидение. О наказании за измену можно говорить только в отношении сюжетов типа «Вильям и Маргарет», о которых у нас уже также шла речь, — однако лишь один из известных нам балладных текстов содержит все те сцены, мотивировки и детали, которые мы находим в «Госте». Этот текст — баллада Льюиса об Алонзо и Имогене.

Обе баллады начинаются сценой отъезда любовника на войну и прощания с возлюбленной, которая дает клятву сохранять своему суженому верность и за гробом. Лермонтов развертывает эту сцену, усиливая звучание клятвы: Калмар вынужден уехать в самый канун венчания, когда уже «в церкви поп с венцами ждет». При расставании он требует от Кларисы загробной верности и получает ответ:

С тобою в храм и в гроб с тобой!..

Это довольно точно соответствует льюисовскому:

Mort ou vivant, je te promets
De te rester toujours fidelle.

Мы пользуемся не оригиналом, а французским переводом, ибо баллада Лермонтова ближе к нему, нежели к френетической версии английского текста, что особенно ясно в концовке. Следует иметь в виду также, что во французском переводе баллада распространялась и вне романа, как самостоятельный текст. Подлинник ее Льюис перепечатал в тех самых «Tales of Wonder», о которых рассказывал Скотт, — но у нас

нет оснований допускать, что Лермонтов был знаком с этим редким изданием. И в оригинале, и в переводе, как мы знаем, возлюбленная произносит клятву, предвосхищающую дальнейшее течение событий: если я нарушу обещание, говорит она, пусть тогда призрак Алонзо явится на брачном пиршестве и унесет меня с собой в могилу, воскликнув: «Она была моей женой!» («Elle était ma femme!»). Этого у Лермонтова нет, хотя, как мы говорили, брачный обряд уже готовился. Проходит год (у Лермонтова: «Вот и весна явилась вновь», у Льюиса: «Douze mois se sont escoulés»), и девушка отдает свою руку другому (у Льюиса — барону, соблазнившему ее богатством и блеском имени, у Лермонтова претендент не описывается). Следует картина брачного пира. И у Лермонтова, и у Льюиса она занимает всю строфу и контрастно завершается стихом о появлении незнакомого гостя:

Joyeux festin va commencer;
En chantant l'épouse nouvelle,
Chaque ami vient de se placer...
Un étranger est auprès d'elle.

С невестой под руку жених
Пирует за столом,
Гостей обходит и родных
Стакан, шипя вином.
Пир брачный весело шумит;
Лишь молча гость один сидит.

Далее описывается гость. Он в воинском облачении; его лицо закрыто шлемом («Под хладной сталью лик»; «Son casque le couvrait si bien / Que chacun en vain l'examine»); он сидит неподвижно, безмолвно и вызывает страх:

Сидит он прям и недвижим,
И речь начать бояться с ним...

Son air, son maintien, son aspect
Et surtout sa taille imposante
Semblent imprimer le respect,
Et je ne sais quelle épouvante.
.....
Immobile, il ne disait rien...

Близость этих деталей не предопределена фольклорным архетипом сюжета (муж на свадьбе жены в этом последнем является неузнанным), но мотивировка

но мотивировка — закрытый шлем, из-под которого не видно лица, — принадлежит литературной балладе. Мы имеем дело не с общностью сюжета, а с близостью текстов.

Невеста обращается к нему с просьбой открыть лицо и принять участие в пиршестве.

Не стон, не вздох он испустил —
Какой-то странный звук
Невольным страхом поразил
Мою невесту вдруг.
Все гости: ах! — открыл пришлец
Лицо свое: то был мертвец.

Здесь стихотворение Лермонтова превращается уже в вольный перевод. У Льюиса:

Le guerrier se rend à ses vœux
Ô ciel! ô surprise effroyable!
Son casque ouvert à tous les yeux
Présente un spectre épouvantable.

В этом месте перевод существенно отклоняется от английского подлинника, где далее следует натуралистическое изображение мертвого лица, по которому ползут черви. Французский переводчик убрал все эти детали; изменил он и концовку, в которой описаны ежегодные прозрачные оргии в опустевшем замке, со скелетами, пьющими кровь из черепов. У Лермонтова также нет этих деталей: перед его глазами явно был не подлинник, а французский перевод баллады.

Концовка «Гостя» — три заключительные строфы — соответствует семи заключительным катренам французского текста. И Алонзо и Калмар открывают свое инкогнито:

Reconnais-tu bien maintenant
Alonzo mort en Palestine?

Калмар твой пал на битве — там,
В отчаянной борьбе.

Оба напоминают изменнице ее клятву в загробной верности:

Tu disais: «Il me trouvera
Mort ou vivant, toujours fidelle».

«Ты помнишь ли, — сказал скелет, —
Свою прощальну речь:
Калмар забыт не будет мной;
С тобою в храм и в гроб с тобой!»

Оба увлекают невесту в могилу:

Il saisit de ses bras hideux
Son infidelle qui l'implore...
Ils avaient disparu tous deux...

Он обхватил ее рукой,
И оба скрылись под землей.

Любопытно, что в этой сцене у Лермонтова появляются мелкие детали, которые есть только в подлиннике баллады. Так, призрак Алонзо утаскивает свою кричащую жертву именно под землю, как у Лермонтова, а не исчезает с ней, как во французской версии (ср. ориг.: «Sank with his prey through the wide-yawning ground»). Возможно, впрочем, что это случайное совпадение.

Заключительная строфа баллады, смягченная французским переводчиком, еще более смягчена у Лермонтова:

Imogine y vient tous les ans
Dans ses habits fiancée;
Poussant toujours des cris pendants,
Toujours par le spectre embrassée.

В том доме каждый круглый год
Две тени, говорят
(Когда меж звезд луна бредет,
И все живые спят),
Являются, как легкий дым,
Бродя по комнатам пустым!..
(II, 218–220)⁷

Переработка Лермонтовым баллады об Алонзо и Имогене позволяет предположить с большой степенью вероятности знакомство молодого поэта с французским текстом «Монаха» — но еще не говорит о воздействии на него готической традиции. Он использует балладный сюжет в ряду других, разрабатывающих тему измены возлюбленной, и, по-видимому, рассматривает его как фольклорный. «Гость» носит подзаголовок «Быль» и развертывает ту же тему возвращения мертвого жениха

жениха к изменнице, которая намечена уже в «Русской песне» 1830 года («Клоками белый снег валится...»); как и эта последняя, «Гость» имеет автобиографический подтекст. К сожалению, баллада не поддается датированию, и потому нельзя определить направление эволюции темы. Впрочем, с этим сюжетом мы встретимся еще раз — в историческом романе «<Вадим>», который пишется в 1833–1834 годах.

Связь «<Вадима>» с традицией французской «неистойвой словесности» представляется несомненной. Еще С.И. Родзевич установил переклички и аналогии в самой обрисовке героев между юношеским романом Лермонтова и «Бюгом-Жаргалем» (и в особенности «Собором Парижской Богоматери») В. Гюго; позднее Б.В. Томашевский указал на сюжетную реминисценцию из «Шуанов» Бальзака⁹. В этой связи Томашевский вспоминал и «Монаха» Льюиса, впрочем избегая прямых аналогий¹⁰. Вообще то, что успел написать Лермонтов, — а роман прерывается в самый момент завязки, — не дает возможности судить о замысле в целом; нам важно, однако, обратить внимание на точки соприкосновения и — что, быть может, еще важнее — на точки отталкивания от типовой структуры готического романа, уже частью отмеченные исследователями. В абсолютном своем большинстве они связаны с образом Вадима и с той сюжетной линией, которая этим образом предопределена.

Сам тип Вадима находится в отдаленном генетическом родстве с героями-злодеями готических романов. Его ближайшие аналоги — Квазимодо и Клод Фролло из «Собора Парижской Богоматери» и, возможно, Хабибра из «Бюга-Жаргала»; вероятно, к ним следует причислить еще горбуна-карлика Эльски из «Черного карлика» В. Скотта. Каждый из этих аналогов дал Лермонтову краски для общей характерологической картины, но по концепции образ не тождествен ни одному из них: гиперболизированный характер с чертами демонизма, наделенный сверхчеловеческой волей, страстями и страданием, он является своеобразным предвосхищением лермонтовского Демона. Интеллект и рефлексия отличают его от Квазимодо, отверженность и физическое уродство — от Клода Фролло. Нельзя, однако, выпускать из виду, что история Вадима могла в дальнейшем быть развита по-разному: владеющая им идея мести могла самоуничтожиться и привести к гибели героя (как в «Куно фон Кибурге» Цшокке или в «Гуго фон Брахте» Николая Бестужева), погубить героиню (вариант «Демона») и т.п., — иными словами, по написанной части романа мы не можем сколько-нибудь определенно судить о концепции образа. Несомненно, однако, что в написанной части романа черты готического героя-злодея слабо проступают в облике и самом строе чувств Вадима и что эти черты приходят не непосредственно из готического романа, а пропущенными через призму френетической и байронической традиции. Таков прежде всего мотив инцестуальной

любви к сестре, который обычно связывают с «Рене» Шатобриана. В «Рене», однако, совершенно иной рисунок образа и иной характер чувства: это не испепеляющая страсть, в которой столько же духовного, сколько физического начала и которая действительно сближает Вадима с Амброзио из «Монаха». Заметим, что именно здесь Лермонтов ближе всего к Гюго: признание Вадима Ольге, вплоть до детали, материализующей страсть (грудь любовника, истерзанная им самим), повторяет сцену любовной мольбы Клода Фролло перед Эсмеральдой¹¹. В свою очередь, Гюго в этой и подобных сценах довольно близко следует именно «Монаху» — да и сама концепция образа священника, попавшего во власть стихийного и непреодолимого чувства, подсказана Гюго Льюисом¹². Другая деталь, опосредованно идущая из готического романа, — описание взгляда Вадима: «Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках» (VI, 9). Эта портретная черта восходит к «Гяуру» Байрона, а через него — к портрету Скедони в «Итальянце» Радклиф, на что уже указывала современная Лермонтову критика.

Чрезвычайно интересный пример контаминации готического мотива представляет «народное предание» (включенное в 9-ю главу романа) о девушке, чей жених был убит на войне. «Долго ждала красавица своего суженого; наконец вышла замуж за другого; на первую ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель; „она моя“, говорил он — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей — где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа со крестом и святой водою; и выгнали опоздавшего гостя; и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его. Ровно через сорок дней невеста умерла чахоткою, а супруга ее нигде не могли сыскать» (36). Здесь как бы сплетаются сюжетные мотивы раннего «Гостя» («Как пришлец иноплемennyй...», 1830) — измена прежней возлюбленной не наказывается, а оплакивается; «Гостя» («Кларису юноша любил...») и «Русской песни» 1830 года с фольклорно-балладным сюжетом, в сознании Лермонтова ассоциативно связанным со «Светланой» Жуковского¹³; они осложнены деталями, заимствованными из русского фольклора и быта, а с другой стороны — из стилистического арсенала «неистойной словесности» (мертвец прижимает невесту к «кровавой ране» на месте сердца). Подобную же трансформацию претерпевают и другие мотивы и детали, вероятно восходящие в конечном счете к готической традиции. Они концентрируются в сценах бунта. Так, едва ли не к «Монаху» Льюиса восходит сцена у ворот монастыря в главе 15, где толпа убивает Наталью Сергеевну Палицыну. Как мы помним, в «Монахе» этот эпизод (расправа над настоятельницей обители Святой Клары) развернут и детализирован; у Лермонтова

у Лермонтова он дан почти намеком — но описание трупа жертвы («обезображенный, он едва походил на бранные остатки человека»; VI, 64) находит почти текстуальную параллель у Льюиса.

С готической традицией оказалось связанным и «рембрандтовское освещение» — одна из характернейших особенностей поэтики лермонтовского романа. На эту связь обратил внимание Б.М. Эйхенбаум в своей работе 1924 года. «Контрасты яркого света и тени», замечал исследователь, придавали описываемым сценам «характер мрачной фантастики — живописная деталь, тоже роднящая роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго)». Пятно света выхватывает из темноты лоб и щеку Ольги, сидящей перед свечой, губы Вадима, «скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой», часть интерьера храма. Совершенно такое же описание исследователь разыскал в «Мельмоте Скипальце» Метьюрина¹⁴. <...>

примечания

- 1 См. об этом подробно: Гласе А. Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 91–101.
- 2 Во внутритекстовых ссылках применяются сокращения (с указанием стр.): Мур — *Moore Th. The Life, Letters and Journals of Lord Byron / New and complete ed. London, 1860*; Б — *Байрон Дж. Дневники; Письма / Изд. подгот. З.Е. Александрова, А.А. Елистратова, А.Н. Николюкин. М., 1963 (Лит. памятники)*.
- 3 Воспоминания 1989. С. 36, 174.
- 4 Колокольчик. 1831. 3 февраля. № 10. С. 40; Левин Ю.Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 59 (№ 500).
- 5 *Scott W. Glenfinlas, or Lord Ronald's Coronach: Introductory note // The poetical works of Sir Walter Scott, with the author's introd. and notes / Ed. by J.L. Robertson. London: O.U.P., 1913. P. 685.*
- 6 Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 118.
- 7 *Lewis M.G. Le Moine... Paris, 1802. Т. 3. P. 143–146; Ср.: Lewis M.G. The Monk. London; N.Y., 1959. P. 306–308.*
- 8 См.: Родзевич С.И. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 13 и сл.
- 9 *Томашевский Б.В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // ЛН. Т. 43–44. С. 469–516. Ср. также: Якубович Д.П. Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. VII сер. Отд. обществ. наук. 1935. № 3. С. 246–249.*
- 10 Вслед за Б.В. Томашевским на эту связь указывали также Е. Гоцило (*Goscilo H. "Vadim": Content and Context // Lermon-tov M. Vadim. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 9–32*) и М.Г. Альтшуллер (*Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 262–263*).
- 11 Родзевич С.И. Указ. соч. С. 14.
- 12 *Baldensperger F. Le Moine de Lewis dans la littérature française // The English Gothic Novel: A Miscellany in 4 vols. <...> Salzburg, 1986. Vol. 4. P. 175.*
- 13 См. об этом: Уилкинсон Дж. К источникам «Русской песни» Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 251–254.
- 14 *Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 132, 133.*

статьи из «Лермонтовской энциклопедии»

«А. Д. З. . . .», шуточное стихотворение Лермонтова (1831), обращенное к университетскому приятелю поэта — *А. Д. Закревскому*. В нем упоминаются также студенты словесного отделения *В. П. Гагарин* (Валерьян) и *Д. П. Тиличев*. Стихотворение представляет собой пародийное воспроизведение классического послания с намеренно огрубленным содержанием и лексикой («ярыга», «шут», «алырь»), близкое по типу к травестийному ироикомическому повествованию.

Автограф: ИРЛИ. Тетр. XI. Впервые: Русский библиофил. 1913. № 8. С. 79. Датируется по положению в тетради.

литература

Лернер Н. Неизданные стихотворения Лермонтова // Русский библиофил. 1913. № 8. С. 79–81; Бродский 1941: 40–68; Пейсахович 1964: 467.

БАТЮШКОВ Константин Николаевич (1787–1855), русский поэт. В 1827 г. А. П. Шан-Гирей (см.: Воспоминания 1964) видел у Лермонтова книгу Батюшкова, несомненно, «Опыты в стихах и прозе» (ч. 1–2, 1817). В 1828 г. Лермонтов без изменений вводит в поэму «Черкесы» (гл. X) фрагмент из «Сна воинов» Батюшкова (1808–1811; вольный пер. отрывка из поэмы «Иснель и Аслега» Парни), включив его в описание батальной сцены. Следы чтения Батюшкова заметны и в ранней лирике Лермонтова 1828–1829 гг., прежде всего в антологических и эпикурейских стихах: ср. «Цевница», «Пир», «Веселый час» Лермонтова — «Веселый час» (1806–1810), «Мои пенаты» (1811–1812) и «Беседка муз» (1817) Батюшкова.

Указанные стихи Батюшкова многократно варьировались в русской поэзии; из них Лермонтов усваивал наиболее общие мотивы анакреонтики, в частности образ беспечного мудреца, наслаждающегося любовью,

любовью, дружбой и поэтическим уединением; воспринимал он и отдельные черты поэтической фразеологии Батюшкова. Влияние на раннего Лермонтова анакреонтики и антологических мотивов кратковременно и носит внешний характер. Менее ощутимо, но, по-видимому, более глубоко было воздействие на Лермонтова элегий Батюшкова, оказавших влияние на русскую элегию 20-х гг. в целом: в стихотворении Лермонтова «К Гению» (1829), «Элегия» (1830) есть точки соприкосновения со стихами Батюшкова «Тень друга» (1814), «Элегия» («Я чувствую, мой дар в поэзии погас», 1815), «На развалинах замка в Швеции» (1814), «Мщение» (1815) и др. Переработкой элегических мотивов Батюшкова является стихотворение Лермонтова «Письмо» (1829), в котором стихотворение «Привидение» (1810) и отчасти «Мщение» Батюшкова (оба — вольный перевод из Парни) подвергаются сюжетному и стилистическому переосмыслению в духе баллады с драматическим любовным колоритом.

сочинения

Сочинения. СПб., 1885–1887. Т. 1–3; Опыты в стихах и прозе. М., 1977.

литература

Шувалов 1914: 310; Бродский 1945: 80–81; Иванова Т. 1950: 20–21; Иванова Т. 1957: 77–78; Вацуро 1964: 47–51; Фридман Н.В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 20, 223–225, 367.

БЕНЕДИКТОВ Владимир Григорьевич (1807–1873), русский поэт, представитель «неистового романтизма» в поэзии 30-х гг. Выступил в литературе несколько ранее Лермонтова (сборники 1835 и 1838). Одновременно с Лермонтовым печатался в «Отечественных записках», «Современнике» и других журналах. Пользовался шумной популярностью в читательских и литературных кругах, в том числе близких к Лермонтову (П.А. Вяземский, В.А. Жуковский). Литературная репутация Бенедиктова была подорвана выступлением В.Г. Белинского (1835). Вопрос о воздействии стихов Бенедиктова на Лермонтова впервые поставил С.П. Шевырев, находивший сходство, в частности, между стихотворением «Молитва» («Я, мать божия...») и «Тучи» Лермонтова и стихотворением Бенедиктова «К полярной звезде» и «Незабвенная» (оба — 1835); категорически возражал Шевыреву Чернышевский («Очерки гоголевского периода русской литературы», 1855–1856). В последующей литературе проблема связи поэзии Бенедиктова и Лермонтова иногда возникала вновь, однако сопоставления носили общий, преимущественно типологический характер. Известны случаи обращения Лермонтова и Бенедиктова к одним и тем же поэтическим образам и мотивам (иногда восходящим к одному источнику). В «Бэле», в стилизованной речи Казбича, есть реминисценция из стихотворения Бенедиктова «Возвратись» (1836): «Впервые ударом коня оскорбил».

В стихотворении «По синим волнам океана» (1856—1858) Бенедиктов варьировал строчку из «Воздушного корабля» Лермонтова и дал сочувственную характеристику его поэзии.

Творчество Лермонтова и Бенедиктова сближает повышенная экспрессивность, декламационный характер, склонность к афористическим синтаксическим конструкциям и метафоризации поэтической речи — общие черты романтической поэзии 30-х гг.; однако у Бенедиктова, в отличие от Лермонтова, эти особенности служат созданию особого стиля «низового» романтизма, вульгаризировавшего философские и эстетические основы русского и европейского романтизма (Л.Я. Гинзбург).

сочинения

Сочинения / [2-е посм. изд.]. СПб.; М., 1902.
Т. 1. С. XXIII, 65; Т. 2. С. 41; Стихотворения / [Вступ. ст., ред. и примеч. Л.Я. Гинзбург]. Л., 1939.
С. 310–311, 312, 320.

литература

Б.<урачок> С. Стихотворения М. Лермонтова // Маяк. 1840. Ч. 12. Гл. 4. С. 152; Коровин 1957: 398–400; Котляревский 1915: 334–338; Сиповский 1914: 39–41; Чернышевский III: 111; Шевырев 1841: 527, 532–533; Шувалов 1914: 304–305; Эйхенбаум 1961: 94–95.

БЕСТУЖЕВ Александр Александрович (псевдоним Марлинский) (1797–1837), русский писатель, декабрист. Издавал (совместно с К.Ф. Рылеевым) альманах «Полярная звезда» (1823–1825). После 14 декабря 1825 г. был сослан, затем служил рядовым в действующей армии на Кавказе. В 1830-е гг., выступая под псевдонимом «Марлинский», получил широкую популярность как автор светских и «кавказских» повестей и рассказов. В творчестве раннего Лермонтова есть следы внимательного чтения 1-й главы стихотворной «повести» Бестужева «Андрей, князь Переяславский» (отд. изд. 1828); фрагменты из нее интерполированы Лермонтовым в поэмы «Кавказский пленник» (1828, строки 165–170, 263–265) и «Корсар» (1828, строки 171–172; парафраза — строки 179–182), реминисценция — в «Парусе» (1832; строка «Белеет парус одинокий»). Отмеченные в литературе фразеологические параллели в «Узнике» (1837), «Мцыри» (1840) и др. — проблематичны.

В 1831 г. Лермонтов перерабатывает в стихотворение «Надежда» развернутую метафору из повести Бестужева «Изменник» (1825). В 1832 г. Лермонтов читал в «Московском телеграфе» «кавказскую быль» Бестужева «Аммалат-Бек» (1831); несомненная реминисценция из нее — строка 285 в «Измаил-Бее» (1832). Возможно, самый выбор в качестве героя «рenegата» (черкесского князя, воспитанного среди русских и отвергнутого своей средой) осуществился не без воздействия повестей Бестужева. Сохранились четыре рисунка Лермонтова по мотивам «Аммалат-Бека» (1835). С 1832 г. Лермонтов мог знакомиться с произведениями

Бестужева

Бестужева по собранию его повестей (1832–1834), затем переизданному с дополнениями. В 1835–1836 гг. Лермонтов заимствует из повести Бестужева «Испытание» (1830) фамилии Звездич и Штраль («Маскарад»); ряд сюжетных мотивов его драмы — маскарад как фон действия и «маскарадная интрига»; кольцо (браслет), вызывающее вражду друзей, — возможно, также восходят к «Испытанию». В 1837 г. в письме С.А. Раевскому Лермонтов перефразирует рассуждения о татарском языке из очерка Бестужева «Красное покрывало» (1831). В это время Лермонтов тесно общается на Кавказе с друзьями Бестужева — А.И. Одоевским, Н.В. Майнером. Имя Марлинского Лермонтов упомянул в «Кавказце» (1841; VI: 349, 350).

Ранняя проза Лермонтова («Вадим», 1832–1834) типологически близка прозе Бестужева своей субъективно-лирической окрашенностью, повышенной экспрессивностью речи автора и персонажей, синтаксисом, приближенным к поэтической речи («поэтическая проза»); сближают их и «неистовый» характер героев, и мелодраматизм ситуаций. Не исключено и прямое воздействие Бестужева («Латник», 1831). Отход от этих стилистических принципов обозначился уже в «Княгине Лиговской» (1836). В «Герое...» (1839–1841) Лермонтов отчасти соприкасается с этнографическими очерками о Кавказе Марлинского и его брата П.А. Бестужева. Роман Лермонтова сохраняет жанрово-тематическую связь с «кавказской» и «светской» повестью Марлинского; Лермонтов обращается к разработанным в ней конфликтам и ситуациям (роман русского офицера с черкешенкой, тема предопределения и др.); вслед за Марлинским он разворачивает панораму кавказского быта с романтическими типами горцев (Казбич, Азамат), в речи которых есть элементы излюбленного Марлинским «восточного стиля». Принципиальным отличием от эстетической программы Марлинского был отказ Лермонтова от рационалистического дидактизма и нормативности в изображении героя и аналитический подход к человеческой психологии, а также понимание характера как порождения среды. Все это привело к тому, что роман Лермонтова объективно (в ряде случаев сознательно) противостоял повести Марлинского; существенные черты его героев предстали в образе Грушницкого как отрицательные; Лермонтов переосмыслил и даже пародировал устойчивые художественные ситуации и стилистические стереотипы Бестужева (в диалоге, портретных изображениях).

Сохранились отзывы о Лермонтове, принадлежащие братьям Бестужевым, тоже декабристам, — Николаю (1791–1855), писателю и художнику, и Михаилу (1800–1871); в письме П.А. Бестужеву от 4 июля 1838 г. из Петровского завода они дают высокую оценку «Песне про... купца Калашникова» («Это превосходная маленькая поэма. Вот так должно подражать Вальтер Скотту, вот так должно передавать народность

и ее историю!») и осведомляются о личности Лермонтова — поэта, написавшего «Бородино» (в кн.: Бунт декабристов. Л., 1926. С. 371). В поздних мемуарах М. Бестужев вспоминал о дружбе Лермонтова с А.И. Одоевским и посвященных ему «превосходных стихах» Лермонтова.

В 1830–1840-х гг. было обычно сопоставление имен Марлинского и Лермонтова как «певцов Кавказа»; ассоциация эта укрепилась после гибели Лермонтова, напомнившей раннюю смерть Бестужева в стычке с горцами. На противоположность художественных принципов Бестужева и Лермонтова (как последователя А.С. Пушкина) указывали С.П. Шевырев (1841) и П.А. Плетнев (1843); резко противопоставил их В.Г. Белинский, начавший борьбу против эпигонов романтической школы; в 1862 г. А.А. Григорьев указывал на диалектический характер их литературной связи.

сочинения

Русские повести и рассказы. СПб.; М., 1832–1834. Ч. 1–8; Полн. собр. соч. СПб., 1838–1839. Ч. 1–12; Соч. М.,

1958. Т. 1–2; Полн. собр. стихотворений. Л., 1961; Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 301.

литература

Воспоминания; Белинский III: 188; IV: 174, 228; Шевырев 1841: 519; *Григорьев А.* Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 295–299, 337–338, 529, 537; *Егоров Б.Ф.* Лекции Добролюбова о русской литературе // ЛН. Т. 67. С. 256; *Котляревский Н.* Декабристы: Кн. А.И. Одоевский и А.А. Бестужев-Марлинский. СПб., 1907. С. 277, 282–283; *Замотин И.И.* Романтизм 20-х гг. XIX столетия в русской литературе / 2-е изд. СПб.; М., 1913. Т. 2. С. 187, 222–223; *Семенов Л.* К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова // Филологические записки (Воронеж). 1914. № 5–6. С. 614–619; Нейман 1915–1916: 283–284; Яковлев 1924: 174–176, 195,

209–215; Виноградов В. 1941: 517–524, 534, 541–542, 564–570, 584–586, 602–606, 615; Пахомов 1948: 176–179; Пульхритудова 1960: 61; Вацуро 1964б: 341–363; Архипов 1965: 411–418; *Лисенкова Н.А.* Мотивационная сфера романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Творчество Лермонтова. Пенза, 1965. С. 192–207; *Чамокова Э.* А.А. Бестужев-Марлинский и Лермонтов // Адыгейская филология. Краснодар, 1967. Вып. 2 (= Научные труды Краснодар. пед. ин-та. Вып. 91). С. 274–294; *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973. С. 106, 212–213.

булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1859), русский писатель и журналист, издатель (с 1831 г. вместе с Н.И. Гречем) газеты «Северная пчела» (1825–1864), автор нравоописательных повестей, очерков и нравственно-сатирических и исторических романов. Вел ожесточенную борьбу против А.С. Пушкина и писателей его круга, нередко прибегая к печатным пасквилям и прямым доносам; адресат ряда памфлетов и эпиграмм Пушкина, в которых подчеркивалась, в частности, близость Булгарина к III Отделению. Литературное и общественное лицо Булгарина было известно Лермонтову уже в Пансионе; можно предполагать,

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

предполагать, что в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный») Лермонтова нашла отражение полемика против Булгарина, которую вел С.П. Шевырев в «Московском вестнике». Лермонтов знал и антибулгаринские памфлеты Пушкина. К 1837 г. относится острая эпиграмма Лермонтова на Булгарина («Россию продает Фадей»), выдержанная в духе пушкинских эпиграмм. В 1838–1841 гг. отрицательное отношение к Булгарину поддерживается у Лермонтова его литературным окружением (В.Ф. Одоевский, А.А. Краевский, Карамзины, П.А. Вяземский). Отзвуки полемики пушкинского круга с Булгариным есть и в «Журналисте, читателе и писателе», где характеризуется «коммерческая литература»; возможно, прямо к Булгарину относится строка «...верно, над Москвой смеются / Или чиновников бранят», указывающая на обычные темы фельетонов Булгарина.

Литературная позиция Лермонтова была известна Булгарину; как явствует из его поздних статей, до него, по-видимому, дошли и эпиграммы Лермонтова («Покойный Лермонтов был противником нашим по литературе и даже пустил в свет несколько едких эпиграмм противу нас»: Северная пчела. 1844. № 258); лично они знакомы не были («Я не знал лично Лермонтова, и только видал его»: Там же. 1853. № 201). Неожиданностью явился восторженный отзыв Булгарина о «Герое нашего времени» как о лучшем романе на русском языке (1840); современники связывали отзыв с просьбой издателя И.И. Глазунова поддержать книгу; согласно другой версии, распространенной в кругу Карамзиных, Е.А. Арсеньева послала Булгарину экземпляр романа и при нем 500 рублей ассигнациями; по-видимому, на это намекал и В.Г. Белинский, писавший о «купленном пристрастии» критика. Рецензия, тем не менее, была искренней; она содержала интерпретацию «Героя...» в духе проповедуемых Булгариным идей «нравственно-сатирического» романа. Булгарин усматривал в «Герое...» обличение пороков высшего света и дидактическое утверждение нравственной идеи, доказываемой от противного. Толкованиям такого рода Лермонтов возражал в предисловии к роману (1841).

В 1840 г. в «Северной пчеле» появилась рецензия В.С. Межевича на «Стихотворения» Лермонтова, написанная в форме письма к Булгарину и содержащая высокую оценку таланта поэта. Тогда же Булгарин вступил в полемику с С.А. Бурачком, оспаривая его суждение о романе Лермонтова (Северная пчела. 1840. № 246, 271). 19 августа 1841 г., до публикации официального известия, «Северная пчела» поместила краткую информацию о смерти Лермонтова — «молодого писателя», «подававшего отечественной литературе самые блистательные надежды». В 1842–1843 гг. упоминания о Лермонтове в «Северной пчеле» редки, что, по-видимому, связано с пропагандой творчества Лермонтова во враждебных Булгарину «Отечественных записках». В 1844 г. Булгарин выступил с резким возражением издевательской статье О.И. Сенковского

о IV части «Стихотворений» Лермонтова; указывая на незаурядность таланта Лермонтова и требуя для него уважительной и справедливой критики, Булгарин не забыл подчеркнуть беспристрастие «Северной пчелы» к литературному противнику. Напоминание о заслугах «Северной пчелы» в установлении литературной репутации Лермонтова («Комары», 1842) стало одним из лейтмотивов статей Булгарина.

С середины 1840-х гг. Булгарин вел систематическую борьбу с «натуральной школой», которая безосновательно, с его точки зрения, объявила Лермонтова одним из своих предшественников и поставила «выше Шиллера, Державина и Пушкина» (1846. № 55). С этого времени Булгарин начал систематически противопоставлять роман Лермонтова — «глубокое создание, первообраз или тип нашего века», имеющее идею и нравственную цель, «мелочным» и «грязным» произведениям писателей «натуральной школы» — И.А. Гончарова (1847. № 81), Н.А. Некрасова (1845. № 79; 1853. № 201; 1855. № 244). Возражая Н.Г. Чернышевскому, Булгарин рассматривал Лермонтова в ряду писателей «карамзинского периода», наряду с Пушкиным и А.С. Грибоедовым (1856. № 100). Другой постоянный рецензент «Северной пчелы» Л.В. Брант склонен был возводить роман Лермонтова к традиции нравоописательного романа булгаринского типа (1847. № 34). В связи с этим оценки Лермонтова в «Северной пчеле» иногда вырастают до апологетических; сам Булгарин видел в его романе «все высокие красоты истории, драмы и поэмы, отблески таланта Тацита, Шекспира, Шиллера, Гёте и Клопштока» и утверждал совершенную оригинальность созданных им образов, особенно Максима Максимыча — «прототипа русского благородного армейского офицера, с чистою душою и русским солдатским простодушием» (1853. № 201). С полемическими целями Булгарин постоянно цитировал и характеристику современных журналов в стихотворении «Журналист, читатель и писатель», обращая их против литературных принципов «натуральной школы» (1849. № 287; 1855. № 244; 1856. № 103).

сочинения

Комары: Всякая всячина..., рой первый.
СПб., 1842. С. 23–24; статьи в «Северной пчеле»: Герой нашего времени, Соч. М. Лермонтова. Ч. 1–2. СПб., 1840 <...> // 1840. 30 окт. С. 981–983; Маяк современного просвещения и образованности // 28 нояб. С. 1083; Журнальная всякая всячина (без подп.) // 1841. 28 июля. С. 661–662; Журнальная всякая всячина // 1844. 11 нояб. С. 1020–1031; 1845. 7 апр. С. 313–315; 1846. 9 марта. С. 218; 1847. 8 февр. С. 118; 12 апр. С. 322–323 // 17 мая.

С. 434; Ливонские письма // 1847. 11 июня. С. 520; Журнальная всякая всячина // 1848. 24 янв. С. 74; 23 окт. С. 951; 1849. 24 дек. С. 1145; 1850. 5 авг. С. 694; 1851. 12 мая. С. 423; Ливонские письма // 1852. 28 июня. С. 573; 16 авг. С. 729; 20 сент. С. 838; Журнальная всякая всячина // 1853. 17 янв. С. 50–51; 12 сент. С. 801–802; 1854. 10 апр. С. 349; 1855. 5 нояб. С. 1291; 5 дек. С. 1415; 1856. 5 мая. С. 521; Заметки, выписки и корреспонденция // 1856. 9 мая. С. 555–557.

литература

Белинский IV: 373; Головин И. Записки. Лейпциг, 1859. С. 67; Краткий обзор книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за сто лет. 1782–1882. СПб., 1883. С. 71–72; Мартынов П.К. Новые сведения о М.Ю. Лермонтове // Исторический вестник. 1892. Кн. 11. С. 387; Переписка Я.К. Грота с П.А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 118, 195;

Щеголев 1929: 141; Мордовченко 1941: 762, 773, 776; Найдич 1952: 360–366; Герштейн Э. «Тамбовская казначейша» // ЛН. Т. 58. С. 401–405; Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 255; Турбин 1978: 16, 29, 140, 142–147, 152–154, 197–199.

«ГЛУПОЙ КРАСАВИЦЕ», раннее стихотворение Лермонтова эпиграмматического характера (1830). По своей теме и стилистике включается в традицию «легкой поэзии», которой Лермонтов отдал некоторую дань в ранних опытах. Глупая красавица, вероятнее всего, не конкретный, а типичный адресат, весьма характерный для этой поэтической традиции (ср. стихотворение Лермонтова на ту же тему: «К глупой красавице»); к ней же восходят и условно античная символика стихотворения с характерными перифрастическими метафорами («чаша любви», «вино Амура»), и несколько искусственное двухчастное построение по принципу парадокса-антитезы (не испытывая жажды, лирический герой пьет «вино Амура», а в момент жажды не может его получить). Заключительная строчка с неожиданным и грубоватым «объяснением» комически контрастирует с изысканно-прециозной манерой предшествующих строк («Затем что чаша влаги страстной, / Как голова твоя — пуста»).

Автограф — ИРЛИ. Тетр. VIII. Под текстом позже приписана дата: «1830 года — 4 октября». Заглавие в скобках. Впервые: Соч. под ред. Висковатого I: 130. Датируется на основе пометы в автографе.

литература

Пейсахович 1964: 431–432.

ГРЕЧ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ (1787–1867), русский писатель, журналист, издатель журнала «Сын отечества» и (вместе с Ф.В. Булгариным) газеты «Северная пчела». До 1825 г. был близок к либеральным кругам. В 1830–1840-е гг. позиция Греча носила официальный характер и в целом отождествлялась с позицией Булгарина. Тем не менее в обзоре русских книг 1840 г. (журнал «Русский вестник») Греч отнес роман Лермонтова «Герой нашего времени» к числу «превосходнейших произведений нашей литературы вообще»; Греч возражал против мнения о «ложном направлении» романа, отделяя образ Печорина от самого Лермонтова, «пламенного, умного, разнообразного, благородного», чему свидетельством был для Греча сборнике «Стихотворений» Лермонтова (1840). Близка этому суждению и краткая характеристика

Лермонтова, включенная Гречем в 3-е изд. его книги «Учебная книга российской словесности» (СПб., 1844. Ч. 4. С. 328; см. также: Ч. 2. С. 42–49; Ч. 3. С. 55, 158–160, 334–336), где в качестве образцов приведены несколько произведений Лермонтова. Однако в том же году в книге «Разбор сочинения, озаглавленного „Россия в 1839 г.“ маркиза Кюстина» (1844), написанной по прямому заказу правительства (которое было задето книгой Кюстина, направленной против российского самодержавия), Греч присоединился к официальной точке зрения на Лермонтова: «Его смерть — событие весьма горестное, так как с ним ушел в могилу и его блестящий талант, но вся его жизнь доказывает, что правительство было совершенно право, когда удалило его из Петербурга: остается только пожалеть, что стремление к добру не преобладало в его моральном облике, ни в его литературной деятельности».

сочинения

Взгляд на произведения литературы в 1840 г. //
Русский вестник. 1841. Т. 1.
С. 233–234; Examen de l'ouvrage

de M. le marquis de Custine, intitulé
“La Russie en 1839”. Paris, 1844. P. 68.

ГРУЗИНОВ ИОСИФ РОМАНОВИЧ (1812–1858[?]), русский поэт; однокашник Лермонтова в Пансионе в четвертом и пятом классах (1829). Лермонтов адресовал ему стихотворение «К Грузинову» (1829), где иронически отозвался о его первых литературных опытах. Предполагалось, что Грузинов изображен и во втором стихотворении цикла «Портреты» (1830). В 1830 г. вышел сборник стихов Грузинова «Цитра», отличавшийся технической беспомощностью. В 40-е гг. Грузинов опубликовал два сборника стихов и книгу повестей. Лирика Грузинова, преимущественно любовные стихи и религиозные медитации, носит эпигонский характер (подражание А.С. Пушкину, В.Г. Бенедиктову, В.А. Жуковскому, Лермонтову). Некоторые его стихи («Портреты», 1842, «Слыхали ль вы старинное преданье», 1849) тематически близки к пансионским стихам Лермонтова; высказывалось предположение, что второй «портрет» цикла «Портреты» имеет в виду Лермонтова. В стихах и повестях Грузинов изображает также «разочарованного» героя-имморалиста, наделяя его резко отрицательными чертами («Портреты», повесть «Асмодей»). К посмертно изданной (1863) автобиографической повести «Записки покойного Якова Васильевича Базлова» Грузинов взял эпиграфом стихи Лермонтова «И скучно и грустно».

сочинения

Грузинов И.Р. Мечты и звуки поэзии.
М., 1842; Грузинов И.Р. Отблески
поэзии. М., 1849; Были и повести,

рассказанные Иосифом Грузиновым.
М., 1840.

литература

Эйхенбаум 1935–1937 I: 427, 430; Бродский 1945: 126–127; Майский 1947: 240–241, 258; *Пешков В.* «Муз прилежный обожатель» // *Собеседник.*

Портреты. Этюды. Исторические повествования. Очерки. Воронеж, 1971. С. 246–250.

ГУБЕР ЭДУАРД ИВАНОВИЧ (1814–1847), русский поэт; переводчик «Фауста» И.В. Гёте. Лирические темы и мотивы, традиционные для романтической поэзии 1830–1840-х гг. (конфликт поэта и общества, идеальных стремлений и разрушающего их скептицизма, неприятие «существенности»), сближают Лермонтова и Губера. Подобно Лермонтову, он обращался к демонической и богоборческой темам («Прометей», 1845). С 1840 г. в стихах Губера ощущается и прямое воздействие Лермонтова; он пишет ряд вариаций на темы «Думы» Лермонтова («Дума», «Перепутье», оба — 1840; «Расчет», 1843; «Проклятие», 1844, с прямыми реминисценциями), «Не верь себе» Лермонтова («Иным», 1844, с реминисценцией) и на темы «Молитвы» («Я, мать бо- жия, ныне с молитвою») — «Ave Maria» (1847).

сочинения

Соч.: В 3 т. / Под ред. А. Г. Тихменева. СПб., 1859–1860.

литература

Розанов 1914: 243–246; *Андроников И.Л.* Автор остается неизвестным // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 321; *Бухштаб Б.* Русская поэзия 1840–1850-х гг. // Поэты 1840–1850-х гг. Л., 1972. С. 32–33.

«ЖАЛОБЫ ТУРКА», юношеское стихотворение Лермонтова (1829), в котором даны приметы политического строя, враждебного народу и личности. В нем отразились укрепившиеся в русском обществе после начала освободительной борьбы греков (20-е гг.) представления о Турции как об эталоне деспотического государства. Эти темы характерны для русской политической поэзии декабристской ориентации; они сочетались с антидеспотическими выступлениями против русской политической системы. Стихотворение Лермонтова подчеркнуто аллюзионно (см. последнее четверостишие и предшествующую ему строку); оно касается и специфически русских проблем; так, в строке «там стонет человек от рабства и цепей» несомненен намек на крепостное право. Первые строки стихотворения («Ты знал ли дикий край») соотносятся с известной «Песней Миньоны» И.В. Гёте («Ты знаешь край»). Элементы абстрактно-романтической стилистики не заслоняют лермонтовской энергии стиха, явственно ощущаемой уже в этом раннем сочинении.

По своей стилистике стихотворение приближается к инвективам, распространенным в гражданской поэзии 20-х гг.; Лермонтов

широко пользуется абстрактными понятиями, тяготеющими к олицетворениям («хитрость и беспечность злобе дань несут»); анафорические повторы, начинающие и завершающие стихотворение, придают ему сходство с ораторским периодом. Вместе с тем стихотворение является одной из первых попыток Лермонтова наметить социально обусловленный характер (упоминание во втором четверостишии о мощных умах, под властью деспотизма утративших стремление к добру).

Автограф: ИРЛИ. Тетр. II. Впервые: Стихотворения М.Ю. Лермонтова, не вошедшие в последнее издание его сочинений. Берлин, 1862. С. 6. Без заглавия, с пропуском заключительных четырех стихов; полностью: Соч. под ред. Висковатого I: 41. Датируется по положению в тетради.

литература

Кирпотин 1939: 13–14; Иванова Т. 1957:

80–81; Морозова М.Н. Опыт сопоставительного стилистического исследования // Вестник МГУ. Филология, журналистика. 1965. № 1.

С. 85–93; Удодов 1973: 292; Маймин 1975: 116–117; Gronicka A. von. Lermontov's debt to Goethe // Revue de Littérature Comparée. 1966. № 4. P. 572.

ЖАНРЫ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА. Литературная деятельность Лермонтова протекала в эпоху разрушения и диффузии жанровой системы XVIII в., и его творческое наследие далеко не всегда поддается жанровой классификации, отражая в то же время поиски новых форм.

Ученческая лирика Лермонтова (1828–1829) ориентирована отчасти на традиционные образцы, представленные в сборниках его поэтических учителей: так, «Опыты в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова (1817), «Стихотворения» А.С. Пушкина (1826) и другие еще сохраняли в известной мере в структуре элементы жанровой классификации XVIII в. К ней восходят уже архаичные для 20-х гг. опыты Лермонтова в «легкой поэзии»: антологическая басня-аллегория «Заблуждение Купидона», моралистические эпиграммы, «Мадригал», идиллия «в древнем роде» в александрийских стихах «Пан» и анакреонтические стихи типа «Пира», «Веселого часа», «К друзьям» и другие. В дальнейшем эти жанровые формы у Лермонтова исчезают (исключение — немногочисленные эпиграммы-сентенции и мадригалы «на случай»). Несмотря на архаическую литературную среду Пансиона и университета, юный Лермонтов ориентируется на малые (младшие, сложившиеся позднее) жанры: ни ода, ни псалмодическая лирика, ни дидактическое послание в его поэзии не отразились.

Устойчивыми для лирики Лермонтова оказываются жанры элегии, романса («мелодии», литературные песни), баллады. Все они не имеют четких границ и сильно деформированы в сравнении с классическими образцами. Так, признаки сюжетного строения баллады обнаруживаются в послании «К NN ***» («Не играй моей тоской»), «Грузинской песне»;

напротив,

напротив, балладная форма («Два сокола») лишена балладного сюжета; нет сколько-нибудь четких различий между романсом, литературной песней и «мелодией».

Из «старших» жанров Лермонтов обращается к элегии. Самим поэтом названы «элегией» всего два стихотворения; в 1829-м — традиционная для 20-х гг. «унылая элегия» — угасание чувств, старение души («О! Если б дни мои текли»), в 1830 г. — аналогичная медитация («Дробись, дробись, волна ночная»), произносимая от имени «добровольного изгнанника» — лирического героя чайльд-гарольдовского типа, по видимому, воспринятого через призму пушкинского «Кавказского пленника». К различным типам элегии тяготеет у Лермонтова ряд стихов 1828–1830 гг., несмотря на отсутствие авторских жанровых обозначений; такова «Цевница» в александрийских стихах или близкие к «кладбищенской» элегии «Оставленная пустынь предо мной», «Кладбище»; их содержание — медитация при виде руин, символизирующих бренность человеческого существования. Несколько стихотворений 1829 г. ориентированы на элегию Е.А. Баратынского середины 20-х гг., приходящую на смену старой «унылой элегии»: «К ...» («Не привлекай меня красотой»), «К ***» («Мы снова встретились с тобой»). В раннем творчестве определяется и жанр исторической элегии с элементами ромansa и баллады, близкой к элегиям Батюшкова, но с более ясно выраженными чертами лиро-эпического повествования: «Наполеон» («Где бьет волна о брег высокой»).

Первые опыты романсов Лермонтова сохраняют характерную «рефренную» композицию [«Романс» («Невинный нежною душою»)]; что было нередко и в русских романсах 30-х гг.; следы этой традиции ощущаются и в произведениях, лишенных жанрового обозначения, но тяготеющих к романсу («Благодарю»). О литературной песне у Лермонтова см. в статье *Фольклоризм*.

Лиро-эпические жанры представлены в ранней лирике Лермонтова прежде всего *балладой*. Лермонтов варьирует или переводит ряд образцов литературной баллады; особое значение для него в это время приобретает Ф. Шиллер. Ранние баллады Лермонтова имеют исключительно любовные сюжеты и непосредственно сближаются с чисто лирическими опытами юного Лермонтова. Уже с 1828 г. Лермонтов обращается к жанру лирической поэмы («Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Преступник» и др.), перерабатывая сюжеты пушкинских «южных поэм». Увлечение байронической поэмой Пушкина, И.И. Козлова и других подготовило Лермонтова к активному восприятию подлинного духа поэзии Дж. Байрона в 1830–1831 гг. Из русской байронической поэмы он усваивает мелодраматизм ситуаций и стремительное развитие сюжета; для него характерен интерес к байроническому «герою-преступнику». Очевидно, эти же литературные устремления сказа-

лись в балладных опытах Лермонтова типа «Атамана». В ранних поэмах Лермонтов сохраняет непрерывную сюжетную линию, избегая временных сдвигов и характерной для Байрона поэтики «тайн»; позднее поэмы Лермонтова увеличивают лирический потенциал, допуская сюжетные эллипсы, нередко заполняемые эмоциональными пейзажными описаниями («Последний сын вольности», 1831 и др.). Перенос центр тяжести с событийного повествования на психологию героя, Лермонтов создает и поэму-фрагмент, представляющую собой монолог-исповедь с ослабленной сюжетной основой («Исповедь»); такой монолог получит развитие в «Боярине Орше» и «Мцыри».

В поэмах с национально-героической темой (на древнерусском материале), связанных с декабристской гражданской традицией («Последний сын вольности»), видоизменяется самый жанр поэмы; герой утрачивает черты «преступника», но усилен элемент «тайны» в построении сюжета; вводятся монологи в духе гражданской политической оды или трагедии эпохи декабризма. Воздействие декабристского романтизма в 1830–1831 гг. отозвалось в жанровых поисках Лермонтова: появляется замысел политической трагедии из эпохи римского республиканизма («Марий») и поэмы о борьбе с татарами («Мстислав»); вторая в еще большей степени, нежели «Последний сын вольности», должна была приблизиться к традиции декабристской гражданской поэмы.

1830–1831 гг. — период особенно интенсивного и преимущественно лирического творчества, хотя параллельно идет работа над драматическими опытами. Если в поэмах Лермонтова лирическая доминанта вполне очевидна, то в драматургии лирическое начало сказывается косвенно: в ориентации на драму шиллеровского образца, с мелодраматизацией конфликта, эмфатической лирической прозой и ясно выраженным автобиографическим началом («Menschen und Leidenschaften», «Странный человек»). В драматические опыты Лермонтов переносит полностью некоторые лирические стихи автобиографического значения («Видение» и др.). Вместе с тем именно в названных драмах воплощается объективно-эпическая струя творчества Лермонтова — в описаниях быта, в том числе социального (см. *Драматургия*). В эти же годы появляется у Лермонтова лирико-символическая драматическая поэма с условными персонажами и местом действия («Ангел смерти», «Азраил»); она близка к «мистериям» Байрона и шире — к жанру символично-аллегорических «мистерий», распространявшемуся в русской литературе 30-х гг.

Наибольшее жанровое разнообразие в ранней лирике Лермонтова приходится на 1830–1831 гг. Наметившиеся в 1828–1829 гг. жанры не исчезают, но видоизменяются. Историческая элегия под воздействием декабристской традиции приближается к рылеевской «думе»; это обозначение появляется при стихотворении «Наполеон» («В неверный час...»),

час...»), «Могила бойца»; к думам примыкает «Св. Елена». В отличие от лиро-эпических дум Рылеева лермонтовские думы сохраняют большее родство с элегической медитацией и не связаны жесткой композиционной структурой. Сильнее традиция гражданской поэзии сказывается в жанре политической оды [«10 июля (1830)», «30 июля. — (Париж) 1830 года», «Новгород»], которая воспринимает ораторско-декламационные интонации антииранических стихов декабристов вместе с политической лексикой, «словами-сигналами», специфическими синтаксическими конструкциями (анафора, период, обилие риторических обращений побудительного или инвективного характера и т.д.). Политическая ода у Лермонтова не образует автономного жанра; она сочетается с традицией сатиры-инвективы и даже медитативной элегии, что было характерно, в частности, для французской поэзии периода Революций 1789 (А. Шенье) и 1830 гг. (О. Барбье); русским образцом такого смешанного жанра явилась политическая элегия Пушкина «Андрей Шенье» (отразившаяся у Лермонтова). К этому жанру тяготеет ряд стихотворений Лермонтова — как гражданских [«К ***» («О, полно извинять разврат»), «Приветствую тебя, воинственных славян»], так и интимных («Безумец я! вы правы, правы»); в 1830–1831 гг. в русле этой жанровой традиции возникает цикл стихов, построенных как предсмертный монолог поэта перед гибелью (казнью): «Из Андрея Шенье», «Настанет день — и миром осужденный» и другие, где мотив самопожертвования «за дело общее» является в то же время лирической ситуацией любовной элегии; эти стихи опираются на традицию Шенье, отчасти воспринятую через Пушкина. Таким образом, жанровые границы элегии и политической оды оказываются зыбкими, подчас неопределенными; это будет свойственно и поздней лирике Лермонтова.

В романсах 1830–1832 гг. лирическая ситуация обычно объективирована; однако, как правило, объективация условна или аллегорична [«Романс» («Стояла серая скала на берегу морском»)]. Как романс, так и «мелодия» этих лет не обладают ясно выраженными жанровыми признаками и по существу представляют собой жанр лирической миниатюры, сохранившейся до конца творческого пути Лермонтова; они стремятся к повышенной музыкальности ритмико-мелодического строя. Сравните «Еврейскую мелодию» («Я видал иногда, как ночная звезда») с внутренней рифмой, «Звезду» («Светись, светись, далекая звезда»), близкую к «мелодиям» Т. Мура. Жанровыми образцами «мелодий» служат Лермонтову «Еврейские мелодии» Байрона и «Ирландские мелодии» Мура.

Увлечение Байроном (1830–1831) сказалось в появлении новых жанровых образований, отчасти подготовленных стихами 1828–1829 гг. К ним в первую очередь относятся «стансы». Стансы как стихи небольшого объема с неопределенными жанровыми и тематическими призна-

ками известны в русской поэзии с XVIII века. У Лермонтова так обозначено шесть стихотворений 1830–1831 гг. элегического характера, имеющих, однако, в отличие от элегий, строфическую форму (четверостишия, шестистишия, восьмистишия); обычный размер — четырехстопный ямб, позднее прибавляется анапест или хорей с анапестической анакрузой («Не могу на родине томиться»). Их содержание — неразделенная или обманутая любовь; обычное построение — обращение к возлюбленной от имени лирического героя или медитация, но более напряженная, нежели в обычной элегии. Можно думать, что такое понимание «стансов» подсказано знаменитыми «Стансами к Августе» Байрона — лирическими медитациями в форме послания, отразившимися, между прочим, в стихотворении «Хоть давно изменила мне радость». Формы подобного рода, в большей или меньшей степени навеянные Байроном (ср. стихотворение Лермонтова «Farewell», 1830), особенно часты в лирике Лермонтова 1830–1831 гг.; помимо литературной традиции, появление их объясняется и творческой историей, и назначением стихотворений, как правило, обращенных к конкретным адресатам и образующих лирические циклы; дневниковый характер (см. *Дневник*) лирики раннего Лермонтова в известной мере определяет собой ее жанровые особенности.

От Байрона приходит к Лермонтову особая жанровая форма, занимающая срединное положение между поэмой-исповедью и лирической медитацией и обозначаемая им иногда как «отрывок» [«Отрывок» («Три ночи я провел без сна — в тоске»)] или «монолог» (что подчеркивает ее близость к фрагменту из поэмы или поэме в форме фрагмента — см. выше); иногда Лермонтов озаглавливает такие стихи датой, как дневниковую запись («1830. Мая. 16 число», «1831-го июня 11 дня»); они написаны от первого лица и представляют собой философскую медитацию; любовная тема обычно отсутствует или приглушена. Нередко медитация принимает символично-аллегорический характер: «Сон» («Я видел сон»), «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами»), «Ночь» (I–III), «Видение» и др.; отличительная их особенность — стиховое оформление: пятистопный безрифменный ямб; в символике ощущаются эсхатологические мотивы. Их жанровый образец — «Тьма» и «Сон» Байрона. В пределах этого жанра Лермонтов в 1830–1831 гг. разрабатывает широкий круг тем, преимущественно философских. На протяжении 1832 г. нарастают изменения в системе лирических жанров; увеличивается удельный вес эпических элементов. Особое значение приобретает баллада, которая впитывает фольклорные мотивы, осложняясь воздействием литературных переработок фольклора (см. *Фольклоризм*). Разработка в пределах лиро-эпических форм национальной темы, начавшаяся еще в 1831 г. («Поле Бородина»), идет с возрастающей интенсивностью; в балладе ощущаются черты сказа и *стилизации*: «Тростник»,

«Тростник», «Два великана», «Желанье» («Отворите мне темницу»). Сказ способствовал преодолению ранней лирической субъективности (см. *Автобиографизм*); другим средством оказалась *ирония*.

Уже в 1830–1831 гг. Лермонтов обращается к собственно сатирическим жанрам (вообще редким в его творчестве, хотя в посланиях, поэмах, драмах и прозе Лермонтова постоянно встречаются элементы сатиры). Первая сатира Лермонтова «Булевар» — тип сатирической панорамы, получившей некоторое распространение в 30-е гг.; самая тема в значительной мере подсказана требованиями жанра. Вторая — «Пир Асмодея» — основана также на обычной для того времени символике сатирического фельетона; здесь сатира приобретает политическую окраску. На протяжении всего творчества Лермонтов писал эпиграммы; однако они значительно уступают эпиграммам Пушкина, Вяземского, Баратынского, культивировавших этот жанр как средство литературной борьбы; в этом отразилось общее падение культуры эпиграммы в 30-е гг.

В 1832 г. ироническую тональность приобретают у Лермонтова баллада («Из ворот выезжают три витязя в ряд»), послание («Примите дивное посланье»), лирическая медитация («Что толку жить!.. Без приключений...»), эротический фрагмент («Девятый час; уж темно; близ заставы»). В дальнейшем, под воздействием атмосферы игриво-непристойной удалы, царившей в юнкерской школе, у Лермонтова появляются сгущенно-эротические и натуралистические мотивы (так называемые *юнкерские поэмы*); обращение к бытовой сфере, анекдоту, стихотворной новелле сказывается на жанровой природе лирического стиха, где ирония переходит в пародию и гротеск («Юнкерская молитва», «На серебряные шпоры», «Катерина, Катерина!»). Эти творческие тенденции получают завершение в иронической стихотворной новелле «Тамбовская казначейша» и в поэме (стихотворной повести) «Сашка», где ироническая картина нравов усложняется традицией философской медитации (в лирических отступлениях).

Своеобразную эволюцию в 1832–1835 гг. претерпевает жанр романтической поэмы: начиная с «Измаил-Бея» в ней прочно закрепляется «кавказская тема» («Каллы», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек»). При сохранении и даже оживлении внешних композиционных форм байронической поэмы (с элементами «тайны», сюжетными эллипсами, «неистовым» героем), она в значительной мере теряет первоначальный лирический характер, насыщаясь бытовыми этнографическими реалиями и мотивировками и усиливая повествовательный элемент в духе романтического ориентализма 30-х гг. В этом отчасти сказалось знакомство Лермонтова с ориентальной балладой В. Гюго [ср. «Прощанье» («Не уезжай, лезгинец, молодой»)]. В 1832–1834 гг. Лермонтов уже прямо обращается к прозе («Вадим»), оставаясь в русле традиции «неистовой» прозы Гюго.

Последний этап эволюции Лермонтова, начавшийся в 1836–1837 гг., характеризуется преодолением традиций «неистовой школы» и оживлением лирического начала, при сохранении значимости эпического элемента. Чертами переходности отмечен «Маскарад», сочетающий композиционно-стилистические особенности мелодрамы и сатирической «высокой комедии» (типа «Горя от ума»), и незаконченная «Княгиня Лиговская», где остроромантический конфликт, окрашенный социально, облекается в форму повести, предвосхищающей *натуральную школу*. К 1837 г. относится кульминация фольклорных интересов Лермонтова, результат которых — создание «микроэпоса»: «Бородино» — в форме солдатского сказа и «Песня про... купца Калашникова» — стилизованная былина с балладными элементами (аналогичные явления на кавказском материале — сказка «Ашик-Кериб» и «Беглец»).

Вместе с тем именно жанр поэмы в творчестве Лермонтова оказывается наиболее устойчивым; сохраняя сюжетно-повествовательный характер, усилившийся в 1832–1835 гг., поздние поэмы в то же время остаются генетически связанными с жанром поэмы-исповеди, определившимся еще в раннем творчестве. Работа над «Демоном» не прерывается с 1829 г., завершающий ее этап относится к 1839 г.; ранняя «Исповедь» включается как центральный монолог героя в «Боярина Оршу» и затем в «Мцыри». Магистральной линией эволюции поэмы у Лермонтова можно считать лирическую поэму с единым центральным героем, чей субъективный мир преимущественно интересует поэта. По-видимому, в неоконченной «Сказке для детей» начал вырисовываться несколько иной тип поэмы, сохраняющей лирический колорит, но ставящий душевную жизнь героя в связь с формирующей средой; показательна здесь строфа — 11-стишие, близкое к октаве, которая в дальнейшем становится обычной для «повести в стихах»; к такому жанровому определению склоняют также иронические интонации начала. Эта тенденция творчества была оборвана гибелью Лермонтова. Подобное взаимопроникновение эпики и лирики присуще и стихам позднего Лермонтова. Дескриптивными батальными сценами насыщается любовное послание («Валерик»). Особое значение приобретают лиро-эпические жанры, прежде всего баллада, нередко написанная от лица рассказчика и получающая форму сказа, где сознание повествователя близко народному сознанию: «Узник», «Соседка», «Завещание» («Наедине с тобою, брат»), «Свиданье». В поздних балладах определяющие черты жанра приглушены; они легко приобретают песенные и романсные признаки (ср. близкую к ним «Казачью колыбельную песню» с напряженным внутренним сюжетом). Особенность их — отсутствие события, «эпизода», центр тяжести переносится на ситуацию, атмосферу, психологию героя, сюжет нередко остановлен на кульминации, развязка лишь предполагается; в поэтике особая роль принадлежит символике («Листок»). Все это увеличивает

увеличивает лирический потенциал баллад; в некоторых случаях можно говорить о лирической доминанте [ср. «Пленный рыцарь», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана»)], тем более что ряд баллад разрабатывает драматическую любовную ситуацию. К последним примыкают лирические миниатюры с близким символическим значением («Утес», «На севере диком»).

Лирическая медитация у позднего Лермонтова представлена также синкретическим жанром, наметившимся уже в 1830–1831 гг. и вобравшим в себя черты медитативной элегии, сатиры и инвективы, по типу «ямбов» О. Барбье («Смерть Поэта», «Кинжал», «Поэт», «Дума», «Не верь себе», «Как часто, пёстрою толпою окружён»). В «Последнем новоселье» этот жанр преобразован в политическую оду. В русской поэзии 40-х гг., где «Дума» Лермонтова получила особую популярность, название стихотворения приобрело оттенок жанрового обозначения — для рефлексивных стихов о современном поколении, ни структурно, ни тематически не связанных с традицией рылеевских дум. Среди медитаций Лермонтова выделяются также образцы романсного типа («Тучи», «Отчего», «И скучно, и грустно» «Выхожу один я на дорогу», «Нет, не тебя так пылко я люблю»).

Особняком в поэзии Лермонтова стоит лирическое стихотворение программно-декларативного характера, построенное как драматическая сцена («Журналист, читатель и писатель»).

Позднее творчество Лермонтова характеризуется, таким образом, все развивающейся тенденцией к стиранию жанровых границ и созданию своеобразных синтетических жанровых форм. Установка на «прозаизацию» лирики, освобождение от традиционных «поэтизмов», упрощение внешних особенностей формы и т.д. стоят в прямой связи с усиленной работой Лермонтова над созданием большой прозаической формы и шире — с эволюцией русской литературы в целом, в том числе с процессом вытеснения поэзии прозой. Вместе с тем в творчестве Лермонтова этот процесс носит особый характер, так как его роман («Герой нашего времени») испытывает сильное воздействие не только эпической, но и собственной лирической поэзии, что находит прямое подтверждение в его стилистике (см. *Проза, Русская литература XIX века*).

литература

Фишер 1914: 221–236; Эйхенбаум 1924б:
29–32, 83, 101–126; Эйхенбаум 1961:
289–359; Розанов 1942: 151–159,

196–206; Максимов 1959: 31–103;
Турбин 1978: 142, 147–149, 204–209.

«ЖЕНА СЕВЕРА» («Покрыта таинств легкой сеткой»), раннее стихотворение Лермонтова (1829), мифологическая аллегория, в основе которой лежит якобы существовавшее древнее преда-

ние о таинственной женщине, предмете суеверного поклонения «финнов»; взгляд этой женщины считался смертельным («Кто зрел ее, тот умирал»), и смотреть на нее могли только скальды (поэты), посвящавшие ей свои вдохновения. Лирический сюжет стихотворения, по-видимому, принадлежит самому Лермонтову, хотя отдельные элементы его находят себе аналогии в литературе, в том числе по истории и мифологии скандинавских народов. Стихотворение отражает увлечение юного Лермонтова оссианическими (см. *Оссиан*) и шире — «северными» мотивами, что сказалось и в его ранних поэмах; вслед за старшими современниками (Е.А. Баратынский и др.) Лермонтов свободно объединяет разнородные культурные комплексы (скандинавский, финский, «оссианический»), создавая условный «северный» колорит.

Центральный образ стихотворения — прекрасная женщина с чертами демонизма, окруженная суеверной легендой, — по-видимому, навеян стихотворением А.С. Пушкина «Портрет», посвященным А.Ф. Закревской (опубл. 1829); в русской поэтической традиции (Пушкин, «Бал» Баратынского, 1828) Закревская послужила прототипом «вакханки», обуреваемой страстями и дерзко нарушающей законы света. К «Портрету» восходит и парафраза «жена севера», хотя в поэтической концепции «Портрета» героиня противопоставлена холодным северянкам как неистово-страстное «южное» начало, и самый облик ее конкретизирован иначе, нежели у Лермонтова. Романтический образ прекрасной губительницы в разных вариантах прослеживается в ранних сочинениях Лермонтова и получает закрепление в позднем творчестве («Тамара»).

Автограф: ИРЛИ. Тетр. II; копия (без разночтений): ИРЛИ. Тетр. XX. Впервые: Соч. под ред. Висковатого I: 46. Датируется по положению в тетради.

литература

Удодов 1973: 167–168; Шарыпкин Д.М. Скандинавская тема в русской романтической литературе (1825–1840) //

Эпоха романтизма. Л., 1975.
С. 170–177.

«ЖУРНАЛИСТ, ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ», одна из важнейших литературно-общественных поэтических деклараций позднего Лермонтова: написана на Арсенальной гауптвахте 20 марта 1840 г. (помета в копии, сделанной В.А. Соллогубом) во время ареста за дуэль с Э. Барантом; 12 апреля (до освобождения Лермонтова) стихотворение вышло в свет в «Отечественных записках».

Жанровым образцом стихотворения в значительной мере послужил «Разговор книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина (1824), где впервые в русской литературе поставлена проблема положения поэзии в «коммерческий

в «коммерческий век». К 30-м гг. эта тема в поэтической форме декларативного «разговора» становится популярной (ср. «Журналист и злой дух» С.П. Шевырева, 1827; «Поэт и дух жизни» А.А. Башилова, 1836, и др.). Лермонтов дает свою интерпретацию темы, отличную от пушкинской. Видоизменяя жанровую форму (не диалог, а трилог), он возвращается к первоисточнику — «Прологу в театре» в «Фаусте» И.В. Гёте. Связь с Гёте отчасти подтверждается и эпиграфом, восходящим к его «Изречениям в стихах».

Существует несколько попыток установить прототипы действующих лиц стихотворения Лермонтова. Было обращено внимание на рисунок в его альбоме 1840–1841 гг., в точности повторяющий экспозиционную ремарку стихотворения; на нем изображены сам Лермонтов в позе Читателя и А.С. Хомяков в позе Писателя; предполагалось (Б. Эйхенбаум), что прототип Читателя — Лермонтов, а Писателя — Хомяков. По другой версии (Э. Герштейн), в Читателе изображен П.А. Вяземский. В Журналисте обычно находят черты Н.А. Полевого (Н. Мордовченко). В стихотворении, действительно, отразились наблюдения Лермонтова над конкретными лицами и фактами литературного быта (так, слова «войдите в наше положенье» — устное речение, распространенное в пушкинском кружке), — однако сама литературная ситуация обобщена и для характеристики персонажей отобраны типовые черты (Э. Найдич).

В стихотворении Лермонтова разворачивается спор вокруг нескольких социальных и эстетических проблем, бывших предметом полемики в русской литературе и журналистике. В первом монологе Журналиста звучит мысль о поэтическом уединении как непременном условии вдохновенного творчества; мысль эта, затем развитая Писателем, приобретает, однако, в устах Журналиста тривиально-прагматическую форму и слегка окрашена иронией. В его монолог вкраплены реминисценции из Пушкина: «Ну, что вы пишете? нельзя ль / Узнать?» — парафраза из «Разговора...»; утверждение о благодетельности «изгнания, заточенья» — из «Ответа анониму» Пушкина (1830). Таким образом, суждения Журналиста сближены с психологией Книгопродавца и «любителей искусств», которые в пушкинском понимании принадлежат к массовым потребителям поэзии (ср. также суждения Директора театра и отчасти Комического актера у Гёте).

В ответе Писателя уже намечается обоснование его поэтического молчания, пока только как нежелания следовать расхожим темам массовой романтической лирики: экзотическим «ориентальным» картинам («Восток и юг / Давно описаны, воспеты»), противопоставлению поэта и толпы («Толпу ругали все поэты»), устремленности к «небесному» («Все в небеса неслись душою») и т.д. Тема «массовой литературы» (журналистики) продолжается на ином уровне в диалоге

Читателя и Журналиста; в словах Читателя есть отзвуки полемик пушкинского круга и «Отечественных записок» против «торговой словесности» и консервативной прессы 30–40-х гг. («Библиотека для чтения», «Северная пчела», «Сын отечества» и др.). Так, ироническое определение журнала, который «страшно» брать в руки «без перчаток», — парафраза известного замечания Вяземского («Отрывок из письма к А.И. Г<отовцевой>», 1830), вызвавшего полемический отклик Полевого (Московский телеграф. 1830. № 1. С. 79); рассказы, где «над Москвой смеются / Или чиновников бранят», — вероятнее всего, нравоописательные очерки и повести Ф.В. Булгарина, которого упрекали в вымысленности общей картины «нравов» (ср.: «С кого они портреты пишут? / Где разговоры эти слышат?»). Нападки на «опечатки» и «виньетки» содержались в мелочно-придирчивой критике Полевого, где в недоброжелательном тоне говорилось и о Лермонтове.

Оправдываясь, Журналист прямо сознается, что вынужден подчиняться требованиям коммерции, пренебрегая для них «приличьями» и «вкусом». Журналистика, таким образом, перестает быть посредником между производителями и истинными потребителями высоких культурных ценностей; не удовлетворяя Читателя, она заставляет и писательскую элиту замыкаться в себе; возникает тип не пишущего (не печатающегося) писателя, молчащего таланта. Здесь, по-видимому, сказывались впечатления Лермонтова от общения с поздним пушкинским кругом, после смерти Пушкина все больше отходившим от литературы и чуждавшимся современной журналистики (Вяземский, А.И. Тургенев, П.Б. Козловский).

Более глубокие основания кризиса литературы вскрываются в заключительном монологе Писателя. Как и в «Разговоре...» Пушкина и «Прологе...» Гёте, этому монологу принадлежит особая роль; в русских романтических интерпретациях Гёте монолог Писателя нередко завершал сцену, превращаясь в апофеоз поэзии, независимой от временного, утилитарного назначения (переводы А.С. Грибоедова, 1824, А.А. Шишкова, 1831, и др.). У Пушкина этот монолог перенесен к началу стихотворения и теряет значение апофеоза: поэт уступает доводу книгопродавца, что деньги в «железный век» являются непременным условием поэтической свободы. В «Журналисте...» решение проблемы во многом противоположно пушкинскому; Лермонтов делает монолог Писателя заключительным кульминационным моментом стихотворения, но принципиально меняет его смысл. Писатель продолжает свою ранее начатую речь, что подчеркнуто анафорическим подхватом («...О чем писать?..»); вся композиция сцены кольцеобразно замыкается. Заключительный монолог распадается на две части; каждая из них, в свою очередь, строится как «тезис» и «антитезис», в соответствии с антиномическим характером проблемы. Обе части монолога начинаются аполгией

истинной

истинной поэзии; здесь они соприкасаются с Гёте, Пушкиным и романтической лирикой 30-х гг. Однако каждый раз эта апология оказывается снятой; плоды творческого вдохновения Писатель уничтожает или скрывает от читательских глаз. Искусство субъективно-лирическое и облагораживающее мир, несмотря на свою абсолютную эстетическую ценность, предстает аудитории как «странные творенья», «воздушный, безотчетный бред», не находя понимания и отклика. При этом аудитория, «толпа» рассматривается как объективный и полноправный участник функционирования литературы; здесь Лермонтов продолжает тему стихотворения «Не верь себе» (1839). Иные, но столь же печальные последствия вызывает и иное искусство — социальные инвективы, картины земных страстей, либо встречающие агрессию со стороны «толпы», либо, помимо воли творца, развращающие наивных и неискушенных (в этой части стихотворения намечается тема «Пророка»). Тем самым Писатель неизбежно вынужден прийти к отказу от творчества: для него закрыты пути социальной коммуникации. Осознание общественной обусловленности и социальной функции поэзии было шагом в становлении реализма в русской литературе. Некоторые идеи стихотворения получили отражение в предисловии к «Герою...» (1841).

Стихотворение знаменовало дальнейшее сближение Лермонтова с редакцией «Отечественных записок» и особенно с Белинским, высоко оценившим «Журналиста...»; оно оказало воздействие на творчество критика. В современной Лермонтову литературе и критике стихотворение, как правило, не воспринималось в целом; в романтической лирике был воспринят только апофеоз поэзии; в критической полемике 40-х годов нередко цитировалась памфлетная характеристика журналистики.

Стихотворение вызвало полемические отклики; с разных позиций его отрицательно оценивали С.П. Шевырев (1841), С.А. Бурачок (1840), В.Н. Майков (1846), А.В. Дружинин (1850); тем не менее оно окончательно утвердило в русской литературе жанр поэтической декларации с участием Поэта (например, «Поэт и гражданин» Н.А. Некрасова; «Разговор с фининспектором о поэзии» В.В. Маяковского).

Стихотворение иллюстрировал М.А. Врубель. Беловой автограф: ИРЛИ. Тетр. XV. В автографе помета: «Печатать позволяется. С.-Петербург, 19 марта 1859 г. Цензор И. Гончаров». Копия (рукой В.А. Соллогуба): ИРЛИ. Оп. 2. № 62. Впервые: Отечественные записки. 1840. Т. 9. № 4. Отд. III. С. 307–310, с опечаткой в стихе 84 («светлое» вместо «свежее»).

литература

Белинский IV: 154, 272, 318, 434, 530; V: 443; VIII: 546; С. Б<урачок>. Стихотворения М. Лермонтова // Маяк. 1840. Ч. 12. Гл. 4. С. 155–156; Шевырев С. Стихотворения М. Лермон-

това // Москвитянин. 1841. Ч. 2. № 4. С. 538–539; <Майков В.>. Краткое начертание истории русской литературы. Сост. В. Аскоченским // Отечественные записки. 1846. № 9.

Отд. 5. С. 9; Ф. Б<улгарин>. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1849. 24 декабря. С. 1145; <А.В. Дружинин>. Письма иногороднего подписчика в редакции «Современника» о русской журналистике // Современник. 1850. Т. 20. № 3. Отд. 6. С. 79–80; Ф. Б<улгарин>. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1855. 5 ноября. С. 1291; Он же. Заметки, выписки и корреспонденция // Там же. 1856. 9 мая. С. 336; Нейман 1914: 117–119; Котляревский 1915: 164–166; Благой 1941: 410–411; Мордовченко 1941: 758–765; Пумпянский 1941: 408; Эйхенбаум 1943: 160–164; Эйхенбаум 1961: 104–107, 341–342; Дурылин 1948: 564–566; Кулешов 1958: 51–56; Герштейн 1964: 181–211;

Иконников 1962: 16–18, 52; Григорьян 1964: 149–157; Коровин 1973: 140–148; Вацуро В.Э. Пушкинская поговорка у Лермонтова // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 105–106 [см. наст. изд.]; Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 22–24; Найдич Э.Э. У истоков критического реализма. (О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Журналист, Читатель и Писатель») // Проблемы реализма. Вологда, 1976. Вып. 3. С. 155–163; Журавлева 1978: 14–15; Турбин В.Н. О литературно-полемическом аспекте стихотворения Лермонтова «Бородино» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 399, 402.

издания Лермонтова. ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ. Единственным прижизненным сборником были «Стихотворения М. Лермонтова» (СПб., 1840; тираж 1000 экз.); он включал 26 стихотворений и две поэмы — «Мцыри», «Песня про... купца Калашникова» — из 30 поэм и около 400 стихотворений, написанных к этому времени; сборник вышел в свет 25 октября (ценз. разрешение 13 августа). Отбор произвел сам Лермонтов; в сборник вошли, за единичными исключениями, только поздние стихи. Открывали книгу «Песня...» и «Бородино», произведения эпического характера; значительное место занимали лиро-эпические стихи общественного звучания («Дума», «Как часто, пестрою толпою окружен»); заключало сборник стихотворение «Тучи», с намеком на изгнание поэта. По-видимому, расположение текстов было продуманной структурой, также принадлежавшей Лермонтову. Сборник издавался в отсутствие автора, находившегося в ссылке; редактор — А.А. Краевский, издатели — И.Н. Кушинников и А.Д. Киреев. Тексты подверглись корректорской правке; имеются пропуски и искажения, как цензурные (см. *Цензура*), так и возникшие при переписывании или наборе. Тем не менее сборник 1840 г. сохраняет значение источника текстов Лермонтова (рукописи ряда произведений не сохранились).

При жизни Лермонтова вышел отдельным изданием и роман «Герой нашего времени» (1840; редакторы и издатели те же). Лермонтов пересмотрел текст журнальных публикаций глав романа и внес исправления. Цензурное разрешение — 19 февраля, роман вышел в свет к 27 апреля. Корректуры Лермонтов не читал, находясь с 10 марта до середины апреля под арестом за дуэль с Э. Барантом; в книге есть невыправленные ошибки переписчика и опечатки. Роман вышел в 2 частях;

тираж

тираж был распродан, и уже в 1841 г. Лермонтов продал Кирееву право на 2-е издание в количестве 1200 экз. В это издание (СПб., 1841) Лермонтов внес несколько исправлений, в остальном оно повторяет первое, вплоть до совпадения страниц и строк. В издании 1841 г. впервые появилось предисловие к роману, видимо, поступившее во время печатания и поэтому набранное с отдельной нумерацией страниц и не включенное в оглавление. В обоих изданиях есть незначительные цензурные купюры.

ПОСМЕРТНЫЕ ИЗДАНИЯ. После смерти Лермонтова стихи его появляются в журналах («Библиотека для чтения», «Современник» и др.), в сборнике «Вчера и сегодня», но более всего — в «Отечественных записках», редактор которых Краевский располагал значительным количеством рукописей Лермонтова. В 1842 г. он редактировал «Стихотворения М. Лермонтова» (ч. 1–3), изданные в расширенном объеме и с предисловием, в котором указывалось, что по мере обнаружения стихов Лермонтова будут выходить и последующие части. В части 1–2 вошли опубликованные ранее стихи и поэмы, в часть 3 — впервые драма «Маскарад», с цензурными искажениями. В 1844 г. вышла часть 4 с поэмой «Измаил-Бей» и стихами, напечатанными в «Отечественных записках» в 1843–1844 гг.

На протяжении 1847–1856 гг. выходят еще три издания сочинений Лермонтова: А.Ф. Смирдина (т. 1–2, 1847) и два — Ив.И. Глазунова (1852, 1856), пополненные новыми журнальными публикациями; они носят коммерческий характер. С 1856 г. начинают выходить заграничные издания Лермонтова на русском языке, в том числе произведения, запрещенные в России; среди них поэма «Демон»; известно пять ее изданий в Берлине [издание Шнейдера 1856, 1857, 1858; Б. Бэра (Е. Бока) 1875, И.П. Ладыжникова, не ранее 1907] и семнадцать в Лейпциге (издание Э. Каспровича, 1876–1894). Из зарубежных изданий особое значение имеет «Демон», дважды выпущенный в Карлсруэ в 1856 и 1857 гг. А.И. Философовым (см. *Философовы*). Первое издание воспроизводит текст списка, сделанного Философовым непосредственно с автографа последней редакции поэмы; издатель — Ф. Рейф, тираж 28 экземпляров; книга не поступала в продажу и предназначалась для раздачи родственникам Лермонтова (Столыпинам). Во 2-м издании добавлен исключенный Лермонтовым в результате автоцензуры диалог о Боге (стихи 742—749). В 1857 г. Философов издал в Карлсруэ поэму «Ангел смерти» с автографа, хранящегося у А.М. Верещагиной; до обнаружения автографа в 1962 г. это издание служило источником текста. Первая попытка издать критическое собрание сочинений Лермонтова принадлежит С.С. Дудышкину (т. 1–2, 1860), сотруднику «Отечественных записок». Изданию предшествовала публикация юношеских стихов и фрагментов ранних поэм Лермонтова, осуществленная Дудышкиным в статье «Уче-

нические тетради Лермонтова» (1859) по материалам, хранившимся у Краевского. В стремлении опереться на весь известный к тому времени фонд рукописей Лермонтова и проанализировать их с точки зрения творческой эволюции поэта Дудышкин следовал П.В. Анненкову, издавшему в 1855–1857 гг. первое научно-критическое собрание сочинений Пушкина, с «материалами» для его биографии. Однако Дудышкин не обладал ни историко-литературной эрудицией, ни критической интуицией Анненкова; кроме того, он должен был учитывать полемику вокруг наследия Лермонтова, которая заставляла его соблюдать осмотрительность, устанавливая пропорции между произведениями раннего и позднего Лермонтова. Эти трудности Дудышкин пытался преодолеть, выделив в 1-й том поздние произведения, в большинстве уже известные по журнальным публикациям и сборнику 1840 г., как предназначенные для печати самим Лермонтовым; в том 2 вошли ранние стихи и поэмы (в отрывках и монтажах), а также «Боярин Орша», «Тамбовская казначейша», «Маскарад», несколько поздних стихотворений. Таким образом, единый принцип отбора и расположения материала не выдержан; уязвимым было компромиссное положение издания «между полным и избранным»; текст изобилует неверными прочтениями, произвольными контаминациями и т.п. Тем не менее издание 1860 г. было первой попыткой издать Лермонтова как классика и в значительной степени определило тип последующих изданий. 2-е издание Дудышкина (1863, т. 1–2) стремилось усовершенствовать принятый тип: в том 1 вошли стихи (в хронологическом порядке), драмы и поэмы; в том 2 — стихи, напечатанные или предназначавшиеся к печати самим Лермонтовым, с добавлением совершенных поздних стихов.

Третье критическое издание вышло в 1873 г. под редакцией П.А. Ефремова, библиографа и историка литературы, близкого в эти годы к демократической журналистике. Он вернулся к построению издания 1860 г., но текстологические решения Дудышкина подверг критике в заметке «Несколько слов об издании». Исправляя неверные прочтения, Ефремов уточнил тексты «Сказки для детей», «Демона», «Мцыри» и некоторых стихотворений («Выхожу один я на дорогу», «Пророк») и передатировал несколько произведений; он впервые напечатал стихотворения «Жалобы турка», «Ужасная судьба отца и сына» и др., а также впервые ввел в сочинения письма Лермонтова. Много сделал Ефремов для восстановления цензурных купюр (см. *Цензура*). В примечании он дал библиографические и текстологические справки, с указанием на рукописные источники текста, и снабдил издание новой биографией Лермонтова, написанной А.Н. Пыпиным и включившей ряд неизвестных мемуарных свидетельств (в первую очередь Краевского). Издание 1873 г. совершеннее дудышкинского, и оно послужило основой последующих изданий под редакцией Ефремова (издания 4–7, 1880–1889), по мере

возможности

возможности уточнявших тексты и датировку произведений и учитывавших новые публикации. В 1880 г. Ефремов выпустил отдельным изданием «Юношеские драмы Лермонтова», где впервые напечатана драма «Menschen und Leidenschaften» и полностью — «Испанцы» и «Два брата».

В издании Ефремова отразились характерные для конца XIX в. методика текстологического чтения рукописи и эдиционные принципы. Основной задачей издателя считалось достижение максимальной полноты корпуса, вплоть до вариантов черновых автографов; главное внимание обращалось на правильность прочтения рукописного текста. При неразработанности принципов анализа черновой рукописи сводка вариантов не имела системы и не характеризовала движения замысла, а являлась суммой строк и фрагментов лермонтовского текста. Не была разработана и методика конъектуры (редакторского исправления испорченного текста); самая проблема источника текста находилась в первоначальной стадии изучения. При этих условиях каждый из редакторов Лермонтова, упрекая предшественников в произволе, неизбежно впадал в те же ошибки; стремление же к полноте приводило к текстологическому эмпиризму, стиранию граней между завершенным произведением и черновым наброском и т.д. Основной корпус собрания сочинений не имел четких границ, издания не дифференцировались по своему назначению (массовое, научное и т.д.).

Эти черты присущи также изданиям, выпущенным к юбилею Лермонтова 1891 г.; наиболее значительными из них являются «Сочинения» под редакцией П.А. Висковатого, в течение многих лет занимавшегося собиранием материалов для биографии Лермонтова (Сочинения М.Ю. Лермонтова. М., 1889–1891. Т. 1–6). В 1881–1885 гг. Висковатый печатает в «Русской мысли» и «Русской старине» главы из подготавливаемой биографии, где публикует неизвестные стихи Лермонтова 1828–1832 гг., извлеченные им из черновых рукописей, преимущественно Лермонтовского музея (ныне — в ИРЛИ). Висковатый произвел сквозной просмотр автографов Лермонтова; в его издании впервые появилось несколько десятков ранних лирических стихотворений 1828–1832 гг. (в том числе абсолютное большинство известных ныне стихов 1828–1830 гг.), а также были напечатаны полностью ранние поэмы Лермонтова. Тем самым подрывалась традиция рассматривать раннее творчество Лермонтова лишь как материал для биографии, лишенный самостоятельной ценности. Висковатый обследовал как материалы государственных хранилищ, так и находившиеся в частных руках (у В.Х. Хохрякова, в архиве Верещагиных-Хюгель); некоторые из них были позднее утрачены. В построении издания Висковатый принял компромиссный принцип: том 1 — лирические стихотворения 1828–1841 гг.; том 2 — поэмы 1829–1841 гг.; том 3 — «первые юношеские поэмы» и «Демон» (с пятью редакциями); том 4 — драматические произв.; том 5 —

проза и письма. Том 6 составила биография Лермонтова, написанная Висковатым на обширном и частью уникальном материале и сохраняющая значение донныне (см. *Лермонтоведение*). К тому 3 приложена библиография литературы о Лермонтове за 1825–1891 гг., составленная Н.Н. Буковским и также не утерявшая ценности. Комментарии Висковатый стремился насытить библиографическими и особенно текстологическими данными, а также биографическими сведениями, поданными, впрочем, довольно случайно. В текстологическом отношении издание Висковатого слабо; он не поднялся над общим уровнем текстологических знаний и навыков, а в иных случаях даже изменял лермонтовский текст («Сашка», некоторые стихотворения); в качестве источника текста «Демона» появился сомнительный список, обнаруженный Висковатым и вызвавший споры; позднее была доказана его подложность.

К юбилею Лермонтова 1891 г. вышло еще несколько изданий: под редакцией А.И. Введенского (Т. 1–4. СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1891); под редакцией И.М. Болдакова (М.: Изд-во Е. Гербек, 1891. Т. 1–5; ему предшествовала осуществленная Болдаковым в 1889 г. в «Северном вестнике» публикация около 40 стихотворений 1830–1832 гг. из рукописной XX тетради Лермонтова); широко иллюстрированное юбилейное двухтомное издание (издатели И.Н. Кушнерев и П.К. Прянишников, под текстологической редакцией Н.Н. Буковского; в 1899 г. вышел как «Приложение» к тому 3); здесь появились впервые рисунок В.М. Васнецова к «Песне про... купца Калашникова», М.А. Врубеля к «Демону», В.А. Серова к «Герою...» и др. (см. *Иллюстрирование произведений Лермонтова*). Следующее иллюстрированное издание было выпущено в 6 томах в 1914–1915 гг. под редакцией В.В. Каллаша (6-й том — свод мемуаров о Лермонтове, к тому времени единственный).

Последнее значительное дореволюционное издание, имевшее характер академического, — Полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова (1910–1913. Т. 1–5) в серии «Академическая библиотека русских писателей»; редактор — известный филолог Д.И. Абрамович. Корпус произведений пополнился здесь поэмами «Последний сын вольности» и «Две невольницы», стихотворениями «Черны очи» и «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою»), а также несколькими письмами. Издание снабжено обширным научным аппаратом; помимо примечаний к каждому тому, весь том 5 отведен историографии и библиографическим обзорам (рукописей и изданий Лермонтова, литературы о нем на разных языках), документированной биографии Лермонтова с хронологической канвой. Большая часть обзоров и статей принадлежит редактору. Историко-литературная часть комментария была расширена указаниями на источники произведений и сопоставлениями их с русскими и западноевропейскими аналогами. Несмотря на некоторые пропуски, в издании учтен основной фонд накопленных наукой фактических сведений

сведений о Лермонтове; как свод материалов оно представляет собой неоспоримую ценность до настоящего времени. Однако в текстологической части повторены прежние и появились некоторые новые ошибки (в «Испанцах», «Боярине Орше», «Мцыри», «Герое...» и др.). Наименее удовлетворителен текст «Демона», напечатанный по контаминированной редакции корректурных листов «Отечественных записок». Неудачно и построение издания, где в едином хронологическом ряду помещены стихи и большие поэмы, что создает лишь иллюзию хронологической строгости (большое произведение нередко пишется несколько лет). Нельзя не учитывать также, что жанровое деление объективно существует в сознании писателя, равно как и различие между законченным произведением и неоформленным наброском. Особенно очевидна непригодность «единой хронологии» при наличии произведений, датированных приблизительно или неопределенно, что у Лермонтова нередко. Таким образом, издание Абрамовича отразило как достижения, так и существенные слабости дореволюционного изучения Лермонтова и текстологических и эдиционных методов; в то же время оно явилось итогом дореволюционного лермонтоведения.

ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ИЗДАНИЯ. Декретом ВЦИК от 29 декабря 1917 г. (11 января 1918 г.) о Государственном издательстве были определены два типа изданий русских классиков: полные, академического характера, и избранные, массового типа, которые подготавливались бы на основе критически установленного текста, тем самым сближаясь с научными изданиями. В 1924 г. вышли избранные Сочинения Лермонтова под редакцией К. Халабаева и Б. Эйхенбаума (4 книги); редакторы пересмотрели текст Лермонтова и устранили ряд ошибок академического издания под редакцией Абрамовича. В 1926 г. под той же редакцией вышло в одном томе первое советское Полное собрание сочинений, где текст Лермонтова был проверен полностью по всем доступным источникам и критически учтены чтения наиболее авторитетных изданий, начиная с 1860 г.; в примечаниях дана сводка чтений и в ряде случаев — подробная мотивировка выбора источника текста (в частности, уже здесь найдено решение проблемы текста «Демона»: карлсруйское издание 1856 г. с интерполяцией диалога о Боге из издания 1857 г., что позже получило документальное обоснование). В структуре издания редакторы пытались совместить жанрово-хронологический принцип с принципом «авторской воли», выделяя в пределах каждого жанрового раздела (стихи, поэмы и повести в стихах, проза, драматургия) напечатанное при жизни Лермонтова. Композиция издания оказалась сложной и спорной; признак наличия прижизненной публикации, будучи внешним и нередко случайным, не может быть организующим при построении собрания сочинений, он не позволяет ни представить эволюцию писателя, ни выдвинуть на передний план лучшую часть его на-

следия. В дальнейшем подобная композиция не удержалась; однако структурные поиски 1926 г. были учтены массовыми изданиями Лермонтова.

В 1928–1934 гг. вышло пять переизданий однотомника 1926 г. В 1935 г. в статье «О текстах Лермонтова» Эйхенбаум обобщил текстологический опыт советских изданий Лермонтова и дал критику до-революционной текстологии Лермонтова; при этом он опирался на достижения советской текстологии в целом, как в области теории, так и эдиционной практики.

К середине 1930-х гг. в процессе подготовки академического собрания сочинений А.С. Пушкина определяются кардинально новые принципы текстологического изучения и издания классиков. Авторская рукопись рассматривалась теперь как «стенограмма творческого процесса», подлежащая временному развертыванию; задача текстолога заключалась в последовательном восстановлении всех этапов процесса работы писателя над черновой рукописью и установлении соотношений между всем фондом автографов, относящихся к данному произведению; лишь в результате такого анализа, требующего всесторонних знаний биографии, индивидуальных творческих особенностей, литературной среды писателя, устанавливалась последняя редакция произведений и мотивировался выбор источника текста. Новые принципы подхода к тексту повлекли за собой изменение основных текстологических понятий (вариант, редакция, черновая и беловая рукопись), выдвинули на первый план проблему критики текста, обоснования конъектуры, системы подачи вариантов и т.д. Под этим углом зрения осуществлялся пересмотр работы прежних текстологов и формировались теоретические принципы научных изданий.

Выход в свет первого советского академического издания Лермонтова (под редакцией Эйхенбаума, т. 1–5, «Academia», 1935–1937) совпал с выходом первых томов изданий Пушкина. Эйхенбаум привлек к работе молодых ученых (И. Андроников, Б. Бухштаб, В. Мануйлов, Т. Хмельницкая и др.). В издании было принято жанрово-хронологическое расположение материала, ставшее традицией для советских изданий академического типа (том 1 — лирика 1828–1835; том 2 — лирика 1836–1841; том 3 — поэмы и повести в стихах; том 4 — драматургия; том 5 — проза и письма). В издание вошли новонайденные тексты [стихотворения «Никто моим словам не внемлет», «Мое грядущее в тумане», ранняя редакция «Маскарада» (в извлечениях, как варианты к основному тексту), 5 писем]. Ранние редакции и варианты не выделялись в особый раздел, а печатались либо как «Приложения» («Демон»), либо в составе примечаний; в системе подачи вариантов издание «Academia» было еще связано с предшествующей текстологической традицией. Справочно-библиографический аппарат издания очень широк; в примечаниях

в примечаниях даны обоснования датировки лермонтовских рукописных тетрадей, ссылки на литературу и собран обширный сопоставительный материал (русские и западноевропейские источники и аналогии). В ряде случаев комментарии явились результатом специально предпринятых разысканий по «творческой истории» и биографическим реалиям; так, здесь был установлен адресат лирического цикла Лермонтова 1830–1832 гг. (Н.Ф. Иванова), высказаны гипотезы о С.П. Шевыреве как адресате «Романса» (1829), П.Я. Чаадаеве как прототипе «великого мужа» в стихотворении «Великий муж! Здесь нет награды» и др. Недостатки комментария — перегруженность параллелями и аналогиями с произведениями других писателей (хотя это и отражало реальное состояние изучения Лермонтова; то же можно сказать и о ряде гипотез, позднее отвергнутых). В справочно-библиографическом отношении издание 1935–1937 гг. остается лучшим современным изданием Лермонтова.

На его основе сложился тип полных и избранных изданий сочинений Лермонтова популярного характера, с облегченным комментарием и хронологическим расположением материала (издание Гослитиздата, т. 1–4, 1939–1940; однотомники 1941, 1953 и др.). Среди них особняком стоят издания большой и малой серий «Библиотеки поэта»; согласно замыслу всей серии, первое из них приближается к изданиям полуакадемического типа, второе — рассчитано на массовую аудиторию, в нем произведен строгий отбор лучших произведений. В 1940–1941 гг. оба издания вышли под редакцией Эйхенбаума. Издание Большой серии (т. 1–2, 1940–1941) отказалось от хронологического принципа и осуществило интересный эксперимент, циклизуя стихи Лермонтова по жанрово-тематическим признакам: автобиографическая, философская и гражданская лирика, эпические и фольклорные жанры. При неизбежной условности такого деления, не привившегося в дальнейших изданиях, оно наглядно показывало характер поэтической эволюции Лермонтова. Концепция творчества Лермонтова, сложившаяся в советском литературоведении, содержалась, таким образом, уже в самой структуре издания, снабженного, кроме того, вступительной статьей и комментарием-исследованием, носившим проблемный характер.

В 1947–1948 гг. под редакцией Эйхенбаума выходит новое иллюстрированное массовое 4-томное издание сочинений Лермонтова, где были учтены находки и исследования 1940–1946 гг.: изменены некоторые датировки, от поэмы «Сашка» отделена так называемая «вторая глава» как самостоятельное произведение, включены ново найденные письма. Здесь возродилась традиция выделять в популярных изданиях Лермонтова произведения 1836–1841 гг. и печатать их в 1-м разделе тома, относя юношеские опыты во 2-й раздел; комментарий в каждом томе открывался вступительной заметкой, характери-

зующей соответственно лирику, поэмы, драматургию и прозу Лермонтова. Последующие массовые издания Лермонтова в большинстве случаев строились по этому принципу. Издание было повторено в 1948 г. На его основе подготовлено 3-томное издание Лермонтова в малой серии «Библиотеки поэта» (2-е издание, под редакцией В. Мануйлова, 1950), включившее вновь обнаруженные стихотворные тексты Лермонтова из альбома М.Д. Жедринской («В альбом Д.Ф. Ивановой», «В альбом Н.Ф. Ивановой»).

В 1952 г. ИРЛИ (Пушкинский Дом) начинает интенсивную работу по подготовке нового академического издания Лермонтова; предварительные данные, полученные в ходе работы, использовались в массовом 4-томном издании Лермонтова, под наблюдением И. Андроникова («Библиотека “Огонек”», 1953), куда также введены новые тексты (эпиграммы, 3 письма и др.). Комментарий 4-томника, рассчитанный на широкий круг читателей, тем не менее включил ряд новаций и обоснований (появившихся затем в академическом издании) и в иных случаях содержит их расширенную мотивировку. В 1954–1957 гг. выходит академическое 6-томное собрание сочинений Лермонтова (ЛАБ) под общей редакцией Н. Бельчикова, Б. Городецкого и Б. Томашевского, который был научным руководителем всей текстологической работы. В издании принял участие большой коллектив сотрудников, что обусловило как достоинства, так и некоторые недостатки ЛАБ. В издание вошло несколько новых текстов (эпиграммы на Ф.В. Булгарина, стихотворение «А.А. Олениной»).

Основной заслугой издания явился полный пересмотр фонда автографов Лермонтова под углом зрения принципов научной текстологии, сложившихся в процессе подготовки академического издания Пушкина (1937–1949); в соответствии с этими принципами в ЛАБ устанавливался не только конечный результат творческой работы Лермонтова (дефинитивный текст), но и процесс этой работы, что выразилось в полноте свода вариантов и редакций, в усовершенствованной системе их подачи. Для этого, в частности, был впервые прочитан ряд не подававшихся ранее чтению черновых автографов и полностью проанализированы черновые редакции поэм «Сашка», «Сказка для детей», стихов из так называемой записной книжки В.Ф. Одоевского и др. В результате сквозного пересмотра и анализа всех источников текста были внесены исправления в основной текст «Сашки», «Смерти Поэта», «Героя...», уточнены датировки стихотворений 1830, 1831, 1837–1838 гг. Издание заключалось летописью жизни и творчества Лермонтова, составленной Мануйловым.

Являясь первым опытом академического издания Лермонтова на современном уровне научной текстологии, ЛАБ не свободен от ряда серьезных недостатков. В критических отзывах на ЛАБ отмечались

неполнота

неполнота состава издания (отсутствие «юнкерских поэм» и некоторых стихотворений), недостаточная аргументированность ряда текстологических решений, а также разнотипность комментария и подчас прямые противоречия и ошибки в нем. Заново возник вопрос о типе академического комментария. В отличие от издания «Academia» комментарий в ЛАБ лаконичен и минимально библиографирован в историко-литературной части; исключением являются лишь некоторые примечания (к «Сашке», «Маскараду», «Герою...» и др.), перерастающие в самостоятельные этюды об истории текста, истории создания и публикации произведений. ЛАБ ясно обозначило также круг спорных или нерешенных вопросов в историко-литературном и текстологическом изучении Лермонтова, например, о текстах стихотворения «Прощай, немытая Россия», «Демона» и др. На основе ЛАБ в 1958–1959 гг. ИРЛИ было выпущено 4-томное издание полуакадемического типа (ЛАМ) с избранными черновыми редакциями и комментарием, освобожденным (по сравнению с ЛАБ) от узкоспециальных сведений, но расширенным в исторической и биографической части; здесь были учтены и некоторые результаты дискуссии о ЛАБ и внесены соответствующие поправки (уточнены датировки стихотворений 1837–1838 гг. и др.); недостаточно мотивированными оказались (явившиеся как следствие этой дискуссии) поправки в тексте «Демона» (ошибочность их доказана позднейшими исследованиями).

Последующие массовые издания, используя достижения ЛАБ, но преследуя преимущественно практические цели установления дефинитивного текста, стремились найти самостоятельное решение спорных вопросов и в ряде случаев возвращались к предложенным ранее; так, ряд новаций по сравнению с ЛАБ содержало издание Гослитиздата (т. 1–4, 1957–1958, под общей редакцией И. Андроникова, Д. Благого, Ю. Оксмана); одной из наиболее существенных было возвращение к трактовке «Сашки» как самостоятельного законченного произведения (с выделением из поэмы так называемой «второй главы»). Впрочем, некоторые решения и здесь оказались спорными и вызвали возражения в исследовательской литературе. Это издание стало основой научно-массового собрания сочинений, выпущенного к юбилею Лермонтова в 1964–1965 гг. под редакцией Андроникова и Оксмана (т. 1–4). Сюда вошло несколько новых текстов, обнаруженных в архиве Верещагинной-Хюгель в 1962 г. («Один, среди людского шума», «Катерина, Катерина» и др.); здесь же были использованы новонайденные автографы (ранняя редакция стихотворения «Есть речи — значенье», поэма «Ангел смерти»). Комментарий в форме свободных этюдов отразил данные юбилейной литературы, в ряде случаев пополнив и обогатив их (см. примечания к «Трем пальмам», к стихотворениям «К М.И. Цейдлеру», «Опять, народные витии» и др.). Структурной основой обоих изданий, как и подготовленного Андрониковым

4-томника 1975–1976 гг., стал принцип, принятый в издании 1947–1948 гг. К юбилею 1964 г. вышло и 2-томное собрание стихотворений Лермонтова в большой серии «Библиотеки поэта» (2-е изд., редактор Э. Найдич), по тексту издания 1947–1948 гг., с учетом последующих новаций; здесь также внесены новые данные в комментарии (к стихотворению «Слышу ли голос твой» и др.), изменены некоторые датировки (эпиграммы на О.И. Сенковского и Н.В. Кукольника). В 1962 г. в серии «Литературные памятники» вышло отдельное издание «Героя...», подготовленное Найдичем и Эйхенбаумом, с их статьями о романе, о восприятии его русской критикой, подборкой высказываний о нем русских писателей и с библиографией переводов на иностранные языки.

Советские издания Лермонтова явились новым этапом как в текстологическом и историко-литературном изучении наследия Лермонтова, так и в эдиционной практике; в главных чертах они разрешили и задачу сближения, и одновременно типологической дифференциации научных и массовых изданий Лермонтова. Об изданиях Лермонтова на других языках см. *Переводы и изучение Лермонтова в литературах народов СССР, Переводы и изучение Лермонтова за рубежом.*

литература

Александров, Кузьмина 1936; Абрамович 1913: 60–76; Мануйлов, Гиллельсон, Вацуру 1960: 172–206; Найдич 1964; Мануйлов 1948в: 372–377, 384–385; Иванова Т. 1967: 148–185; Найдич 1971; Андроников 1964в: 187–188, 207–210; Эйхенбаум 1935; Ашукина 1957; *Городецкий Б.* [и др.]. Серьезные недостатки одной рецензии // *Русская литература.* 1958. № 2; Еще раз о недостатках издания сочине-

ний Лермонтова // *Вопросы литературы.* 1959. № 2; *Эйхенбаум Б.* О тексте «Героя нашего времени» // Там же. № 7; *Семенов Л.П., Гиреев Д.А.* Новое академическое издание М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов, Ставрополь, 1960; *Найдич Э.Э.* Избранное самим поэтом. (О сборнике стихотворений Лермонтова 1840 г.) // *Русская литература.* 1976. № 3.

«К ГРУЗИНОВУ», раннее стихотворение Лермонтова (1829), эпиграмматическое послание, в котором поэт иронизирует над графоманскими наклонностями И.Р. Грузинова, своего товарища по Пансиону. Стихотворение построено по канонам «легкой поэзии» с семантическим каламбуром («музы — женщины»); на котором основана вторая строфа, заключающаяся иронической концовкой. Первая строфа содержит реминисценцию из послания Н.М. Языкова «В альбом А.Н. Очкину», опубликованного в «Невском альманахе на 1828 г.» («Муз неверных обожатель, / Им я жертвовал собой»); концовка, возможно, восходит к стихотворению П.А. Вяземского «К друзьям» (1814 или 1815).

Автографы: ИРЛИ. Тетр. II; ГБЛ [ОР РГБ] (тетр. А.С. Солоницкого из собр. Н.С. Тихонравова). Копия с автографа ГБЛ: ИРЛИ. Оп. 2.

№ 39.

№ 39. Впервые: Отечественные записки. 1859. № 1. Отд. 1. С. 19. Написано не позднее 6 апреля 1829 г., когда Грузинов перестал посещать Пансион.

литература

Тынянов Ю. Литературный источник «Смерти поэта» // Вопросы литературы. 1964. № 10. С. 105.

«К Д[УРНО]ВУ», раннее послание Лермонтова (1829), обращенное к его товарищу по Пансиону Д.Д. Дурнову. Стихотворение носит явные черты ученичества; они сказываются как в неустоявшейся поэтической фразеологии (в первой строфе), так и в использовании традиционных метафор («странник меж людей», шипящие «змии коварства») и мотивов; некоторые из них (разочарование в бескорыстной дружбе, женская измена и пр.) в новых модификациях варьируются Лермонтовым и в дальнейшем. Драматическое начало составляет, однако, лишь экспозицию стихотворения; вслед за ним идет апология дружбы, что и является основным содержанием. Поэт отчетливо соприкасается здесь с литературной традицией — культ дружбы был характерен для декабристской поэзии, причем дружба иногда противопоставлялась любви как единственная и непреходящая жизненная ценность. Стихотворение имеет и прямой образец — посвящение К.Ф. Рылеева к поэме «Войнаровский» (1823–1824), обращенное к А.А. Бестужеву.

Автограф: ГБЛ [ОР РГБ] (тетр. А.С. Солоницкого из собр. Н.С. Тихонравова). Копия: ИРЛИ. Оп. 2. № 39. Впервые: Соч. под ред. Висковатого I: 27. Датируется по положению в тетради.

литература

Бродский 1945: 119–120; Федоров 1967: 61–62;
Удодов 1973: 290.

КАВЕРИН ПЕТР ПАВЛОВИЧ (1794–1855), офицер л.-гв. Гусарского полка (1816–1819), где позднее служил и Лермонтов; приятель А.С. Пушкина, П.Я. Чаадаева, А.С. Грибоедова. Человек либеральных взглядов и широких интересов, Каверин в то же время стяжал репутацию кутилы и бретера, неперемного участника гусарских проказ. Обе эти стороны личности Каверина отмечены Пушкиным, в том числе в главе 1 «Евгения Онегина» и в стихотворении «К Каверину» (опубл. в «Московском вестнике», 1828, № 17, под заглавием: «К К.»). Лермонтов, по-видимому, знаком с Кавериним не был, однако мог слышать о нем от сослуживцев Каверина по Гусарскому полку (М.Г. Хомутов, П.Д. Соломирский и др.), а также от П.А. Вяземского и др. В «Княжне

Мери» Печорин цитирует в сокращенном виде поговорку не названного им Каверина — «одного из самых ловких повес прошлого времени, воспетого некогда Пушкиным»: «Где нам дуракам чай пить, да еще со сливками» (VI: 300).

литература

Щербачев Ю.Н. Приятели Пушкина М.А.
Щербинин и П.П. Каверин.

М., 1913. С. 201; Мануйлов 1966:
220.

КОРД (KORD) ФОМА ФОМИЧ (год рожд. неизв. — 1852), губернатор (в 1830 г.) А.Д. Столыпина, двоюродного брата М.М. Лермонтовой. Автор краткой грамматики английского языка (1835). Лермонтов встречался с Кордом в Середникове летом 1830 г., что подтверждается позднейшей припиской поэта в автографе стихотворения «К Су(шковой)»: «(При выезде из Середникова к Miss black-eyes. Шутка — преположенная от М. Kord)» (I: 406).

литература

Северная пчела. 1853. 20 января. С. 57;
Висковатый 1891: 100.

<В соавторстве с Н.М. Владимирской>

КРАСОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (1810–1854), русский поэт. В 1830–1834 гг. учился в Московском университете на одном курсе с Лермонтовым, В.Г. Белинским, был другом Н.В. Станкевича и входил в его кружок. К концу 1831 или началу 1832 г. относится первая (неудачная) попытка Красова познакомиться с Лермонтовым (Висковатый 1891: 114). Возможно, что несколько позднее знакомство состоялось (Красов вспоминал, что он «короткое время» был товарищем Лермонтова по университету). Около 22 апреля 1841 г. они встретились в Москве, в зале Благородного собрания, о чем в июле того же года Красов писал в письме А.А. Краевскому (см.: Воспоминания 1964). В 1839–1843 гг. Красов — активный участник «Отечественных записок», где его стихи появляются вместе со стихами Лермонтова. В начале 1840-х гг. Белинский рассматривал творчество Красова в одном ряду с Лермонтовым и Кольцовым; эта ассоциация была в полемических целях подхвачена противниками «Отечественных записок» (С.П. Шевырев); позже она отразилась в оценке Н.Г. Чернышевским стихов Красова («едва ли не лучший из наших второстепенных поэтов в эпоху деятельности Кольцова и Лермонтова»). В 1843 г. Белинский несколько меняет свое отношение к Красову и в письме В.П. Боткину от 6 февраля 1843 г. противопоставляет ему Лермонтова.

Основные

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Основные жанры Красова — элегия и романс, проникнутые духом самоанализа; в них явно ощущаются мотивы «Думы» и других рефлексивных стихов Лермонтова («Свой век я грустно доживаю», 1843; «Как до времени, прежде старости», 1840-е гг.). Обращается он и к стилизации народной песни, и к религиозно-философским темам. По-видимому, полемическим ответом на «Молитву» Красова (1839) было стихотворение Лермонтова «Благодарность» (1840). Сам Красов восторженно следил за «чудно-прекрасными» стихами Лермонтова; 10 февраля 1840 г. он писал Белинскому о «Завещании» как «одной из лучших... пьес» Лермонтова, а статью Белинского о его поэзии считал лучшей из работ критика (см.: Литературная мысль. Пг., 1923. II. С. 177). Вариациями на темы Лермонтова были стихи Красова «Романс Печорина» (1845) и, по-видимому, «Песня» («Он быстрее, он отважней нагорных орлов...», 1840-е гг.). Позднее, будучи педагогом, Красов присматривался к литературным дарованиям учеников, рассчитывая найти среди них «будущих Лермонтовых».

сочинения

Стихотворения / Предисл. В.В. Гуры. Вологда, 1959.

литература

Белинский IV: 138, 141, 181, 371, 374, 441; XII: 129; Воспоминания Ф. Боденштедта о пребывании в России в 1841–1845 // Русская старина. 1887. Т. 54. № 5. С. 431; Бродский Н.Л. Поэты кружка Станкевича // Изв. ОРЯС АН. 1912. № 4. С. 33–34, 41; Бухштаб 1952; Дашкевич 1914: 646–652; Кулешов 1958: 46, 195.

ЛЕРМОНТОВЕДЕНИЕ, изучение жизни и творчества Лермонтова. Первые попытки осмысления творчества Лермонтова начались уже в прижизненной критике, с выходом в свет «Стихотворений М. Лермонтова» (1840) и «Героя нашего времени» (1840, 1841). В 1840-е гг. проза и поэзия Лермонтова становятся объектом литературно-общественной борьбы, в которой выдвигается ряд проблем, ставших впоследствии предметом научного изучения. Наиболее существенные из них поставлены в критических статьях В.Г. Белинского, определившего Лермонтова как центральную фигуру в поэзии послепушкинского периода. Белинский поднял вопрос о связи творчества Лермонтова с общественной и умственной жизнью России, с исканиями, рефлексией и самоанализом русской интеллигенции; он показал отношения Лермонтова с русской литературной традицией; ему принадлежат и некоторые общие характеристики «лермонтовского элемента» («субъективность» и др.), оказавшие влияние на последующее восприятие творчества Лермонтова. Проблема места Лермонтова в русской литературе стала одной из главных в литературно-общественной по-

лемике 1840-х гг.; антагонисты Белинского выдвинули тезис о подражательности Лермонтова по отношению к А.С. Пушкину (С.П. Шевырев, Е.Ф. Розен, П.А. Плетнев, отчасти П.А. Вяземский) и шире — о его «протезизме» (Шевырев). Т.е. о воспроизведении у него черт поэтики ряда русских и западноевропейских авторов (Дж. Байрон, В. Скотт, В. А. Жуковский, В.Г. Бенедиктов и др.; см. статью *Заимствования*). Наблюдения Шевырева, вне зависимости от его общей оценки Лермонтова, были учтены затем исследователями Лермонтова.

Особое место в 1840-е гг. занял вопрос о «байронизме» Лермонтова. Выделяя ориентацию Лермонтова на поэзию Байрона, Шевырев, Розен, а позднее славянофилы возводили ряд героев и произведений Лермонтова к «западным» началам и отрицали корни их в русской действительности. Шевырев наметил развитое позже «почвенниками» противопоставление Максима Максимыча и Печорина как характеров национального и «западного», неорганичного для русской жизни. В 1840–1850-е гг. «байронизм» Лермонтова, таким образом, рассматривался не только в аспекте непосредственной преемственности, но и в более широком смысле — как обозначение протестующего, «отрицательного» характера поэзии Лермонтова. Взгляд Белинского в разных модификациях был воспринят «западнической» критикой — В.Н. Майковым (1844), А.П. Милюковым (1847), подчеркивавшими общественный характер лермонтовского отрицания. Наиболее развернутым выражением «западнических» взглядов явилась статья А.Д. Галахова «Лермонтов» (1858), где были заявлены принципы формирующейся культурно-исторической школы. Основное внимание Галахов уделял воздействию на Лермонтова европейской культуры и месту поэта в общеевропейском умонастроении; ему принадлежит подробный анализ типологии лермонтовского героя в сопоставлении с байроническим героем, идеями Ж.-Ж. Руссо и т.д. Сходные проблемы затрагивались в отзывах о Лермонтове представителей «эстетической критики» (А.В. Дружинин, В.П. Боткин, П.В. Анненков).

Существенной для осмысления наследия Лермонтова на фоне сменяющихся общественных движений явилась полемика о «лишних людях», то есть о типологических особенностях героя 40-х гг., и о месте Печорина в этой галерее (Бельтов, Рудин, Тамарин и др.). Эта проблема, намеченная Белинским (1847) в разборе «Кто виноват?» А.И. Герцена, была подхвачена А.А. Григорьевым (1847), сблизившим романы Герцена и Лермонтова как произведения «школы трагизма», в отличие от «юмористической» школы Н.В. Гоголя. В 1849–1851 гг., в связи с выходом романа М.В. Авдеева «Тамарин», Григорьев, Дружинин и другие начинают говорить об исчерпанности «отрицательного» направления Лермонтова в произведениях его последователей.

В конце 50-х гг. полемика вступила в новую фазу; в 1857 г. С.С. Дудышкин в «Отечественных записках» начинает от Печорина генеалогию

«лишних

«лишних людей» И.С. Тургенева и др.; с возражением ему в «Современнике» (1857) выступает Н.Г. Чернышевский, определивший Печорина как тип эгоиста, полностью пренебрегшего «общими вопросами», т.е. общественной деятельностью. Полемическая позиция Чернышевского, направленная прежде всего против современных «лишних людей» либерального лагеря, была поддержана Н.А. Добролюбовым («Что такое обломовщина?», 1859), поставившим особый акцент на общественной бесполезности «Печориных». Эта тенденция вызвала резкие протесты Герцена («Very dangerous!!!», 1859; «Лишние люди и желчевики», 1860); он требовал историзма во взгляде на «лишних людей», соглашаясь с низкой оценкой их эпигонов в 1850-е гг., но настаивая на их прогрессивной роли, их «необходимости» в предшествующие десятилетия. Еще в 1850 г. Герцен рассматривал Лермонтова как фигуру, типичную для последекабрьского поколения дворянской интеллигенции, замкнувшегося в скептическом отрицании николаевской России и умершего в «безвыходной безнадежности печоринского направления», против которого уже восставали люди 1840-х гг. — западники и славянофилы («О развитии революционных идей в России», 1850; «Еще раз Базаров», 1868; см. также ст. «Михаил Лермонтов», 1860, написана совместно с М. Мейзенбург). Взгляд на Лермонтова как на закономерное порождение последекабрьской эпохи оказал значительное влияние на советское лермонтоведение.

Герцен прямо связывал Лермонтова с развитием революционных настроений в русском обществе и опубликовал в «Полярной звезде» его стихотворение «Смерть Поэта». Герценовская характеристика поколения Лермонтова более исторична, нежели у его оппонентов; но, с другой стороны, ни Чернышевский, ни Добролюбов не отождествляли Лермонтова и «Печориных» (как Герцен). Они не отрицали исторического значения его творчества. Чернышевский подчеркивал принадлежность Лермонтова к поколению Белинского и высказал ряд важных суждений о его художественном методе (так, он заметил в «Герое...» истоки толстовского психологизма — «диалектики души»; «Очерки гоголевского периода...», 1856). Полемическую сторону выступлений Чернышевского и Добролюбова развили Д.И. Писарев, Н.В. Шелгунов и особенно В.А. Зайцев, осудившие Печорина вместе с его аристократической средой.

До конца 1850-х гг. осмысление Лермонтова опиралось на чрезвычайно неполные собрания сочинений (см. *Издания Лермонтова*), не позволявшие представить себе его творческую эволюцию. В 1856 и 1857 гг. ничтожным тиражом выходит за границей поэма «Демон» (до этого ходившая в списках); в 1858–1859 гг. появляются первые крупные публикации юношеских драм и стихов (С.Д. Шестаков, Дудышкин) и начинается планомерная работа по освобождению его текстов от цен-

зурных искажений (см. *Цензура*). В 1850–1870-е гг. печатаются первые мемуары о Лермонтове (Е.П. *Ростопчина*, А.М. *Меринский*, Е.А. *Сушкова*, И.И. *Панаев* и др.).

В 1860-е гг. Дудышкин осуществляет первую попытку критического издания сочинений Лермонтова. Оно было предпринято вслед за изданиями Пушкина (Анненков) и Гоголя (П.А. Кулиш) как издание третьего классика новой русской литературы и тем самым способствовало утверждению историко-литературной концепции Белинского. К изданию был приложен биографический очерк — неполный как по недостатку данных, так и по невозможности говорить в печати о слишком свежих событиях и живущих людях. В рецензии на это издание в «Современнике» (1861) М.Л. *Михайлов* опубликовал в своем переводе и пересказе статью Ф. *Боденштедта*, касающуюся политической оппозиционности Лермонтова, и отметил, в частности, антикрепостническую направленность ранней драматургии поэта. Рецензия явилась одним из первых опытов анализа социальных мотивов у Лермонтова, поставившим задачу создания его социальной биографии. В духе «Современника» Михайлов полемизировал с либерально-западнической критикой (Дудышкин, Галахов и др.). Его статья противостояла также славянофильским и «почвенническим» трактовкам Лермонтова, среди которых наиболее авторитетна концепция Григорьева, развернутая в статье «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» (1862).

Статья Григорьева, наряду с критической оценкой демонически-отрицательного пафоса «лермонтовского» направления, содержала ряд важных идей и наблюдений: о связи Лермонтова с социально-психологическими основами русского быта, об отражении в типах Арбенина и Печорина разрушительно-необузданных сил русского национального характера (сопоставление со Степаном Разиным). Это в глазах Григорьева делало Лермонтова национальным поэтом, ограничивало его «байронизм» и позволяло наметить эволюцию Лермонтова к «исконным», «народным» началам. Проблема эволюции Лермонтова в дальнейшем окажется в центре внимания последователей «почвенничества», которые усматривали в пути Лермонтова тенденцию к примирению с жизнью и судьбой (этюд историка В.О. *Ключевского* «Грусть», 1891; работы П.А. *Висковатого*).

«Фактографическое» изучение Лермонтова в 1860–1870-е гг. становится достоянием преимущественно культурно-исторической школы, придававшей биографическому исследованию особую важность. Следующая после дудышкинской биография Лермонтова написана в 1873 г. (для 1-го тома сочинений Лермонтова под редакцией П.А. *Ефремова*) представителем этой школы А.Н. *Пыпиным*, который пользовался воспоминаниями знакомых Лермонтова, прежде всего А.А. *Краевского*; его очерк в некоторых отношениях сохраняет значение первоисточника.

Однако

Однако неполнота и недостаточность его обнаруживалась по мере интенсивной публикации мемуаров и выявления документальных источников в последней трети XIX в. Особая заслуга здесь принадлежит В.Х. Хохрякову, знакомому П.П. Шан-Гирея и С.А. Раевского, собравшему уникальную коллекцию материалов для биографии Лермонтова, куда входили автографы, копии с автографов и записи мемуарных свидетельств, полученных из первых рук. Материалами Хохрякова пользовались Дудышкин, Ефремов, Пыпин, затем Висковатый и др. В 1870 г. Хохряков передал коллекцию в Императорскую публичную библиотеку, уже начавшую систематическое собирание рукописей Лермонтова. В 1883 г. А.А. Бильдерлинг основал второй значительный центр сосредоточения материалов о Лермонтове — Лермонтовский музей при Николаевском кавалерийском училище; здесь был собран богатейший фонд автографов и рисунков Лермонтова (ныне в ИРЛИ).

К середине 1880-х гг. биографы и текстологи располагали уже солидной суммой источников для нового издания и новой биографии Лермонтова. То и другое осуществил профессор Дерптского университета П.А. Висковатый (Висковатов), с 1879 г. собиравший материалы о Лермонтове как в России, так и за границей. В 1880-е гг. он опубликовал многие тексты Лермонтова, а в 1889–1891 гг. выпустил новое издание сочинений, в которое вошел и его биографический труд «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество» (1891). Помимо документального материала, Висковатый воспользовался рассказами и неизданными воспоминаниями современников Лермонтова (А.П. Шан-Гирей, Д.А. Столыпин, А.З. Зиновьев, Краевский, Боденштедт, В.А. Соллогуб, А.М. Верещагина и др.). Работа Висковатого явилась наиболее полным и систематическим сводом данных о поэте; некоторые периоды и события из его жизни были изучены здесь впервые (семья, детские годы, Московский университет, последняя кавказская ссылка, дуэль и смерть). Висковатый затронул такие проблемы, как связь Лермонтова с декабристами, отношение его к Революции 1830 г., антикрепостнические тенденции, конфликт со светом и правительственными кругами (Бенкендорф), общественные причины дуэли. В освещении этих проблем Висковатый во многом следовал за демократической (Белинский, Боденштедт) и либеральной критикой (Пыпин); в то же время, примыкая по своим общественным симпатиям к позднему славянофильству, он акцентировал тяготение Лермонтова к раннеславянофильским кружкам (1836–1837) и его эволюцию к народным и религиозным началам, а «байронизм» сводил к сравнительно частному феномену социально-психологического сходства обоих поэтов. Методологически близкий к культурно-исторической школе, Висковатый рассматривал произведения Лермонтова преимущественно как проекцию общественных, но более всего биографических реалий.

Последующие биографии Лермонтова вплоть до конца 1930-х гг. почти ничего не добавили к труду Висковатого и обычно являлись его пересказами. В обширном очерке Д.И. Абрамовича (1913) дан лишь систематизированный обзор биографических источников (в том числе появившихся после работы Висковатого), снабженный краткими (иногда случайными) характеристиками. Работа Абрамовича (с приложением первого опыта летописи жизни и творчества Лермонтова) не была биографическим исследованием в точном смысле, но она облегчила дальнейшие разыскания в области научной биографии Лермонтова.

Несмотря на публикации биографических материалов, создавших базу для углубленного изучения Лермонтова, лермонтоведение 1880–1890-х гг. не дало выдающихся научных работ. Наиболее характерные его жанры: критический этюд — интерпретация текста, с экскурсами в область психологии творчества, носящими обычно субъективно-импрессионистический характер (Ключевский, В.Д. Спасович, С.А. Андреевский), или компилятивный критико-биографический очерк в духе культурно-исторической школы (Н.А. Котляревский). Общая тенденция этих работ — подчеркивание эволюции Лермонтова к резиньяции и примирению — уже обозначилась ранее. В противоположность им народническая критика (Н.К. Михайловский, Р.В. Иванов-Разумник) акцентировала в Лермонтове действенное, протестующее начало, но также не ставила целью конкретно-историческое изучение. Религиозно-философская эстетика (В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, позднее В.В. Розанов) сосредоточила преимущественное внимание на демонизме Лермонтова; первые, расходясь в общей оценке Лермонтова, сходились в признании его предтечей ницшеанства (с противоположной оценкой). Розанов находил и одобрял у Лермонтова преимущественно «демона эротической страсти», но осуждал мотивы демонической мятежности. Символисты относили Лермонтова, наряду с Ф.И. Тютчевым, Гоголем, Ф.М. Достоевским, к числу своих духовных предков в русской литературе. В статьях А.А. Блока о Лермонтове нашли выражение его собственные мысли о судьбах интеллигенции и народа. Эти статьи (как и импрессионистические этюды Ю.И. Айхенвальда) были проявлениями обострившейся борьбы вокруг имени Лермонтова в конце XIX — начале XX в. и важны не столько для научного лермонтоведения, сколько для изучения русской общественной и литературно-художественной атмосферы названного периода.

Особняком стояли работы психологической школы; так, Д.Н. Овсяннико-Куликовский сопоставлял психологические характеристики Лермонтова и его героя и стремился описать общественно-психологический тип эпохи, привлекая как литературный, так и биографический материал — о кружке Н.В. Станкевича, о Белинском (История русской интеллигенции. 1906. Т. 1; М.Ю. Лермонтов. СПб., 1914).

Для развития

Для развития науки о Лермонтове большее значение имело сравнительно-историческое исследование частных проблем творчества, начатое главным образом учеными культурно-исторической школы. В 1888 г. Спасович вернулся к проблеме «байронизма» и поднял вопрос о связи творчества Лермонтова и А. Мицкевича; его сопоставления носили несколько прямолинейный характер и не были подкреплены достаточным фактическим материалом. Однако самая проблема интенсивно разрабатывалась Алексеем Н. Веселовским (Западное влияние в новой русской литературе. 1881–1882; отд. изд.: 1883) и в особенности Э. Дюшеном (Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. 1910; рус. пер. 1914), суммировавшим и обогатившим наблюдения о связи Лермонтова с западноевропейской и русской литературами; эти работы, методологически еще не поднимавшиеся над компаративизмом своего времени, с его несколько механическим пониманием «влияний» и «заимствований», тем не менее опирались на всю сумму известных к тому времени биографических и историко-литературных данных о Лермонтове.

Дальнейшее изучение проблемы шло по линии установления литературной преемственности мотивов и образов (В.В. Сиповский, 1914; С.И. Родзевич, 1913, 1914; И.И. Замотин, 1914; Н.П. Дашкевич, 1914) и исследования конкретных литературных воздействий. Систематическое обследование последних (на уровне источников и реминисценций) предприняли Б.В. Нейман, Л.П. Семенов, С.В. Шувалов, обнаружившие в ряде произведений Лермонтова следы заимствований из В.А. Жуковского, В.В. Капниста, А.А. Бестужева (Марлинского), Е.А. Баратынского, И.И. Козлова, поэтов «Московского вестника», Скотта и др. Почти исчерпывающе были собраны скрытые цитаты и реминисценции из Пушкина (Нейман, Семенов). Работы эти, носившие конкретно-фактографический характер и шедшие в русле традиционного компаративизма, расширяли скудный круг сведений о литературных связях Лермонтова и в дальнейшем позволили уточнять его литературную ориентацию в разные периоды творчества. Заслугой сравнительного литературоведения было установление круга фольклорных источников поэзии Лермонтова (П.В. Владимиров, 1892; Н.М. Мендельсон, 1914). В 1914 г. к 100-летнему юбилею Лермонтова выходит сборник «Венок Лермонтову», где сравнительно-историческое направление получило отчетливое выражение; здесь, однако, были поставлены и более общие проблемы воздействия Байрона и Руссо на Лермонтова (И.Н. Розанов) и начато типологическое изучение ближайшей лермонтовской среды, прежде всего поэтов кружка Станкевича (Н.Л. Бродский). Сборник также отразил устойчивый интерес к мировоззрению Лермонтова — в первую очередь к психологии и «метафизике» «земного» и «небесного», одиночества, религиозного бунта и т. п. (П.Н. Сакулин,

И.М. Соловьев). В этом отношении «Венок» был итоговым для дореволюционной науки о Лермонтове.

С начала 1900-х гг. Лермонтов попадает в поле зрения марксистской критики, стремившейся выявить его связь с русским революционно-общественным движением (М. Горький, А.В. Луначарский); первые опыты не были свободны от прямолинейного социологизма, который сказался и в работах академических ученых старшего поколения, пытавшихся овладеть марксистской методологией уже после революции (Шувалов, 1925). Попытка социологического анализа содержится в книге М.А. Яковлева «Лермонтов как драматург» (1924), богатой наблюдениями (в частности, о «шиллеризме» Лермонтова), но эклектичной по методологии.

В начале 1920-х гг. наиболее значительными работами о Лермонтове оказались исследования не «социологов», а представителей «формальной школы». Возникшие как реакция на импрессионизм и эмпиризм дореволюционной науки о Лермонтове и воспринявшие ряд методических приемов лингвистики и стиховедения, они рассмотрели лермонтовскую поэтику на фоне предшествующей литературной традиции, показали эволюцию мелодической основы лермонтовского стиха, жанровой системы, композиционного строения прозы, отношения к поэтическому слову и т.д. (*Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского стиха. 1922; Лермонтов. 1924). Так был сделан значительный шаг вперед в научном изучении стиля Лермонтова и его места в литературном процессе (понятие, заново обоснованное «формалистами»). Однако в работах «формальной школы» Лермонтов рассматривался только в пределах имманентного литературного ряда.

На протяжении 1930-х гг. меняются методологические основы изучения Лермонтова. Его биография и творческий путь рассматриваются в контексте общественно-исторических факторов, формирующих личность, философские и литературные движения его времени; в центре внимания оказывается общественная среда Лермонтова. В эти годы расширению биографических и текстологических исследований сопутствовало уточнение и обогащение лермонтоведческой проблематики. В 1929 г. появляется «Книга о Лермонтове» — почти исчерпывающий свод биографических материалов, составленный П.Е. Щеголевым при участии В.А. Мануйлова. В 1930-е гг. разыскиваются и публикуются новые материалы, в том числе мемуары о Лермонтове (А.Ф. Тиран, Зиновьев, Д.А. Милютин и др.). Еще в 1926 г. Б. *Эйхенбаум* и К. Халабаев подготовили новое издание сочинений Лермонтова с полным пересмотром текстов; в 1935–1937 гг. выходит первое советское академическое издание Лермонтова в 5 томах, под редакцией *Эйхенбаума*; комментарии к нему содержат оригинальные биографические и историко-литературные разыскания; так, был раскрыт адресат лирического цикла 1830–1832 гг.

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

1830–1832 гг. — Н.Ф. Иванова и адресат стихотворения «Романс» («Коварной жизнью недовольный») — С.П. Шевырев (см. И.Л. Андроников).

В работах 1935–1941 гг. Эйхенбаум формулирует основные проблемы нового этапа в изучении Лермонтова: ранняя лирика, не прокомментированная и лишь приблизительно датированная; идейные связи Лермонтова с *декабристами*, «Кружком шестнадцати»; отношение его к философско-исторической концепции П.Я. Чаадаева и др. Задачи эти отчасти диктовались нуждами академического издания, отчасти намечали более отдаленные перспективы изучения, освещенные исследователем в статье «Художественная проблематика Лермонтова» (1940) и «Литературная позиция Лермонтова» (1941): философский субстрат творчества Лермонтова — воздействие на его раннюю лирику философии и эстетики Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера и др.; преломление в творчестве Лермонтова декабристской традиции; пути эволюции Лермонтова и роль фольклора в ней; наконец, социальная и литературная ориентация Лермонтова в последние годы (в том числе отношения с кругом «Отечественных записок» и «Москвитянина»). Этими задачами определялась тематика ряда трудов, подготовленных к юбилею Лермонтова 1941 г. [Сб. Гослита; два тома «Литературного наследства» (т. 43–44, 1941, и т. 45–46, опубл. в 1948)]; в значительной мере они остаются актуальными и для современного лермонтоведения.

В 1930–1940-е гг. заново возникает тема, в общих чертах поставленная еще Висковатым: формирование личности Лермонтова в детстве, его семейная драма и крепостной быт Тархан (В.А. Мануйлов, 1939; Н.Л. Бродский, 1945; П.А. Вырыпаев, 1952, 1972; Т.А. Иванова, 1959, 1962; С.А. Андреев-Кривич, 1976). Другая тема, почти не затронутая прежде, — окружение Лермонтова в Пансионе, в том числе его литературно-философская среда (Ф.Ф. Майский, 1941, 1947; Т.М. Левит, 1948; Л.П. Гроссман, 1948; Т.А. Иванова, 1950, 1957). Этот ранний период жизни поэта получил наиболее полное освещение в первом и пока единственном опыте научной биографии Лермонтова (доведенной до 1832 г.) — книге Н. Бродского «М.Ю. Лермонтов. Биография» (т. 1, 1945). Автор значительно раздвинул рамки традиционного биографического исследования; широко привлекая журнальный и архивный материал, он сумел детально воссоздать картину брожения философских, общественных и литературных идей в ближайшем лермонтовском окружении, прежде всего в Пансионе и университете; литературные и идейные позиции Лермонтова соотнесены с литературой и журналистикой того времени, системой преподавания, литературными интересами товарищей Лермонтова; специальному обследованию подверглись опосредствованные связи Лермонтова с кругом Герцена и Станкевича.

Продолжается изучение лирики Лермонтова — как ее философской проблематики (Эйхенбаум, 1940; В.Ф. Асмус, 1941), так и поэтиче-

ского строя. Обследуются стилистические черты и ритмико-мелодические особенности стиховой речи Лермонтова; интерес к поэтике Лермонтова, начавшийся еще в предреволюционные годы (А. Белый, 1910; В.М. Фишер, 1914) и выросший в период интенсивной разработки вопросов стиховедения и поэтического языка (Эйхенбаум, 1924), в 1940-е гг. вызвал к жизни целый ряд работ (Шувалов, 1941; И. Розанов, 1941, 1942; Гроссман, 1948) (см. *Стихосложение, Поэтический язык*).

Следующая тема, возникшая на новой основе, — отношение Лермонтова к фольклору, изучаемое в связи с общей проблемой народности у Лермонтова и эволюции его метода. *Фольклоризм* Лермонтова соотносится с борьбой общественно-литературных сил вокруг оценки народного творчества; определяются точки соприкосновения и расхождения Лермонтова со *славянофилами*, Пушкиным и др. (Эйхенбаум, 1940–1941; М.К. Азадовский, 1941; М.П. Штокмар, 1941; В.И. Чичеров, 1941; Г.С. Виноградов, 1941, Бродский, 1948). Тогда же появляются и первые работы о Лермонтове и фольклоре народов Кавказа (Семенов, 1939, 1941).

Особое внимание исследователей привлекало творчество и общественная позиция Лермонтова зрелых лет. Политической проблематике лермонтовской лирики посвятил ряд работ В.Я. Кирпотин (1939, 1941). Однако ощущался недостаток документально-биографических данных (особенно о периоде 1833–1836 гг.). Изучение «Кружка шестнадцати», дворянской аристократической оппозиции из окружения Лермонтова, начатое по новым материалам Э.Г. Герштейн (1941), заставило отказаться от ряда первоначальных предположений, в том числе от мысли о непосредственном отражении у Лермонтова идей «Философического письма» Чаадаева; вместе с тем обследование архивных материалов (А.И. Тургенева, Елагиных, Самариных и др.) позволило внести в политическую биографию Лермонтова новые данные, характеризующие его отношения с двором, московскими славянофильскими кругами и т.д. (Герштейн, 1941, 1948; И. Боричевский, 1948). Меньше нового дали поиски материалов о связях Лермонтова с декабристами (Г.В. Морозова, 1941; Н.И. Бронштейн, 1948). Зато плодотворным оказалось изучение поздних деклараций Лермонтова (стихотворение «Журналист, читатель и писатель», предисловие к «Герою...») в контексте общественно-литературных полемик конца 1830-х — начала 1840-х гг.; оно позволило наметить линии идейной связи Лермонтова с «Отечественными записками» и Белинским и пролило свет на полемическую позицию позднего Лермонтова, установив точки его отталкивания от выступлений Н.А. Полевого, Ф.В. Булгарина, С.А. Бурачка, Шевырева (Н.И. Мордовченко, 1941; Мануйлов, 1948).

Изучению этих новых моментов общественной и творческой биографии Лермонтова сопутствовала разработка уже традиционных для науки о Лермонтове вопросов, но с иных методологических позиций, например

например о связи Лермонтова с русской и западноевропейской литературной традицией. Преемственность понимается теперь не как индивидуальное влияние или заимствование и даже не как филиация образов и мотивов, но как соотношение литературно-эстетической и идеологической систем Лермонтова и исследуемого писателя — Пушкина (Д.Д. Благой, 1941), Байрона (М.Л. Нольман, 1941), Гейне (А.В. Федоров, 1940), французской прозы бальзаковской ориентации (Б.В. Томашевский, 1941), русской «светской повести» (М.А. Белкина, 1941). Общая постановка проблемы преемственности, наряду с обзором фактического материала, содержится в статье Неймана (1941) и Федорова (1941). Новизной отличалась тема «Лермонтов и культуры Востока» (Гроссман, 1941).

Со второй половины 1930-х гг. начинает складываться современное представление о художественном методе Лермонтова (см. в статье *Романтизм и реализм*). Уже Белинский характеризовал эволюцию Лермонтова как движение от «лиризма» к «объективности» и противопоставлял его позднеромантической поэзии и прозе [В.Г. Бенедиктов, Бестужев (Марлинский)] как художника в самой своей «субъективности» верного «действительности», т.е. примыкающего (в современной терминологии) к формирующемуся критическому реализму. В дальнейшем исследователи неоднократно писали о движении Лермонтова от романтизма к художественному реализму (Овсяннико-Куликовский и др.); однако до конца 1920-х гг. реализм понимался не как метод, а как «направление» или даже индивидуальный стиль. К началу 1930-х гг. утверждается представление о движении Лермонтова к демократической литературе через «приближение к действительности», ослаблявшее субъективизм его раннего творчества; через создание жизненно достоверного типа «рефлектирующего» современного героя (отсюда преимущественный интерес к психологическому анализу), через «опрошение» языка. Эта общая схема несла, однако, на себе печать прямолинейного социологизма, характерного для времени (эволюция стиля связывалась с социальным «деклассированием» Лермонтова). Самое понимание романтизма и реализма страдало антиисторической догматичностью: в романтизме усматривался стиль бунтарской «мечты», отрицающей действительность; критический реализм, напротив, расценивался как стиль, содержащий потенции примирения с действительностью, в связи с чем романтические тенденции Лермонтова акцентировались в ущерб реалистическим.

Преодоление вульгарного социологизма к середине 1930-х гг. привело к дифференциации понятий «метода» и «стиля», к освобождению от априорных схем; характерная для второй половины 1930-х гг. разработка исторической поэтики на материале индивидуального творчества вызвала к жизни ряд работ о творческой лаборатории классиков,

в том числе Лермонтова (С.Н. Дурылин, 1934, 1941). Анализируя движение Лермонтова к реалистическому отражению действительности, Дурылин рассматривает как этап этой эволюции бытовые и даже натуралистические *юнкерские поэмы* Лермонтова, расширявшие, по его мнению, диапазон жизненного материала; черты той же эволюции он прослеживает и в развитии поэтического языка Лермонтова (отход от романтической гиперболы, метафоризации, образной символики; см. *Стилистика*). Эти наблюдения в дальнейшем были уточнены; так, уже Л.В. Пумпянский (1941) поставил вопрос о формировании в стиховой речи Лермонтова, наряду с экспрессивным, предметно-точным стилем, ориентированного на фольклор, о демократизации его лирики и появлении в ней второго, «простонародного» голоса.

Исследования начала 1940-х гг. расширили понятие «поэтика и стиль Лермонтова», охватывая все более глубокие пласты художественной структуры. В работе Л.Я. Гинзбург (1940) предметом анализа становятся столь существенные категории стиля Лермонтова, как *психологизм* (в прозе), лирический субъект в его эволюции (в поэзии; см. *Лирика, Лирический герой*), изменение в лирике Лермонтова характерных романтических мотивов (например, мотива «поэт» и «толпа»), стилистической функции иронии и пр. Для исследований этого типа характерно новое обращение к литературному «фону» — современная Лермонтову литература привлекается с особым вниманием к существенным чертам метода, к дифференцирующим признакам, отделяющим позднего Лермонтова от современных ему романтиков. Анализ такого рода представлен в работе В.В. Виноградова о стиле прозы Лермонтова (1941), где лингвистический аспект по ходу исследования расширяется до общелитературоведческого; Виноградов показал движение Лермонтова от ранней романтической прозы к языку и стилю *натуральной школы* и Гоголя, а также проанализировал словесно-образное воплощение психологии героя у Лермонтова. Эти и другие работы в значительной степени изменили первоначальное представление о смене методов в творчестве Лермонтова, уточнив в то же время самые характеристики романтизма и реализма, проблему их генезиса и исторического соотношения.

Для лермонтоведения весьма важной оказалась также типология романтических стилей, намеченная в ряде работ 1930–1940-х гг. (Ю.Н. Тынянов, Б.С. Мейлах, В.А. Гофман, Г.А. Гуковский, Гинзбург), в частности, стилевое определение декабристского романтизма, с его аллюзионностью, декламационно-ораторской речью, «словами-сигналами», тяготением к национально-историческим темам и т.д. Сформировавшееся понятие «декабристской литературы» как литературно-эстетической категории позволило поставить вопрос о связи с нею Лермонтова на конкретную историко-литературную основу. С другой стороны,

стороны, лермонтоведение обогатили исследования о поэзии 1830-х гг. в ее жанровых, идейных и стилистических отличиях от предшествующего периода (Эйхенбаум, Гинзбург).

К 100-летию со дня смерти Лермонтова (1941) был приурочен ряд вышеназванных изданий, подводивших некоторые итоги развития лермонтоведения; были выпущены альбомы, включавшие значительную часть живописного и графического наследия Лермонтова, иллюстративный материал (1940, 1941; см. *Живописное наследие, Иллюстрирование произведений*); в исследовании этих тем особая роль принадлежала работам Н.П. Пахомова (1940, 1948). Специальный сборник статей о литературной и сценической истории «Маскарада» был издан в 1941 г. Всесоюзным театральным обществом; в издании ставились как литературоведческие, так и театроведческие задачи: вопрос об основном тексте драмы (Эйхенбаум), анализ драматургии Лермонтова в литературном и социальном аспекте (Дурылин, Нейман, К.Н. Ломунов), наконец, обобщение опыта советского театра в работе над романтическим спектаклем.

На следующем этапе лермонтоведения (вторая половина 1940-х — начало 1950-х гг.) сказались распространенные в эти годы в советском литературоведении ошибочные методологические тенденции и установки. Акцентируя национальное своеобразие и самобытность творчества Лермонтова, критика нередко изолировала его от общеевропейского литературного процесса; сравнительно-историческое изучение Лермонтова почти прекратилось. Тенденциозное «выпрямление» сложностей общественно-литературного развития, упрощение реальной связи классической литературы XIX в. с революционно-демократической мыслью привело в начале 1950-х гг. к некомпетентной критике исследований о Лермонтове и славянофильстве, о Лермонтове и «Кружке шестнадцати», о связи Лермонтова с идеалистической философией и т.д.; проблемы эти решались в тот период почти исключительно негативно. На лермонтоведение также отрицательно повлияло неоправданное расширение понятия «реализм», приобретшего тогда универсально-оценочный характер; в романтизме видели своего рода историческое заблуждение или в лучшем случае этап, подлежащий преодолению. Общие работы о Лермонтове в большинстве случаев носили популярный или компилятивный характер. Успешно разрабатывался лишь ограниченный круг частных тем. Так, подробно исследовался юношеский роман Лермонтова «Вадим», в том числе его семейно-биографические и исторические источники, характер изображения крестьянской войны (Андроников, 1939, 1951, 1952; А.М. Докусов, 1947, 1949; Н.К. Пиксанов, 1947, 1967); в историческом и литературном аспекте изучаются «Бородино» (Андроников, 1941; Бродский, 1948) и ряд ранних стихотворений: «10 июля (1830)», «О, полно извинять разврат!», «Веселый час» и др. (Н.А. Любович, 1952; Э.Э. Найдич, 1952). Обнаруживаются неизвест-

ные тексты Лермонтова (эпиграммы на Булгарина, совместное с В.А. Соллогубом стихотворение «О как прохладно и весело нам») и мемуары о нем (Л.И. Арнольди). Эти и другие материалы составили лермонтовский раздел одного из выпусков «Литературного наследства» (т. 58, 1952).

Более общий характер носила тема «Лермонтов на Кавказе», включавшая как биографические (тифлисское и пятигорское окружение, связь с деятелями культуры Кавказа), так и историко-литературные аспекты (отражение литературы и фольклора Грузии, Азербайджана и других народов Кавказа в творчестве Лермонтова, исторические реалии и прототипы кавказских стихов и поэм — «Измаил-Бей», «Беглец», «Хаджи Абрек», сказки «Ашик-Кериб»). Изучение этих проблем, начатое Семеновым, Андрониковым, И.К. Ениколоповым (1940) и др., развернулось широко и продолжается донныне (Андреев-Кривич, 1946, 1954; М.О. Косвен, 1957; И.Я. Заславский, 1958, 1959, 1963, 1967; Семенов, 1960; Андроников, 1955, 1958, 1960, 1964; Б.С. Виноградов, 1950, 1963, 1972; Т. Иванова, 1975). В научный оборот вводятся новые данные об окружении Лермонтова на Кавказе: общение его с Ш. Ногмовым (Андреев-Кривич, 1946, 1954), Р. Дороховым (Герштейн, 1948; А.В. Попов, 1951), М.А. Назимовым (Л. Иванова, 1952, С.И. Недумов, 1960), К.Х. Мамацевым (Мануйлов, 1957; В.С. Шадури, 1974; Л.Н. Назарова, 1977), Д.С. Кодзоковым (Андроников, 1960, 1964). Наиболее интересен в историко-литературном отношении вопрос о тифлисской культурной среде Лермонтова, широко освещенный в трудах Андроникова (1939, 1955, 1958, 1964), позднее Шадури (1964, 1977) и др.; прослеженные биографические связи позволяют предполагать, что Лермонтов соприкасался, в частности, с кругом А.Г. Чавчавадзе — одним из интеллектуальных центров Грузии. Наконец, в 1940–1950-е гг. интенсивно ведется текстологическое изучение Лермонтова (см. *Издания Лермонтова, Рукописи Лермонтова*).

Развивая конкретно-биографическое и историко-культурное изучение Лермонтова, наука 1940-х — начала 1950-х гг. почти не продвинула вперед исследование его стиля, поэтики и метода. Исключение составили работы А.Н. Соколова (1946, 1949, 1952, 1957, 1958), посвященные вопросам *романтизма* и *реализма* у Лермонтова. Отправляясь от типологических образцов байронической поэмы (проанализированных еще в 1924 году В.М. Жирмунским), Соколов исследовал «лермонтовский вариант романтической поэмы», установив его сходство и отличие от других образцов жанра (декабристская поэма и др.). Полемизируя с точкой зрения на романтизм как «неполноценный реализм», он устанавливает сосуществование в творчестве Лермонтова обоих методов до конца его творческого пути; в пределах романтизма он также усматривает эволюцию от субъективизма к «поэзии действительности».

Преодоление

Преодоление догматизма в методологии, общее углубление литературоведческой проблематики во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг. затронули и лермонтоведение. Возродился острый интерес к поэтике Лермонтова и его мировоззрению — своеобразная реакция на преимущественно «культурно-историческое» направление предшествующего периода. В 1957 г. вышла (посмертно) концептуальная работа Е.Н. Михайловой о прозе Лермонтова, опирающаяся на ее предшествующие статьи (1941, 1952) и прослеживающая движение Лермонтова от романтизма «Вадима» к реализму «Героя...»; основное место уделено реалистической прозе позднего Лермонтова — системе образов, авторскому освещению событий (проблема субъективно-лирического и «объективного» начала, героя и среды, соотношения метода и жанра у Лермонтова и его современников — в «светской повести», психологическом романе А. де Мюссе). За книгой Михайловой последовал ряд работ об историко-философском контексте, методе и стиле «Героя...» (Д.Е. Тмарченко, 1961; А.А. Титов, 1961; И.И. Виноградов, 1964; Б.Т. Удодов, 1964), о проблеме фатализма (И.М. Тойбин, 1959) и др.

В начале 1960-х гг. развернулась серия дискуссий по общим проблемам стиля, в которых корректировались или пересматривались вопросы соотношения индивидуального стиля и стиля эпохи, романтизма и реализма. В этих условиях закономерным было повышение интереса к «Герою...» — произведению периода становления критического реализма, когда русский романтизм оставался еще живым явлением. Обнаружились симптомы отхода от традиционной трактовки романа Лермонтова как реалистического. Так, в 1962 г. на V Всесоюзной лермонтовской конференции состоялась дискуссия о методе и стиле романа и литературной позиции позднего Лермонтова, причем выявились полярные точки зрения: Лермонтов определялся как реалист (Мануйлов, 1963), последовательный романтик (К.Н. Григорьян, 1963), писатель, объединивший и романтический, и реалистический методы (У.Р. Фохт, 1963). К 1960-м гг. относится появление монографий, посвященных романтизму Лермонтова в целом; так, Григорьян («Лермонтов и романтизм», 1964), анализируя поэтическое сознание Лермонтова (проблема «мечта и действительность», восприятие природы, этический идеал и т.д.), отрицает эволюцию Лермонтова к реализму и трактует его метод как монистически романтический (критически отталкиваясь при этом от существующих определений романтизма; продолжением этой работы явилась монография Григорьяна о «Герое...», 1975). В 1964 г. вышла и книга В.А. Архипова, посвященная преимущественно социальной функции романтизма Лермонтова и ставящая акцент на бунтарских устремлениях его «поэзии познания и действия», с точки зрения автора, общественно более активной, нежели литература складывающегося реализма. Новый этап поисков в области теории и поэтики романтизма не завершен (М.М. Уманская, 1971).

Большинство исследователей склонно рассматривать творчество Лермонтова как явление синтетическое, вобравшее в себя — и в поздний период в значительной степени преодолевшее — романтическую поэтику и мировоззрение (В.И. Коровин, 1973; Фохт, 1975); предметом изучения становятся внутренние закономерности творчества поэта; изучение приобретает не столько экстенсивный, сколько интенсивный характер, иногда с уклоном в область психологии творчества. Специально этой проблеме посвящена монография Удодова (1973), ставившая целью рассмотреть Лермонтова как творческую индивидуальность со специфическими особенностями эволюции, в произведениях которого взаимодействуют динамические и устойчивые элементы (так называемые «творческие константы»; см. *Творческий процесс*). Подробному анализу подвергается лирика Лермонтова, «Демон» и поздняя проза («Герой...», «Штосс»), рассматриваемые как результат синтеза романтического и реалистического элементов. Тем же повышенным интересом к внутренним темам и мотивам в прозе Лермонтова (в том числе и романтическим по происхождению) отмечена небольшая монография Герштейн о «Герое...» (1976), где выдвинут ряд новых соображений о творческой истории и хронологии создания романа.

Волна интереса к романтизму, характерная для литературоведения 1960–1970-х гг., несколько изменила проблематику и методику изучения Лермонтова. Одним из распространенных путей исследования, во многом характерным и для названных монографий, становится аналитическое прочтение текста, с прослеживанием преимущественно внутритекстовых связей, философской и этической проблематики, данной непосредственно в художественной ткани произведения. Такой путь, ограничивая сферу историко-литературных сопоставлений, вместе с тем углублял исследование художественной специфики текста, почти оставленной в стороне историческим и социологическим изучением. Д.Е. Максимов (1939, 1954, 1957, 1959, 1964) именно так проанализировал «Мцыри» и всю совокупность лирического наследия Лермонтова; он впервые рассмотрел вопрос о социальной и нравственной сущности «лермонтовского человека» и положительных идеалах Лермонтова; реалистические тенденции в лирике исследователь связал с демократизацией лирического героя и объективацией в пределах лирики образа «простого человека».

Последующие работы расширили область исследования, поставив вопрос о структуре образа лирического героя и автора-повествователя (см. *Автор. Повествователь. Герой*) у Лермонтова (И.Е. Усок, 1963, 1964; Т.А. Недосекина, 1969, 1972; В.И. Левин, 1974), о поэтических мотивах лирики и поэм (В.Н. Турбин и Усок, 1957), литературного времени у Лермонтова (Усок, 1973), формах «диалогичности» жанров в поэзии и прозе (Турбин, 1978), психологизме Лермонтова (Е. Пульхритудова, 1960;

1960; Удодов, 1976), символических и иносказательных (см. *Символ*) образах (Найдич, 1973) и т.д. Предметом внимания становится личностное начало в творчестве Лермонтова, а также его «философичность» как один из основных атрибутов лермонтовской поэзии. Отсюда, между прочим, идет возрастание интереса к ранней лирике Лермонтова как объекту исследования; в меньшей степени привлекают внимание драматургия (В.К. Богомолец, 1961; Н.М. Владимирская, 1960, 1963, 1976) и поэмы, за исключением, может быть, «Демона» (А. Докусов, 1960; А.Д. Жижина, 1968, 1976; Л.С. Мелихова и В. Турбин, 1969; А.И. Глухов, 1971; Е.В. Логиновская, 1977).

В ряде работ творчество Лермонтова рассматривается в свете общефилософской и этической проблематики (*этический идеал*, проблема добра и зла и т.д.; А.М. Гуревич, 1964; В.М. Маркович, 1967; А.Л. Рубанович, 1963; С.В. Ломинадзе, 1976). В известной степени эти работы носят экспериментальный характер; однако эта область изучения Лермонтова уже утвердилась на правах некоторой автономии и имеет определенную исследовательскую традицию (Эйхенбаум, Асмус). Всестороннее исследование нравственно-философской проблематики лермонтовского творчества остается насущной задачей советской науки о Лермонтове.

Изучение стиля Лермонтова в работах последних лет, как правило, стремится к выходу в общетеоретическую плоскость и во многом связано с оживившимся интересом к литературной теории и к достижениям смежных наук, в том числе философии и психологии. Положительно сказалась на лермонтоведении и интенсивная разработка проблем стиховедения (в том числе экспериментального), появился целый ряд исследований стиха Лермонтова — строфики, метра и ритма (К.Д. Вишневский, 1965, 1969; Н.Е. Меднис, 1972; М.А. Пейсахович, 1972, 1974; М.Л. Гаспаров, 1974; см. ритмика, метрика, строфика в статье *Стихосложение*).

Разрешение сложных и малоработанных проблем метода и стиля, наметившееся в 1960–1970-е гг., встречает и специфические трудности. Пересмотр некоторых сложившихся точек зрения на соотношение методов привел к смещению традиционных дефиниций и к изменению объема и содержания понятий «романтизм» и «реализм». Вновь возник вопрос об отношении индивидуальных и типологических черт творчества; в ряде исследований обнаружилась тенденция избежать употребления понятий, объем которых грозил сделаться неопределенным. Отчасти, вероятно, поэтому обострился интерес к исследованиям более частного характера, в том числе сравнительно-историческим. Появляется много конкретных исследований о Лермонтове и современной ему, преимущественно романтической, литературе — Байроне, Мюссе, Т. Муре, Пушкине, Кюхельбекере, В. Ирвинге, Любомудрах, Бестужеве (Марлинском), А.С. Хомякове, Герцене (Н.Я. Дьяконова, 1971; Е.Н. Ми-

хайлова, 1957; В.Э. Вацуро, 1964, 1965; Найдич, 1963; Пульхритудова, 1960; А.И. Журавлева, 1967, 1978; М.И. Гиллельсон, 1964; Л.М. Аринштейн, 1979, и др.), а также и о влиянии Лермонтова на последующее литературное развитие. В 1964 г. вышла монография А. Федорова, где творчество Лермонтова осмысливается в контексте литературного движения его эпохи — как русского, так и западноевропейского.

В 1960-е гг. новые разыскания и находки вновь привлекли внимание к сложным и малоизученным периодам биографии Лермонтова. В 1956 г. Андроников опубликовал извлечения из новонайденной переписки Карамзиных с упоминаниями о Лермонтове; в конце 1950-х гг. была обнаружена неизвестная часть архива Е.Н. Мещерской с письмами С.Н. Карамзиной, где содержались сведения о встречах Лермонтова с Карамзиными в 1838–1841 гг. (Майский, 1960). Ряд новых автографов Лермонтова, мемуаров и документов о нем, в частности в архиве Верещагиных-Хюгель, был разыскан Андрониковым (см. *Издания Л.*; Андроников, 1964; И.А. Гладыш, Т.Г. Динесман, 1963). Материалы этого же архива (в США и ФРГ) составили значительную часть сборника «М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы» (1979), созданного на основе сотрудничества советских и американских лермонтоведов; сюда вошли работы об автографах и рисунках Лермонтова из альбомов Е.А. Верещагиной [А. Глассе (США), Т.П. Голованова, Е.А. Ковалевская] и статьи и публикации по материалам советских архивохранилищ. Эти и другие данные внесли коррективы в существующие представления об окружении Лермонтова в детские годы (В.Б. Сандомирская), в Пансионе и Школе юнкеров (П. Заборов, Назарова), в годы ссылки (И.С. Чистова, Шадури). В 1964 г. Андроников проанализировал окружение Лермонтова в 1836–1837 гг. и точки соприкосновения его в это время с пушкинским кругом; Герштейн (1964, 1979) на расширенной документальной основе возвратилась к проблеме «Кружка шестнадцати», петербургским связям Лермонтова и его взаимоотношениям со двором (ср. также Андроников, 1979). Обнаружились новые сведения, касающиеся общения Лермонтова с Жуковским, Ростопчиной, московскими литературными кружками (Гиллельсон, 1977, 1979). Работы последних лет проясняют идейную и литературную атмосферу, в которой создавались «Смерть Поэта», «Журналист, читатель и писатель», «Штосс», и обогащают картину последнего, наиболее важного периода литературной биографии Лермонтова.

Оживился интерес и к теме «дуэль и смерть» Лермонтова. Изучение обстоятельств гибели поэта, личных и общественных взаимоотношений в его пятигорском окружении в 1841 г., материалов следственного дела, реакции современников и т.д. было начато еще ранними биографами Лермонтова (Висковатый, П.К. Мартьянов); в советское время социальные причины дуэли Лермонтова выдвинулись как особая исследовательская проблема (Герштейн, 1939, 1948, 1964; В.С. Нечаева,

1939;

1939; Андреев-Кривич, 1954; А.В. Попов, 1959; Андроников, 1964; С.Б. Латышев и Мануйлов, 1966; Т. Иванова, 1967; Недумов, 1974; Вацууро, 1974, и др.) (см. *Дуэли Лермонтова*).

Названные проблемы создают биографический и историко-литературный контекст для более углубленного осмысления наследия Лермонтова. Задача расширенного и уточненного комментирования его произведений приобретает поэтому все большую важность. Поставленная еще в середине 1930-х гг. Эйхенбаумом, она вновь актуализировалась в процессе подготовки академического издания 1953–1957 гг. (ЛАБ). Спорными оказались адресаты стихотворений или реальные события, стоящие за ними: «Великий муж! здесь нет награды» (Эйхенбаум, 1935; Андроников, 1948); «О, полно извинять разврат!» (Найдич, 1952; С.В. Обручев, 1964); «10 июля (1830)» (Любович, 1952). Существенной для уточнения вопроса об эволюции Лермонтова остается датировка ряда стихотворений, от нее зависит более точная периодизация раннего творчества Лермонтова; в последнее время особое внимание привлекает к себе 1832 год (Голованова, 1971). Не до конца решенными остаются вопросы датировки «Сашка» (Найдич, 1958) и отдельные поздние стихотворения (Герштейн, 1964), комментарий к которым нередко затрагивает узловые вопросы идейного развития Лермонтова (комментарий Ю.Г. Оксмана к стихам 1835–1841; см. *Издания Лермонтова*).

Особой проблемой остается творческая история «Демона». Предпринятые в 1940–1950-х гг. разыскания на эту тему обогатили лермонтоведение текстологическими, историко-литературными и документальными данными (А.Н. Михайлова, 1948, 1951; Андроников, 1955, 1958; Д.А. Гиреев, 1958); однако лишь в последнее время были документально обоснованы дата последней редакции поэмы и, соответственно, выбор основного текста (Найдич, 1971).

Систематизация этого материала отчасти осуществлена в нескольких компендиумах и сводах: семинариях (Мануйлов, Гиллельсон, Вацууро, 1960; Журавлева и Турбин, 1967), комментариях к роману «Герой...» (Дурылин, 1940; Мануйлов, 1966, 1975), комментированном своде мемуаров о Лермонтове (Мануйлов, Гиллельсон, 1964, 1972), наконец, в наиболее полном варианте «Летописи жизни и творчества М.Ю. Лермонтова» (Мануйлов, 1964). К работам этого рода примыкают документированные монографии, содержащие систематизированное изложение биографии Лермонтова в целом или ее отдельных периодов (С.В. Иванов, 1964; книга Мануйлова о Лермонтове в Петербурге, 1964).

Характерной чертой послевоенного лермонтоведения является широта его географического ареала и приобщение к научной деятельности студенческой молодежи и любителей. Популяризации науки о Лермонтове значительно способствовали устные и печатные выступления Андроникова, осуществляющего систематические розыски лер-

монтовских материалов и привлекающего к ним большой любительский актив. Той же цели служат периодически (раз в два года) созываемые всесоюзные лермонтовские конференции, возникшие по инициативе Мануйлова (1957) и объединяющие как исследователей, так и учащуюся молодежь. Сложились периферийные центры изучения Лермонтова; научные силы концентрируются вокруг музеев Лермонтова и высших учебных заведений (в Пятигорске, Ставрополе, Тбилиси, Воронеже и др.). Для многих из них характерен краеведческий уклон изучения, который оказался важным как в биографическом, так и в историко-литературном отношении, прежде всего для комментирования и интерпретации текста (работы Семенова, Андреева-Кривича, А. Попова, Б.С. Виноградова, М.Ф. Николевой и др.). Обширный свод данных о лермонтовском Пятигорске был собран в посмертно вышедшей книге Недумова (1974), появились монографические работы о Лермонтове в Дагестане (Б.И. Гаджиев, 1965), Ставрополе, Пятигорске (Е.И. Яковкина, 1965; П.Е. Селегей, 1968, 1978), статьи о Лермонтове в Тамани (Л.И. Прокопенко, 1964) и др.; новое обращение к литературной топографии Подмосковья выявило новые материалы о связях Лермонтова с семейством Поливановых и Ивановых (Я.Л. Махлевич, 1977).

Расширение географического диапазона лермонтоведения способствовало успешной разработке проблемы восприятия творчества Лермонтова национальными литературами: украинской (И. Заславский, 1973, 1977), грузинской (М. Барамидзе, 1973; Шадури, 1977; Л.Д. Хихадзе, 1977), узбекской (З. Умарбекова, 1973) и др. (см. *Переводы и изучение Лермонтова в литературах народов СССР*). В 1974 г. в Ереване вышел сборник «Лермонтов и литература народов Советского Союза», обобщивший накопленный материал и открывший ряд новых, не разрабатывавшихся ранее тем.

С конца 1950-х гг. появляются работы о воздействии Лермонтова на Достоевского и «натуральную школу» (В.И. Кулешов, 1959; Журавлева, 1964; А. Жук, 1975; В. Левин, 1972; Чистова, 1978), Некрасова (Журавлева, 1972), Тургенева (Назарова, 1971, 1974), Л. Толстого (С. Лешева, 1964; Мануйлов, 1978), Блока (Максимов, 1959; Усок, 1974), Маяковского (К.Г. Петросов, 1963) и советскую поэзию в целом (Голованова, 1972, 1978), а также рассматривающие творчество Лермонтова в общем процессе эволюции русской литературы и ее отдельных поэтических и прозаических жанров (В.А. Евзеришина, 1960, 1961; Фохт, 1963; Г.М. Фридендер, 1965; Маркович, 1967; Е.Е. Соллертинский, 1973; А.Н. Березнева, 1976; Ю.В. Манн, 1976, и др.; см. статью *Русская литература 19 века, Советская литература*).

Приток в лермонтоведение новых исследовательских сил, обновление проблематики, поиски нетрадиционных путей и приемов изучения Лермонтова, увеличение теоретического потенциала — характерная черта современной науки о Лермонтове. Вместе с тем в процессе исследования

исследования явственно обозначается круг нерешенных проблем первостепенной важности — как теоретического, так и фактического характера. Недостаточность, лакунарность и противоречивость источников все еще затрудняет создание научной биографии Лермонтова на современном уровне; во многом гипотетически устанавливается отношение Лермонтова к ряду современных ему литературно-идеологических течений (модификации формирующегося «западничества» и «славянофильства» и др.); не до конца обследованными остаются важные периоды биографии Лермонтова (1830–1832, 1835–1836); ряд спорных и нерешенных проблем обнаруживается при интерпретации «Демона», «Сашки», «Сказки для детей», ранней и поздней лирики и т.д. Для аргументированного решения этих проблем необходимы учет и систематизация всего фактического и теоретического богатства, накопленного лермонтоведением: создание полной библиографии Лермонтова, исчерпывающих сводов документов и материалов, снабженных критическим аппаратом, наконец, комментария к его литературному наследию, отражающего современный уровень науки. К числу изданий такого рода принадлежит и настоящая «Лермонтовская энциклопедия». <...>

литература

[*Пыпин А.Н.*] Лермонтовская литература в 1891 г. // Вестник Европы. 1891. № 9; [*Абрамович Д.И.*] Обзор литературы о Лермонтове // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 5; *Максимов А.Г.* Юбилейная лермонтовская литература 1914 г. // Известия Отделения русского языка и словесности. 1914. Т. 19. Кн. 4; *Покотилова О.* Обзор юбилейной литературы о Лермонтове // Русская школа. 1914. № 12; 1915. № 2; *Багрий А.* М.Ю. Лермонтов в юбилейной литературе // Журнал Министерства народного просвещения. 1915. № 6; *Семенов* 1915: 51–203; *Нейман Б.В.* Новые биографические работы о Лермонтове // Литература в школе. 1940. № 3; *Он же.* Новые работы о Лермонтове // Литература в школе. 1953. № 6; *Зигес И.Р.* Лермонтоведение последних лет // Литература в школе. 1941. № 4; *Иванов С.* Новейшая литература о Лермонтове // Новый мир. 1941. № 7–8; Мануйлов, Гил-

ельсон, Вацуру 1960: 18–171; *Усок И.* Вокруг Лермонтова (по страницам «Ученых записок») // Вопросы литературы. 1960. № 7; *Гиреев Д.А.* Итоги и перспективы изучения жизни и творчества Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963; *Герштейн Э.* Новый Лермонтов // Библиотекарь. 1964. № 10; *Соколов А.Н.* Советское лермонтоведение юбилейного года // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1965. Т. 24. Вып. 3; *Нейман Б.В.* Юбилейная «Лермонтовiana» // Литература в школе. 1965. № 3; *Вацуру В.Э.* [Лермонтоведение] // Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968; *Удодов* 1973: 3–23; Библиография литературы о М.Ю. Лермонтове (1917–1977 гг.) / Сост. О.В. Миллер. Л., 1980; *Назарова Л.Н.* Обзор юбилейной литературы о М.Ю. Лермонтове // Československá rusistika. 1976. № 1.

<Опущена часть статьи «Библиографическое изучение Лермонтова», подготовленная О.В. Миллер.>

«МАДРИГАЛ», раннее четверостишие Лермонтова (1829) альбомного характера, выдержанное в традициях «легкой поэзии». Несомненно, обращено к конкретному, но неустановленному адресату. Стихотворение строится на типичном каламбурном сдвиге: философский вопрос о «материальности души» переводится в шуточный план галантного комплимента («духовность тела»).

Автограф: ИРЛИ. Тетр. II. Впервые: Соч. под ред. Висковатого I: 27. Датируется по положению в тетради.

МАЙЕР (МЕЙЕР) НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1806–1846), знакомый Лермонтова, ставший прототипом доктора Вернера в «Княжне Мери». Окончил Медико-хирургическую академию, в 1830-е гг. врач в Пятигорске и Ставрополе. По воспоминаниям современников, Майер был человеком острого саркастического ума и многосторонних интересов, хорошо знал литературу, философию, историю. Резко критически относясь к политическому строю николаевской России, Майер сблизился со ссыльными декабристами (С.М. Палицын, Н.И. Лорер, А.А. Бестужев, А.И. Одоевский), которые, по словам Огарева, «его любили как брата». В 1834 г. Майер был арестован по политическим подозрениям; во время следствия обнаружилось его вольнодумные письма и сведения о его антимонархических карикатурах.

Лермонтов познакомился с Майером летом (до 10 августа) 1837 г. в Пятигорске (возможно, через Н.М. Сатина); их дружеское общение продолжалось в октябре–декабре в Ставрополе. В «Княжне Мери» упоминается об окружавшем Вернера в С... (Ставрополе) «шумном круге молодежи» — намек на декабристское окружение Майера. В повести Лермонтова дан документальный портрет Майера; совпадают как внешние (маленький рост, хромота), так и психологические характеристики (любовь к парадоксам, мягкость под маской саркастичности); в повести сохранены даже детали биографии (история любви Майера) и поведения Майера (привычка рисовать карикатуры).

Официальная переписка о Майере (1836) содержит сведения о конфликте его со ставропольскими врачами и о его «совершенном бескорыстии», о чем также упомянуто у Лермонтова. В «Княжне Мери» Вернер — «скептик и матерьялист». Знавшие же Майера отмечали как его скептическое отношение к официальной религиозной догматике, так и его тяготение к мистицизму. По свидетельству современников, изображение Майера у Лермонтова отличается большой верностью; однако сам Майер, прочитав роман, был обижен и писал Сатину о Лермонтове и его таланте как о «ничтожных». В семье Майера хранились письма Лермонтова (позднее утраченные).

литература

Воспоминания 1972: 113, 201, 203, 323; *Гершензон М.* Образы прошлого. М., 1912. С. 310–320; Дурылин 1940: 130–134; Бронштейн 1948; Бродский 1948б: 734; *Михайлова А.* Альбом Г.Н. Оленина // ЛН. Т. 58. С. 482–485;

Андроников 1964в (2-е изд.): 342–344 (с портретом); Попов 1963: 55–56; Недумов 1974: 96–107; Мануйлов 1966 (2-е изд.): 184–193, 252.

МЕЛЬГУНОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (1804–1867), русский прозаик, критик. В 1826 г. совместно с С.П. Шевыревым и В.П. Титовым опубликовал перевод книги Л. Тика «Об искусстве и художниках», которую, по-видимому, знал Лермонтов [см. «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный»)]. В середине 1830-х гг. Мельгунов жил в Германии, выступал как пропагандист русской литературы. В статье «Журнальные выдержки» (Литературные прибавления к Русскому Инвалиду». 1839. 13 мая. № 19) Мельгунов поднял интересовавшую Лермонтова тему взаимоотношений писателя и публики (см. «Журналист, читатель и писатель»), там же процитировал «Думу» Лермонтова («молодого поэта с большим дарованием») как характерный симптом общественных настроений. В статье на немецком языке «Русская литература в ее нынешних направлениях» (1840) Мельгунов говорил о Лермонтове как прозаике, который должен стать рядом с А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем. Особенно подчеркивал он «объективность» Лермонтова, приводя как образец «Песню про... купца Калашникова» и «Бородино».

К.А. Фарнхаген фон Энзе по совету Мельгунова перевел на немецкий язык «Бэлу» (перевод вышел с посвящением Мельгунову, датированным 9 июля 1840 г.). Известно письмо Мельгунова к Н.М. Языкову от 1 декабря 1841 (н. с.) из Флоренции: благодаря Языкова за присланные стихи Лермонтова, Мельгунов сдержанно-критически отозвался о «Завещании» и выразил сожаление по поводу гибели поэта. Из письма видно, что Мельгунов располагал известиями о Лермонтове (так, он пересказывал версию, что прототипом княжны Мери явилась Н.С. Мартынова).

сочинения

Die russische Literatur und ihre gegenwertigen Richtungen // Blatter für literarische Unterhaltung. 1840. № 176. 24 Juni.

S. 711–712; [Письма к А.И. Герцену] // ЛН. Т. 62. С. 346.

литература

Varnhagen von Ense K.A. Denkwürdig-keiten und vermischte Schriften. 2 Aufl. Bd. 6. T. 3. Lpz., 1843. S. 298; Нейштадт 1939: 196; *Михайлова А.* Новонайденное письмо о дуэли и смерти Лермонтова // ЛН. Т. 58.

С. 492; *Кулешов В.И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина). М., 1965. С. 313–314; *Данилевский Р.Ю.* «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969. С. 154.

МЕНЦОВ ФЕДОР НИКОЛАЕВИЧ (1817–1848), русский поэт, критик, ориенталист, близкий к О.И. Сенковскому. Сотрудничал в «Библиотеке для чтения», «Сыне отечества» и др. Как постоянный обозреватель «Журнала Министерства народного просвещения» систематически откликался на прижизненные и первые посмертные публикации произведений Лермонтова. В 1839 г. Менцов заявил о Лермонтове и В.И. Красове как поэтах, достойных «особенного отличия» и «показывающих свой талант в значительном блеске». В пример таланта Лермонтова он приводил «Думу» и «Кинжал», упрекая, однако, поэта за «недостойное» сравнение поэтического творчества с орудием убийства (Журнал Министерства народного просвещения. 1839. Ч. 23. Отд. 6. С. 76–77). В том же году Менцов анализировал «Три пальмы» как одно из самых удачных стихотворений Лермонтова (Там же. Ч. 24. Отд. 6. С. 179–181). Общую характеристику Лермонтова он дал в обзоре 1840 г.: «Г. Лермонтов — наш Альфред Мюссе; та же бойкость, та же щеголеватость и вместе та же сила стиха у обоих поэтов. У обоих также больше энергии и чувства, нежели обдуманности; но вместе с тем ни тому, ни другому нельзя отказать в необыкновенном таланте, хотя нельзя и не пожалеть о том, что он иногда не надлежащим образом употребляется» (Там же. 1840. Ч. 28. Отд. 6. С. 101–102). Упреки Менцова относились, по видимому, к социальному пессимизму и критицизму Лермонтова; так, в отношении к его прозе журнал солидаризировался с суждением С.П. Шевырева.

сочинения

Обозрение русских газет и журналов... // Журнал Министерства народного просвещения. 1839. Ч. 23. Отд. 6. С. 76–77; Ч. 24. Отд. 6. С. 179–181; 1840. Ч. 25. Отд. 6. С. 112; Ч. 26.

Отд. 6. С. 5, 10; Ч. 27. Отд. 6. С. 62–63, 71; Ч. 28. Отд. 6. С. 101–102; Ч. 29. Отд. 6. С. 156; 1841. Ч. 31. Отд. 6. С. 23; Ч. 32. Отд. 6. С. 288, 335.

МУР (MOORE) ТОМАС (1779–1852), английский поэт. По происхождению ирландец. Друг Дж. Байрона. В России с 1820-х гг. были известны главным образом его поэма «Лалла-Рук» (1817) и «Ирландские мелодии» (1807–1834). Последние сочетали лирическое романсное начало с патриотическими гражданскими мотивами и часто ассоциировались с «Еврейскими мелодиями» Байрона. По свидетельству А.П. Шан-Гирея, Лермонтов в пору пребывания в Пансионе, наряду с Байроном и В. Скоттом, «читал Мура» (Воспоминания 1964: 37). В.С. Межевич вспоминал, что в рукописных пансионских изданиях Лермонтова помещал переводы «мелодий» Мура, в том числе «Выстрел» (стихотворение «Ты помнишь ли, как мы с тобою» — перевод стихотворения Мура «Вечерний выстрел» — «The Evening Gun»), а также отрывков из «Лалла-Рук». Стихотворение «Когда одни воспоминанья»

из драмы

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

из драмы «Странный человек» варьирует темы мелодии Мура «Когда тот, кто обожает тебя» («When he who adores thee»), драматизируя лирическую ситуацию и характер героя; ряд мотивов и формул, восходящих к этой мелодии Мура (мотив женской слезы, смывающей «приговор» врагов поэта, и др.), сохраняется и при дальнейшей разработке темы в стихах Лермонтова 1831 г. («Романс к И...», «К Н. И...», «Настанет день, и миром осужденный», «Из Андрея Шенье») и позднее, вплоть до «Оправдания». Можно считать, что «Романс» («Ты идешь на поле битвы») является переработкой стихотворения Мура «Иди туда, где ждет тебя слава» («Go where glory waits thee»). Высказывалось предположение, что образ звездного луча, отраженного водой, в стихотворении Лермонтова «Еврейская мелодия» восходит к мелодии Мура «Как иногда блистает луч на поверхности вод» («As a beam o'er the face of the waters may glow»), однако это стихотворение обнаруживает большую близость к мелодии Байрона «Солнце неспящих». Можно думать, что и в «Вадиме» уподобление героя «плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под нею пепел» (VI: 89), связано с соответствующим сравнением в «Лалла-Рук».

Однако по общему характеру творчества и направлению поэтической эволюции Лермонтов не был близок к Муру, воздействие любовной лирики Мура иногда трудноуловимо; ее мотивы постоянно выступают в переработанном виде и осложняются мотивами оригинальными или идущими от иных образцов элегической и романсной английской (Байрон), французской и немецкой поэзии. По-видимому, наряду с «Еврейскими мелодиями» Байрона «Ирландские мелодии» Мура служили для Лермонтова образцом жанра «мелодии» — небольшого лирического стихотворения романсного типа, иногда окрашенного национальным колоритом (ср. «Русская мелодия» у Лермонтова). Точки соприкосновения с «Ирландскими мелодиями» есть и в гражданских стихах Лермонтова; ср. его «Песнь барда» и стихотворение Мура «Молодой певец» («The Minstrel-boy»), которое переводили также И.И. Козлов (1823) и Д.П. Ознобишин (под названием «Юноша-певец», 1828, за подписью «Р.»).

Воздействие Мура отмечалось в поэмах Лермонтова. Так, в «Демоне» разрабатывается сюжет («любовь падшего ангела к смертной де-ве»), представленный, в частности, поэмами Мура «Лалла-Рук» (ч. 2, «Рай и Пери»), известной в России по переделкам В.А. Жуковского и А.И. Подолинского, и особенно «Любовь ангелов» (1823), прямые реминисценции из которой обнаруживаются в «Демоне». Лермонтов отчасти воспринимает характерную для Мура «мистериальную» трактовку темы с чертами ориентальной аллегории (поэмы «Азраил», «Ангел смерти»). Поэзия Мура является и здесь одним из творческих импульсов, подсказывая жанровые формы, мотивы и отдельные поэтические формулы, включавшиеся Лермонтовым в собственно по-

этический контекст. Лермонтов хорошо знал изданные Муром письма и дневники Байрона, которые прочел в 1830 г., сразу же по выходе в подлиннике или французском переводе; автограф стихотворения «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья») имеет помету: «Прочитай жизнь Байрона (<написанную> Муром)» (I, 407). Книга Мура явилась для Лермонтова основным источником знакомства с биографией Байрона; следы чтения ее обнаруживаются в автобиографических заметках Лермонтова и в некоторых мотивах его ранних лирических циклов (более всего в сущковском).

литература

В.М. [Межевич В.С.] Колосья. Сноп первый. СПб., 1842. С. 30–31; Межевич В. // Воспоминания 1964; И.Х. [Хрущев И.П.] За Пушкина // Русский архив. 1888. № 8. С. 501; Дюшен 1914: 118–125; Дашкевич 1914: 483–491; Шувалов 1914: 312–314; Эйхенбаум 1924а: 94; Эйхенбаум 1935–1937 I: 445; Мануйлов В.А. Заметки о двух стихотворениях // Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена. 1948. Т. 67. С. 82–87; Алексеев М.П. Томас Мур,

его русские собеседники и корреспонденты // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 233–243; Вацуро 1965: 184–192; Левин Ю.Д. Из реминисценций английской литературы у Лермонтова // Русская литература. 1975. № 2; Глассе 1979: 90–101; Дюшен 1910: 294–300; MacWhite E. Thomas Moore and nineteenth century Russian literature // Escape. 1971. Vol. 3. № 5. P. 214.

МЭТЬЮРИН, МЕТЬЮРИН (MATURIN) ЧАРЛЗ РОБЕРТ (1780–1824), английский писатель. Автор одного из наиболее известных «готических романов» («романы ужасов») «Мельмот-Скиталец» (1820), получившего широкую популярность в Западной Европе, а также в России. Мельмот — английский дворянин, продавший душу дьяволу за земные блага и обреченный скитаться после смерти, пока кто-нибудь не согласится заменить его. Ища замены, Мельмот выступает в роли демонического соблазнителя, искушающего своих жертв в минуту их духовного кризиса. Символом посмертного бытия Мельмота является его портрет, оживающий раз в столетие. В черновом варианте предисловия к «Герою нашего времени» Лермонтов упомянул Мельмота наряду с Вампиром (героем одноименной повести Дж. Полидори) как пример «вымысла», более «ужасного и уродливого», нежели Печорин, но не вызывающего критического отношения публики (см. VI: 563). Соприкосновения с романом Мэтьюрина есть в произведениях Лермонтова на испанские темы («Испанцы», «Исповедь»); к Мельмоту-Скитальцу возводят обычно и мотив оживающего портрета в «Штоссе». Воздействие «Мельмота-Скитальца» на Лермонтова осложнено, однако, другими источниками, часть из которых, в свою очередь, возникла под влиянием романа Мэтьюрина; такова, например, поэма «Элоа» А. де Виньи, отражившаяся в «Демоне».

«НА БУЙНОМ ПИРШЕСТВЕ ЗАДУМЧИВ ОН СИДЕЛ», стихотворение позднего Лермонтова (1839), завершающее цикл «провиденциальных» стихов, в которых лирический герой предчувствует свою гибель «на плахе» или в изгнании («Настанет день — и миром осужденный», «Не смейся над моей пророческой тоскою» и др.). Стихотворение не закончено: сохранилось три строфы (последняя в автографе зачеркнута). В основе сюжета — пророчество о грозящей собравшимся гибели под «секирой», произнесенное среди пиршественного веселья не названным по имени героем. Стихотворение написано как бы от имени очевидца; в отличие от ранних «провиденциальных» стихов в ореоле трагической жертвы выступает здесь не лирическое «я» поэта, а некое объективированное лицо.

В публикации 1857 г. стихотворение появилось под редакторским названием «Казот» (может быть, цензурного происхождения); однако интерпретация стихотворения как поэтического рассказа о пророчестве Казота, широко известном в передаче Ж.Ф. Лагарпа, весьма вероятно, и теперь считается общепринятой. Согласно Лагарпу, французский писатель Жак Казот (1719–1792), роялист, мистик-иллюминат, погибший на гильотине, в 1788 г. на вечере в кругу вельмож и членов Академии предсказал революцию и насильственную смерть большинства присутствующих, в том числе и свою собственную. С легендой о Казоте стихотворение сближает его «мемуарный» характер и сходство ряда деталей (экспозиция пира с умеренным весельем гостей, задумчивость предсказателя и т.п.). Рассказ Лагарпа был несколько раз перепечатан в русских сборниках, журналах и газетах (Вестник Европы. 1806. № 19. С. 201–209; сб.: Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен. М., 1829; Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. № 19. С. 722–724) и использован в беллетристике (Н. Греч. Черная женщина. 1834; и др.).

Образно-лексический строй стихотворения характерен для описаний Французской революции (1789–1794): «дряхлающий мир» — предреволюционная французская монархия, «секира» — поэтический эвфемизм, обозначающий, как и у Пушкина, гильотину во время якобинского террора; ср. «Сашка», стих 860. Не вполне ясна последняя (зачеркнутая) строфа: по прямому ее смыслу следует, что герой, в отличие от Казота, должен один стать жертвой грядущих событий. Может быть, Лермонтов контаминировал несколько мотивов; так, аналогичный мотив есть в знаменитом предсмертном «ямбе» А. Шенье «Когда блеющему барану...» («Quand au mouton bélant la sombre boucherie»,

1794), построенном на контрасте между судьбой обреченного и судьбой его друзей, остающихся наслаждаться жизнью.

С фигурой Шенье, казненного французского поэта, связана у Лермонтова первоначальная кристаллизация мотива насильственной гибели в стихотворении «Из Андрея Шенье», позднее — «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою») и «Не смейся над моей пророческой тоскою», где ощущаются следы воздействия пушкинской элегии «Андрей Шенье». В поэме «Сашка» картинам Французской революции, с описанием казни Шенье, посвящены строфы 77–80. В 1839 г. из этого комплекса мотивов выделились два самостоятельных, но генетически связанных замысла: элегия «Памяти А.И. Одоевского» и стихотворение «На буйном пиршестве...», записанное рядом с ней и восходящее ко всей группе стихов о Шенье. Однако в отличие от них и других стихов «провиденциального» цикла, где предчувствие героем собственной гибели неизменно объединяется с темой любви, возникающей на фоне социального катаклизма, в данном стихотворении любовная тема вообще отсутствует. Рассказ о Казоте, вероятно, привлек внимание Лермонтова как драматический эпизод, позволявший сконцентрировать в пределах одного стихотворения весь комплекс уже сложившихся исторических ассоциаций.

Стихотворение иллюстрировала Т.А. Маврина. Автограф: ГИМ. Ф. 445. № 227а (тетр. Чертковской библиотеки). Л. 55. Впервые: Современник. 1854. Т. 43. № 1. Отд. 1. С. 8. Под названием «Отрывок», без 3-й строфы и с пропуском слова «безумными» во втором стихе; вторично: Современник. 1857. Т. 65. № 10. Отд. 1. С. 189. Под названием «Казот» и с восстановленной третьей строфой. Датируется 1839 годом, т.к. записано рядом со стихотворением этого года «Памяти А.И. Одоевского».

литература

В.Г. Объяснение к стихотворению Лермонтова «Казот» // Русский архив. 1892. № 7. С. 382–386; Любичев 1960:

91–96; Федоров 1967: 337–338; Найдич 1976: 122–123.

«НА ТЕМНОЙ СКАЛЕ НАД ШУМЯЩИМ ДНЕПРОМ», раннее стихотворение Лермонтова (1830 или 1831) с характерной параллелью: дерево, которое ветер «ломает и гнет», — лирический герой, испытывающий постоянные удары судьбы. Несмотря на традиционную элегическую фразеологию («остылая жизнь» и пр.), стихотворение, очевидно, имеет биографическую подоснову. Строфика стихотворения (схема ababcc, с чередованием четырех- и трехстопного амфибрахия) была распространена в 1810–1830-х гг. в стихах балладного («Песнь о вещем Олеге» Пушкина) и элегического характера; Лермонтов воспользовался этой строфой также в стихотворении «Стансы» («Мне любить до могилы творцом суждено», 1830–1831) и «Челнок» (1830). В данном стихотворении,

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

нии, как и в «Стансах», Лермонтов сочетает амфибрахий с анапестом, что придает стихотворению ритмическое своеобразие.

Автограф неизвестен. Копия: ИРЛИ. Тетр. XX. Впервые: Северный вестник. 1889. № 3. Отд. 1. С. 84. Датируется по положению в тетради.

литература

Пейсахович 1964: 460.

ОЗНОБИШИН ДМИТРИЙ ПЕТРОВИЧ (1804–1877), русский поэт, переводчик с западноевропейских и восточных языков, лингвист. Окончил Пансион (1824), был членом литературного кружка С.Е. Раича, печатался в «Галатее», «Атенее», «Московском вестнике» и других известных Лермонтову изданиях. Позднее (1839–1840) одновременно с Лермонтовым печатался в «Отечественных записках». В 1840-х гг. выступал как активный собиратель народных песен. Ознобишину принадлежит перевод на французский язык (не опубликован; ИРЛИ) «Последнего новоселья» Лермонтова. В стихотворении «Две могилы» (1841), посвященном памяти А.С. Пушкина и Лермонтова, Ознобишин дает высокую оценку личности и поэзии Лермонтова.

сочинения

Поэты 1820–1830-х гг. Л., 1972. Т. 2.
С. 65–106, 689.

литература

Динесман Т.Г. Д.П. Ознобишин [вступ. ст.] // ЛН. Т. 79.

«ОПАСЕНИЕ», стихотворение раннего Лермонтова (1830), написанное в форме медитативного предостережения о непрочности, неизбежной «конечности» любовного чувства. Его отличительная особенность — возникающий мотив возможности счастливой любви, завершающейся супружеством; однако он сменяется мотивом угасания эмоций и физического старения; отсюда вывод о преимуществах одиночества даже перед разделенной любовью. Традиционные элегические темы и фразеология сочетаются в стихотворении с намеренно «сниженными» описаниями состарившихся влюбленных и с разговорной прозаизированной лексикой; психологический рисунок в сравнении с аналитической элегией 1820-х гг. (Е.А. Баратынский и др.) значительно обеднен. Стихотворение стоит особняком в лирике Лермонтова 1830–1831 гг., отличающейся напряженным драматизмом, и, может быть, создано ранее лирических циклов этих лет, сближаясь с таким стихотворением, как «Весна» (1830).

Автограф: ИРЛИ. Тетр. VI. Впервые: Соч. под ред. Висковатого I: 76–77. Датируется по положению в тетради.

литература

Пейсахович 1964: 433; Федоров 1967: 87–88.

ОРЛОВ ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (1792–1860), старший лекарь л.-гв. Гусарского полка, позднее штаб-лекарь при департаменте военных поселений, сослуживец С.А. Раевского. Поэт и переводчик Горация, автор нескольких драм и водевилей. Печатался в 1824–1830 гг. в «Новостях литературы», «Сыне отечества», «Московском телеграфе» и в альманахах. Возможно, что в полку Орлов общался с Лермонтовым, тем более что один из его братьев, московский семинарист, видимо, был учителем поэта. В 1837 г. Орлов сделал для себя копию стихотворения «Смерть Поэта» и в письме к Раевскому от 4 февраля просил его исправить текст (см.: Висковатый 1891, приложение IV: 14).

литература

Месяцеслов на 1861 г. СПб., 1860. С. 109;

Бродский 1945: 224–225; Андроников 1964в: 53–54.

ОССИАН (OSSIAN), легендарный кельтский бард III в. н. э. Опубликованные шотландским учителем Дж. Макферсоном (1736–1796) поэмы Оссиана (итоговое издание — «Сочинения Оссиана, сына Фингала»; «Works of Ossian, the son of Fingal», 1765) представляли собой литературную мистификацию, основанную на мотивах кельтского фольклора, преобразованных в преромантическом духе. Поэмы Оссиана героико-элегического содержания были восприняты как подлинные народные сказания и пользовались популярностью у европейских преромантиков и ранних романтиков, видевших в них воплощение «северного» народного духа. Влияние Оссиана можно обнаружить в творчестве И.Г. Гердера, И.В. Гёте, Э.Д. Парни, В. Скотта, Дж. Байрона. Особенностью поэм Оссиана является меланхолический и драматический колорит, суровый и элегический пейзаж, населенный призраками погибших. В России поэмы Оссиана переводились с 1780-х гг.; влияние их испытали Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, В.А. Озеров, Н.И. Гнедич, А.С. Пушкин, поэты-декабристы.

К началу 30-х гг. оссианизм становится архаичным явлением; однако в литературной среде Пансиона увлечение Оссианом удерживается (ср. «Песнь Фингала на развалинах Балклуты» Н. Степанова в «Цефее», 1829). Внешние признаки оссианизма присутствуют в ранних стихотворениях Лермонтова «Наполеон» («Где бьет волна о брег высокой») и «Наполеон (Дума)». В 1830 г. Лермонтов переживает недолгое увлечение Оссианом — результат размышлений о собственном происхождении, обострившихся в связи с семейными распрями. В стихотворении «Гроб Оссиана» отразилось убеждение Лермонтова в том, что генеалогия его восходит к шотландскому барду Томасу Лермонту (см. *Род Лермонтовых*), воспетому В. Скоттом; те же мотивы — в «Желании». В названных

стихах

стихах Лермонтов использует обычные для поэм Оссиана образы и детали (призраки воинов, певец-бард, арфа и др.), впрочем, усвоенные им также от Байрона и Т. Мура. Сближение Лермонтова с оссианической традицией заметно в поэмах («Олег») и стихах («Песнь барда») на древнерусские темы, что характерно для разработок национально-исторической проблематики в романтической поэзии начала XIX в. Некоторые черты поэм Оссиана есть и в «Последнем сыне вольности» (к русским интерпретациям Оссиана, возможно, восходит «Песнь Ингелота»). В конце поэмы процитированы по-английски две строки из поэмы Макферсона «Картон», также приписанной им Оссиану. В целом же Лермонтов в этой поэме опирается не на Оссиана, а на трансформацию оссианизма в декабристской поэзии, где ослаблено элегическое и усилено героическое начало. Б. Эйхенбаум предполагал возможное влияние Оссиана на стихотворение Лермонтова «Жена севера».

сочинения в русском переводе

Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века.
Гэльские (иначе эрские или ирландские) стихотворения, пер.

с франц. Е. Кострова. М., 1792.
Ч. 1–2; 2-е изд.: СПб., 1818.

литература

Дюшен 1914: 113–115; Шувалов 1914: 315–316;
Шувалов 1948: 344; Федоров 1941:
201; Азадовский 1941: 230; Дюшен

1910: 291–292; Левин Ю.Д. Оссиан
в русской литературе. Л., 1980.

«ОТРЫВОК» («Приметив юной девы грудь»), стихотворение раннего Лермонтова (1830). Вопрос о завершенности стихотворения не вполне ясен: П. Висковатый считал его неотделанным наброском (Новое время. 1891. № 5537), однако возможно, что Лермонтов, как и в других случаях, сознательно прибегнул к жанровой форме фрагмента, «отрывка». Художественная задача стихотворения — создание образа разочарованного героя, равнодушного к женской красоте и вообще к жизни. Стихотворение имеет автобиографическую основу; у Лермонтова возникла мысль писать его от первого лица (вариант стиха 4 — «Недвижно сердце у меня»). Возможно, в нем отразилось неудачное увлечение Е.А. Сушковой в августе 1830 г. Характерная строфика (двустипшия со сплошной мужской рифмой), вероятно, навеяна чтением Дж. Байрона.

Автограф: ИРЛИ. Тетр. VIII. Впервые: Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 4 т. / Под ред. А.И. Введенского. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1891. Т. 1. С. 187. Датируется августом 1830 г. по положению в тетради.

«ПЛЕННЫЙ РЫЦАРЬ» <...>. «Пленный рыцарь» — заключительный и вершинный этап эволюции «тюремной темы» в лирике Лермонтова. Как в «Узнике» и других стихах тюремного цикла, сти-

хотворение представляет собой монолог героя, но в отличие от них включенного в историческое время: строй его чувств и мышление опирается на систему представлений западноевропейского Средневековья, хотя и слабо конкретизированную: ей принадлежат и упоминание о «молитве», и «песня во славу любезной» в устах рыцаря, вплоть до образа смерти в виде оруженосца, держащего стремя. Символично-аллегорическая природа стихотворения, однако, прежде всего выражена самой художественной структурой: в строфах 2–4 происходит постепенная метафоризация реалий: рыцарское вооружение (шлем, панцирь, щит) превращается в третьем четверостишии в аллегорическое описание тюрьмы, которое в последней строфе перерастает в аллегорию смерти. Связь между последовательными ступенями метафоризации подчеркнута анафорическими подхватами, внутренним параллелизмом образов: центральные образы стихотворения (панцирь, щит, конь) повторяются в последующих четверостишиях, получая художественное развитие и толкование. Четырехстопный дактиль со сплошной женской рифмой, без переносов, с повторяющимися синтаксическими структурами придает стиху монотонную напевность, во многом определяющую его эмоциональный колорит.

Стихотворение иллюстрировали М.А. Зичи, В.М. Конашевич.

Положили на музыку: Ц.А. Кюи, С.Д. Волков-Давыдов, А.А. Дерфельдт и др.

Автограф неизвестен. Копия: ИРЛИ. Тетр. XV. Впервые: Отечественные записки. 1841. № 8. Отд. III. С. 268. Э. Герштейн относит стихотворение к 1841 г. — по связи со стихами этого времени, объединенными темой смерти («Любовь мертвеца», «Сон» и др.).

литература

Здобнов 1939: 260; Гинзбург 1940: 71; Шува-лов 1941: 291; Усок 1963: 164–165;

Герштейн 1964: 342–343; Пейсахонвич 1964: 443; Коровин 1973: 74–75.

<Опущена часть статьи, написанная К.М. Черным.>

ПОЭМА. <...> Эволюция поэтики жанра. Эволюция проблематики в значительной степени предопределила поиски Лермонтова и в области поэтики поэмы (построение характера героя, сюжет, композиция, поэтический язык). В первых поэмах Лермонтов более всего ориентируется на «Кавказского пленника» Пушкина, т.е. на самые ранние образцы русской байронической поэмы, тесно связанные с элегической традицией 20-х гг., следы которой есть и в ранней лирике Лермонтова. Эта традиция в разной мере сказывается в построении характера Кавказского пленника, Корсара, Джулио, даже Вадима («Последний сын вольности») и Измаил-Бея, постепенно ослабевая в начале 30-х гг.

30-х гг. В ее пределах обрисовывается тип героя, обремененного тяжелым душевным опытом, разочаровавшегося в любви и в жизни. В поэмах такого рода акцент преимущественно ставится на психологии героя; в ней обычны психологизированный пейзаж, элегическая ламентация, лирическое отступление; сюжетное начало нередко ослаблено. У раннего Лермонтова наиболее полным выражением этой традиции была поэма «Джюлио» (1830), впитавшая ряд мотивов лирики 1829–1830 гг.; по многим особенностям (вплоть до стиха — пятистопного ямба с парной мужской рифмовкой) она близка к «отрывкам», философским медитациям Лермонтова этого времени (некоторые фрагменты «Джюлио» прямо вошли в стихотворение «1831-го июня 11 дня»).

Вместе с тем уже в ранних поэмах Лермонтов ищет обостренных ситуаций и экстраординарных характеров, ориентируясь на поэтику и проблематику «восточных поэм» самого Байрона. При этом меняется как тип героя, так и принципы построения; резко повышается лирическая экспрессивность, сюжет драматизируется. Центральное место в развитых образцах такой поэмы принадлежит «герою-преступнику», изгою, находящемуся в состоянии войны с обществом и нарушающему все его этические законы; в ней нередки мотивы «незаконной любви», инцеста, убийства кровных близких и пр. (ср. вражду братьев в поэмах «Два брата», «Измаил-Бей» и «Аул Бастунджи»; отцеубийство и инцест в «Преступнике», кровомщение в «Хаджи Абреке» и пр.). Над обычным преступником байронического героя поднимает сила его любви и страдания; он выступает как жертва общества и мститель ему, и вина его осмысливается как трагическая вина. Предельным обобщением героя такого типа были «астральные» герои Лермонтова — Демон, Азраил, Ангел смерти, несущие бремя надмирной вины и сверхчеловеческого страдания. В этих поэмах намечается конфликт, лежащий в основе и лирических циклов Лермонтова 1830–1832 гг.; герой стремится найти путь к возрождению в любви к женщине, однако и эта любовь разрешается трагически: изменой или гибелью любимого существа (см., например, *Ивановский цикл*).

В отличие от элегического героя байронический герой не столько размышляет, сколько чувствует и действует; образ его раскрывается в драматических сюжетных перипетиях. Байроническая поэма строится как цепь эпизодов, обозначающих кульминационные вершины действия, между ними — сюжетные эллипсы, создающие общую атмосферу тайны («вершинная композиция»). Тайной облечена предыстория героя, скрытая или сообщаемая косвенным намеком. Герой лишен быта и повседневной жизни; событийная канва его биографии сообщается иногда в форме его исповеди, приобретающей автономный характер (ср. «Исповедь», фрагменты которой вошли затем в «Боярина Оршу» и «Мцыри»). В той или иной мере чертами байронической поэмы отме-

чены почти все лермонтовские поэмы 1829–1836 гг.; однако Лермонтов (как и Пушкин) тяготеет к большей эпичности повествования.

При всей близости героев и конфликтов уже ранние лермонтовские поэмы можно подразделить на две группы, отличающиеся по теме и проблематике, а отчасти и по поэтике. Одна — «кавказские поэмы» («Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек»); в них повествовательный элемент особенно силен; в рассказ входят пейзажные описания, быт, этнография, элементы кавказского фольклора. Поведение героя Лермонтов стремится здесь мотивировать национальными обычаями и особенностями национальной психологии. В «Измаил-Бее» Лермонтов создает сложный характер «европеизированного» горца и намечает социальную проблематику кавказской войны, для чего прибегает к отступлениям. Все это осложняет и иногда расшатывает каноны байронической поэмы. Завершением этой линии творчества у Лермонтова явилась «горская легенда» «Беглец» (1837–1838) — прямая попытка обрисовать отличный от европейского тип культуры и национальный характер.

Другая группа поэм связана с русским (редко — с западноевропейским) Средневековьем («Последний сын вольности», «Исповедь», «Литвинка», «Боярин Орша»). Среди них «Последний сын вольности» возникает в кругу лирических тем, отчасти навеянных декабристской поэзией, постоянно обращавшейся к подлинной или легендарной древнерусской истории [ср. у Лермонтова «Новгород» («Сыны снегов, сыны славян ...») и др.]. Тем не менее черты национально-культурной специфичности здесь ослаблены; по характеру героя и структурным особенностям эти поэмы более всего приближаются к байронической поэме. Для них характерен эмоционально-символический «северный» пейзаж, сюжетная однолинейность, «вершинность», отсутствие лирических отступлений. Почти все они написаны четырехстопным ямбом со сплошными мужскими рифмами — размер байронической поэмы (ср. «Шильонский узник» Жуковского). В этой группе особенно заметна эволюция. Уже в «Боярине Орше» (1835–1836) обозначается характер с чертами национальной, исторической и социальной определенности (Орша); он противопоставлен романтическому герою Арсению как равновеликий антагонист. Таким образом, нарушается обычное в романтической поэме единодержавие героя. По конфликту и проблематике «Боярин Орша» непосредственно подготавливает основанную на материале русского фольклора «Песню про... купца Калашникова», где Лермонтов впервые обращается к национальному конфликту и национальному характеру.

«Демон» и «Мцыри» появляются как завершающий этап эволюции обеих групп поэм. Экспозиция, жанровые формы, стих, даже центральные монологи «Мцыри» идут от «Исповеди» и монолога Арсения в «Боярине

в «Боярине Орше», однако получают новый смысл и функцию. Место действия в «Мцыри» — Кавказ, и кавказскими поэмами подсказана концепция образа, уже весьма удаленного от байронического прототипа: Мцыри — «естественный человек», живущий инстинктом и эмоцией, которые влекут его к родине, свободе и любви как естественным и высшим ценностям.

Конфликт «Демона» также определился в пределах ранних поэм; вариант его дают условно ориентальные «Азраил» и «Ангел смерти», занимающие как бы промежуточное положение между двумя описанными группами поэм. В первой «кавказской» редакции «Демона» (1838) действие переносится в Грузию и в основных чертах складывается образ Тамары, который ставится рядом с образом Демона, также нарушая первоначальное единодержавие героя. От редакции к редакции углубляется разработка этого образа и вместе с тем деформируется первоначальная идейная структура: мотив ревности Демона к ангелу и любви ангела к Тамаре остается как реликт; в «грехопадении» Тамары открывается смысл жертвенного и искупительного страдания, что находит соответствие и в поздней лирике Лермонтова; с другой стороны, концепция «Демона» отчасти вбирает в себя проблематику «Маскарада»: экстремальная любовь оказывается губительной и для избранницы героя, и для него самого, так как крах надежд на перерождение еще усугубляет его безысходное одиночество. «Демон» в большей степени, нежели «Мцыри», сохраняет связь с традицией байронической поэмы, однако, подобно «Мцыри», значительно расширяет ее проблематику и художественный канон и обогащается поздним художественным опытом Лермонтова.

литература

Белинский IV: 543–544; Гинзбург 1974: 153–171; Эйхенбаум Б.М. Поэмы Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 519–527; Соколов 1941: 79–108; Соколов 1949: 86–128; Фохт У.Р. Поэмы М.Ю. Лермонтова // Ученые записки Московского обл. пед. ин-та. 1960. Т. 85. Вып. 6; Максимов 1964; Мелихова, Турбин 1969; Недосекина 1969: 10–26;

Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 269–290; Филатова Г.В. Кавказские поэмы М.Ю. Лермонтова. М., 1967 (автореф. дисс.); Недосекина Т.А. Ранние поэмы М.Ю. Лермонтова. Л., 1973 (автореф. дисс.); Удодов 1973; Фохт 1975: 72–119; Березнева 1976: 16–25; Манн 1976: 197–232.

<Опущена часть статьи, написанная Т.А. Недосекиной.>

«ПОЭТ» («Когда Рафаэль вдохновенный»), стихотворение Лермонтова (1828) периода литературного ученичества, отражающее как общераспространенные мотивы романтической лирики

ки, так и специфические интересы литературной среды Пансиона. Основой его является легендарная биография Рафаэля, популярная в немецкой романтической эстетике (Ф. Шеллинг) и в русской литературе (В.К. Кюхельбекер, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, С.П. Шевырев). Непосредственным источником Лермонтова послужила, видимо, новелла «Видение Рафаэля» в книге В.Г. Вакенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках» (рус. перевод 1826). Согласно новелле, Рафаэль пытался воспроизвести на полотне преследовавший его образ Мадонны, но образ исчезал, и художник сумел написать картину лишь в состоянии религиозного экстаза, когда перед ним воочию явилась Богородица. Эта легенда отразилась и в других стихах пансионских поэтов («Видение Рафаэля», 1829, Н. Колачевского, позднее «Поэт», 1849, И. Грузинова).

Разрабатывая сюжет, Лермонтов остался нечувствительным к эстетическим концепциям своего ближайшего литературного круга; центром стихотворения оказывается не Рафаэль, а поэт, посвящающий стихи «кумирам своей души», т.е. возлюбленным; его основной атрибут — вдохновение, т.е. способность полного самораскрытия в творческом акте. Идея божественного откровения юным Лермонтовым не воспринята; легенда сохранилась лишь в виде отдельных мотивов (истощение сил поэта с утратой «небесного огня» и др.). Интерпретация образа поэта близка к той, которая укрепилась в массовой романтической лирике 20-х гг., варьиовавшей и упрощавшей, в частности, концепцию пушкинского «Поэта» («Пока не требует поэта», 1827). По-видимому, к поэзии Любомудров восходят некоторые особенности формы стихотворения Лермонтова, например, двухчастная композиция, содержащая параллель — уподобление (ср. лирику Д.В. Веневитинова, позднее Ф.И. Тютчева).

Автограф: ГПБ [ОР РНБ]. Собрание рукописей Лермонтова. № 28 (в письме Лермонтова к М.А. Шан-Гирей от декабря 1828-го); более ранний автограф второй половины стихотворения: ИРЛИ. Тетр. II. Впервые: Русская старина. 1872. № 2. С. 294.

литература

[Вакенродер В.Г.] Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком, с послесловием и приме-

чаниями П.Н. Сакулина / [Пер. с нем.] М., 1914; Бродский 1945: 145; Левит 1948: 238; Иванова Т. 1957: 86–88; Вацуро 1964: 51–55.

ПРИПИСЫВАЕМОЕ ЛЕРМОНТОВУ. <...> Приписываемое Лермонтову представляет собой особую источниковедческую, историко-литературную и эдиционную проблему. По мере установления репутации Лермонтова как классика русской поэзии и роста интереса к его творчеству увеличивалось число стихов, ходивших под его именем

именем в списках и попадавших в печать. Одна из наиболее ранних публикаций — «Три неизданных стихотворения Лермонтова»: «Пусть мир наш прекрасен, пусть жизнь хороша», «А годы несутся, а годы летят», «Когда стою под древним сводом храма» (Русский вестник. 1856. № 14), полученные якобы от «ближайшей родственницы» Лермонтова, была дезавуирована разъяснениями М.П. Розенгейма, автора второго стихотворения, в измененном виде вошедшего в его сборник 1858 г. под названием «Дума» (Санкт-Петербургские ведомости. 1859. 11 марта). Отрывок того же стихотворения («От лести презренной, от злой клеветы») был, однако, записан как принадлежащий Лермонтову в альбоме Е.П. Ростопчиной и включался в некоторые собрания сочинений Лермонтова уже в советское время. По признаку стилистической или тематической близости Лермонтову приписывались и некоторые другие стихи поэтов 30–40-х гг. и даже более позднего времени: стихотворение К.М. Айбулата-Розена «Смерть» [«Она придет неслышимо, незримо», 1838 // Развлечение. 1860. № 13; Русское обозрение. 1896. № 4]; «Два ангела» (1833) В.Г. Теплякова (Русский архив. 1910. Вып. 4), напечатанное как неизвестное введение к поэме «Демон»; «Гори, костер» М. Федорова (Советская Кубань. 1964. 8 октября; ср. Безъязычный В.И. Нет, не Лермонтов // Литературная газета. 1969. 21 мая), и др.

Установление подлинного авторства — несомненное средство разрешения вопроса о приписываемом Лермонтову. Значительно чаще автор спорного стихотворения остается неизвестным, тогда возникает проблема авторитетности источника и идейно-стилистического соответствия приписываемого творчеству Лермонтова. Уже в последнее время за недостаточностью оснований было отвергнуто авторство Лермонтова в отношении шуточного экспромта «Гуся в синем вицмундире» (Рейсер С.А. Лермонтов ли? // Вопросы литературы. 1970. № 7) и стихотворение «Пробьет последний час» (впервые: Бессарабские губернские ведомости. 1902. 28 июля; вторично: Звезда. 1960. № 10; ср.: Прохоров Е.И. Почему промолчали лермонтоведы? // Вопросы литературы. 1964. № 7). Разысканиями И.Л. Андроникова был собран значительный материал о стихотворении «Краса природы! Совершенство» (Mon Dieu), которое в некоторых списках контаминировалось с текстом «Демона» и приписывалось Лермонтову (а также К.Ф. Рылееву, Э.И. Губеру, М.Д. Дела-рю); экспрессивность поэтического стиля, богоборческие настроения и отдельные фразеологизмы стихотворения близки к лермонтовской поэтической традиции. Установление авторства этого стихотворения — одна из задач лермонтоведов.

Сложные проблемы возникают в связи со стихотворением «Наводнение» — заметным и довольно широко распространенным в списках произведений русской вольной поэзии, где петербургское наводнение 1824 г. является аллегорическим изображением восстания

14 декабря 1825-го. Первые четыре стиха («И день настал — и совершилось...») были опубликованы М.Н. Лонгиновым (Русский вестник. 1860. № 8) как написанные Лермонтовым и полученные от «Л. И. А.» (Лермонтов в записках А.И. Арнольди / Публикация, введение и примечания Ю. Оксмана // ЛН. Т. 58. С. 449–476), которому действительно принадлежало собрание автографов Лермонтова (ныне в ГИМ). Отрывок включался в собрание сочинений Лермонтова; в 1906 г. был напечатан (по списку Н.И. Второва) более полный текст. В 1925 г. Н.О. Лернер оспорил авторство Лермонтова и атрибутировал «Наводнение» А.И. Одоевскому [Каторга и ссылка. 1925. № 8 (21)], эта атрибуция, в свою очередь, была отвергнута (М.К. Азадовский, М.А. Брисман). Вопрос об авторстве этого стихотворения остается открытым; художественное несовершенство текста не позволяет приписывать его Лермонтову, и оно не включается в раздел «Dubia» собраний сочинений; с другой стороны, не исключена возможность, что первые четыре стиха существовали в его автографической записи, ныне утраченной. Интерес Лермонтова к теме наводнения в аллегорическом варианте засвидетельствован В.А. Соллогубом: «Лермонтов <...> любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом» (Соллогуб В.А. Воспоминания. М.; Л.: Academia, 1931. С. 277); интерес этот мог поддерживаться, в частности, публикацией в 1837 г. «Медного всадника» Пушкина.

Из прозаических произведений Лермонтова приписывались также «Мысли, выписки и замечания» (1829, см. «Цефей»).

литература

Висковатый П.А. <Комментарии> // Соч. под ред. ред. Висковатого I: 358–360, 379; Мартыанов П. Последние дни жизни М.Ю. Лермонтова // Исторический вестник. 1892. № 2. С. 427–455. № 3. С. 700–719; Абрамович Д.И. <Комментарии> // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Ред. и примеч. Д.И. Абрамовича. СПб., 1910–1913. Т. 5. С. 241–242; Александров, Кузьмина 1936: 351–372; Эйхенбаум 1935–1937 I: 527–528; II: 262–273; Семенов Л.П. О стихотворениях, приписываемых Лермонтову // М.Ю. Лермонтов: Сборник статей. Пятигорск, 1941. С. 83–92;

Каплан 1948: 764; Азадовский М.К. Затерянные и утраченные произведения декабристов // ЛН. Т. 59. С. 702–704; Недумов С.И. Неизвестное стихотворение, приписываемое Лермонтову // М.Ю. Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 239; Андроников 1964: 659; Он же. Если не Лермонтов — кто же? // Неделя. 1964. № 1; Вольная русская поэзия второй половины XVIII — первой половины XIX веков. Л., 1970. С. 467, 707–708, 837, 873; Андроников И.Л. Избранные произведения. 1975. Т. 1. С. 288–310; Заборова 1973: 129.

<В соавторстве с О.В. Миллер; опущена часть статьи, написанная Б.Г. Окуневым.>

ПРОЗА

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА. Литературный путь Лермонтова начался в конце 1820-х гг. в период господства поэтических жанров в русской литературе. Начав как поэт, Лермонтов приходит к прозе сравнительно поздно; его прозаические опыты, отразив процесс становления русской прозы в целом, явились одним из наиболее значительных достижений русской литературы в жанре повести и романа.

Круг чтения раннего Лермонтов в области прозы почти неизвестен. В 1830 г. он замышляет трагедию на сюжет «Атала» Ф. Шатобриана. К 1831 г. относится его заметка о «Новой Элоизе» Ж.-Ж. Руссо в сравнении со «Страданиями молодого Вертера» И.В. Гёте; Лермонтов отдает предпочтение Гёте в принципах изображения характера. Можно думать, однако, что сентиментальную и предромантическую литературу XVIII в. Лермонтов, как и другие его современники, в это время рассматривает как архаичную (ср. его эпиграмму на «старуху, которая <...> плакала над „Грандисоном“» С. Ричардсона, 1830); даже воздействие на него «Вертера» кратковременно и локально.

Значительно большую роль в предыстории лермонтовской романной прозы сыграли впечатления от драматургии Ф. Шиллера. После «Испанцев» драматические опыты Лермонтова 1830–1831 гг., как и драмы и трагедии Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь»), написаны в прозе; именно в них первоначально происходит становление принципов изображения характеров в повести и романе Лермонтова, что отчасти подтверждается текстуальными связями [ср., например, монолог Александра в драме «Два брата» (действие II, сцена 1) и запись в дневнике Печорина от 3 июня в «Княжне Мери»]. Эта проблема почти не освещена в лермонтоведении; между тем она существенна, т.к., помимо психологических характеристик, в пределах прозаической драмы у Лермонтова вырабатываются методы объективации персонажей, формы диалога и даже сюжетно-композиционного строения, развившиеся затем в его прозе. Тем не менее доминантой творчества раннего Лермонтова продолжает оставаться лирика и лирическая поэма (см. *Жанры*), что накладывает отпечаток на ранний роман «Вадим» (предположительно 1832–1834) — первый известный нам опыт Лермонтова в области прозаической формы.

Субъективно-лирическое начало в «Вадиме» прежде всего сказывается в построении романа по принципу «единодержавия» героя с контрастным противопоставлением «демона» — Вадима и «ангела» — Ольги. Вадим близок к «герою-злодею» байронической поэмы; с его образом связан и ряд мотивов, характерных для «неистовой словесности» (В. Гюго и др.): физическое уродство в сочетании с незаурядностью волевой и страстной натуры, мотивы мщения, преступления и страдания, намечающийся мотив инцеста (любовь к сестре) и пр. В монологах героя явственно прослеживаются мотивы «исповедей» драм и отчасти

поэм Лермонтова. Прямо к лирической прозе «неистой словесности» — в западноевропейском и в русском [А.А. Бестужев (Марлинский) и др.] варианте — ведет повышенная экспрессивность речи как персонажей, так и автора, с эмоционально-прерывистыми синтаксическими конструкциями, эмфазой, фразеологизмами, заимствованными из лирической поэзии 20–30-х гг., и т.д. Вместе с тем эпически-повествовательное начало в первом романе Лермонтова оказывается чрезвычайно устойчивой и органической частью общего замысла: Лермонтов пишет исторический роман на бытовом материале, вводит побочные линии (Палицына, Юрия), приобретающие относительно автономный характер и ограничивающие «единодержавие» героя. Это сочетание двух регистров изображения — драматически-экспрессивного и повествовательно-бытового — также уже было достоянием драм Лермонтова и характеризовало две сферы действительности и два круга персонажей: центральный (романтические натуры) и побочный (окружение); оно отнюдь не противоречило романтическому в целом методу Лермонтова (см. *Романтизм и реализм*).

На протяжении 1835–1836 гг. Лермонтов обращается (наряду с работой над романтическими поэмами) к изображению современного быта в «Сашке», «Маскараде». К середине 30-х гг. в русской литературе получает развитие «светская повесть» и появляются повести Н.В. Гоголя. Во Франции также намечается отход от ультраромантических тенденций в сторону современной светской повести и романа (А. де Мюссе, Ж. Санд); школа О. Бальзака становится ведущей. В этих условиях обращение Лермонтова к «светской повести» оказывалось подготовленным современными литературными тенденциями.

В 1834–1836 гг. Лермонтов пишет драму «Два брата» с автобиографическими мотивами, конфликт которой в известной мере подготавливает сюжет «Княгини Лиговской». Романтическая ситуация (соперничество братьев из-за любимой женщины) предстает уже в несколько трансформированном виде: на первое место выдвигается не страстный и открытый, близкий к мелодраматическим героям ранних драм и поэм Юрий, а «холодный» и сдержанный, но раздираемый скрытыми страстями Александр. В этом характере намечаются некоторые (хотя еще и отдаленные) точки соприкосновения с будущим типом Печорина. Вслед за «Двумя братьями» Лермонтов начинает писать (также на автобиографической основе) роман «Княгиня Лиговская» (1836), где впервые появляется фигура Григория Александровича Печорина, светского человека, и дается первый абрис его отношений к прежней возлюбленной.

«Княгиня Лиговская» знаменовала собой этап становления поздней лермонтовской прозы. По методу и стилю это произведение переходное. В отличие от «Вадима» в центре повествования — не исключительный герой; в отличие от «Героя...» он не наделен ясно выраженными

выраженными чертами социальной психологии. В описаниях петербургского быта и общества Лермонтов отчасти следует традиции «светской повести», отчасти воспринимает стилистические черты повестей Гоголя и «физиологии», бывших достоянием французской прозы, а затем и русской натуральной школы (ср. описание петербургских улиц и трущоб). В стилистическом отношении «Княгиня Лиговская» отходит от лирической прозы; элементы ее сохраняются, но в функционально переосмысленном виде (повышенной экспрессивностью характеризуются более всего сцены, где действует Красинский). Весьма плодотворной для последующей лермонтовской прозы оказывается наметившаяся здесь сказовая манера повествования (часто с ироническим оттенком) и стилистические приемы психологизации (портретные характеристики, отбор психологически значимых черт внешнего поведения героев). Чрезвычайно существен и вводимый Лермонтовым социальный конфликт — между человеком света — Печориным и бедным дворянином Красинским; психология последнего получает социальную мотивированность. Вместе с тем как раз этот конфликт, намеченный в романе (некоторые исследователи называют «Княгиню...» повестью), вскрывает его романтическую основу: Красинский типологически близок к «страстным» героям раннего Лермонтова. Возможно, роман не был окончен из-за разнородности его стиливых тенденций, не образующих единства.

В «Княгине Лиговской» определился ряд конфликтов и ситуаций, разработанных в «Герое...». Петербургская жизнь Печорина при внешнем сопоставлении предстает как предыстория того же лица в «Герое...», где есть несколько глухих намеков на нее в тексте; однако это не есть единая «биография» одного и того же персонажа. «Княгиню Лиговскую» следует рассматривать как этап формирования и эволюции прозаических замыслов, генетически связанных между собой (в поэзии аналогичный процесс происходил при создании поэм «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри»). Петербургская предыстория Печорина в «Герое...» намеренно скрыта; существует предположение, что она носит политическую окраску, однако ее справедливее рассматривать как намеренно созданный и не подлежащий дешифровке мотив «тайны», существенный вообще в обрисовке характера Печорина.

Первые наброски нового романа о Печорине возникают у Лермонтова, по-видимому, летом и осенью 1837 г. на Кавказе и в Закавказье, где он расширил круг своих впечатлений (пребывание в Тамани, непосредственное наблюдение кавказского быта, участие в военных действиях, знакомство с прототипами будущего романа и др.). Набросок сюжета «Я в Тифлисе...» (1837; см. *Планы. Наброски. Сюжеты*) имеет точки соприкосновения с «Таманью». Основной период работы над романом — 1838–1839 гг. Очевидно, уже на ранних стадиях работы определяется композиция романа — в виде цепи повестей-новелл с единым героем.

Каждая из новелл «Героя...» имеет свою сюжетно-жанровую генеалогию и опирается на известную русскую и западноевропейскую литературную традицию. В «Бэле» разработан популярный романтический сюжет о любви европейца к «дикарке» [ср. Шатобриан, А.С. Пушкин, Бестужев (Марлинский)]; однако традиционно-романтические элементы здесь функционально преобразованы и пропущены сквозь восприятие рассказчика — Максима Максимыча; сказовая форма повествования способствует приглушению внешней напряженности сюжета и подчеркиванию внутреннего, психологического смысла событий. В пределах сказа Максима Максимыча находят себе место и отражения других стилей, в частности, стилизации метафорического «восточного стиля» (в речи Казбича); опытом такой стилизации была записанная Лермонтовым в 1837 г. подлинная сказка «Ашик-Кериб». В первых двух новеллах («Бэла», «Максим Максимыч») Лермонтов широко использует повествовательную форму «путевых записок» и «очерков», прежде всего «Путешествия в Арзрум» Пушкина, а также элементы жанра физиологического очерка. Почти одновременно с выходом полного издания романа он пишет «чистый» физиологический очерк «Кавказец» (1841).

Три другие новеллы («Княжна Мери», «Тамань», «Фаталист»), составляющие «Журнал Печорина», написаны от первого лица и в известной мере соотносятся с традицией «романа-исповеди» («Адольф» Б. Констана, «Исповедь сына века» Мюссе и др.); прежде всего это касается метода психологической авторской характеристики героя — анализа диалектики чувства, рационалистического расчленения эмоции (см. *Психологизм*). Этот метод «анатомирования» характера, своего рода художественный «объективизм», считался достоянием «французской» школы (Бальзак и др.) и отвергался русскими романтиками. Будучи доминантой «Журнала Печорина», он определил собой соотношение элементов художественной структуры повестей и обеспечил целостность повествования. В сюжетном и жанровом отношении повести «Журнала Печорина», подобно «Бэле», в значительной мере опираются на романтическую традицию (ср. «Фаталист» или «Тамань», где явственно прослеживаются сюжетные и стилистические мотивы лирической поэзии, в т.ч. и самого Лермонтова). «Княжна Мери», в наибольшей степени связанная с предшествующей прозой Лермонтова, представляет собою «светскую повесть». Однако, как и в «Бэле», здесь происходит функциональное преобразование традиционно-романтических мотивов и ситуаций, получающих новую мотивировку и новое значение в контексте всего повествования; в ряде случаев Лермонтов прямо или косвенно полемизирует со сложившейся романтической традицией в подходе к человеческому характеру или в изображении устойчивых ситуаций (ср. фигуру Грушницкого). Полемическое обоснование созданного Лермонтовым социально-психологического типа Печорина содержит и предисловие к роману.

В «Герое...»

В «Герое...» Лермонтов, избрав форму цикла повестей, объединенных фигурой героя и отчасти автора-повествователя (см. *Автор. Повествователь. Герой*), отказался от последовательного развивающегося действия. Близкие принципы циклизации были известны в западноевропейской (Э. Гофман, В. Ирвинг) и русской литературе и особенно распространились в период интенсивных жанровых поисков 30-х гг. [Пушкин, Гоголь, Одоевский, Бестужев (Марлинский), М.С. Жукова и др.]; однако только у Лермонтова они были использованы для создания романной формы. Уже В.Г. Белинский подчеркивал, что части романа «расположены сообразно с внутреннею необходимостью», как части единого целого (IV: 146, 276). Внешне последовательность повестей мотивирована постепенным «приближением» рассказчика к своему герою: вначале он выслушивает рассказ о Печорине («Бэла»), затем «наблюдает» его самого («Максим Максимыч»), наконец, получает и публикует его «журнал», содержащий «Тамань», «Княжну Мери», «Фаталиста»; внутренняя ее мотивировка — постепенное раскрытие и углубление характера Печорина — от «протокольного» описания его поведения в «Бэле» и «интерпретирующего» в «Максиме Максимыче» к исповеди в «журнале»; соответственно меняется и модальность рассказа — от третьего лица к первому. Такое построение избавило Лермонтова от необходимости писать полную биографию своего героя; художественному исследованию подвергается не личность в ее становлении, а уже сложившийся характер, раскрывающийся в «вершинных» своих проявлениях. «Вершинность» композиции, подчеркнутая и «двойной хронологией» (события излагаются вне их естественной хронологической последовательности), — обычный композиционный прием байронической поэмы, однако в отличие от последней дискретность повествовательной формы «Героя...» служит выяснению единого внутреннего психологического сюжета, подчиняющего себе фабульные элементы романа.

«Герой...» был симптомом поворота Лермонтова к прозе, характерного и для всей русской литературы на рубеже 40-х годов; общие стилистические и характерологические принципы, реализовавшиеся в романе (см. *Стиль*), сказались и на поздней лирике Лермонтова («Дума», «Валерик», «Завещание» и др.). К 1841 г. относится и неоконченная повесть о художнике «Штосс», сочетающая элементы «светской повести», «физиологии» (в описаниях Петербурга) и романтической новеллы о мечтателе-художнике; в ней прослеживаются популярные романтические мотивы, отчасти восходящие к Гофману, у которого, по-видимому, взята и основная сюжетная линия (ср. его «Счастье игрока»); нужно, однако, иметь в виду, что сохранившийся отрывок имел мистифицирующее задание; о замысле повести в целом и характере интерпретации мотивов судить затруднительно.

В рецензии на «Героя...» Белинский писал, что Лермонтов собирался обогатить русскую прозу новыми созданиями: он задумывал историческую трилогию из эпохи Екатерины II, Александра I и современной, по примеру тетралогии Ф. Купера, которым он увлекался в последние годы жизни (V: 455).

В истории русской литературы роман Лермонтова явился первым классическим образцом русского общественно-психологического романа (см. в статье *Герой нашего времени*). Тип Печорина, вызвавший особый интерес в русской литературе и обществе, послужил отправной точкой для Белинского, А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского при анализе русской действительности; открытый Лермонтовым метод психологического анализа в значительной мере предвосхитил достижения в этой области Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого (см. *Русская литература 19 века*).

литература

Эйхенбаум 1924б: 127–156; Виноградов В. 1941: 517–628; Михайлова Е. 1957; Герштейн 1976. См. также список

литературы при статьях об отдельных произведениях Лермонтова.

пушкин. <...> Период литературного формирования Лермонтова (1828–1830-е гг.) отстоит от аналогичного периода творческой биографии Пушкина на 15 лет, в течение которых резко изменилась общественная и литературно-бытовая атмосфера. Спад социальной активности и рост пессимизма в общественных настроениях после разгрома восстания 14 декабря 1825 г. сопровождалась углублением философских исканий в русском обществе. Переоценка предшествующих философско-мировоззренческих и эстетических систем повлекла за собой утрату живой связи с традицией XVIII в. Если Пушкин был воспитан на наследии Н. Буало и Вольтера во Франции, Н.М. Карамзина, Г.Р. Державина, Д.И. Фонвизина в России, то для Лермонтова эта традиция почти не имела значения. Просветительство, бывшее мировоззренческой и эстетической основой творчества Пушкина, особенно в ранний период, сменяется у Лермонтова, в соответствии с веяниями эпохи, романтическим мировоззрением и мироощущением. Отсюда преимущественная ориентация Лермонтова не на французские, а на немецкие и английские романтические образцы, на философские учения Ф. Шеллинга и русских шеллингианцев (см. *Московский вестник*), ослабление религиозного скептицизма, отсутствие просветительских социологических построений типа «Вольности» Пушкина.

В эстетической области это сказывается разрушением нормативности, в частности, в системе поэтических жанров, исчезновением характерных для XVIII в. и Пушкина жанров «легкой» и «антологической» поэзии. Смене жанровых форм способствовали и изменения в сфере общественной

общественной психологии и литературного быта: при Пушкине литературная жизнь носила в значительной мере кружковый характер и развивалась под знаком литературно-театральных полемик; отсюда широкий расцвет дружеского (нередко сатирического) послания, письма, эпиграммы. В 30-е гг. исчезают узкие литературные кружки; с постепенной профессионализацией литературы отмирают жанры, непосредственно связанные с литературным бытом; падает и культура эпиграммы. Эти процессы в резко индивидуальной форме обозначаются и у Лермонтова, предопределяя отбор и интерпретацию им пушкинских поэтических мотивов и тем, а также лирических жанров. У Лермонтова нет обычных для раннего Пушкина литературных посланий и сатир; пушкинский «арзамасский» дух острословия, каламбура, пародии, стихия «легкого и веселого» Лермонтову чужды; характерный для Пушкина поэтический культ дружбы почти отсутствует у Лермонтова даже в юношеской лирике. Его стихи 1828–1831 гг. гораздо более субъективны и эгоцентричны; он предпочитает необычные для Пушкина жанровые формы лирического монолога-исповеди, философской медитации. Лирика Лермонтова интимно-автобиографична, чего последовательно избегал Пушкин; с другой стороны, лирическое «я» Лермонтова выступает в абстрактно-обобщенном виде, в то время как Пушкин строит свою поэтическую автобиографию с опорой на реалии подлинного быта.

Значительны различия и в самом характере лирической эмоции: уже в стихах Пушкина 20-х гг. («Коварность», «Если жизнь тебя обманет», «Зимняя дорога», «Ангел») она предстает в динамической смене состояний; для Лермонтова обычна статика лирического чувства, запечатленного, как правило, в момент кульминации. Вместе с тем Лермонтов усваивает если не психологические принципы, то коллизии пушкинской элегии 20-х гг.; особое воздействие оказал на него «Демон» (1823) Пушкина, очень популярный в 20–30-е гг. Несомненно, была близка Лермонтову и пушкинская баллада с остродраматическим любовным сюжетом; ср. «Черную шаль» Пушкина (1820) и «Грузинскую песню» и «К NN ***» («Не играй моей тоской») Лермонтова (1829); «Ворон к ворону летит» (1828) Пушкина и «Два сокола» (1829) Лермонтова. В 1830 г. позднее Лермонтов осваивает принципы пушкинской элегии-инвективы, зато проходит мимо обновленной антологической элегии Пушкина, которая была для Пушкина одним из средств воссоздания объективного лирического характера с национальной и исторической спецификой. Вообще это качество лирики Пушкина, определявшееся иногда как «протеизм» и особенно развившееся в 30-е гг. («русско-французский стиль» XVIII в. в послании «К вельможе» и др. посланиях 1830–1836 гг., «испанские», «итальянские», «английские», «античные» культурные рефлексy — стихотворения «Паж, пли Пятнадцатый год», «Я здесь, Инезилья», «В начале жизни школу помню я», «Из Barry Cornwall», «Подражания древним»

и др.), нехарактерно для Лермонтова и в поздний период. Исключение — пушкинские опыты «восточной поэзии» (ср. «Три пальмы» Лермонтова). Впрочем, как раз в период литературного созревания Лермонтова интенсивность лирического творчества Пушкина идет на спад, а ряд лучших стихотворений позднего Пушкина («Я памятник себе воздвиг нерукотворный», «Отцы пустынноики и жены непорочны», «Странник», «Осень», «Когда за городом задумчив я брожу», «Из Пиндемонти», «Мирская власть») были опубликованы лишь в 1841 г. и после смерти Лермонтова. При всем том в поздней лирике Лермонтова число стихов, ориентированных на лирику Пушкина, возрастает. Как и ранее, он заимствует у Пушкина отдельные обороты, поэтические образы и пр. — однако и в этот период он чаще соотносит с Пушкиным саму проблематику и концепцию своих стихов, переосмысляя пушкинские темы. Это внешнее сближение с Пушкиным, а также усвоение некоторых особенностей его поэтического стиля (скупость метафор, отказ от внешней напряженности лирического сюжета и др.) дали повод некоторым близким к Пушкину критикам (П.А. Плетнев, С.П. Шевырев, П.А. Вяземский) неосновательно упрекать Лермонтова в подражательности Пушкину.

Наибольшее значение для Лермонтова имели пушкинские поэмы. Как и для многих читателей и литераторов 30-х гг., Пушкин был для юного Лермонтова прежде всего автором южных байронических поэм. Интерес к ним у Лермонтова определился еще в допансионский период; в своих ранних подражаниях Лермонтов стремился повысить лирическое напряжение, сгустить мелодраматизм ситуаций и отойти от пушкинской тенденции к эпически-повествовательному развертыванию сюжета. В поздних поэмах («Мцыри», последние редакции «Демона») Лермонтов отказывается от сюжетной драматизации, но лирический потенциал увеличивается в самом поэтическом языке. По сравнению с Пушкиным, у Лермонтова иная мера точности поэтического слова; к нему не всегда применим пушкинский критерий «вкуса» как «чувства соразмерности и сообразности» (Пушкин XI: 52). Лермонтов приводит в движение большие стиховые массы, создающие общий эмоциональный контекст, в котором осмысляются отдельные слова и образы, «неточные» с точки зрения пушкинских поэтических принципов; ср. «дух отрицанья, дух сомненья» в «Ангеле» Пушкина и логически неясное «дух изгнанья» в «Демоне» Лермонтова (см. Эйхенбаум 1922: 97–101).

Вместе с тем в поздний период в центр внимания Лермонтова попадают и «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне», создавший в русской литературе устойчивую традицию шутливо-иронической стихотворной повести, с приближенной к автору фигурой повествователя, сочетанием лирического и комического, бытовым анекдотическим сюжетом и даже строфической формой октавы. «Домик в Коломне» не имел успеха при жизни Пушкина, и Лермонтов одним из первых использовал найденные

здесь

здесь принципы повествования (в «Тамбовской казначейше», «Сашке», «Сказке для детей»); в дальнейшем русская поэма объединяла в этом жанре опыт Пушкина и Лермонтова. Как обычно, Лермонтов, однако, следует не только традиции Пушкина, но свободно пользуется разными источниками, переосмысляя их и создавая оригинальное целое. Что касается «Евгения Онегина», то к нему Лермонтов обращается на протяжении всего творческого пути — от реминисценций в раннем творчестве к интерпретации образов (ср. в «Смерти Поэта» проекцию гибели Пушкина на сцену смерти Ленского) и далее к освоению его глубинных литературных принципов и социально-философской концепции современного характера в «Герое нашего времени». В 1840 г. В.Г. Белинский свидетельствовал, что Лермонтов благоговеет перед Пушкиным «и больше всего любит „Онегина”» (XI: 509).

Опыт Пушкина-драматурга отразился у Лермонтова в наименьшей степени. Сложнее вопрос об освоении Лермонтовым прозы Пушкина. Принципы прозаического повествования, заявленные Пушкиным в печати «Повестями Белкина» в 1831 г.: лаконизм, подчеркнутая новеллистичность, скупость психологических характеристик, данных не прямо, а косвенно, через внешнее поведение героев, наконец, намеренное обращение Пушкина к традиционному репертуару сюжетов и ситуаций, — во многом противоположны устремлениям раннего Лермонтова, ориентирующего свой первый роман («Вадим», 1832–1834) на традицию «поэтической прозы» и «неистойвой» словесности. В «Княгине Лиговской» (1836) уже ощущаются стилевые приемы пушкинской прозы — более всего в динамичных описаниях и диалогах; однако «пушкинский стиль» входит как одна из образующих в общую амальгаму и не является доминирующим. В «Герое...» Лермонтов расширяет стилевой диапазон, вводя несколько повествователей с разными «точками зрения» и социально дифференцированными формами сказа; они мотивируют появление в романе многочисленных пушкинских приемов повествования: «протокольных» путевых записок «Путешествия в Арзрум» («Бэла»), описания поведения героев, наблюдаемых извне, с выделением семантически и психологически значимых деталей («Максим Максимыч», «Княжна Мери»), близких Пушкину принципов новеллистического рассказа («Фаталист») и т.д. Самый образ Печорина во многом соотнесен с Онегиным (см. статью *Герой нашего времени*). Однако в целом Лермонтов не продолжает линию пушкинской прозы, но синтезирует разные методы и формы как прозаического, так и поэтического повествования, создавая на их основе социально-психологический роман нового типа. Освоение Лермонтовым отдельных принципов пушкинской прозы наблюдается и после «Героя...», так, в «Штоссе» отразились некоторые черты стилистики «Пиковой дамы». <...>

<Опущены части статьи, написанные Э.Э. Найдичем.>

«РАССТАЛИСЬ МЫ; НО ТВОЙ ПОРТРЕТ», стихотворение Лермонтова (1837), восходящее к раннему стихотворению «Я люблю тебя; страстей...» (1831), афористичная концовка которого («Так храм оставленный — все храм, / Кумир поверженный — все бог!») без изменений перешла в данное стихотворение. Центральный мотив — неугасшая любовь к утраченной возлюбленной, символической «заменой» которой является ее портрет; мотив этот осложнен темой преходящих «новых страстей», не вытесняющих первую, а лишь подчеркивающих ее. Лирические темы образуют в стихотворении контрастные пары-противопоставления: «Расстались мы; но твой портрет / Я на груди моей храню»; «И новым преданный страстям / Я разлюбить его не мог». Завершается стихотворение символическо-иносказательным сравнением. Традиционные для любовной лирики метафоры «храма» и «бога», помещенные у Лермонтова в реальный психологический контекст, лишаются условно-поэтического ореола и, получая новое ценностное значение, резко повышают лирическую напряженность стихотворения. Тем же целям служит и сплошная мужская рифма. Стихотворение является образцом лирической миниатюры, характерной для поэтики Лермонтова. В стихотворении «Расстались мы...» получили художественно завершенное выражение лирические ситуации и темы стихов 1830–1832 гг., в частности сушковского цикла. Уже в «Стансах» («Взгляни, как мой спокоен взор») возникает мотив первой и единственной любви, сохраняемой при всех увлечениях; он варьируется в стихотворении «Раскаянье» и особенно «К Л.—» («Подражание Байрону»). К 1831 г. относятся три стихотворения, созданные почти одновременно (в тетради черновых автографов они следуют друг за другом): «Силуэт», «Как дух отчаянья и зла», «Я не люблю тебя; страстей...». Все они объединены мотивом разлуки и неугасшего чувства и предвосхищают его воплощение в «Расстались мы...» — силуэт как образ возлюбленной, метафора души-храма, где она обитает как божество. Центральный мотив подсказан лирикой Дж. Байрона («Stanzas to a Lady on leaving England», 1809; ср. также рассказ Байрона о портрете-миниатюре Мэри Чаворт, который он носил при себе). Но если в ранних стихах мотив неизгладимости любовного чувства связан с еще живым для поэта образом возлюбленной, то замена ее образа портретом в этом стихотворении говорит о существенной переакцентировке мотива: это верность не столько самой возлюбленной, сколько идеалу «вечной любви», памяти чувства самого лирического героя.

Происхождение концовки стихотворения связывают с афоризмом Ф.Р. Шатобриана: «Бог не уничтожился оттого, что храм его пуст» (1807, ср. «Замогильные записки». Кн. 6. Гл. II); вариации этой формулы есть у А. Ламартина и повторяются у Лермонтова в «Вадиме» (гл. XVII).

Стихотворение

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Стихотворение в известной мере ориентировано на элегию Е.А. Баратынского «Уверение» («Нет, обманула вас молва», опубл. 1829), которое Лермонтов в разговоре с Е.А. Сушковой в 1834 г. противопоставлял элегии А.С. Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может» (1829), также с близкой лирической ситуацией. Как и у Лермонтова, у Баратынского изображено парадоксальное сочетание чередующихся увлечений с верностью прошлой любви и введено сравнение эмоциональной памяти с храмом. В том же разговоре Лермонтов упомянул о своем намерении усовершенствовать посвященное Сушковой стихотворение «Я не люблю тебя...»; возможно, это было одним из импульсов к созданию стихотворения «Расстались мы...», переадресованного, по мнению многих исследователей, В.А. Лопухиной.

Положили на музыку более 20 композиторов, в том числе: Б.Н. Голицын, Г. А. Лишин, Л.Д. Малашкин, Ф.М. Блуменфельд, А.Б. Богатырев. Черновой автограф: ГИМ. Ф. 445. № 227а (тетр. Чертковской библиотеки). Копия: ИРЛИ. Тетр. XV. Впервые: «Стихотворения» Лермонтова (1840), где датировано 1837.

литература

Голицын Б.И. К истории прежней цензуры // Исторический вестник. 1888. Т. 31. № 2. С. 515–516; Дюшен 1914: 128–129; Гинцбург 1915: 151; Эйхен-

баум 1924б: 42–44; Бем 1924: 283; Сушкова 1928: 175–176; Удодов 1973: 136–139; Лотман 1972: 169–179; Глассе 1979: 119.

«РОМАНС» («Ты идешь на поле битвы»), стихотворение Лермонтова (1832) в форме лирического монолога девушки, расстающейся с возлюбленным; романсный характер подчеркнут четкой строфичностью и рефреном: «Вспомни обо мне». В стихотворении использованы мотивы стихотворения «Иди туда, где ждет тебя слава» («Go where glory waits thee»), открывающего «Ирландские мелодии» Т. Мура. Они, однако, осложнились у Лермонтова рядом других литературных ассоциаций, идущих от популярных в поэзии 20–30-х гг. образцов романса; сравните песню Х.А. Тидге «Не забудь меня. К Армии» (1790), известную в переводе В.А. Жуковского («Песня» — «О милый друг, теперь с тобою радость», 1811), а также романс А.Ф. Мерзлякова «Разлука» (1815) с рефреном «Мой друг!... Но в дальней стороне / Ты и не вспомнишь обо мне» (возможно, что в строфе 1 у Лермонтова прямая реминисценция). Есть сведения, что в 20-х гг. в московском обществе пели французский романс, близкий к стихотворению Лермонтова по содержанию и фразеологии (*Вяземский П.А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 158*). Переработка этих мотивов у Лермонтова, однако, значительно удаляется от исходных образцов, приобретая несвойственные им черты романтического драматизма.

«Романс» — одно из немногих стихотворений Лермонтова начала 30-х годов, где речь идет о страданиях, причиненных женщине ее избранником. Мотив этот есть в поэмах (ранние редакции «Демона», «Джюлио», «Измаил-Бей», строфа 33); высказывалось предположение, что «Романс» (как и «Прощание», 1832) связан с работой над поэмой «Измаил-Бей»; однако, в отличие от «Прощания», «Романс» лишен ориентального колорита. Стиховая форма «Романса» отличается особой мелодичностью, изысканностью строфической организации; схема строфы аабссбб с чередованием четырехстопных (аа, ссс) и трехстопных (б — бб) хорейческих стихов.

Стихотворение положил на музыку В.А. Задонский. Автограф неизвестен. Копия: ИРЛИ. Тетр. XX. Впервые: Саратовский листок. 1876. 26 февраля. № 43. Датируется по положению в тетради.

литература

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 666; Вацуро 1965: 191–192.

«СОВРЕМЕННОК» (1836–1866), русский журнал. Основан А.С. Пушкиным. Первоначально придерживался позиций дворянского просветительства и объединял поздний пушкинский круг (Н.В. Гоголь, П.А. Вяземский, В.Ф. Одоевский, Д.В. Давыдов, А.И. Тургенев и др.). Избегая прямой полемики, журнал тем не менее противостоял буржуазно-предпринимательской и официозной журналистике. Знакомство Лермонтова с «Современником» не вызывает сомнений. В 1837 г. «Современник» имел подзаголовок: «Литературный журнал А.С. Пушкина»; здесь опубликованы «Медный всадник» (с искажениями), «Египетские ночи», «Сцены из рыцарских времен», «Галуб» («Тазит»), лирические стихи и статьи Пушкина. Некоторые из этих произведений получили прямое или косвенное отражение в творчестве Лермонтова. В «Современнике» появились стихи поэтов Пансиона (Л. Якубович, С. Стромилон); с журналом были связаны А.А. Краевский и А.Н. Муравьев, с которыми Лермонтов общался в 1836–1837 гг. Несколько позже в число авторов вошли сверстники и будущие знакомые Лермонтова по кругу Карамзиных (А.Н. Карамзин, В.А. Соллогуб, В. Золотницкий, П.А. Пишчевич), а также Е.П. Ростопчина. К 1837 г. относится начало сотрудничества в «Современнике» и Лермонтова («Бородино»). В 1838 г., возвратившись из ссылки, Лермонтов печатает в «Современнике» (т. IX) «Тамбовскую казначейшу». Посредником между Лермонтовым и «Современником», по-видимому, был Краевский (и отчасти В.А. Жуковский). С 1838 г. «Современник» переходит полностью к П.А. Плетневу; с его литературной позицией (отдаление от прежнего, пушкинского

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

пушкинского круга, раздражение против «Отечественных записок», с которыми сближается Лермонтов), по-видимому, связан и отход Лермонтова от «Современника». Тем не менее в 1840–1841 гг. Плетнев печатает отклики на «Героя нашего времени» и «Стихотворения» с высокой оценкой таланта Лермонтова. После смерти Лермонтова, в обстановке усиливающейся полемики против «Отечественных записок», Плетнев начинает подчеркивать зависимость Лермонтова от Пушкина, стремясь нейтрализовать оценки его В.Г. Белинским и «Отечественных записках».

Следующий этап осмысления творчества Лермонтова в «Современнике» относится к концу 40-х гг., когда он переходит к Н.А. Некрасову и И.И. Панаеву. В 1847 г. в «Современнике» появляется статья Белинского «Взгляд на русскую литературу 1846 года» с упоминанием о Лермонтове как главе целого периода в истории русской поэзии; в 1846 г. «Современник» анонсировал ряд статей критика, посвященных Гоголю и Лермонтову (не были написаны). С 1849 г. в «Современнике» печатается (отдельными повестями) роман М.В. Авдеева «Тамарин», прямо ориентированный на «Героя...»; в 1849–1850 гг. в «Письмах иногороднего подписчика» А.В. Дружинин дает критический анализ «Тамарина» и начинает борьбу с идеализацией «печоринского» типа. Вместе с тем для критиков «Современника» Лермонтов остается одной из вершин русской поэзии; в статье Некрасова «Русские второстепенные поэты» (1850) поэтический талант современных литераторов (Ф.И. Тютчева и др.) измеряется сопоставлением с талантом Лермонтова. Соответственно «Современник» проявляет особое внимание к новым публикациям стихов Лермонтова: в рецензии на сборник «Раут» (1851) Некрасов приводит обширные выписки из впервые опубликованной ранней поэмы Лермонтова «Моряк». С середины 50-х гг. в «Современнике» неоднократно публикуются тексты Лермонтова, получаемые от лиц, связанных с Лермонтовым и его кругом, в том числе от С.Д. Арнольди (Свербеевой), по-видимому, Б.Н. Чичерина, М.Н. Лонгинова: отрывок из письма к*** <С.А. Бахметевой, 1832>; «Отрывок» («На буйном пиршестве задумчив он сидел»): 1854. № 1. Отд. 1. С. 5–8; «Опять народные витии»: 1854. № 5. Отд. 1. С. 5; Посвящение к поэме «Демон» («Тебе, Кавказ, суровый царь земли»): 1855. № 4. Отд. 1. С. 435–436; «Казот (Отрывок)», «Приветствую тебя, воинственных славян»: 1857. № 10. Отд. 1. С. 189–190. В 1854 году Лонгинов ошибочно напечатал в «Современнике» под именем Лермонтова стихотворение В.А. Соллогуба («Разлука») и выступил с разъяснением ошибки. Критические статьи о творчестве Лермонтова в «Современнике» в это время не появляются; попутные замечания содержатся в статьях И.И. Панаева (1853–1854), а также в путевых очерках В.П. Мельницкого (1853), где Лермонтов упоминается как поэт «несколько субъективный» в изображении героев, но отличающийся необычайной верностью описа-

ний, в том числе Кавказа; автор приводит цитаты из «Тамары», «Демона», «Даров Терека» и рассказывает о своих розысках последней квартиры Лермонтова — домика Чилаева.

В середине 50-х гг., по мере размежевания либерального и демократического крыла «Современника», в журнале обнаруживаются новые тенденции и в подходе к творчеству Лермонтова. В 1856 г. в «Очерках гоголевского периода русской литературы» Н.Г. Чернышевский, развертывая революционно-демократическую концепцию русского литературного процесса, указывает на роль традиции Лермонтова; в рецензии (1856) на «Детство, отрочество и юность» и «Военные рассказы» Л.Н. Толстого он показывает значение Лермонтова для становления толстовского психологизма и вместе с тем подчеркивает новое качество последнего. По существу та же тема, но в негативном плане ставилась и Н.А. Добролюбовым в статье о стихах М.П. Розенгейма (1858), в которых критик усматривал лишь подражание Лермонтову. В последующих статьях Чернышевского (рецензия на стихи Н.П. Огарева, 1856) и Добролюбова («Что такое обломовщина?», 1859) вопрос о наследии Лермонтова приобретает полемический характер: возникает спор об исторической и современной роли людей, принадлежащих к поколению и типу Печорина, которые, с точки зрения революционно-демократической критики, в условиях 50–60-х гг. превращались в Обломовых. Подчеркивая значение Лермонтова для русской литературы, Добролюбов в то же время отмечал у него недостаток «положительного начала», «жизненного идеала», необходимого современному писателю (рецензия на «Перепевы» Д.Д. Минаева, 1860); преодоление этого недостатка Добролюбов видел в поэзии Некрасова.

Творчество Лермонтова оставалось предметом литературно-общественной борьбы и в начале 60-х гг. Так, А.И. Герцен в ряде статей («Very dangerous!!!», «Лишние люди и желчевики») упрекает «Современник» в недооценке Печориных 30–40-х гг. и их исторической необходимости. Основной объект полемических выступлений «Современника» в это время — либеральные «Отечественные записки», а также «Русский вестник»; в этом свете следует рассматривать выступление «Современника» по поводу издания сочинения Лермонтова под редакцией С.С. Дудышкина в рецензии М.Л. Михайлова — наиболее развернутой характеристике творчества Лермонтова в «Современнике» 60-х гг. Михайлов подчеркивал связь Лермонтова с общественной жизнью своего времени в ее остросоциальных и даже революционных проявлениях и полемизировал с «библиографическим» эмпиризмом и формирующейся культурно-исторической школой (А.Д. Галахов и др.). С общественно-литературной борьбой 60-х гг. связано и появление в «Современнике» мемуаров И.И. Панаева (1861) с рассказом о взаимоотношениях Лермонтова и Белинского.

«Современник» о Лермонтове

<Плетнев П.А.>. «Герой нашего времени» // 1840. Т. XIX. Отд. 3. С. 138–139; <Плетнев П.А.>. Стихотворения М. Лермонтова // 1841. Т. XXI. Отд. 2. С. 98–99; <?>. Разное. [Рецензия на обозрение русской словесности в «Москвитяине»] // 1846. № 3. С. 413–415; <?>. Разное. [Рецензия на оценку произведений Лермонтова в «Финском вестнике»] // 1846. Т. 52. С. 341–342; <Дружинин А.В.>. Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // 1849. № 10. Отд. 5. С. 316–320; 1850. № 3. Отд. 6. С. 78–80; № 6. Отд. 6. С. 205–206; Н.Н. <Некрасов Н.А.>. Русские второстепенные поэты // 1850. № 1. Отд. 6. С. 59–60; <Гаевский В.П. и ?>. Современные заметки. Письма о русской журналистике. [Письмо] XVI [О пародии Андреевского в «Балагуре» на «Дары Терека»] // 1850. № 7. Отд. 6. С. 128; <Некрасов Н.А.>. Раут. Литературный сборник // 1851. № 5. Отд. 5. С. 1–3; Тамарин. Роман М. Авдеева // 1852. № 3. Отд. 4. С. 52–54; <Панаев И.И.>. Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // 1852. № 9. Отд. 6. С. 103; 1853. № 3. Отд. 6. С. 146–147; <Макаров Н.Я.?, Ушинский К. Д. ?>. Иностранные известия // 1853. № 7. Отд. 6. С. 121; Мельницкий В. Переезды по России в 1852 году // 1853.

литература

Евгеньев-Максимов В. «Современник» в 40–50-х годах. Л., 1934; Евгеньев-Максимов В. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове. Л., 1936; Евгеньев-Максимов В., Тищенко Г. Последние годы «Современника», 1863–1866. Л., 1939;

№ 8. Отд. 6. С. 135, 141–143, 152, 155; № 11. Отд. 6. С. 1–5; <?>. Современные заметки. [Об английском переводе «Героя нашего времени»] // 1854. № 8. Отд. 5. С. 61; Лонгинов М.Н. <Письмо в редакцию> // 1854. № 11. Отд. 5. С. 138; Лонгинов М.Н. Библиографические записки // 1856. № 6. Отд. 5. С. 162–163; Чернышевский Н.Г. Очерки гоголевского периода русской литературы // 1856. № 9. Отд. 3. С. 16, 19; № 10. Отд. 3. С. 43, 49–52, 59, 60, 62, 71; <Чернышевский Н.Г.>. Стихотворения Н. Огарева // 1856. № 9. Отд. 4. С. 8; <Чернышевский Н.Г.>. Детство и отрочество. Сочинение гр. Л.Н. Толстого. Военные рассказы гр. Л.Н. Толстого // 1856. № 12. Отд. 3. С. 53–54; <Чернышевский Н.Г., Добролюбов Н.А.>. Заметки о журналах. Октябрь 1856 // 1856. № 11. Отд. 5. С. 165; <Добролюбов Н.А.>. Стихотворения Михаила Розенгейма // 1858. № 11. Отд. 2. С. 74, 94–95; <Добролюбов Н.А.>. Что такое обломовщина? // 1859. № 5. Отд. 3. С. 59–98; <Добролюбов Н.А.>. Перепевы. Стихотворения обличительного поэта // 1860. № 8. Отд. 3. С. 283–292; Панаев И.И. Литературные воспоминания // 1861. № 2. Отд. 1. С. 652–668. № 9. Отд. 1. С. 45–46; Л. <Михайлов М.Л.>. Заметка о Лермонтове. По поводу нового издания его сочинений // 1861. № 2. Отд. 2. С. 317–336.

Боград В. Журнал «Современник», 1847–1866: Указатель содержания. М.; Л., 1959; Рыскин Е.И. Журнал А.С. Пушкина «Современник», 1836–1837: Указатель содержания. М., 1967; Мануйлов, Гиллельсон, Вацура 1960: 47.

СТИЛИЗАЦИЯ И СКАЗ. Стилизация — подчеркнутая имитация чужого стиля, ощущаемого как принадлежность определенной культуры, типологически резко отличной от современной автору. В широком смысле понятие стилизации употребляется для обозначения ряда родственных явлений: пародии, мистификации, сказа, подражания; в узком смысле обозначает авторскую речь, имитирующую

литературные, в том числе современные, стили и жанры, — в отличие от сказа, воспроизводящего устную речь, и от различных способов изображения своеобразной манеры речи персонажей, неидентичной авторской. В творчестве Лермонтова представлены почти все эти литературные формы, хотя случаи прямой стилизации единичны и не вполне каноничны.

Ранний Лермонтов обращается к «подражаниям» и к народной песенной лирике, следуя уже сложившимся в литературе способам стилизации: в «Пане» (1829) он ориентируется на «подражания древним» К.Н. Батюшкова и особенно А.С. Пушкина, употребляя александрийский стих и вкрапывая в текст античные реалии; в имитациях песни прибегает к метроритмическим экспериментам и воспроизведению отдельных элементов народной поэтики — психологическому параллелизму, лексико-синтаксическим формам типа «у тесовых у ворот» («Русская песня») и пр. (см. *Фольклоризм*). В 1828–1830 гг. Лермонтов еще не делает попыток последовательной стилизации при создании общего колорита произведений, даже в тех случаях, когда обращается к экзотическим или историческим темам: так, в поэмах «Кавказский пленник», «Преступник», «Две невольницы», «Последний сын вольности», «Грузинской песне», трагедии «Испанцы» национальный и исторический колорит обозначен лишь отдельными реалиями и иногда введением в текст условной «черкесской песни», «испанской баллады», «песни Ингелота» (последняя написана так называемым русским размером — хореем с дактилическими окончаниями). К 1831 г. относятся первые попытки Лермонтова воспроизвести «чужой стиль» в лирике: стихотворение «Воля» — наиболее удавшийся опыт стилизации народной песни. В «Поле Бородина» Лермонтов впервые прибегает к сказу, вводя рассказчика, впрочем лишённого ярко выраженной социально-речевой характеристики. Тогда же Лермонтов предпринимает первую и единственную попытку частичной стилизации индивидуальной авторской манеры — в стихотворении «Из Андрея Шенье». Стихотворение не задумывается как стилизация: оно продолжает мотивы так называемого провиденциального цикла (см. *Циклы*) и возникает на автобиографической основе, однако его лирическое «я» ориентировано на облик Шенье, воспринятый через элегию Пушкина «Андрей Шенье». Своеобразная стилизация образа влечет за собой появление в стихотворении некоторых подлинных мотивов «ямбов» Шенье в сочетании с элегическими мотивами. В том же 1831 г. в поэме «Ангел смерти» появляются элементы «восточного стиля», пока только в виде обычных ориентализмов (упоминание розы, соловья и пр.).

Овладение формами «чужого слова» происходит у Лермонтова в драмах — «Странном человеке» (1831) и «Menschen und Leidenschaften» (1830), где вводится крестьянская речь и бытовое просторечие в диалогах.

в диалогах. На протяжении 1832 г. этот процесс углубляется, предвзято спад лирического начала, под знаком которого протекало творчество Лермонтова: к этому времени относится и начало работы над прозаическим романом. В стихах 1832 г. появляется герой, психологически и социально отделенный от автора и обрисованный при помощи «чужого слова»: «Желанье», «Романс» («Ты идешь на поле битвы»), «Тростник». В «Двух великанах» Лермонтов прибегает к неявно выраженной сказовой форме, которая достигается подчеркнута упрощенным аллегоризмом стиха, элементами просторечия, «примитивной» куплетной строфикой, что придает стихотворению характер несобственно-прямой речи, имитации «солдатского сказа», впрочем не выдержанного до конца (ср. в стихотворении поэтизмы типа «улыбкой роковою русский витязь отвечал» и др.).

Несколько иначе поступает Лермонтов в «восточных» поэмах 1832–1834 гг. Здесь экспрессивно-лирический тон повествования от имени неопределенного, но явно современного рассказчика, тождественного или почти тождественного автору, в иных случаях осложняется несобственно-прямой речью, воспроизводящей — в пределах самой авторской речи — точку зрения героев. Таковы в «Измаил-Бее» гл. 16, ч. 2 («Ужасна ты, гора Шайтан...») и в особенности концовка поэмы. В поэме «Аул Бастунджи» (1833–1834) определяются лексико-синтаксические формы стилизации «восточной речи»: повышенный метафоризм, перифрастичность, обилие сравнений («Молился я пророку, / Чтоб ангелам велел он ниспослать / Хоть каплю влаги пламенному оку»; «Моя рука быстрее, чем взгляд и слово»; «Твои уста нежней иранской розы»). Довольно обычной оказывается и отсылка к «восточным преданиям» (в «Измаил-Бее» и др.). Близким путем в «Боярине Орше» (1835–1836) создается «древнерусский» колорит: элементы стилизации возникают на фоне авторского повествования и стилистически близких к нему монологов героев, однако в речи Орши обнаруживаются следы народнопоэтической фразеологии («Надежа-царь! пусти меня / На родину — я день от дня / Все старе — даже не могу / Обиду выместить врагу») и вводится имеющая фольклорные корни «сказка» (баллада о конюхе и царской дочери).

На 1837 г. приходится кульминация в развитии лермонтовской стилизации, когда Лермонтов создает наиболее ярко выраженные стилизации: «Бородино», «Песню про... купца Калашникова», «Ашик-Кериба» и гекзаметрическую эпиграмму «Се Маккавей водопийца...». В первых двух произведениях Лермонтов дает разные варианты сказа. В «Бородине» сказ служит изображению народной войны с точки зрения рядового ее участника и одновременно средством его речевой характеристики — принцип, который получит развитие в зрелой лирике Лермонтова. Существенно также, что разговорное просторечие соче-

тается в стихотворении с высоким стилем и речевой патетикой, которая поддерживается и усложненной строфикой стихотворения (Максимов 1964: 163–164); Лермонтов отнюдь не стремится к полной иллюзии сказа, что не позволяет говорить о «Бородине» как о стилизации в точном смысле слова (см. *Сюжет*). «Песня про... купца Калашникова» — единственный у Лермонтова опыт прямой стилизации русского фольклора, но с той же целью: воспроизвести народный взгляд на события и народный характер в его бытовых, психологических, этических основах. Такая задача во многом определяет функцию и оригинальность лермонтовской стилизации. В отличие от современных ему исторических романистов Лермонтов не стремится к точному воспроизведению конкретного и локального исторического быта XVI в. и присущих ему языковых форм; с другой стороны, он отказывается от последовательной стилизации былинного или песенного сюжета, к которой тяготели стилизаторы русского фольклора (например, Н.А. Цертелев в «Василии Новгородском», 1820). В «Песне...» свободно объединены различные, в том числе и противостоящие друг другу по функции и стилистике, фольклорные жанры; язык фольклора является в «Песне...» не столько средством адекватного описания исторического эпизода, сколько средством его переосмысления и обобщения в категориях эпического, «вневременного» художественного мышления. Отношение к фольклору как к языку народной культуры, со своими формами преобразования и изображения исходного материала, отделяет «Песню...» от других стилизаций и повышает творческий потенциал произведения. Почти одновременно с «Песней...» создается «Ашик-Кериб» — запись народной сказки, редкий у Лермонтова «чистый», последовательно выдержанный и блестящий опыт стилизации восточного (азербайджанского или турецкого) фольклора. Наконец, эпиграмма («Се Маккавей...») — пародийная имитация «гомеровского стиля». Известен и другой опыт гекзаметрической стилизации у Лермонтова: «Это случилось в последние годы могучего Рима...» (год неизвестен), где Лермонтов стремится воспроизвести раннехристианскую легенду также в формах несобственно-прямой речи; точка зрения рассказчика проявляется в системе оценок («праведный старец», «бог его в людях своей благодатью прославил»), обилии оценочных книжно-поэтических эпитетов и в легкой лексической архаизации.

В «Герое нашего времени» происходит концентрация, а отчасти и преодоление уже сложившихся у Лермонтова приемов и форм стилизации, прежде всего стилизации «восточной речи». Сложная система модальных планов повествования, мотивированная разными рассказчиками (см. *Автор. Повествователь. Герой*), мотивирует и различные способы стилизации. В «Ашик-Керибе» Лермонтов широко вводил тюркизмы, как правило объясняя их в авторском тексте [«Ана, ана (мать), отвори»;

отвори»; «Я бедный Кериб (нищий)»; «Хадерилиаз (св. Георгий)»] и таким образом лексически поддерживая ощущение перевода с чужого языка, обладающего своей системой реалий и понятий. В «Герое...» тюркизмы выполняют характерологическую роль: они — органический элемент сказа Максима Максимыча, старого «кавказца», хорошо знающего «по-ихнему» и «применившегося» к обычаям народа; он вводит в свою речь не только терминологические обозначения («кунак», «уздень»), но и отдельные элементарные фразы, значение которых проясняется контекстуально: «у меня же была лошадь славная, и не один уж кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: якши тхе, чек якши»; «яман будет твоя башка» и т.д. В некоторых случаях Максим Максимыч сам осуществляет «перевод», причем нередко «неточный», выстраивающий параллельный ряд не тождественных, а лишь соотносительных понятий («бедный старичишка бренчит на трехструнной... забыл как по-ихнему... ну да вроде нашей балалайки»), или дает «остраненное» описание чужой культуры в терминах и понятиях другой, более близкой ему самому («Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют»). Здесь стилизация чрезвычайно расширяет свои функции, отраженно, по контрасту, становясь средством характеристики чужой культурной специфики. Ближе к традиционным формам стилизации передача Максимом Максимычем «песни Бэлы» (обращенной к Печорину), его диалогов с ней и в особенности диалогов Печорина с Бэлой; они явно стилизованы под поэтическую «восточную речь» и организованы как ряд анафорически связанных синтаксических конструкций. Наконец, случай прямой стилизации — диалог Казбича и Азамата в передаче Максима Максимыча; его отличия от речевой манеры рассказчика не вполне убедительно мотивированы дословным характером передачи. Стилизация эта, однако, своеобразна: она почти лишена лексических экзотизмов, которые важны лишь как сигнал стиля («Валлах! это правда, истинная правда»), и опирается на общую стилевую атмосферу рассказа, с его повышенным динамизмом и «литературностью», создаваемой, в частности, перифразами и развернутыми сравнениями, восходящими к поэтической традиции («как птица, нырнул он между ветвями», «летит, развевая хвост, вольный, как ветер», «в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети» — парафраза строки В.Г. Бенедиктова — и пр.). Характерны в этих случаях и легкая ритмизация, инверсированность прозаической речи Максима Максимыча, а также употребление книжно-поэтических форм в рассказе о самом себе («сердце мое облилось кровью»; в пересказе речи Азамата: «и тоска овладела мной; и тоскуя, просиживал я на утесе целые дни» и т.д.). Все это резко контрастирует с бытовой речью Максима Максимыча и на фоне ее воспринимается как образец «восточного слога» (ср. Виноградов В. 1941: 569–575). По отношению к «Герою...»

можно говорить не только о словесной, но и о стилизации на сюжетном уровне, позволившей Лермонтову создать стилизацию определенных форм поведения, «чужого» жизненного стиля вообще. В этом направлении переплавлены и мотивы ранних «восточных» поэм, прежде всего «Аула Бастунджи»; такова параллель женщина — конь, ставшая основой «песни Казбича» (ср. строфы XIX–XX гл. II «Аула Бастунджи», а также описание коня в гл. I, строфы XXXIX–XLII), сходные сцены гибели Бэлы и Зары.

Эти общие принципы стилизации, точнее, изображения чужих культурно-психологических комплексов находят свое место в поэмах зрелого Лермонтова. Так, в «Беглеце» (конец 1830-х гг.), передавая «горскую легенду», Лермонтов избегает насыщения ее реалиями и ориентализмами, стремясь воспроизвести прежде всего национально и социально обусловленные формы мышления и поведения: знаменательно, что в концовке поэмы нравственная оценка беглеца-преступника дана с «чужой», «неевропейской» точки зрения на этические нормы. Этнический фон поэмы приглушен, нейтрален, и на нем появляются лишь отдельные общепонятные указатели «восточного стиля» (упоминание «о пророке» и т.д.); объективированно, от имени повествователя, сообщаются и религиозные мусульманские представления, и народные поверья: «Душа его от глаз пророка / Со страхом удалилась прочь; / И тень его в горах Востока / Понине бродит в темну ночь». (В авторской речи «Демона», однако, «восточный стиль» появляется без особой мотивировки — «Клянись полночную звездой...».)

Иные задачи решает Лермонтов с помощью стилизации в поздней «ориентальной» лирике, где устанавливается сложное соотношение между речью автора, его же несобственно-прямой речью и речью персонажей. Так, в «Споре» панорама «Востока», развернутая в «речи» Казбека, сливается с непосредственно авторской речью; в «восточном сказании» «Три пальмы» ориентальный стиль создается лишь темой, отдельными лексико-фразеологическими вкраплениями (ср. упоминание «фариса», отсылающее к знаменитому одноименному стихотворению А. Мицкевича) и, быть может, строфикой, которая после «Песни араба над могилою коня» Мильвуа — Жуковского и IX «Подражания Корану» Пушкина воспринималась как «восточная». Детализированная же картина движения и остановки каравана, не говоря о проблематике баллады, скорее свидетельствовала о «европейской» точке зрения наблюдателя: ср. прямо противоположный принцип «быстрого», «незаинтересованного» повествования в «Ашик-Керибе», где выдерживается точка зрения «турецкого» сказителя. В балладе «Тамара» элементы стилизации почти неощутимы. Во всех этих стихотворениях, которые должны были, по-видимому, войти в цикл «Восток», наиболее существенна стилизация представлений, с точки зрения Лермонтова специфических для «восточного

«восточного сознания», стилизация, подчиненная, однако, выражению авторского мира и авторской системе оценок, включенная и даже иногда растворенная в них. Аналогичным, хотя и не тождественным образом строит Лермонтов и свои поздние стихи, ориентированные на русский фольклор («Узник», «Соседка»); в «Казачьей колыбельной песне» (1840) отсутствует прямая имитация фольклорных образцов и центр тяжести переносится на психологию поющей (что не свойственно народной поэзии).

Яркий пример расширения сказа в лирике Лермонтова последних лет — баллада «Свиданье» (1841), где создан богатый и гибкий стиливой диапазон: от мелодраматических «цитат», характеризующих строй чувств героя, видимо, армейского офицера («Прочь, прочь, слеза позорная, / Кипи, душа моя! / Твоя измена черная / Понятна мне, змея!»), — до «авторского» лирического пейзажа, переданного в образно-стилистических формах, внеположных сознанию героя («Сады благоуханием / Наполнились живым, / Тифлис объят молчанием, / В ущелье мгла и дым»). Динамический характер «голоса» автора и героев, взаимно перекрещивающихся, то сливающихся, то расходящихся, исключал возможность последовательной стилизации, иной раз создавая предпосылки для появления своеобразных «совмещенных» точек зрения: так, соблазняющий монолог Демона («Клянусь я первым днем творенья...») по мере развития художественной мысли начинает вбирать в себя авторские интонации, а его социально-философский «бунт против мироздания» — сливаться с мировоззренческой позицией самого автора. На этом пути лирического контрапункта растворяются и переосмысляются элементы стилизации, в целом в стилистической системе позднего Лермонтова занимающей хотя и существенное, но локальное и подчиненное место.

СТРОМИЛОВ СЕМЕН ИВАНОВИЧ (псевдоним — С.С.) (1810 — после 1862), русский поэт. Учился вместе с Лермонтовым в Пансионе (выпуск 1829). Участник литературного общества С.Е. Раича, ценившего стихи Стромиллова. С 1831 г. служил в канцелярии московского военного ген.-губернатора (вместе со знакомыми Лермонтова: В.П. Мещериновым, П.А. Евреиновым, П.И. Степановым). Начав как автор риторических и героических стихов, Стромиллов позднее культивировал элегические и романсные мотивы, характерные для эпигонов романтической лирики 30-х гг.; обращался также к ориентальным (в т.ч. «кавказским») мотивам («Дагестанская ночь», 1839) и к «русским песням», одна из них («То не ветер ветку клонит», 40-е гг.) приобрела широкую известность. Есть сведения, что Стромиллов писал эпиграммы и сатиры, едва не навлекшие на него политические преследования.

сочинения

Опыты в стихах. М., 1830; XII сонетов. М., 1837.

литература

ЦГИА [РГИА]. Ф. 1349. Оп. 4. № 31. Л. 133–134; Московский телеграф. 1830. Ч. 32. № 8. С. 510; Светлейший князь Дм.Вл. Голицын в 1820–1843 гг. // Русская старина. 1889. № 7. С. 147–148; Бродский 1945: 122–125, 138; Майский 1947: 244.

«ТАМАРА», одна из последних баллад Лермонтова (1841), возникшая на материале кавказских преданий и легенд. В центре стихотворения — демонический образ обольстительницы, любовь которой влечет за собой смерть (в отличие от «Демона», «Морской царевны» и др., где герой несет гибель возлюбленной).

В литературе о Лермонтове рассматривались разные аспекты баллады; обращали внимание на последовательно проведенный в ней принцип контраста: чарующего голоса и коварной жестокости царицы («Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла»), музыкально-интонационного строя баллады и ее повествовательной основы, наконец, контрастного переплетения тем «смерти», «похорон» и любовного наслаждения. Любовь в балладе предстает как изначально гибельная сила — а не только следствие демонической жестокости царицы (Коровин 1973). Другие исследователи, акцентируя философскую проблематику баллады, подчеркивали параллелизм художественных средств в изображении Терека и самой царицы (пространственный образ «тесноты», «теснины», символика цвета и пр.). «Хаос», природный и человеческий, преобразуется в «космос», с наступлением утра демоническое начало в Тамаре отступает перед ангельским: «В окне тогда что-то белело, / Звучало оттуда: прости». «Хаос» и «космос» в художественном мире баллады нерасторжимы. В жанровом отношении она сочетает элементы «жестокоего романа» и поэмы-мистерии (Пульхритудова 1979). Еще в дореволюционном лермонтоведении была отмечена связь баллады с «Египетскими ночами» А.С. Пушкина; в новейших работах стихотворение обычно рассматривается как полемическое по отношению к пушкинскому произведению.

Мотив гибельной женской красоты наметился у Лермонтова еще в раннем творчестве: ср. «Жена севера» (1830) — «Кто зрел ее, тот умирал»; в поздние годы он претерпел существенные изменения. Почти одновременно с «Тамарой» Лермонтов создает «Сон», «Они любили друг друга...», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Выхожу один я на дорогу», «Любовь мертвеца» (все автографы, кроме последнего, как и автограф баллады, — в записной книжке Лермонтова, подаренной В.Ф. Одоевским). Во всех этих стихах варьируется мотив любви и смерти (см. Л ю б о в ь, С м е р т ь в статье *Мотивы*), причем два этих понятия

не противопоставлены,

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

не противопоставлены, а сопоставлены как взаимодополняющие друг друга. Любовное чувство везде доминирует над физической гибелью, оказываясь сильнее. В романтической концепции любви, выраженной и в поэмах Лермонтова, страсть аксиологически выше жизни, поэтому жизнь может быть измерена ценой любви, как смерть — быть платой за любовную измену.

В «Египетских ночах» поставлена та же проблема, отсюда возможность рассматривать стихотворение Лермонтова не как полемику, а как своеобразную интерпретацию образа пушкинской героини. Подобно Клеопатре, Тамара — жрица любви (ср. слова Клеопатры: «Клянись... — о мать наслаждений, / Тебе неслыханно служу»). Любовь эта принимает вид чувственной страсти, безразличной к своему объекту (ни Клеопатра, ни Тамара не знают своих будущих возлюбленных), и обставляется всеми аксессуарами пышного экзотического празднества. Будучи высшим наслаждением и высшей ценностью, такая страсть может быть только единичной и неповторимой и поэтому неизбежно сопряжена со смертью любовника, которая застаёт последнего в момент высшей жизненной полноты (отсюда метафора «свадьбы-похорон»). Как и у Пушкина, казнь возлюбленного совершается наутро (ср. в «Египетских ночах»: «Но только утренней порфирой / Аврора вечная блеснет, / Клянись — под смертною секирой / Глава счастливец отпадет»). Лермонтов сохраняет и намеченную Пушкиным тему возникающей привязанности царицы к своему случайному любовнику: «И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал».

Однако Лермонтов избегает пушкинских последовательных психологических мотивировок, строя характер героини по принципу контрастов; «нежное» прощанье Тамары со своими жертвами на фоне зловещего пейзажа несет на себе демонический отпечаток. Демонична и сама страсть Тамары: в балладе господствует чувственное, эротическое начало; любовь Тамары лишена того духовного содержания, которое подчеркнуто в других стихах Лермонтова о любви и смерти, это «чары», наваждение, во власти которого находится и сама царица, и ее любовники (подобным эротическим колоритом отличается ориентальная баллада 30-х гг. в целом). Демонизм этой страсти как в неистовстве чувственной стихии, так и в ее рассчитанности, методической повторяемости любовного наслаждения, оканчивающегося смертью возлюбленного. Не исключено, что концепция баллады соотносилась с общим художественным представлением Лермонтова о Востоке (по-видимому, «Тамара» должна была войти в намеченный Лермонтовым цикл «Восток»).

Стихотворение подверглось издевательской критике в «Сыне отечества» (1844. № 1); резкие возражения на нее напечатала «Литературная газета» (1844. 13 марта. № 12). По-видимому, об этом стихотворе-

нии упоминал А.С. Хомяков, находя в нем близость к стихам Н.М. Языкова (Гиллельсон 1979: 265). В.Г. Белинский причислял «Тамару» к лучшим созданиям Лермонтова, к «блестящим исключениям» даже в поздней лермонтовской лирике (наряду с «Пророком», «Выхожу один я на дорогу»). <...>

литература

Белинский VII: 38; VIII: 94, 339, 478; Семейнов 1939б: 137–138, 176; *Виноградов Г.* 1941: 357–359; Андроников 1958: 35–39, 220; Эйхенбаум 1961: 356–357; *Альбеткова Р.И.* Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов 19 века // Из истории русского романтизма.

Кемерово, 1971. Вып. 1. С. 98; Удодов 1973: 167–168; Коровин 1973: 85–90; *Шадури В.* Кастальский ключ поэта // Шадури В. За хребтом Кавказа: 160 лет со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Тбилиси, 1977; Турбин 1978: 92–94; Пульхритудова 1979: 311–312.

<Опущена часть статьи, написанная В.С. Шадури.>

«ТЫ МОЛОД, ЦВЕТ ТВОИХ КУДРЕЙ», стихотворение раннего Лермонтова (1832). В первоначальной редакции представляло собой поэтический автопортрет («Я молод. Цвет моих кудрей...»). Несомненна автобиографическая основа стихотворения; «виденья», «обманувшие жизнь» героя и не стершиеся со временем, — лирический мотив, проходящий через несколько стихотворений 1831–1832 гг., навеянных разлукой с Н.Ф. Ивановой: «Романс» («Стояла серая скала на берегу морском»), «Сонет» и др. К окончательной редакции стихотворения композиционно близко «послание к Загорскиной» Владимира Арбенина, включенное в драму «Странный человек», — «К чему волшебною улыбкой» (V: 226). Вместе с тем, как и в других стихах 1832 г., Лермонтов стремится избежать прямого лирического самовыражения; уже в первой редакции заметно стремление создать «объективный» облик лирического героя, с индивидуальными чертами характера и поведения, не тождественный традиционному элегическому герою. Окончательная редакция — монолог, обращенный к другому лицу; духовный портрет лирического героя раскрывается в контрастном сопоставлении характеров — веселого, полного жизненных сил, и страдающего, разочарованного. Подобное опосредствование лирического «я» встречалось у Лермонтова уже в 1830 г., ср. «Отрывок» («Приметив юной девы грудь»).

Автограф: ИРЛИ. Тетр. IV. Копия: Там же. Тетр. XX. Впервые: Библиотека для чтения. 1845. Т. 68. № 1. Отд. 1. С. 11–12. Датируется по положению в тетради.

литература

Удодов 1974: 86–87.

«УМИРАЮЩИЙ

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

«УМИРАЮЩИЙ ГЛАДИАТОР». <...> Вопрос об источниках и семантике «Умирающего гладиатора» недостаточно разработан. Строфы 140–141 4-й песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» воспринимались как славянский эпизод поэмы, так как образ родины байроновский гладиатор связывает с Дунаем. В России интерес к этому фрагменту возникает в конце 1820-х гг. К 1830 г. относится запись А.С. Пушкина в черновиках «Путешествия Онегина» с отсылкой к этому сюжету: «Так гладиатор у Байрона соглашается умирать, но воображение носится по берегам родного Дуная» (Пушкин XII: 179). В ноябре–декабре 1829 г. А. Мицкевич, близкий в эти годы к пушкинскому окружению, в письме Ф. Малевскому из Рима вспоминает о 4-й песне «Чайльд-Гарольда» и упоминает о статуе гладиатора; отрывки из этого письма в русском переводе были приведены в «Литературной газете» (1830. № 6. 26 января). Почти одновременно поэт пушкинского круга и знакомый Мицкевича В.Н. Щастный публикует сделанный с английского подлинника первый русский перевод 140–141-й строф 4-й песни «Чайльд-Гарольда» под названием «Умирающий гладиатор» (Невский альманах на 1830 г. СПб., 1829). Стихотворение Лермонтова — второе по времени обращение к ним русского поэта.

При переработке исходного текста в сознании Лермонтова был целый ряд литературных ассоциаций. Строка «Надменный временщик и льстец его сенатор», по-видимому, навеяна началом сатиры Рылеева «К временщику» («Надменный временщик... Монарха хитрый льстец...»). Некоторые детали в сцене смерти гладиатора, противоречащие тем, которые дает Байрон, восходят к русскому переводу главы из романа Э. Булвер-Литтона «Последние дни Помпеи», где изображен бой гладиаторов. Ср. у Лермонтова: «И молит жалости напрасно мутный взор»; у Байрона: «His manly brow Consents the death, but conquers agony»; у Булвер-Литтона: «Побежденный гладиатор медленно провел по всему амфитеатру мутные, исполненные тоски и отчаяния глаза. Увы... ни в одном из взоров, на него устремленных, не видал он и следов жалости и милосердия» (Московский наблюдатель. 1835. Июнь. Кн. 2. С. 582). Чтение «Московского наблюдателя», органа формирующегося славянофильства, могло поддерживать у Лермонтова идею старения европейского мира, намеченную во 2-й строфе (ср. опубл. там же стихи А.С. Хомякова «Мечта», 1835, и др.).

В дальнейшем к «славянскому эпизоду» у Байрона обращаются несколько польских поэтов (Б. Залеский, Т. Ленартович, Ц. Норвид, см.: Weintraub W. Norwid's «Spartacus» and the «Onegin» Stanza // Studies (Cambridge, Massachusetts). 1954. Vol. 2. P. 271–285). В 1843 г. А. Мицкевич в своих лекциях по славянской литературе в College de France истолковал его как символическое изображение столкновения римского языческого мира со славянским, уже готовым к принятию христиан-

ства (*Mickiewicz A. L'église officielle et le messianisme. London; Paris, 1845. P. 134–137*). Этот разбор, в свою очередь, вызвал дальнейшее обсуждение в русских славянофильских кругах; так, С.П. Шевырев в своих лекциях в Московском университете 1844–1845 гг. рассматривал «умирающего гладиатора» как «славянский» и даже «русский образ» (*Шевырев С.П. История русской словесности, преимущественно древней. М., 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 105*). Стихи Лермонтова находились в русле общего интереса к сюжету и в какой-то мере учитывали складывающуюся традицию его истолкования, в то же время существенно отличаясь от нее по общей концепции.

<Опущена часть статьи, написанная Н.Н. Мотовиловым.>

Фольклоризм Лермонтова. Первоначальное знакомство Лермонтова с русским народно-поэтическим творчеством произошло, по-видимому, еще в детские годы. В Тарханах, как и в большинстве помещичьих усадеб начала XIX века, песни, предания, обрядовые празднества были органичной частью деревенского быта. Сознательное обращение Лермонтова-поэта к фольклорным образцам начинается в Пансионе и Московском университете, где существовал повышенный интерес к русскому фольклору; учителя Лермонтова ориентировались на него в собственном творчестве (А.Ф. Мерзляков) или занимались проблемами народного стиха и поэтики (А.З. Зиновьев, Д.Н. Дубенский). Серьезное внимание фольклору уделял и журнал «Московский вестник», который Лермонтов усердно читал; здесь помещались как тексты народных песен, так и теоретические статьи С.П. Шевырева, посвященные, в частности, разбойничьим песням. В наибольшей мере Лермонтова привлекает в это время лирическая песня, считавшаяся квинтэссенцией «народного духа». В собственных опытах «русской песни» Лермонтов стремится передать ее строфические, композиционные и стиховые особенности, вводя психологические параллелизмы, экспериментируя со строфикой и рифмой, обращаясь и к свободному стиху: «Русская песня», «Песня» («Желтый лист о стебель бьется»), «Песня» («Колокол стонет») (см. *Стихосложение*). Вершиной этих поисков было стихотворение «Воля», вошедшее в переработанной редакции в роман «Вадим».

В 1830 г. Лермонтов делает запись «Наша литература так бедна...», где противопоставляет русскую народную поэзию русской и французской литературе (см. *Автобиографические заметки*). На протяжении 1830–1831 гг. у Лермонтова возникает несколько замыслов произведений (оставшихся нереализованными) в духе традиционных литературных интерпретаций фольклора: он пишет план волшебной-рыцарской сказки или оперы («При дворе князя Владимира») и предполагает

написать

написать «шутливую поэму» о приключениях богатыря (по-видимому, в духе «Руслана и Людмилы») (см. *Планы. Наброски. Сюжеты*). Более продуктивными оказались опыты баллады «в народном духе», отчасти связанные с намерением Лермонтова писать поэму о Мстиславе. Трагические национально-героические сюжеты, эти баллады испытали влияние гражданской поэзии декабристов: «Баллада» («В избушке поздною порою»), «Песнь барда». В них Лермонтов отходит от попыток имитировать поэтику народной песни, и о фольклоризме их можно говорить лишь условно. Для той же поэмы предназначалась, однако, и подлинная народная песня балладного типа «Что в поле за пыль пылит», по-видимому, записанная самим Лермонтовым и популярная как в народном обиходе, так и в литературных кругах.

В последующие годы интерес Лермонтова перемещается с лирической песни на остросюжетную балладу; наряду с переводами и переделками литературных образцов Лермонтов обращается и к сюжетам русских народных баллад и преданий. Если в «Преступнике» он пытался создать народно-поэтический колорит, ориентируясь на «Братьев-разбойников» А.С. Пушкина и отчасти на «Русскую разбойничью песню» Шевырева, то уже в «Атамане» в основу положен сюжет песен разинского цикла, интерес к которым мог поддерживаться у Лермонтова и «Песнями о Стеньке Разине» Пушкина, распространявшимися в списках. Интерпретируя эти сюжеты, Лермонтов удаляется от фольклорной основы, превращая центрального героя песен в «байронический» персонаж, гиперболизируя его страсти, страдания и преступления. Обращается Лермонтов и к балладным сюжетам, закрепленным русской и западноевропейской романтической и даже сентиментальной традицией; особенно привлекает его мотив возвращающегося жениха-мертвеца. Принципиальное отличие опытов Лермонтова от их фольклорных образцов заключается в интимно-лирическом подтексте, в ряде случаев имеющем автобиографическую основу и объединяющем его лирику в своеобразные любовные циклы, что не свойственно народной поэзии.

К началу 1830 г. относятся и первые попытки Лермонтова стилизовать кавказский фольклор; при этом он в значительной мере опирается на традицию ориентальной романтической поэмы, охотно пользовавшейся этнографическим и фольклорным материалом как средством создания местного колорита. Уже в ранние годы Лермонтову были известны некоторые мотивы и сюжеты сказочного и эпического творчества народов Кавказа, впрочем, проникшие и в русскую и западноевропейскую литературу (легенды о дэвах и т.д.); он нередко ссылается на рассказы, предания, которые в ряде случаев имеют историческую основу или подтверждаются позднейшими фольклорными записями («Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Аул Бастунджи»). Прибегает он и к прямой стилизации горского фольклора («черкесская песня», песня Селима

в «Измаил-Бее» и др.), пользуясь при этом своим опытом освоения поэтики русской народной песни (введение образного параллелизма, сложные строфические формы). На протяжении 1831–1832 гг. фольклоризм у Лермонтова претерпевает заметную эволюцию: от усвоения ритмико-мелодического характера фольклорного текста, часто в сочетании с литературностью авторской установки, — к целостному воспроизведению отличной от книжного типа «наивной» поэзии (см. «Тростник»). В стихах этого же периода заметны следы интереса к творчеству Н.М. Языкова, стремившегося передать дух русской народной поэзии, ее широту и удаль («Желанье»; ср. более позднее «Узник»); обозначается устойчивое тяготение к национально-патриотическим темам, в частности к теме 1812 года («Поле Бородина», «Два великана»), и увеличивается удельный вес сюжетов из национального быта и русской истории (в «Боярине Орше» мотив баллады о Ваньке-ключнике, играющий сюжетообразующую роль).

Эти тенденции получают законченное воплощение в произведениях 1837 г. — «Бородино» и «Песня про... купца Калашникова». В «Бородине» Лермонтов пользуется сказовой и условно-сказовой формой для создания микроэпоса, где героем является народ в целом, темой — народная война, а повествователем — безымянный ее участник, предстающий как часть внеличного, народного целого. Стихотворение в ряде отношений прямо подготавливает «Песню...», где материалом становится непосредственно народное творчество. «Песня...» возникает в период общения Лермонтова с А.А. Краевским и С.А. Раевским, близкими к формирующемуся славянофильству; связь с Раевским, впоследствии профессионально занявшимся фольклором, стимулирует интерес Лермонтова к народной поэзии. В «Песне...» Лермонтов интерпретирует фольклор в духе романтического историзма, создает эпический национальный характер, органически связанный с патриархальным укладом и представлениями и вместе с тем обладающий сильным волевым началом, делающим его способным на бунт против власти. Фигура Калашникова синтезирует черты героев разбойничьих песен: «Не шуми, мати, зеленая дубравушка» и др.; напротив, к образу Кирибеевича стягиваются мотивы, восходящие к народно-песенной лирике. Сюжет «Песни...» опирается на русскую народную балладу и историческую песню балладного типа (песни о Кострюке и пр.). Типично фольклорным является композиционный принцип троичности с восходящей градацией; в центральных мотивах (тяжелого боя и др.), поэтическом языке и стихе улавливаются черты поэтики былины.

С 1837 г. начинается новый этап освоения Лермонтова фольклорной традиции; в первой кавказской ссылке он получает возможность слышать в живом исполнении песни гребенских казаков и ознакомиться в устном пересказе и переводе с грузинским и азербайджанским фольклором. В том же году он записывает и подвергает литературной обработке

обработке «турецкую сказку» «Ашик-Кериб», по-видимому один из азербайджанских вариантов дастана «Ашыг-Гариб», распространенного у тюркоязычных народов Средней Азии, Кавказа и Закавказья (существуют также армянская и грузинская версии). Кавказский фольклор также интересует Лермонтова как отражение национального характера и уклада; в поэме «Беглец», имеющей подзаголовок «горская легенда», ему важно воспроизвести этические представления горца, не совпадающие с европейскими (например, отношение к мести). При этом общий тон и колорит отличны от ранних «байронических» кавказских поэм. Лермонтов не стремится к точному воссозданию этнографического материала; более того, он вслед за Пушкиным сознательно приглушает этнический фон, давая лишь обобщенное представление о местном колорите. В дальнейшем Лермонтов скуп и редко обращается к изображению быта и психологии горца на основе фольклорного материала: ни в «Мцыри», ни в «Демоне» он не ставит себе такой задачи, хотя обращается к ряду сюжетных мотивов грузинского фольклора (песня «Юноша и барс», легенды об Амирани и пр.). В «Герое нашего времени» Лермонтов или использует созданные им имитации горского фольклора (песня Казбича), или прибегает к опосредованному изображению (через сказ Максима Максимыча) этнографического материала, как бы переводя его в систему европейских представлений.

Основным средоточием фольклоризма в творчестве позднего Лермонтова становится баллада. Ряд баллад конца 30-х — начала 40-х гг. находит довольно близкие сюжетные аналогии в песнях и балладах гребенских казаков («Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Сон», «Спор»); в то же время они отражают и сложное воздействие литературной традиции, возникая как бы на грани двух художественных сфер. В них ассимилированы черты фольклорной поэтики и особое место принадлежит сказовой форме; последняя заимствуется, однако, не из классического фольклора (песенного или былинного), а из «младших форм» типа сказа, солдатской песни, городского романса («Свиданье»). Лермонтов упрощает строфику, охотно пользуясь куплетной формой («Дары Терека», «Свиданье», «Спор») или двустихиями («Листок», «Соседка»), прибегает к простейшим синтаксическим конструкциям, к бедной, с точки зрения литературных норм даже примитивной, рифме. По аналогии с фольклорными образцами он создает близкие их природе литературные символы, эпитеты, сравнения. Часто эти средства служат обрисовке определенного типа рассказчика, близкого народной (солдатской) среде, демократичного по мироощущению, строю чувств и способу их выражения. В поэтике зрелого Лермонтова фольклорные элементы не обособляются, а выступают как одна из образующих целостной системы: можно говорить об их органичном усвоении, хотя в целом они не являются доминирующими.

литература

- Висковатый 1891: 18–20, 90, 228; *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892; *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165–195; *Чичеров В.И.* Лермонтов и песня // Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С. 127–158; Азадовский 1941: 227–262; Штокмар 1941: 263–352; Виноградов Г. 1941: 353–388; Семенов 1941; Андреев-Кривич 1949; Андреев-Кривич 1954: 33–35, 59–63, 74, 79–118; Андроников 1958: 14–50; *Елеонский С.Ф.* Литература и народное творчество. М., 1956; Эйхенбаум 1961: 342–359; Селегей 1960: 29–44; *Кретов А.И.* Лермонтов и народное творчество. (К истории вопроса) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 110–136; *Гудошников Я.И.* Мастерство Лермонтова-лирика и русский фольклор // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964; Вацура 1976: 210–248.

ЦЕНзуРА. Произведения Лермонтова появляются в печати с середины 1830-х гг., в период усиления цензурных репрессий. Первое столкновение Лермонтова произошло с театральной цензурой, находившейся в ведении III Отделения. В 1835 г. в театральную цензуру была передана рукопись «Маскарада» (3-актная ред.), предназначенная к сценическому исполнению. По докладу цензора Е.И. Ольдекопа драма не была допущена к постановке, как содержащая нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардтов; предполагалось также, что в «Маскараде» содержится памфлетный намек на реальное происшествие, который задевал конкретных лиц («личность»). Неприемлемым для сцены цензура признала и эпизод оскорбления Арбениным офицера (князя Звездича). «Маскарад», однако, не был безоговорочно запрещен: 8 ноября 1835 г. его возвратили «для нужных перемен», что, по-видимому, было связано с устным отзывом А.Х. Бенкендорфа, рекомендовавшего Лермонтову ввести примирительную концовку. Лермонтов не изменил кардинально драмы, а смягчил отдельные места и присоединил 4-й акт с «наказанием» (сумасшествием) Арбенина. Новая редакция также была запрещена цензурой по докладу Ольдекопа в начале 1836 г.; мотивировкой на этот раз явилась принадлежность «Маскарада» к традиции «неистойвой» романтической драмы (в 30-е годы цензура систематически запрещала для русской сцены драмы В. Гюго, А. Дюма, «трагедию рока» Ц. Вернера и др.), о чем было сообщено и самому Лермонтову: «Драма... не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена» (V: 744). В 1836 г. Лермонтов предпринял полную переделку драмы, создав приемлемый для цензуры вариант («Арбенин»); несмотря на положительный отзыв Ольдекопа, она была также запрещена 28 октября 1836 г. По воспоминаниям А.Н. Муравьева, настойчивые попытки Лермонтова провести драму на сцену настроили против него III Отделение, что сказалось при разборе дела о «Смерти Поэта», однако прямых подтверждений этому нет.

Стихотворение

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Стихотворение «Смерть Поэта», получившее распространение уже в конце января 1837 г. (без эпиграфа и заключительных 16 строк), имело особый цензурный статус, так как не предназначалось для публикации и не подавалось в цензуру. С февраля 1837 г. цензура задерживала всякие отклики на смерть А.С. Пушкина; резкая инвектива против представителей высшей знати, соучастников убийства поэта, делала стихотворение «Смерть Поэта» совершенно невозможным для представления в цензуру. В то же время политическая цензура в отдельных случаях не препятствовала распространению стихов, «неудобных» для опубликования. Ранняя редакция «Смерти Поэта» попала к А.Н. Мордвинову и Бенкендорфу; оба не видели в стихотворении ничего противозаконного и даже высказали «одобрение», предупредив, однако, чтобы стихи не публиковались. Такая реакция объяснялась, по-видимому, раздражением против Л.Б. Геккерна и Ж. Дантеса в правительственных сферах и патриотическим пафосом стихов, который III Отделение истолковывало в официозном духе. Дело изменилось с появлением окончательной редакции; помимо апелляции к «божьему суду», в 16 последних строках содержалась политически неприемлемая характеристика «новой аристократии», восходящая к «Моей родословной» Пушкина; нежелательные намеки были и в эпиграфе, воспринятом как программа действий, предлагаемая правительству (сочинения такого рода также подлежали запрещению). Новая редакция стихотворения с надписью (неизвестного лица) «Воззвание к революции» стала известна и Николаю I (см. *Романовы*). Бенкендорф изменил свою позицию; концовку он оценил как «бесстыдное вольнодумство, более чем преступное», а эпиграф как «дерзкий». После этого стихи стали объектом политического преследования, подобно другим произведениям вольной поэзии 30-х гг.; в письме Николая I Бенкендорфу содержалось предположение, что автор стихов «помешан», — это означало возможность одной из политических санкций, применявшихся к авторам противоправительственных выступлений (сумасшедшими были объявлены В.Я. Зубов в 1826-м, П.Я. Чаадаев в 1836 г.). В следствии по делу Лермонтова и С.А. Раевского, готовившего списки «Смерти Поэта», особое место занимал вопрос о широте и преднамеренности распространения «возмутительных стихов», что влекло за собой тяжкое обвинение в политической агитации. Можно думать, что сравнительно мягкое наказание Лермонтову — ссылка в действующую армию на Кавказ — связано все-таки с несколько особой позицией Бенкендорфа и с ходатайствами родных.

Ссылка Лермонтова затруднила публикацию других его произведений, хотя формальных оснований к этому не было; по воспоминаниям А.А. Краевского, присланная Лермонтовым с Кавказа «Песня про... купца Калашникова» вызвала противодействие цензора П.И. Га-

евского из-за имени автора, сосланного «за свой либерализм». По ходатайству В.А. Жуковского глава цензурного ведомства С.С. Уваров разрешил публикацию за криптонимом; «Песня...» получила цензурное одобрение 22 марта 1838 г. (Отчет Императорской публичной библиотеки за 1892. СПб., 1895. С. 82, приложение) и опубликована в 1838 г. за подписью «-въ». Так же без авторской подписи появилась «Казначейша» («Тамбовская казначейша», 1838); поэма вышла с купюрами: были изъяты слова и строки об административных порядках в Тамбове, исключено самое название города (заменено буквой «Т» с точками), а также иронические суждения на религиозные темы. Возможно, поэма подверглась предварительной редакции Жуковского; известен рассказ И.И. Панаева о резком возмущении, с которым Лермонтов принял искаженный печатный текст. Тем не менее в конце 30-х гг. сам Лермонтов вынужден нередко прибегать к автоцензуре, особенно там, где ощущалась неканоническая трактовка религиозных мотивов (в этот период усиливается давление на литературу со стороны духовной цензуры). Так, в автографе «Боярина Орши» Лермонтов сделал помету «вымарать» против стихов 444–449 (гл. II), где противопоставлены «монастырский закон» и «закон сердца».

Для цензурной ситуации этих лет характерна история «Демона». По-видимому, в конце 1838 г. Лермонтов подвергает поэму переработке с целью опубликования; переработка включала и автоцензуру (исключение стиха «с небом гордая вражда» и др.). Дополнительной автоцензуре (удаление диалога Тамары и Демона о Боге и др.) текст подвергся в связи с чтением при дворе в феврале 1839 г. 7 марта В.Н. Карамзин представил поэму в цензуру; 10 марта 1839 она была разрешена цензором А.В. Никитенко. Об этом эпизоде вспоминали А.П. Шан-Гирей и Д.А. Столыпин; Никитенко, разрешая «Демона» к печати на свой риск и по ходатайству влиятельных друзей Лермонтова, сделал большое число купюр. По свидетельству Столыпина, Лермонтов сам отказался от публикации поэмы и взял ее из редакции «Отечественных записок». К сентябрю 1839 г. даже частичная публикация «Демона» стала невозможной, так как духовная цензура усилила строгости; можно думать, что разрешение «Демона», грозившее Никитенко серьезными неприятностями, заставило его в дальнейшем особенно строго следить за сочинениями Лермонтова. В январе 1842 г. Краевский пытался опубликовать «Демона» в «Отечественных записках», но безуспешно; по личному разрешению Уварова удалось напечатать только «Отрывки из поэмы» (1842).

С 1839 г. Лермонтов постоянно печатается в «Отечественных записках», которые цензуровали Никитенко и С.С. Куторга; довольно близкие отношения Краевского с Никитенко позволяли ему отстаивать перед цензурой стихи и строки Лермонтова. Несомненно, по желанию Краевского

Краевского Никитенко стал цензором сборника стихов Лермонтова 1840 г. (а также посмертных сборников 1842 и 1843 гг.). Либеральный и относительно самостоятельный цензор, Никитенко, однако, соблюдал крайнюю осторожность, постоянно вынося стихи Лермонтова на общее суждение цензурного комитета; в ряде случаев сомнения его разрешались комитетом в пользу автора; так, помимо купюр в журнальных публикациях, цензор предлагал изъять из сборника 1840 г. стихотворение «Тучи», несколько стихов в «Трех пальмах» («И стали три пальмы на бога роптать»; «Не прав твой, о небо, святой приговор!») и в «Мцыри» (82–101, гл. 3). Все указанное разрешил цензурный комитет; в 1841 г. разрешены также 4-й стих «Кинжала» и стихотворение «Пленный рыцарь». Срок цензурирования сборника 1840 г. был необычно длинным (более 1,5 месяца). Таким образом, заступничество Краевского не всегда достигало цели. Вместе с тем цензурные изъятия в последних прижизненных публикациях Лермонтова сравнительно немногочисленны. Большинство из них касается случаев отступления Лермонтова от религиозной, прежде всего православной, ортодоксии («Мцыри», «Княжна Мери», «Фаталист», «Памяти А.И. Одоевского»); купюра в «Мцыри» (в частности, стихи 716–722, гл. 25, где пленник заявляет о готовности променять «рай и вечность» на миг свободы) не могла быть восстановлена в течение многих лет. В стихотворении «Памяти А.И. Одоевского» запретным для печати было имя адресата, замененное криптонимом («... А. И. О-го»); в «Думе» выпущены строки политического характера («Перед опасностью позорно-малодушны, / И перед властью — презренные рабы»). За исключением этих строк, замененных точками, купюры в тексте сборника 1840 г. не обозначены, что связано с общим направлением цензурной политики — вуалировать вмешательство цензуры; по тем же соображениям слово «бог» в «Памяти А.И. Одоевского» заменено словом «рок». В 1842 г. запрещена публикация «Кавказца» в издании А.П. Башуцкого «Наши, списанные с природы русскими».

Цензура посмертных публикаций. На протяжении 40-х гг. жесткость цензурных требований увеличивается, достигая апогея в период цензурного террора 1848–1855 гг. В публикациях поэм и стихов Лермонтова в «Отечественных записках» 1842 г. («Боярин Орша», «Сказка для детей»), «Библиотеке для чтения» 1844 г. («Любовь мертвеца»), сборнике «Вчера и сегодня» 1845–1846 гг. («Спеша на север из далека», «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Не смейся над моей пророческой тоскою») изъятые богоборческие и антиклерикальные пассажи (особенно пострадал «Боярин Орша»), намеки на политическое изгнание, на революционное бунтарство («Не смейся...», где исключено слово «плаха»); в «Сказке для детей» изъятые стихи 115–116 («Минувших лет событий роковых / Волна следы смывала роковые»; строфа 11), понятые, видимо, как намек на 14 декабря 1825 г. Не было допущено стихотворение «К Пе-

терсону» (для «Отечественных записок» 1847 г.) как противоречащее официально утверждаемым этическим нормам. В 1845 г. из семи произведений Лермонтова, предназначенных для сборника «Вчера и сегодня», цензор А.И. Фрейганг затруднился самостоятельно одобрить пять. Длительному цензурованию подвергся «Маскарад» (1842). Несмотря на хлопоты Краевского, драма находилась у Никитенко и в цензурном комитете месяц, после чего была разрешена с многочисленными изменениями (в том числе были исключены резкости в адрес офицера и светской женщины). К 1842–1843 гг. относится и цензурная история «Последнего новоселья»; французский перевод этого стихотворения, помещенный в «Отечественных записках» (1842), вызвал письмо Бенкендорфа Уварову, где обращалось внимание на политическую неуместность одобренного цензурой выступления против Франции; в результате этой переписки была запрещена перепечатка стихотворения в 1843 г. Видимо, те же внешнеполитические причины вызвали запрещение в 1845 г. стихотворения «Опять, народные витии» (для сборника «Вчера и сегодня»). Особый случай — цензурная история «Измаил-Бей»: из него были удалены все строки о победах и доблестях черкесских воинов, сражавшихся против русских войск.

С начала 50-х гг. появляются бесцензурные заграничные издания Лермонтова (см. *Издания*). В 1852 г. в Германии выходит двухтомное собрание его сочинений в переводе и со статьей Ф. Боденштедта; в том же г. цензор А.Н. Майков делает представление в комитет иностранной цензуры, указывая, что, несмотря на отсутствие в этом издании цензурных купюр и радикальный тон статьи, запрещение его в России может произвести неблагоприятное впечатление на европейское общественное мнение. В 1853 г. перевод этот, однако, был запрещен. В 1856–1857 гг. выходит полный текст «Демона» (Карлсруэ); в 1858 г. А.И. Герцен печатает в «Полярной звезде» стихотворение «Смерть Поэта». Цензура стремилась воспрепятствовать проникновению этих изданий в Россию; так, в 1857 г. задержаны два экземпляра «Демона», присланные на имя обер-гофмейстера гр. Олсуфьева; лишь один экземпляр был вручен адресату, давшему подписку о передаче книги посторонним лицам.

Со смертью Николая I (1855) был ослаблен цензурный террор, произошли изменения в цензурном ведомстве, способствовавшие в дальнейшем смягчению цензурного устава 1865 г. Тем не менее еще в 1857–1859 гг. стихотворения «Приветствую тебя, воинственных славян» и «Отрывок» («Три ночи я провел без сна, в тоске») появляются с выпусками строк о «зависти творцу» и об исчезновении героев Новгорода, в чем, видимо, усматривали аллюзию — намек на гибель борцов за свободу. Некоторые цензурные купюры в ранее опубликованных стихах оказалось возможным восстановить в «Библиографических записках»; здесь впервые в русской печати появляется «Смерть Поэта» (по автографу,

автографу, без последних 16 строк); в сопроводительной заметке стихотворение названо «вдохновенным плачем над могилою величайшего из поэтов» (1858). В 1859 г. в заметке «Стихотворения М.Ю. Лермонтова» исправляются искажения текстов «Беглеца», стихотворений «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Гляжу на будущность с боязнию» и даже «Не смейся над моей пророческой тоскою»; в статье «Библиографические заметки о Лермонтове» частично восстановлены купюры в «Думе» и «Маскараде», а также напечатаны отрывки из III и IV редакции «Демона» — полнее, чем в том же 1859 г. могли сделать «Отечественные записки». Эти публикации создавали прецеденты для пропуска полного текста «Демона».

В 1859 г. цензор Собрания сочинений Лермонтова под редакцией С.С. Дудышкина И.А. Гончаров подал мнение об отмене цензуры на произведения Лермонтова, ссылаясь на давность написания, общепризнанность репутации Лермонтова и изменения в цензурной политике. Гончаров предлагал восстановить купюры, в том числе и «клятву Демона», оставив лишь две или три (в «Демоне» и «Боярине Орше»). Главное управление цензуры согласилось с Гончаровым; в заседании 19 ноября 1859 г. было разрешено напечатать «Смерть Поэта», за исключением стиха «Вы, жадною толпой стоящие у трона». Однако намерение полностью очистить стихи Лермонтова от цензурных искажений на практике оказалось неосуществимым; ряд изменений цензура внесла в тексты издания 1860 г. под редакцией Дудышкина, хотя издатель пытался освободить от них текст «Демона» и другие произведения (особенно «Измаил-Бей»). В большей мере это удалось П.А. Ефремову в тех же «Библиографических записках»; в 1860–1863 гг. в ряде заметок и рецензий он восстанавливает пропуски в «Демоне» (ранние редакции), «Думе», «Смерти Поэта», «Маскараде», «Измаил-Бее», а также печатает «Монго», отрывки из «Сашки», «Уланши» и т.д. «Поправки» и дополнения Ефремова также в свою очередь имеют купюры; некоторые строки Лермонтова появились в печати потому, что отдельные листы журнала печатались в Москве, где цензура была менее придирчивой. По-видимому, наибольшее сопротивление цензуры в начале 60-х гг. встречала поэма «Измаил-Бей», проецировавшаяся на кавказскую политику царизма, и драма «Станный человек» с ее антикрепостническими мотивами; соответствующие эпизоды (в сценах IV, VII) были изъяты в издании 1860 г., но стали предметом обсуждения (в завуалированной форме) в «Современнике». Попытка Ефремова напечатать их в «Библиографических записках» не удалась; в период реформы 1861 г. цензура особенно следила за антикрепостническими выступлениями в печати.

С середины 60-х гг. цензурные преследования произведений Лермонтова практически прекращаются; однако еще в 1887 г. стихотворение «Прощай, немытая Россия» появляется с цензурными искажениями даже в специальном журнале «Русская старина», а в 1889 г. в стихотворении

«К ***» («О, полно извинять разврат») слово «порфира» заменяется точками. Вынужденные изменения отдельных строк имеются и в текстах Лермонтова, опубликованных П.А. Висковатым в 1881–1884 гг. В 1914 г. духовная цензура сделала попытку вмешаться в текст «Демона» (в так называемый «диалог о Боге»), что вызвало возмущенные отклики в печати [Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 45–48].

Посмертная цензура драматических произведений. В 1843 г. были возобновлены попытки поставить на сцене «Маскарад» (в бенефис П.С. Мочалова); пьеса была представлена Краевским в цензуру, но разрешения не получила. В 1846 г. ее вновь представили в цензуру для бенефиса М.И. Валберховой и снова запретили согласно резолюции Л.В. Дубельта от 12 августа. Столь же неудачной оказалась попытка Мочалова в 1848 г. К этому же времени относится запрещение пьесы А.П. Толченова «Герой нашего времени», с интерполяцией «Думы» и «И скучно и грустно» (18 августа 1850 г.). В 1852 г., однако, Валберховой удается получить разрешение на постановку в свой бенефис «Маскарада» — «сцен, заимствованных из комедии Лермонтова». 13 октября 1852 г. «сцены» были разрешены Дубельтом и шли в 1852 и 1853 гг. Полная постановка «Маскарада» состоялась (с незначительными цензурными изменениями) в 1862 г.

литература

Сочинения Лермонтова / Под ред.

П.А. Ефремова. СПб, 1873. Т. 1. С. Л.; Булгаков Ф.И. Лермонтов и цензура. (По материалам Лермонтовского музея) // Исторический вестник. 1884. Т. 15. № 3. С. 566–574; Голицын Б.И. К истории прежней цензуры // Исторический вестник. 1888. № 2. С. 515–516; Сухомлинов М.И. «Последнее новоселье»: Стихотворение Лермонтова // Русский вестник. 1895. Т. 237. № 3. С. 231–233; Щукинский сборник. М., 1902. Вып. 1. С. 301; Мануйлов 1948: 363–388; Муравьев А.Н. // Воспоминания 1964; Соч. под ред. Висковатого IV, Приложение: 16; Боричевский 1948: 323–362; Здобнов 1939: 259–269; Полянская Л.А. Царская цензура о «народных» изданиях сочинений М.Ю. Лермон-

това // Красный архив. 1939. № 5. С. 180–195; Ломунов 1941: 552–588; Ломунов 1941а: 43–92; Михайлова А. 1951; Михайлова А.Н. Примечания // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. С. 412–417; Докусов А.М. Примечания // Там же. Т. 5. С. 734–750, 752–755; Панаев И.И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 135; Рабинович М. Из цензурной истории «Маскарада» // Русская литература. 1964. № 3. С. 60–64; Андроников 1964в (2-е изд.): 5–76; Линева К.А. Из творческой истории драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» // Ученые записки Кишиневского пед. ин-та им. И. Крянгэ. 1959. Т. 11. С. 59–71; Гаркави 1959: 274–296; Найдич 1971: 72–78; Вацуру 1979: 223–252.

«ЦЕФЕЙ», альманах на 1829 г. (М., 1829), составленный из прозаических и стихотворных сочинений выпускников Пансиона, учеников С.Е. Раича, — ближайшего литературного окружения Лермонтова-пансионера. Большинство произведений в альманахе
подписано

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

подписано псевдонимами; предположительное их раскрытие и идентификация авторов произведены Т. Левитом и частью могут быть уточнены по рукописным источникам. Одним из основных участников (и, по-видимому, издателем «Цефея») был Н.А. Степанов (1807–1877), пансионер VIII выпуска (1827), будущий художник-карикатурист, сотрудник «Искры»; ему принадлежит 3 стихотворения (подписи: «Степов», «Н. Степов»). 4 стихотворения под инициалом «К.» поместил в «Цефее» друг Степанова Н.Н. Колачевский (IX вып., 1828) (ср. автограф стихотворения «Евгении», 1827, и письмо Колачевского Степанову от 4 июня 1827: ИРЛИ. Ф. 296. № 4354, 4353).

Основная часть прозы «Цефея» — повесть «Мечтатель» (подпись «Виктор Стройский») и нравоописательный очерк «Кузнецкий мост» (подпись: «Стр—») принадлежат, вероятно, В.М. Строеву (X вып., 1829); по указанию осведомленного рецензента «Дамского журнала» (1829. № 16), автор повестей является и автором «Мыслей, выписок и замечаний» (подпись «N. N.»). Участниками «Цефея» были В. Григорьев (по-видимому, Василиск Григорьев — VII вып., 1826) и Степан Жиров (IX вып., 1828), подписывавшийся инициалом «Ж.» (согласно «Дамскому журналу», ему принадлежит и подпись «Ламвер»). Другие подписи раскрываются с меньшей вероятностью.

По своей литературной ориентации «Цефей» — эклектичное издание, тяготеющее к преромантической и романтической литературе (ср. переводы Н. Степанова из Оссиана, Ламвера из Салиса, Колачевского из Шиллера, «Ю.» из В. Скотта). Оригинальные сочинения отражают воздействие Дж. Байрона, А.С. Пушкина, А.А. Бестужева (Марлинского), элегиков 20-х гг., формирующегося ориентализма. Наиболее значительны стихи Колачевского; его «Видение Рафаэля» прямо соприкасается по теме со стихотворением Лермонтова «Поэт» (1828). Ряд эпиграмм Лермонтова 1829 («Стыдить лжеца, шутить над дураком», «Есть люди странные, которые с друзьями», «Тот самый человек пустой», «Дурак и старая кокетка — все равно») представляют собой стихотворное переложение опубликованной в «Цефее» подборки: «Мысли, выписки и замечания». Предполагалось (Т. Левит), что атрибутирование «Мыслей...» Строеву ошибочно и что автором их является Лермонтов. «Мысли...» включены в ЛАБ (VI: 394) и в некоторые другие издания Лермонтова в раздел «Приписываемое Лермонтову». Более вероятно, однако, что Лермонтов воспользовался «Мыслями...» как материалом для своих «эпиграмм».

литература

Левит 1948; Бродский 1945: 115; Андроников
1964б (т. IV, 1965): 472–474.

ЦИКЛЫ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА. Цикл — группа самостоятельных произведений (чаще лирических), объединенных в единый комплекс автором или объективно тяготеющих к такому объединению; нередко, как в случае с Лермонтовым, принятое исследователями условное обозначение тематически близких, но формально изолированных друг от друга стихотворений. В русской литературе группировка стихотворений в цикл (циклизация) приходит на смену жанровому делению, принятому в поэтических сборниках XVIII в.; тенденция к циклизации обнаруживается, например, в лирическом творчестве А.С. Пушкина 30-х гг. (см.: *Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина*. Л., 1975. С. 213–269). У Лермонтова ни в его рукописях, ни в прижизненном сборнике стихов 1840 г. нет сколько-нибудь явных признаков авторской циклизации. Так, принятое в литературе о Лермонтове выражение «наполеоновский цикл» является тематическим обозначением стихов Лермонтова о Наполеоне, написанных в разные годы. С большим основанием, но также условно понятие «цикл» употребляется для обозначения локализованных во времени групп лермонтовских стихов, связанных близостью проблематики и лирических мотивов: «провиденциальный цикл» — стихи 1830–1831 гг. о трагическом предназначении поэта, предчувствии своего изгнания или безвременной гибели («Из Андрея Шенье», «Романс к И. ...», «Когда к тебе молвы рассказ», «Когда твой друг с пророческой тоскою», «Послушай! вспомни обо мне», «Настанет день — и миром осужденный», а также развивающие мотивы этого цикла стихотворение 1837 г. «Не смейся над моей пророческой тоскою» и др.); «тюремный цикл» стихов 1837–1841 гг., основной мотив которых — заточение в неволе, стремление героя к свободе и невозможность ее обретения («Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь»).

Наиболее употребителен термин «цикл» в применении к ранним лирическим стихам Лермонтова, объединенным общностью лирического адресата: «сушковский цикл» — группа стихотворений, посвященных Е.А. Сушковой; «ивановский цикл» — стихи, обращенные к Н.Ф. Ивановой. Основания к такому выделению дает дневниковый характер лирики Лермонтова 1830–1831 гг. (см. *Дневник*), отражающей разные фазы развивающегося чувства поэта и даже перипетии его взаимоотношений с адресатом: стихи Лермонтова к Сушковой, прочитанные в контексте ее воспоминаний, составляют своего рода сюжетное повествование и накладываются на аналогичный «лирический дневник» Дж. Байрона, биографически прокомментированный Т. Муром. Подобную же лирическую автобиографию можно восстановить (хотя и менее детализированно) в стихах «ивановского цикла». Вместе с тем условность этих неавторских, реконструированных циклов очевидна: интимно-лирические стихи «сушковского» и «ивановского» циклов требуют непременно биографического

биографического контекста, без которого самые циклы не могут быть строго очерчены, так как их границы размыты. Все это не дает возможности говорить вполне определенно о семантике цикла.

Более поздние любовные стихи Лермонтова, с большей мерой лирической обобщенности, не складываются в цикл. Даже при единстве лирического адресата: так, понятие «лопухинский цикл» (стихи, обращенные к В.А. Лопухиной) в лермонтоведении не привилось. О сознательном применении принципа циклизации у Лермонтова можно в известной мере говорить только в связи с «Героем нашего времени», построенным как серия обособленных повестей-новелл с единой фигурой центрального персонажа. Возможно, Лермонтов намеревался объединить в цикл свои поздние ориентальные стихи, на что косвенно указывает запись-название «Восток» в записной книжке В.Ф. Одоевского (Эйхенбаум 1961: 353).

ШАЛИКОВ ПЕТР ИВАНОВИЧ (1767–1852), князь, русский писатель, журналист. Как издатель «Дамского журнала» (1823–1833) и редактор «Московских ведомостей» (1813–1836) помещал сведения о публичных актах в Пансионе, с упоминаниями о Лермонтове (награждение его при переходе в 5-й класс в декабре 1828 г.; исполнение на экзамене Аллегро из скрипичного концерта Л. Маурера 21 декабря 1829 г.; награждение на акте 29 марта 1830 г.); в журнале Шаликов печатал сочинения пансионеров. В 1830 г. поместил благожелательную рецензию на «Цефей». К Шаликову, литературные вкусы и личность которого были в 30-е гг. предметом постоянных насмешек, иногда относят эпиграмму Лермонтова «Поэтом быть — и это бремя» (1829); в ней можно видеть намек на позицию «Дамского журнала», где помещались как изысканно-комплиментарные, так и грубые по тону статьи. Существует предположение, что Шаликов — адресат новогодней эпиграммы Лермонтова «Вы не знавали князь Петра...» (1831). Сатирическое изображение Шаликова, грузина по происхождению, видят и в стихотворении «Булевар» (1830), где упоминается старик с двойным лорнетом и на тонких ногах, одаренный «восточною душой».

литература

Садовский Б. Академический Лермонтов // Русская мысль. 1912. № 9. С. 16; Лермонтов М.Ю. Соч. / Под ред. В.В. Каллаша. М., 1914. Т. 1. С. 268, 275; Эйхенбаум 1935–1937 I: 504–505; Левит 1948; Бродский 1945: 138–139; Иванова Т. 1957:

201–202, 205–206; Ашукина М. Шаликов или Вяземский? // Литературная Россия. 1964. 16 октября. С. 10–11; Комментарии // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1965. Т. 4. С. 512.

ШЕВЫРЁВ СТЕПАН ПЕТРОВИЧ (1806–1864), русский поэт, критик, историк и теоретик литературы, участник журналов «Московский вестник» (1827–1830), «Московский наблюдатель» (1835–1837), «Москвитянин» (1841–1845); основной теоретик любу-мудров, в поздние годы — деятель правого крыла славянофильства (см. *Славянофилы*). Имя Шевырева знал Лермонтов уже в пансионские го-ды; Шевырев, сам окончивший Пансион, был, как и Лермонтов, участ-ником кружка С.Е. Раича. В 1828 г. Лермонтов обращается к переведен-ной Шевыревым вместе с В.П. Титовым и Н.А. Мельгуновым книге В.Г. Вакенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках» [1826; см. «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный»)]. Непосредственным источ-ником знакомства Лермонтова со стихами и критическими выступле-ниями Шевырева был журнал «Московский вестник». В 1829 г. Лермон-тов предполагал включить в свое либретто «Цыгане» «Цыганскую песню» Шевырева (1828, без подписи); в том же году в стихотворной по-вести «Преступник» он использовал мотивы и отдельные стихи «Рус-ской разбойничьей песни» Шевырева (1828). Обращение к ней, очевид-но, не случайно: Шевырев пропагандировал в «Московском вестнике» народную поэзию, в том числе разбойничью песню, Лермонтов же в 1829–1831 гг. создал ряд баллад, ориентированных на фольклорную разбойничью балладу, — «Атаман», «Воля» и др.; в них он пытался най-ти и ритмические эквиваленты народному стиху (см. *Фольклоризм*), что характерно и для «Русской разбойничьей песни» Шевырева. Лермонтов-ская «Чаша жизни» (1831) соприкасается со стихами Шевырева «Две чаши» (1826). Возможно, что Лермонтов в 1829 г. имел представление о личности и литературной позиции Шевырева: существует предполо-жение, что «Романс» Лермонтова («Коварной жизнью недовольный», 1829) написан по случаю отъезда Шевырева в Италию; отъезду пред-шествовала резкая полемика Шевырева с Ф. Булгариным, намек на ко-торую можно видеть в тексте «Романса».

В 1841 г. Шевырев выступил с критическим отзывом о «Герое нашего времени». Отмечая «решительный и разнообразный» талант Лермонтова и отводя ему первое место в русской литературе послепуш-кинського периода, Шевырев со славянофильских позиций отвергает тип Печорина как продукт далеко зашедшей «болезни века» — материализ-ма и скептицизма, гордости и пресыщенности, которыми, согласно Ше-выреву, страдает западная цивилизация. Россия, по его мнению, избежа-ла этих органических пороков Запада, и Печорин поэтому «не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни, ко-торая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера»; он «призрак, отброшенный на нас Западом», призрак, в котором, одна-ко, уга-дана «реальная угроза для русской жизни». Печорину Шевырев проти-воставляет Максима Максимыча, «коренного русского добряка»,
«в которого

«в которого не проникла тонкая зараза западного образования». Шевырев возражал и против эстетической концепции романа, которая, по его мнению, основана на изображении зла (образ Печорина), низведенного до низкой действительности, в то время как зло, будучи нравственно безобразно, может быть главным предметом изображения только в «идеальных типах» (Фауст, Дон Жуан). Значительное внимание Шевырев уделил проблеме изображения Кавказа как арены борьбы «дикости» и «цивилизации».

В том же 1841 г. Шевырев опубликовал рецензию на «Стихотворения» (1840) Лермонтова, где определил их как произведения необыкновенного, подающего «прекрасные надежды», но еще не развившегося таланта, нередко подражающего А.С. Пушкину, Е.А. Баратынскому, В.А. Жуковскому, В.Г. Бенедиктову и др. («протеизм»). Черты самобытности, «особенную личность поэта» Шевырев усматривал лишь в лирике природы («Дары Терека», «Три пальмы», «Когда волнуется желтеющая нива»), дружбы («Памяти А.И. Одоевского»), в религиозных (две «Молитвы» — «Я, мать божия» и «В минуту жизни трудную») и «фольклорных» («Казачья колыбельная песня» и особенно «Песня про... купца Калашникова») стихах Лермонтова; к «Песне...» Шевырев возвращался и позже, находя в ней верное отражение «чувства нашей древней семейной чести» и зародыш будущей национальной драмы из народного быта. Как и ранее, Шевырев отвергал бунтарское начало («Мцыри») и «мечты отчаянного разочарования» («Дума» и «И скучно и грустно») в поэзии Лермонтова.

Непосредственный ответ на выступления Шевырева содержится, по-видимому, в предисловии Лермонтова ко 2-му изданию «Героя...» (1841); современники рассматривали как такой ответ и самый факт передачи Лермонтова в «Москвитянин» стихотворения «Спор» (1841), где развертывалась намеченная Шевыревым проблема борьбы «дикости» и «цивилизации» на Кавказе. Это стихотворение Шевырев оценил в 1843 г. как одно из лучших у Лермонтова. На гибель Лермонтова Шевырев откликнулся стихотворением «На смерть поэта» (1841) с характерной концепцией корыстного и бездушного века, губящего прекрасное. Жесткость и преуменьшение оригинальности Лермонтова усматривали в разборах Шевырева даже близкие ему литераторы — А.С. Хомяков, П.А. Вяземский; последнему Шевырев ответил 15 декабря 1841 г.: «Лермонтова ценить я умел: выразил я его и в своих разборах и в моем стихотворении». Статьи Шевырева в значительной степени были направлены против «партии» «Отечественных записок» и оценок В.Г. Белинского. Свою позицию Шевырев подтвердил в статьях 1842 г. (где, однако, усилил ряд оговорок: об оригинальности лермонтовского таланта, не успевшего развернуться во всей самобытности; о Лермонтове как приемнике Пушкина, как о «самом верном и ярком отблеске» «велико-

го гения») и особенно в статьях 1843 г., где, в частности, поставил «Спор» выше «Мцыри» и «Демона» и полемизировал с Белинским и «Отечественными записками». Со временем Шевырев все больше склонялся к восприятию Лермонтова как главы чуждого ему поколения поэтов, противостоящего «пушкинскому периоду». Позиция Шевырева встретила осуждение в статьях Белинского, А.Д. Галахова, позднее Н.Г. Чернышевского. В конце жизни Шевырев намеревался осмыслить положение Лермонтова в истории русской литературы; сохранилась программа его лекции о Лермонтове и Н.В. Гоголе; краткую характеристику Лермонтова он включил в курс русской литературы на итальянском языке, написанную им совместно с Дж. Рубини (1862).

сочинения

Стихотворения. Л., 1939; Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 1. С. 291; «Герой нашего времени...» // Там же. № 2. С. 515–538; «Стихотворения М. Лермонтова...» // Там же. Ч. 2. № 4. С. 525–540; На смерть поэта // Русская беседа. 1841. Т. 2. С. 220; Взгляд на современную русскую литературу. Статья 2. Сторона светлая // Москвитянин. 1842. Ч. 2. № 3. С. 175–176;

Критический перечень русской литературы 1843 г. // Там же. 1843. Ч. 2. № 3. С. 181–182; «Полная русская хрестоматия...» Составил А. Галахов // Там же. Ч. 3. № 6. С. 502–508; История имп. Московского университета... М., 1855. С. 555–557; Письма М.П. Погодина, С.П. Шевырева и М.А. Максимовича к П.А. Вяземскому... СПб., 1901. С. 139; Краткий отчет рукописного отдела [ГПБ] за 1914–1938 гг. Л., 1940. С. 234.

литература

Белинский VI: 125, 237–238, 504; VII: 37–38, 621–627; IX: 72, 148; XII: 44, 61; Чернышевский III: 108–112; Вяземский П.А. Письмо к С.П. Шевыреву 22 сентября 1841 // Русский архив. 1885. Кн. 6. С. 307; [Галанин И.] Обзорение русских газет и журналов... // Журнал Министерства народного просвещения. 1841. Ч. 31. № 7–9. Отд. 6. С. 3–8; Ч. 32. № 10. Отд. 6. С. 28–32; Галахов А. Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестоматии...» // Отечественные записки. 1843. Т. 30. № 9. Отд. 8. С. 35–42; Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1892. Кн. 6. С. 236–237. СПб., 1893. Кн. 7. С. 81–82; Нейман Б.В. Лермонтов и «Московский вестник» // Русская старина. 1914.

Т. 160. № 10. С. 203–205; Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Д.И. Абрамовича. СПб., 1913. Т. 5. С. 133–136; Эйхенбаум 1924б: 15–17, 19, 24, 41–42; Эйхенбаум 1935–1937 I: 423–426; Гинзбург 1940: 97–98, 102–104, 212; Азадовский 1941: 234; Мордовченко 1941: 773–776, 782–784; Бродский 1945: 85, 86; Кулешов 1958: 93–95, 195–196; Найдич 1962: 169–171; Грибушин И.И. Отзвуки лирики С.П. Шевырева в творчестве М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1969. № 1. С. 182–185; Маймин 1975: 120–121; Горохова Р.М., Ласорса К. Восприятие творчества Лермонтова в Италии // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 109.

языков николай михайлович (1803–1846), русский поэт. Творчество Языкова пропагандировали Любомудры в хорошо известном Лермонтову «Московском вестнике»; отсюда же Лермонтов

СТАТЬИ ИЗ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Лермонтов черпал сведения о дружеском общении Языкова и А.С. Пушкина; в «Московском вестнике» опубликовано послание Языкова к Пушкину «Тригорское» и Пушкина — «К Яз(ыкову)». В Пансионе пользовалось успехом стихотворение Языкова «Пловец» («Нелюдимо наше море», 1829). Уже в 1829 г. в стихотворении «К Грузинову» Лермонтов перефразирует строки стихотворения Языкова «В альбом А.Н. Очкину» (впервые с подписью Языкова — «Невский альманах на 1828»). Реминисценции строк из «Пловца» и прямая отсылка к нему содержатся в шуточном стихотворении Лермонтова «Примите дивное посланье» (1832), адресованном С.А. Бахметевой. Некоторые точки соприкосновения с «Пловцом» ощущаются в «Желанье» (1832), где Лермонтов воспринимает и характерные черты языковской художественной интерпретации русского фольклора как выражения национальной «удали». При переработке «Желанья» («Узник», 1837) мотивы «Пловца» сменяются мотивами стихотворения Языкова «Конь», возможно, известного Лермонтову уже по «Стихотворениям Н.М. Языкова» (1833). В отличие от Языкова Лермонтов, однако, драматизирует свою балладу, лишая ее оптимистического колорита.

В литературоведении встречались и другие сближения Лермонтова и Языкова [например, «Молитвы» обоих поэтов: «Моей лампы одинокой...» Языкова (1835) и «Я, мать божия, ныне с молитвою» Лермонтова], но они носят, как правило, общий или гипотетический характер (см. статью *Славянофилы*). Отзывы Языкова о Лермонтове неизвестны; знакомство его с поэзией Лермонтова несомненно. Уже в феврале 1837 г. А.М. Языкову (брату) было известно стихотворение «Смерть Поэта»; в 1840 г. А.С. Хомяков в письме к Языкову дает оценку стихам Лермонтова. В 1841 г. Языков посылал «последние стихи» Лермонтова, в том числе «Завещание», Н.А. Мельгунову (см. письмо к нему Мельгунова 1841 г. с отзывом о них: ЛН. Т. 58. С. 492).

сочинения

Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма. М.; Л., 1959.

литература

Лернер Н. Три «Молитвы» // Русская старина. 1901. Т. 108. № 10–12. С. 529–532; Нейман 1941: 458–459; Бродский 1945: 125–126; Вокруг Лермонтова // ЛН. Т. 58. С. 486; Вацуро 1976: 224–225.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Абрамович 1913 / Абрамович Д.И. Рукописи Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 5. С. 26–42.

Азадовский 1941 / Азадовский М.К. Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 227–262.

Александров, Кузьмина 1936 / Александров К.Д., Кузьмина К.А. Библиография текстов Лермонтова: Публикации, отдельные издания и собрания сочинений / Под ред. В.А. Мануйлова. М.; Л., 1936. Т. 1.

- Андреев-Кривич 1946 / *Андреев-Кривич С.А.* Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова // Учен. зап. Кавказского нац.-исслед. ин-та. Нальчик, 1946. Т. 1.
- Андреев-Кривич 1949 / *Андреев-Кривич С.А.* Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик, 1949.
- Андреев-Кривич 1954 / *Андреев-Кривич С.А.* Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954.
- Андреев-Кривич 1976 / *Андреев-Кривич С.А.* Тарханская пора. Саратов, 1976.
- Андроников 1939 / *Андроников И.* Лермонтов в Грузии // Красная новь. 1939. № 10–11.
- Андроников 1941 / *Андроников И.Л.* «Бородино» М.Ю. Лермонтова // Правда. 1941. 22 июня.
- Андроников 1948 / *Андроников И.Л.* Стихотворение Лермонтова о «великом муже» // Учен. зап. МГУ. 1948. Вып. 127. Кн. 3. С. 59–71.
- Андроников 1951 / *Андроников И.Л.* Лермонтов. М., 1951.
- Андроников 1952 / *Андроников И.Л.* Лермонтов: Исследования, статьи, рассказы. Пенза, 1952.
- Андроников 1955 / *Андроников И.Л.* Лермонтов в Грузии в 1837 г. М.: Советский писатель, 1955.
- Андроников 1956 / *Андроников И.Л.* Источник одного недоразумения: К истории последней дуэли Лермонтова // Новый мир. 1956. № 3. С. 311–312.
- Андроников 1958 / *Андроников И.Л.* Лермонтов в Грузии в 1837 г. Тбилиси, 1958.
- Андроников 1960 / *Андроников И.Л.* Запись в альбоме Лермонтова: К истории культурных связей России и Кавказа // Дружба народов. 1960. № 5. С. 200–203.
- Андроников 1964а / *Андроников И.Л.* Портреты выходят из рам // Огонек. 1964. № 42.
- Андроников 1964б / *Андроников И.Л.* [Комментарии] // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 1.
- Андроников 1964в / *Андроников И.Л.* Лермонтов: Исследования и находки. М.: Художественная литература, 1964 (2-е изд.: 1967; 3-е изд.: 1968; 4-е изд.: 1977).
- Андроников 1979 / *Андроников И.Л.* Направление поиска // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 153–170.
- Аринштейн 1979 / *Аринштейн Л.М.* Неизвестная статья А.И. Герцена и М. Мейзенбуг о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 283–308.
- Архипов 1965 / *Архипов В. М.Ю.* Лермонтов: Поэзия познания и действия. [М.], 1965.
- Асмус 1941 / *Асмус В.* Круг идей Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 83–128.
- Ашукина 1957 / *Ашукина М.* Серьезные недостатки академического издания // Вопросы литературы. 1957. № 8. С. 220–231.
- Белинский I–XIII / *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.; Л.: Ин-т русской литературы АН СССР, 1953–1959.
- Белкина 1941 / *Белкина М.А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 516–551.
- Бем 1924 / *Бем А.* «Самоповторения» в творчестве Лермонтова // Историко-литературный сборник. Л., 1924. С. 269–290.
- Березнева 1976 / *Березнева А.Н.* Русская романтическая поэма: Лермонтов, Некрасов, Блок. [Саратов], 1976.
- Благой 1941 / *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 356–421.
- Богомолец 1961 / *Богомолец В.К.* Творческая история драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» // Учен. зап. Ровенского пед. ин-та. 1961. Т. 6. С. 127–173.
- Боричевский 1948 / *Боричевский И.* Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией // ЛН. Т. 45–46. С. 323–362.
- Бродский 1941 / *Бродский Н.Л.* Лермонтов-студент и его товарищи // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 40–76.
- Бродский 1945 / *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1.
- Бродский 1948а / *Бродский Н.Л.* «Бородино» М.Ю. Лермонтова и его патриотические традиции. М.; Л., 1948.
- Бродский 1948б / *Бродский Н.* Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г. // ЛН. Т. 45–46. С. 730–740.

- Бронштейн 1948 / *Бронштейн Н.* Доктор Майер // ЛН. Т. 45–46. С. 473–496.
- Бухштаб 1952 / *Бухштаб Б.Я.* «Благодарность» // ЛН. Т. 58. С. 406–410.
- Вацуρο 1964а / *Вацуρο В.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46–56 [см. наст. изд.].
- Вацуρο 1964б / *Вацуρο В.* Лермонтов и Марлинский // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 341–363 [см. наст. изд.].
- Вацуρο 1965 / *Вацуρο В.Э.* «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература. 1965. № 3. С. 184–192 [см. наст. изд.].
- Вацуρο 1974 / *Вацуρο В.Э.* Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова // Русская литература. 1974. № 1. С. 115–125 [см. наст. изд.].
- Вацуρο 1976 / *Вацуρο В.Э.* М.Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор. (Первая пол. XIX в.). Л., 1976. С. 210–248 [см. наст. изд.].
- Вацуρο 1979 / *Вацуρο В.Э.* К цензурной истории «Демона» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 223–252 [см. наст. изд.].
- Виноградов Б. 1950 / *Виноградов Б.С.* М.Ю. Лермонтов — командир казачьей сотни // Изв. Грозненского обл. ин-та и музея краеведения. 1950. Вып. 2–3. С. 161–172.
- Виноградов Б. 1963 / *Виноградов Б.С.* Горцы в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 54–66.
- Виноградов Б. 1972 / *Виноградов Б.* О поэме М.Ю. Лермонтова «Измаил-Бей» // Литература и Кавказ. Ставрополь, 1972. С. 32–47.
- Виноградов В. 1941 / *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 517–628.
- Виноградов Г. 1941 / *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С. 353–388.
- Виноградов И. 1964 / *Виноградов И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 210–231.
- Висковатый 1891 / *Висковатый П.А.* М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891 (= Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1891. Т. 6).
- Вишневский 1965 / *Вишневский К.Д.* Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. Пенза, 1965. С. 3–131.
- Вишневский 1969 / *Вишневский К.Д.* Традиции и новаторство в стихотворной технике М.Ю. Лермонтова // Язык и стиль произведений М.Ю. Лермонтова. Пенза, 1969. С. 78–88.
- Владимиров 1892 / *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892.
- Владимирская 1960 / *Владимирская Н.М.* Романтический герой в трагедии М.Ю. Лермонтова «Испанцы» // Учен. зап. Велколукского пед. ин-та. 1960. Вып. 11. С. 13–30.
- Владимирская 1963 / *Владимирская Н.М.* Образ современника в драме Лермонтова «Странный человек» // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 134–148.
- Владимирская 1976 / *Владимирская Н.М.* «Маскарад» в системе драматургических произведений М.Ю. Лермонтова // Русская литература 30–40-х годов XIX в. Рязань, 1976. С. 3–12.
- Воспоминания 1964 / М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова. [М.], 1964 (2-е изд.: 1972).
- Вырыпаев 1952 / *Вырыпаев П.* Лермонтов и крестьяне // ЛН. Т. 58. С. 441–448.
- Вырыпаев 1972 / *Вырыпаев П.А.* Лермонтов: Новые материалы к биографии. Саратов, 1972 (2-е изд.: 1976).
- Гаджиев 1965 / *Гаджиев Б.И.* По следам М.Ю. Лермонтова в Дагестане. Махачкала, 1965.
- Гаркави 1959 / *Гаркави А.М.* Заметки о М.Ю. Лермонтове // Учен. зап. Калининградского пед. ин-та. 1959. Вып. 6. С. 274–296.
- Гаспаров 1974 / *Гаспаров М.Л.* Лермонтов и Ламартин: Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования. М., 1974. С. 113–120.

- Герштейн 1939 / *Герштейн Э.Г.* Отклики современников на смерть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939. С. 64–69.
- Герштейн 1941 / *Герштейн Э.Г.* Лермонтов и «Кружок шестнадцати» // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 77–124.
- Герштейн 1948а / *Герштейн Э.* Дуэль Лермонтова с Барантом // ЛН. Т. 45–46. С. 389–432.
- Герштейн 1948б / *Герштейн Э.* Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45–46. С. 691–706.
- Герштейн 1964 / *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова. [М., 1964].
- Герштейн 1976 / *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1976.
- Герштейн 1979 / *Герштейн Э.Г.* Лермонтов и петербургский «свет» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 171–187.
- Гиллельсон 1964 / *Гиллельсон М.* Лермонтов в оценке Герцена // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 364–394.
- Гиллельсон 1977 / *Гиллельсон М.* Последний приезд Лермонтова в Петербург // Звезда. 1977. № 3. С. 190–199.
- Гиллельсон 1979 / *Гиллельсон М.И.* Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 253–270.
- Гинзбург 1940 / *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.
- Гинзбург 1974 / *Гинзбург Л.Я.* О лирике / 2-е изд. Л., 1974. С. 153–571.
- Гинцбург 1915 / *Гинцбург Д.Г.* О русском стихосложении. Пг., 1915.
- Гиреев 1958 / *Гиреев Д.А.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958.
- Гладыш, Динесман 1963 / *Гладыш И.А., Динесман Т.Г.* Архив А.М. Верещагиной // Зап. Отдела рукописей ГБЛ. 1963. Вып. 26. С. 34–62.
- Глассе 1979 / *Глассе А.* Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 80–121.
- Глухов 1971 / *Глухов А.И.* К вопросу о методе и стиле поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // Из истории русского романтизма. Кемерово, 1971. Вып. 1. С. 102–117.
- Голованова 1971 / *Голованова Т.П.* Год в жизни поэта // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 211–218.
- Голованова 1972 / *Голованова Т.П.* Наследие Лермонтова в поэзии XX в. // Русская советская поэзия. Л., 1972. С. 90–155.
- Голованова 1978 / *Голованова Т.П.* Наследие Лермонтова в советской поэзии. Л., 1978.
- Григорьян 1963 / *Григорьян К.Н.* Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1963. С. 36–53.
- Григорьян 1964 / *Григорьян К.Н.* Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964.
- Григорьян 1975 / *Григорьян К.Н.* Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975.
- Гроссман 1941 / *Гроссман Л.* Лермонтов и культуры Востока // ЛН. Т. 43–44. С. 673–744.
- Гроссман 1948 / *Гроссман Л.* Стиховедческая школа Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 255–288.
- Гуревич 1964 / *Гуревич А.* Проблема нравственного идеала в лирике Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 149–171.
- Дашкевич 1914 / *Дашкевич Н.П.* Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Дашкевич Н.П. Статьи по новой русской литературе. Пг., 1914. С. 411–514.
- Докусов 1947 / *Докусов А.М.* Роман «Вадим» Лермонтова // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1947. Т. 43. С. 33–100.
- Докусов 1949 / *Докусов А.М.* «Вадим» Лермонтова: Проблематика, образы, стиль // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1949. Т. 81: Кафедра русской литературы. С. 95–129.
- Докусов 1960 / *Докусов А.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» (к вопросу об идейной позиции и основном тексте поэмы) // Русская литература. 1960. № 4. С. 111–129.
- Дурылин 1934 / *Дурылин С.* Как работал Лермонтов. М., 1934.

- Дурылин 1940 / Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1940.
- Дурылин 1941 / Дурылин С. На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 163–250.
- Дурылин 1948 / Дурылин С. Врубель и Лермонтов // ЛН. Т. 45–46. С. 541–622.
- Дюшен 1910 / Duchesne E. M.Y. Lermontov: Sa vie et ses œuvres. Paris, 1910.
- Дюшен 1914 / Дюшен Э. Поэзия М.Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914.
- Евзерихина 1960 / Евзерихина В.А. «Бэла» и путевые записки 30-х гг. XIX в. // Вопросы истории русской и зарубежной литературы. Красноярск, 1960. С. 51–72.
- Евзерихина 1961 / Евзерихина В.А. «Княжна Мери» М.Ю. Лермонтова и «светская повесть» 1830-х гг. // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1961. Т. 219. С. 51–72.
- Ениколопов 1940 / Ениколопов И.К. Лермонтов на Кавказе. Тбилиси, 1940.
- Жижина 1968а / Жижина А.Д. О поэме «Демон» // Вопросы русской литературы. М., 1968. С. 99–116.
- Жижина 1968б / Жижина А.Д. О теоретических истоках поэмы «Демон» // Вопросы русской литературы. М., 1968. С. 117–131.
- Жижина 1976 / Жижина А.Д. Демон как «герой времени» // Русская литература 30–40-х гг. XIX в. Рязань, 1976. С. 13–24.
- Жирмунский 1924 / Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л.: Аcaademia, 1924.
- Жук 1971 / Жук А.А. Лермонтов и «натуральная школа» // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 226–233.
- Журавлева 1964 / Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1964. Т. 23. Вып. 5. С. 386–392.
- Журавлева 1967 / Журавлева А.И. Лермонтов и романтическая лирика 30-х гг. XIX в. М., 1967 (диссертация).
- Журавлева 1972 / Журавлева А.И. Некрасов и Лермонтов // Вестник МГУ. Филология. 1972. № 1. С. 12–21.
- Журавлева 1978 / Журавлева А.И. Лермонтов и Хомяков // Вестник МГУ. Филология. 1978. № 1.
- Журавлева, Турбин 1967 / Журавлева А.И., Турбин В.Н. Творчество М.Ю. Лермонтова: Семинарий. М., 1967.
- Заборова 1973 / Заборова Р.Б. Собираание и изучение лермонтовского наследия в ГПБ // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973. С. 115–129.
- Замотин 1914 / Замотин И.И. М.Ю. Лермонтов: Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914.
- Заславский 1958а / Заславский И.Я. Поэма М.Ю. Лермонтова «Беглец» // Наук. щорічник за 1957 р. Кипв. ун-ту. 1959. С. 142–143.
- Заславский 1958б / Заславский И.Я. Работа М.Ю. Лермонтова над рукописью: К творческой истории поэмы «Беглец» // Вісник Кипв. ун-ту. № 1. Сер. філол. та журналістики. 1958. Вип. 1. С. 57–63.
- Заславский 1959 / Заславский И.Я. Из наблюдений над поэтическим мастерством М.Ю. Лермонтова: Заметки о поэме «Беглец» // Науч. зап. Киевского ун-та. 1959. Т. 18. Сб. филол. фак-та. № 12. С. 21–27.
- Заславский 1963 / Заславский И.Я. К творческой истории поэмы «Беглец» // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1963. С. 149–159.
- Заславский 1967 / Заславский И.Я. Поэма о мужестве и гражданском долге: Поэма М.Ю. Лермонтова «Беглец»: Опыт идейно-эстетического анализа. Киев: Изд-во Киев. ун-та, 1967.
- Заславский 1973 / Заславский И.Я. Поэтическое наследие М.Ю. Лермонтова в украинских переводах. Киев, 1973.
- Заславский 1977 / Заславский И.Я. М.Ю. Лермонтов и украинская поэзия. Киев, 1977.
- Здобнов 1939 / Здобнов Н.В. Новые цензурные материалы о Лермонтове // Красная новь. 1939. № 10–11. С. 259–269.
- Иванов 1964 / Иванов С.В. М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1964.
- Иванова Л. 1952 / Иванова Л. Лермонтов и декабрист М.А. Назимов // ЛН. Т. 58. С. 431–440.

- Иванова Т. 1950 / *Иванова Т.А.* Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. М., 1950.
- Иванова Т. 1957 / *Иванова Т.А.* Юность Лермонтова. М., 1957.
- Иванова Т. 1959 / *Иванова Т.А.* Четыре лета: Лермонтов в Средниково. М., 1959.
- Иванова Т. 1962 / *Иванова Т. М.Ю.* Лермонтов в Подмосковье. [М.], 1962.
- Иванова Т. 1967 / *Иванова Т.* Посмертная судьба поэта. М., 1967.
- Иванова Т. 1968 / *Иванова Т.* Лермонтов на Кавказе. М., 1968 (2-е изд.: 1975).
- Иконников 1962 / *Иконников С.Н.* Как работал М.Ю. Лермонтов над стихотворением. [Пенза], 1962.
- ИРЛИ / Отдел рукописей Института русской литературы АН СССР [РАН] (при ссылках на рукописные источники текста произведений Лермонтова, хранящихся в ИРЛИ, всюду опущено указание: Ф. 524. Оп. 1).
- Каплан 1948 / *Каплан Л.В. П.П.* Вяземский — автор «Писем и записок» Омэра де Гелля // ЛН. Т. 45–46. С. 761–766.
- Кирпотин 1939 / *Кирпотин В.Я.* Политические мотивы в творчестве Лермонтова. М., 1939.
- Кирпотин 1941 / *Кирпотин В.* «Неведомый избранник» // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 3–39.
- Коровин 1957 / *Коровин В.И.* Наблюдения над метафорой и сравнением в лирике Лермонтова 1837–1841 гг. // Ученые записки Московского гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. 1957. Т. 115. Вып. 7. С. 395–411.
- Коровин 1973 / *Коровин В.И.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.
- Косвен 1957 / *Косвен М.О.* Кабардинский патриот Измаил Аташуков // Учен. зап. Адигейского науч.-исслед. ин-та яз., лит. и истории. 1957. Т. 1. С. 43–68.
- Котляревский 1915 / *Котляревский Н.А.* М.Ю. Лермонтов / 5-е изд. Пг., 1915.
- Кулешов 1958 / *Кулешов В.И.* «Отечественные записки» и литература 40-х гг. XIX в. [М.], 1958.
- ЛАБ / *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957 («большое академическое изд.»).
- ЛАМ / *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958–1959 («малое академическое изд.»).
- Латышев, Мануйлов 1966 / *Латышев С., Мануйлов В.* Как погиб Лермонтов // Русская литература. 1966. № 2. С. 105–128.
- Левин 1972 / *Левин В.И.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и языка. 1972. Т. 31. Вып. 2. С. 142–156.
- Левин 1974 / *Левин В.И.* Проблема героя и позиция автора в романе «Герой нашего времени» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 104–126.
- Левит 1948 / *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 225–254.
- Леушева 1964а / *Леушева С.И.* Лермонтов и Л. Толстой // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1864. М.: Наука, 1964. С. 395–414.
- Леушева 1964б / *Леушева С.И.* Традиции Лермонтова в творчестве Толстого // Литература в школе. 1964. № 5. С. 21–36.
- Логиновская 1977 / *Логиновская Е.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М., 1977.
- Ломинадзе 1976 / *Ломинадзе С.В.* На фоне гармонии (Лермонтов) // Типология стилового развития нового времени. М., 1976.
- Ломунов 1941 / *Ломунов К.* Сценическая история «Маскарада» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 552–588.
- Ломунов 1941а / *Ломунов К.* «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова: Сб. статей / Под ред. П.И. Новицкого. М.; Л., 1941. С. 43–92.
- Лотман 1972 / *Лотман Ю.М.* М.Ю. Лермонтов. «Расстались мы, но твой портрет...» // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 169–179.
- Любович 1952 / *Любович Н.А.* Отклики Лермонтова на политические и литературные события 1820–1830-х гг. // ЛН. Т. 58. С. 373–392.
- Любович 1960 / *Любович Н.А.* О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. [Ставрополь], 1960. С. 81–96.

- Маймин 1975 / *Маймин Е.А.* О русском романтизме. М., 1975. С. 113–144.
- Майский 1941 / *Майский Ф.Ф.* Новые материалы к биографии М.Ю. Лермонтова. (Из документов о пребывании поэта в Благородном пансионе в 1828–1830 гг.) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 633–643.
- Майский 1947 / *Майский Ф.Ф.* Юность Лермонтова // Труды Воронежского университета. 1947. Т. 14. Вып. 2. С. 185–259.
- Майский 1960 / *Майский Ф.Ф.* Лермонтов и Карамзины // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. [Ставрополь], 1960. С. 123–164.
- Максимов 1939 / *Максимов Д.Е.* О лирике Лермонтова // Литературная учеба. 1939. № 4. С. 7–33.
- Максимов 1954 / *Максимов Д.Е.* Образ поэта в лирическом творчестве: К итогам дискуссии о лирическом герое в поэзии // На рубеже (Петрозаводск). 1954. № 6. С. 70–74.
- Максимов 1959 / *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959.
- Максимов 1964 / *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова / 2-е изд. М.; Л., 1964.
- Манн 1976 / *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 197–232, 277–279, 306–308.
- Мануйлов 1939 / *Мануйлов В.А.* Семья и детские годы Лермонтова // Звезда. 1939. № 9. С. 103–136.
- Мануйлов 1948 / *Мануйлов В.* Лермонтов и Краевский // ЛН. Т. 45–46. С. 363–388.
- Мануйлов 1948а / *Мануйлов В.* Утраченные письма Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 33–54.
- Мануйлов 1948б / *Мануйлов В.А.* Бумаги Е.А. Арсеньевой в Пензенском государственном архиве // ЛН. Т. 45–46. С. 625–640.
- Мануйлов 1948в / *Мануйлов В.А.* Лермонтов и Краевский // ЛН. Т. 45–46. С. 363–388.
- Мануйлов 1957 / *Мануйлов В.А.* Новые материалы об участии М.Ю. Лермонтова в войне на Кавказе в 1840 г. По воспоминаниям К.Х. Мамацева // Труды Ленинградского библиотечного ин-та. 1957. Т. 2. С. 239–249.
- Мануйлов 1963 / *Мануйлов В.А.* «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман. (Тезисы доклада) // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества / Под ред. А.Н. Соколова и Д.А. Гиреева. Орджоникидзе: Северо-Осетинское кн. изд-во, 1963. С. 25–35.
- Мануйлов 1964а / *Мануйлов В.А.* Лермонтов в Петербурге. [Л.], 1964.
- Мануйлов 1964б / *Мануйлов В.А.* Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964.
- Мануйлов 1966 / *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. Л., 1966 (2-е изд.: 1975).
- Мануйлов, Гиллельсон, Вацуру 1960 / *Мануйлов В.А., Гиллельсон М.И., Вацуру В.Э.* М.Ю. Лермонтов: Семинарий. Л., 1960.
- Маркович 1967 / *Маркович В.М.* «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // Русская литература. 1967. № 4. С. 46–66.
- Махлевич 1977 / *Махлевич Я.Л.* Новое о Лермонтове в Москве // Русская литература. 1977. № 1. С. 102–113.
- Меднис 1972а / *Меднис Н.Е.* Ритмико-интонационная организация поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1972. С. 47–60.
- Меднис 1972б / *Меднис Н.Е.* Стих и композиция поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» // Русская литература XIX в. Горький, 1972. С. 120–130.
- Мелихова, Турбин 1969 / *Мелихова Л.С., Турбин В.Н.* Поэмы Лермонтова. М., 1969.
- Мендельсон 1914 / *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165–195.
- Михайлова А. 1948 / *Михайлова А.* Последняя редакция «Демона» // ЛН. Т. 45–46. С. 11–22.
- Михайлова А. 1951 / *Михайлова А.* Белинский — редактор Лермонтова: Из истории первопечатной публикации «Демона» в «Отечественных записках» 1842 года // Литературное наследство. Т. 57. С. 261–272.
- Михайлова Е. 1941 / *Михайлова Е.Н.* Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество

- М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 125–162.
- Михайлова Е. 1952 / *Михайлова Е.Н.* Роман Лермонтова «Княгиня Лиговская» // Учен. зап. Ин-та мировой лит. 1952. Т. 1. С. 260–324.
- Михайлова Е. 1957 / *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М., 1957.
- Мордовченко 1941 / *Мордовченко Н.И.* Лермонтов и русская критика 40-х годов // ЛН. Т. 43–44. С. 745–796.
- Морозова 1941 / *Морозова Г.В.* Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 617–632.
- Назарова 1974 / *Назарова Л.Н.* Тургенев и Лермонтов // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 129–147.
- Назарова 1977 / *Назарова Л.Н.* Однополчанин М.Ю. Лермонтова // Литературная Осетия (Орджоникидзе). 1977. № 49. С. 104–106.
- Найдич 1952 / *Найдич Э.Э.* Неизвестные эпиграммы Лермонтова // ЛН. Т. 58. С. 359–368.
- Найдич 1958 / *Найдич Э.Э.* О тексте и датировке поэмы М.Ю. Лермонтова «Сашка»: По материалам отд. рукописей Государственной публичной библиотеки // Труды Публ. б-ки им. Салтыкова-Щедрина. 1958. Т. 5. С. 201–208.
- Найдич 1962 / *Найдич Э.Э.* «Герой нашего времени» в русской критике // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М., 1962. С. 163–197.
- Найдич 1963 / *Найдич Э.Э.* Лермонтов и Пушкин. (К вопросу об эволюции творчества Лермонтова в 1834–1837 гг.) // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 88–103.
- Найдич 1964 / *Найдич Э.Э.* М.Ю. Лермонтов: Рекомендательный указатель литературы и метод. материалы в помощь библиотекаряю: К 150-летию со дня рождения поэта. Л., 1964.
- Найдич 1971 / *Найдич Э.Э.* Последняя редакция «Демона» // Русская литература. 1971. № 1. С. 72–78.
- Найдич 1973 / *Найдич Э.Э.* М. Лермонтов, «Парус» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 122–134.
- Найдич 1976 / *Найдич Э.Э.* Лермонтов и декабристы // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. Вып. 3. С. 117–123.
- Недосекина 1969 / *Недосекина Т.А.* Эволюция авторского сознания в поэмах М.Ю. Лермонтова // Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1969. Вып. 2. С. 10–26.
- Недосекина 1972 / *Недосекина Т.А.* Автор в кавказских поэмах М.Ю. Лермонтова // Литература и Кавказ. Ставрополь, 1972. С. 48–55.
- Недумов 1960 / *Недумов С.И.* Новые материалы о декабристе М.А. Назимове в связи с отношениями его с М.Ю. Лермонтовым // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сб. статей и материалов. Ставрополь: Кн. изд-во, 1960. С. 240–250.
- Недумов 1974 / *Недумов С.И.* Лермонтовский Пятигорск. [Ставрополь], 1974.
- Нейман 1914 / *Нейман Б.В.* Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914.
- Нейман 1915–1916 / *Нейман Б.* К вопросу об источниках поэзии Лермонтова // Журнал Министерства народного просвещения. 1915. № 4; 1916. № 3.
- Нейман 1941 / *Нейман Б.В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 422–465.
- Нейштадт 1939 / *Нейштадт В.* Лермонтов на Западе // Интернациональная литература. 1939. № 11. С. 196–204.
- Нечаева 1939 / *Нечаева В.С.* Суд над убийцами Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939. С. 16–63.
- Нольман 1941 / *Нольман М.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 466–515.
- Обручев 1965 / *Обручев С.В.* Над тетрадами Лермонтова. М., 1965.
- Пахомов 1940 / *Пахомов Н.П.* Лермонтов в изобразительном искусстве. М.; Л., 1940.
- Пахомов 1948 / *Пахомов Н.П.* Живописное наследство Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 55–222.
- Пейсахович 1964 / *Пейсахович М.А.* Строрфика Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 417–491.
- Пейсахович 1971–1972 / *Пейсахович М.А.* Стих юношеских поэм М.Ю. Лер-

- монтова // Вопросы русской литературы. Львов, 1971. Вып. 1 (16). С. 72–77; Львов, 1972. Вып. 1 (19). С. 80–85.
- Пейсахович 1974 / *Пейсахович М.А.* Астрофические стихотворения Лермонтова // Вопросы русской литературы. Львов, 1974. Вып. 2(24). С. 67–73.
- Петросов 1963 / *Петросов К.Г.* Маяковский и Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 104–123.
- Пиксанов 1947 / *Пиксанов Н.К.* Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова // Историко-литературный сборник. М.: Гослитиздат, 1947. С. 173–230.
- Пиксанов 1967 / *Пиксанов Н.К.* Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Саратов, 1967.
- Попов 1951 / *Попов А.В.* Лермонтов в команде Руфина Дорохова // Учен. зап. Ставропольского пед. ин-та. 1951. Т. 7. С. 167–179.
- Попов 1959 / *Попов А.В.* Дуэль и смерть Лермонтова. [Ставрополь], 1959.
- Попов 1963 / *Попов А.В.* «Герой нашего времени»: Материалы к изучению романа М.Ю. Лермонтова // Литературно-методический сборник. Ставрополь, 1963. С. 30–80.
- Пульхритудова 1960 / *Пульхритудова Е.М.* «Валерик» М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х гг. XIX в. // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. [Ставрополь], 1960. С. 57–80.
- Пульхритудова 1979 / *Пульхритудова Е.М.* Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в. Лермонтов // История романтизма в русской литературе. М., 1979. [Кн. 2]. С. 258–326.
- Пумпянский 1941 / *Пумпянский Л.* Стиховая речь Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 389–424.
- Родзевич 1913 / *Родзевич С.И.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913.
- Родзевич 1914 / *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев, 1914.
- Розанов 1914 / *Розанов И.Н.* Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 237–289.
- Розанов 1941 / *Розанов И.* Лермонтов в истории русского стиха // ЛН. Т. 43–44. С. 425–468.
- Розанов 1942 / *Розанов И.* Лермонтов — мастер стиха. М., 1942.
- Рубанович 1963 / [*Рубанович А.Л.*] Проблемы мастерства М.Ю. Лермонтова-поэта. Иркутск, 1963.
- Селегей 1960 / *Селегей П.Е.* К вопросу об истоках фольклоризма М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 29–44.
- Селегей 1968 / *Селегей П.Е.* По лермонтовским местам. Ставрополь, 1968 (2-е изд.: 1971).
- Селегей 1978 / *Селегей П.* Домик Лермонтова / 2-е изд. Ставрополь, 1978.
- Семенов 1914 / *Семенов Л.П.* Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914.
- Семенов 1915 / *Семенов Л.П.* М.Ю. Лермонтов: Статьи и заметки. М., 1915.
- Семенов 1939а / *Семенов Л.П.* Кавказские поэмы Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Кавказские поэмы. Ворошиловск, 1939. С. 5–23.
- Семенов 1939б / *Семенов Л.П.* Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939.
- Семенов 1941 / *Семенов Л.П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941.
- Семенов 1960 / *Семенов Л.П.* Элементы разговорной речи в лирике Лермонтова // Изв. Северо-Осетинского науч.-исслед. ин-та. 1960. Т. 22. Вып. 2. С. 101–118.
- Сиповский 1914 / *Сиповский В.В.* Лермонтов и Грибоедов: Трагедия личности в русской литературе 20–30-х гг. Пг., 1914.
- Соколов 1941 / *Соколов А.Н.* Романтические поэмы Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей / Под ред. Н.А. Глаголева. М., 1941. С. 79–108.
- Соколов 1946 / *Соколов А.Н.* О романтизме Лермонтова // Учен. зап. Московского ун-та. 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 108–123.
- Соколов 1949 / *Соколов А.Н.* Лермонтов и русская романтическая поэма // Ученые записки Московского обл. пед. ин-та. 1949. Т. 13. Вып. 1. С. 86–128.
- Соколов 1952 / *Соколов А.Н.* М.Ю. Лермонтов: Из курса лекций по истории русской литературы XIX в. М., 1952.

- Соколов 1957 / *Соколов А.Н.* М.Ю. Лермонтов / 2-е изд. М., 1957.
- Соколов 1958 / *Соколов А.Н.* К вопросу об эволюции романтического стиля М.Ю. Лермонтова // Сборник статей по языкознанию. М., 1958. С. 281–295.
- Соллертинский 1973 / *Соллертинский Е.Е.* Русский реалистический роман первой половины XIX в. Вологда, 1973. С. 61–111.
- Соч. под ред. Висковатого I–VI / Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. / Под ред. П.А. Висковатого. М., 1889–1891.
- Сушкова 1928 / *Сушкова Е.А.* Записки. Л., 1928.
- Тамарченко 1961 / *Тамарченко Д.Е.* Из истории русского классического романа. М.; Л., 1961. С. 59–103.
- Титов 1961 / *Титов А.А.* Художественная природа образа Печорина // Проблемы реализма русской литературы XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 76–101.
- Титов 1964 / *Титов А.А.* Лермонтов и «герои начала века» // Русская литература. 1964. № 3. С. 13–31.
- Тойбин 1959 / *Тойбин И.М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Учен. зап. Курского пед. ин-та. 1959. Вып. 9. С. 19–56.
- Томашевский 1941 / *Томашевский Б.В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // ЛН. Т. 43–44. С. 469–516.
- Турбин 1978 / *Турбин В.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978.
- Турбин, Усок 1957 / *Турбин В., Усок И.* Трагедия гордого ума // Вопросы литературы. 1957. № 4. С. 83–109.
- Удодов 1964 / *Удодов Б.Т.* «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса: Характер, метод, стиль, жанр // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1964. С. 3–109.
- Удодов 1973 / *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
- Удодов 1974 / *Удодов Б.Т.* К вопросу о лирическом герое Лермонтова // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1974. С. 73–90.
- Удодов 1976 / *Удодов Б.Т.* Психологизм в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1976. С. 117–137.
- Уманская 1971 / *Уманская М.М.* Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
- Умарбекова 1973 / *Умарбекова З.* Лермонтов и узбекская поэзия. Ташкент, 1973.
- Усок 1963 / *Усок И.Е.* Внутренние противоречия лирического героя Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 160–175.
- Усок 1964 / *Усок И.Е.* Герой лирики Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 202–235.
- Усок 1973 / *Усок И.Е.* Время в лирике М.Ю. Лермонтова // Искусство слова. М., 1973. С. 151–160.
- Усок 1974 / *Усок И.Е.* Лермонтов и Блок // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 192–211.
- Федоров 1940 / *Федоров А.В.* Лермонтов и Гейне // Учен. записки Первого Ленинградского пед. ин-та иностранных языков. 1940. Т. 1. С. 105–134.
- Федоров 1941 / *Федоров А.В.* Творчество Лермонтова и западные литературы // ЛН. Т. 43–44. С. 129–226.
- Федоров 1967 / *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
- Фишер 1914 / *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 196–236.
- Фохт 1963 / *Фохт У.Р.* Пути русского реализма. М., 1963. С. 148–224.
- Фохт 1975 / *Фохт У.Р.* Лермонтов: Логика творчества. М., 1975.
- Фридлиндер 1965 / *Фридлиндер Г.М.* Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 33–49.
- Хихадзе 1977 / *Хихадзе Л.Д.* Об одном аспекте грузинской рецепции М.Ю. Лермонтова // Русская литература. 1977. № 2. С. 87–92.
- Чернышевский I–XVI / *Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений. М., 1939–1953. Т. 1–16.
- Чистова 1978 / *Чистова И.С.* Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1.

- Чичеров 1941 / *Чичеров В.И.* Лермонтов и песня // М.Ю. Лермонтов. Сб. статей / Под ред. Н.А. Глаголева. М.: Учпедгиз, 1941. С. 133–163.
- Чичеров 1959 / *Чичеров В.И.* Лермонтов и песня // Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С. 127–158.
- Шадури 1964 / *Шадури В.* Заметки о грузинских связях Лермонтова // Литературная Грузия. 1964. № 10. С. 102–108.
- Шадури 1974 / *Шадури В.* Лермонтов и грузинские шестидесятники // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 264–272.
- Шадури 1977 / За хребтом Кавказа: 160 лет со дня рождения М.Ю. Лермонтова / Сост. В. Шадури, ред. Т. Буачидзе. Тбилиси, 1977.
- Шевырев 1841 / *Шевырев С.* Стихотворения М. Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 2. № 4.
- Штокмар 1941 / *Штокмар М.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 263–352.
- Шувалов 1914 / *Шувалов С.В.* Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 290–342.
- Шувалов 1925 / *Шувалов С.В.* М.Ю. Лермонтов. М.; Л., 1925.
- Шувалов 1941 / *Шувалов С.В.* Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 251–309.
- Щеголев 1929 / *Щеголев П.Е.* Книга о Лермонтове. Л., 1929. Вып. 1–2.
- Эйхенбаум 1922 / *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг., 1922. С. 90–118.
- Эйхенбаум 1924а / *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов как историко-литературная проблема // Атеней: Историко-литературный временник. Л., 1924. Кн. 1–2.
- Эйхенбаум 1924б / *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
- Эйхенбаум 1935 / *Эйхенбаум Б.М.* О текстах Лермонтова // ЛН. Т. 19–21. С. 485–501.
- Эйхенбаум 1935–1937 I–V / *Эйхенбаум Б.М.* [Комментарии] // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1935–1937.
- Эйхенбаум 1940 / *Эйхенбаум Б.М.* Художественная проблематика Лермонтова; [Комментарии] // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Л., 1940. Т. 1.
- Эйхенбаум 1941а / *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 3–82.
- Эйхенбаум 1941б / *Эйхенбаум Б.М.* Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. М.; Л., 1941. С. 93–108.
- Эйхенбаум 1943 / *Эйхенбаум Б.М.* Общественно-политические декларации Лермонтова (1838–1841) // Учен. зап. ЛГУ. Сер. гуманитарных наук. 1943. № 87. С. 152–172.
- Эйхенбаум 1948 / *Эйхенбаум Б.М.* Казанская тетрадь Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 3–10.
- Эйхенбаум 1961 / *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.
- Яковкина 1965 / *Яковкина Е.И.* Последний приют поэта. Домик М.Ю. Лермонтова. Ставрополь: Кн. изд-во, 1965.
- Яковлев 1924 / *Яковлев М.А.* М.Ю. Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924.

«Лермонтовская энциклопедия»

Двадцать лет назад, 30 июня 1958 года, известный лермонтовед проф. Семенов обратился к группе ленинградских литературоведов с предложением создать совместно «Лермонтовскую энциклопедию» — всесторонний свод данных о биографии Лермонтова, его творчестве, эпохе, о связях его наследия с русской литературой и литературами других народов, наконец, об истории восприятия его творчества последующей литературой, наукой и искусством.

Л.П. Семенов скончался, не успев принять участие в осуществлении этого обширного замысла. Однако выдвинутая им идея была поддержана. В 1959 году началось собирание материалов для будущей энциклопедии; руководителем этой работы стал В.А. Мануйлов, организовавший на общественных началах группу энтузиастов.

На первом своем этапе эта работа встретила значительные трудности. В 1959 году было окончено издание нового академического собрания сочинений Лермонтова — необходимой базы для энциклопедического справочника, но сводных трудов, систематизировавших огромный и разрозненный историко-литературный и биографический материал, в том числе и накопившийся за последние десятилетия, практически не существовало. Их нужно было создавать параллельно с собиранием материалов для энциклопедии.

Первым из таких предварительных сводных трудов был семинарий по Лермонтову, вышедший под редакцией В.А. Мануйлова в 1960 году¹, куда, в отступление от обычных принципов учебного семинария, были включены довольно обширные по объему обзоры истории изучения и издания Лермонтова, публикации мемуарных и документальных материалов о нем и более детализированные, нежели обычно, библиографии литературы к учебным темам. Семинарий должен был хотя бы отчасти восполнить один из существеннейших пробелов в научном изучении Лермонтова — отсутствие полной библиографии. Далее последовали комментированный свод мемуаров о Лермонтове (М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова)

и В.А. Мануйлова)² и составленный В.А. Мануйловым наиболее полный вариант «Летописи жизни и творчества М.Ю. Лермонтова»³.

Все эти издания явились необходимыми подготовительными этапами к «Лермонтовской энциклопедии». Конечно, отсутствие новейшего подробного комментария к лермонтовским произведениям и в особенности библиографии литературы о Лермонтове значительно осложнило ее осуществление. Тем не менее большая часть накопленного в лермонтоведении материала стала обозримой, и появилась возможность составить словник и приступить к написанию статей по выработанной инструкции. На этом последнем этапе работа изменила свои организационные формы: она велась по плану Института русской литературы специальной Лермонтовской группой, под общим руководством В.А. Мануйлова.

Прежде всего был подвергнут широкому обсуждению словник энциклопедии, составленный на основании всех существующих лермонтоведческих компендиумов, росписи собрания сочинений, мемуаров и биографических и историко-литературных работ и сверенный с аналитическим каталогом Лермонтовского кабинета ИРЛИ. Таким образом определился основной круг материалов энциклопедии, общий объем которой должен был составить 100 печатных листов. Весь этот материал был классифицирован по тематическим разделам; каждый раздел имел особого редактора. Были выделены разделы «Биография», «Творчество», «Окружение Лермонтова», «Поэтика», «Лермонтов и русская литература», «Лермонтов и советская литература», «Лермонтов и зарубежные литературы», «Лермонтов и литературы народов СССР», «Лермонтов и изобразительные искусства», «Лермонтов и театр», «Лермонтов и музыка», «Памятные места». В работе по редактированию разделов принимали участие В.Э. Вацуро, Т.П. Голованова, Р.В. Иезуитова, Е.А. Ковалевская, Ю.Д. Левин, Я.Л. Левкович, О.В. Миллер, Л.Н. Назарова, В.Б. Сандомирская, И.С. Чистова и др. На В.А. Мануйлова были возложены функции ответственного редактора всего издания.

Лермонтовская группа явилась научно-организационным центром энциклопедии, однако работа шла и за ее пределами. Как и ранее, В.А. Мануйлов стремился расширить круг участников издания, и возглавленная им группа широко привлекала не только известных специалистов, но и начинающих филологов — участников лермонтовского семинара В.А. Мануйлова в Ленинградском университете и ежегодных Лермонтовских конференций, лермонтоведов из периферийных исследовательских центров, наконец, специалистов в смежных областях. Такое сотрудничество оказывалось особенно плодотворным при выяснении литературной и исторической топографии, историко-бытовых реалий и т.д. Так, архивные разыскания полковника в отставке С.Н. Мал-

кова (Москва) внесли целый ряд уточнений в существующие представления о военной службе Лермонтова, в том числе о его кавказских маршрутах 1837 и 1840–1841 годов. Большинство статей раздела «Памятные места» было написано исследователями, специально занимавшимися вопросами литературного (в частности, лермонтовского) краеведения: П.Е. Селегеем и сотрудниками «Домика Лермонтова» в Пятигорске, ныне покойным директором Дома-музея Лермонтова в Тарханах П.А. Вырыпаевым и др. Специальные работы по исследованию восприятия лермонтовского творчества в литературах народов СССР были предприняты в союзных республиках. Известно, что как восприятие, так и изучение его проходило в разных литературах далеко не равномерно: если, например, тема «Лермонтов в Грузии» или «Лермонтов на Украине» имеет прочную исследовательскую традицию (работы И.Л. Андроникова, В.С. Шадури, И.Я. Заславского и др.), то рецепция Лермонтова литовской, латвийской, эстонской, таджикской литературами стала изучаться систематически лишь в последние десятилетия; литературы же Туркмении, Киргизии и др. обратились к творчеству Лермонтова лишь в советское время, и исследование здесь только начинается. Ряд статей о Лермонтове в национальных литературах впервые появится в «Лермонтовской энциклопедии» и несомненно стимулирует дальнейшие разыскания. Уже и сейчас собранный материал лег в основу нескольких статей, опубликованных в сборнике «Лермонтов и литература народов Советского Союза» (Ереван, 1974), где в числе других авторов выступили и участники энциклопедии, а в редакционную коллегию вошел В.А. Мануйлов.

Несколько иначе проходила работа над разделом «Лермонтов и зарубежные литературы», но и в этом случае выдерживался общий принцип широких контактов с исследователями национальных литератур, на этот раз зарубежными. В этом разделе необходимо было показать двусторонний характер связей: воздействие на Лермонтова западных литератур и — с другой стороны — степень воздействия на них лермонтовского творчества. Первую задачу выполняют преимущественно статьи персональные («Байрон», «Шекспир», «Гете», «Гюго»); вторую — преимущественно обзорные. Большинство статей написали сотрудники сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур ИРЛИ (Ю.Д. Левин — статья об английской литературе, Р.Ю. Данилевский — о немецкой литературе, Д.М. Шарыпкин — о скандинавских литературах) и привлеченные к работе исследователи из Ленинграда, Тарту и других филологических центров (Л.Н. Куйванен — о финской литературе, А.А. Долинина — о литературах арабских стран, Л.И. Вольперт — о французской литературе и др.). Вместе с тем значительное количество дополнительных материалов прислали зарубежные ученые, которые в ряде случаев выступили и как соавторы или даже авторы отдельных

отдельных статей (В. Фейерхерд (ГДР), К. Ласорса (Италия), Ю. Борсукевич (Польша) и др.); большинство зарубежных участников энциклопедии занималось в свое время в лермонтовском семинаре В.А. Мануйлова в Ленинградском университете.

В ходе работы над статьями и первоначального редактирования определялись тип и оптимальные объемы статей и устанавливались соотношения между разделами по объему и по масштабу изложения. Первоначальные расчеты, получившие отражение в словнике, значительно уточнились. Центральное место в персональной энциклопедии, естественно, должны были занять статьи, характеризующие биографию и творчество самого Лермонтова и его прямые биографические или творческие связи с русскими и зарубежными литераторами. По принятому плану каждому произведению Лермонтова посвящается отдельная статья; специальные статьи посвящены писателям, чье творчество оказало воздействие на Лермонтова, а также его литературным и бытовым знакомым. В этом последнем случае стремление к полноте имеет особые основания. Фактическая база биографии Лермонтова скудна, и одним из важных источников ее пополнения является внимательное изучение литературных, светских, дружеских и родственных связей поэта. В лермонтоведении накоплено о них немало данных, но они не сведены и не систематизированы, как это сделано, например, в пушкиноведении, где ныне существует словарь пушкинских знакомых — «Пушкин и его окружение» Л.А. Черейского. Совершенно естественно поэтому, что разделы «Творчество», «Окружение», «Русская литература» в основном состоят из персональных статей.

Найти нужное соотношение между статьями частными (персональными) и общими (обзорными) — значит решить сложную задачу, которая, по-видимому, является одной из центральных для любой персональной энциклопедии; она возникала и при обсуждении принципов «Пушкинской энциклопедии»⁴. Обзорные статьи в какой-то мере преодолевают неизбежную в энциклопедии дробность, дискретность материала; так, например, статьи «Дуэли Лермонтова» или «Военная служба Лермонтова» призваны осветить такие эпизоды его биографии, которые пропадают при общем алфавитном порядке расположения статей. Только обзорной могла быть статья «Лермонтоведение» — очерк истории изучения наследия Лермонтова — или упоминавшиеся уже статьи о восприятии творчества Лермонтова национальными литературами. Общие статьи, естественно, преобладают в разделе «Поэтика»: так, статья «Язык и стиль Лермонтова» объединяет круг вопросов, связанных с лексикой, фразеологией, поэтическим синтаксисом, иронией (как категорией поэтики) и пр. Сведения о метрике, строфике, мелодике, рифме, интонации включаются в общую статью «Стих Лермонтова»; специальные статьи, посвященные автобиографизму лермонтовского

творчества, прототипам, символу, лирическим мотивам, фольклоризму, психологизму Лермонтова и т.д., также в значительной степени носят обобщающий характер.

Удельный вес общих и обзорных статей резко возрастает в тех разделах энциклопедии, в которых освещается воздействие Лермонтова на последующую культуру. Здесь невозможно — и, может быть, не нужно — стремиться к полноте регистрации материала, чтобы центральная часть энциклопедии — «Лермонтов и его эпоха» — не была оттеснена на второй план многочисленными, но нередко частными эпизодами позднейшей интерпретации лермонтовского наследия. Так, в разделе «Изобразительные искусства» специальная большая статья посвящается иллюстраторам Лермонтова; персональные же статьи — лишь наиболее значительным и самостоятельным художественным явлениям, таким как Врубель или Серов. Одной обзорной статьей представлена тема «Лермонтов в кино» и т.д.

Ограничение числа персональных статей — необходимость и неизбежность, вызванная не только ограниченным объемом издания, но и внутренними, структурными требованиями самой энциклопедии. Вместе с тем редколлегия понимала, конечно, что с уменьшением количества частных статей уменьшается и информативность издания. На эту опасность неоднократно указывал и В.А. Мануйлов. Выход отчасти был найден в расширении пристатейной библиографии. Справочный аппарат энциклопедии вообще довольно широк; так, в статьях о произведениях Лермонтова указывается с большой полнотой исследовательская литература, иллюстраторы и композиторы, воспользовавшиеся этим текстом, для драматических произведений — театральные постановки и т.п., что отчасти дополняет сведения, получаемые читателем из раздела «Искусство».

Тип персональной энциклопедической статьи сложился далеко не сразу. Было очевидно, например, что статья о знакомом Лермонтова, о русском или зарубежном писателе, с которым Лермонтов был так или иначе связан, должна содержать минимум необходимых общих сведений: основное внимание должно было быть обращено на историю и характер личных или литературных взаимоотношений Лермонтова с данным лицом. Сложнее обстояло дело со статьями о произведениях Лермонтова, в особенности о небольших лирических стихотворениях, не освещенных или почти не освещенных в исследовательской литературе и не имеющих внешней истории. Первоначально принятый тип «статьи-комментария» оказался малоудовлетворительным и претерпел изменения: на смену ему пришел тип «микромнографии», с попыткой целостного анализа — лирического сюжета, поэтических мотивов и т.д. Необходимый реальный комментарий включился теперь в общий рассказ о стихотворении; сведения же о местонахождении автографа, первой

первой публикации и т.д. («легенда» комментария) вынесены в справочный аппарат статьи. Несколько изменился и тип статей о периодических изданиях, в которых Лермонтов сотрудничал или в которых появлялись при жизни поэта критические статьи о нем: здесь было признано целесообразным учесть в библиографическом приложении все сколько-нибудь значительные отзывы о Лермонтове, как прижизненные, так и посмертные. В некоторых случаях фронтальный просмотр периодики позволил обнаружить сведения, ускользавшие ранее от внимания исследователей: таково, например, свидетельство Булгарина (в «Северной пчеле») об эпитафиях на него Лермонтова; до сих пор мы знали самый текст эпитаграмм, но не располагали никакими данными об их литературном бытовании.

Подобных примеров находок, уточнений, не вводившихся в научный оборот данных в «Лермонтовской энциклопедии», содержится довольно много — от неизвестных ранее лиц лермонтовского окружения (ср. статьи Л.Н. Назаровой о И.Я. Евреинове и И.С. Чистовой о М.В. Дмитревском) до обширных таблиц со статистическим обследованием параметров стиха Лермонтова и его современников (статья К.Д. Вишневого и М.Л. Гаспарова). Энциклопедия стремилась учесть всю сумму данных о Лермонтове, его эпохе и последующих судьбах его наследия, данных, которыми располагает лермонтоведение к 1978 году.

Авторский коллектив энциклопедии насчитывает десятки людей из разных городов Советского Союза и зарубежных стран. Подлинный результат коллективного творчества, это издание вместе с тем является результатом энергии, энтузиазма и исследовательского труда его организатора и главного редактора Виктора Андрониковича Мануйлова, который теперь, в момент окончания авторской работы над энциклопедией, встречает свое семидесятипяtilетие. Размер научного вклада, который внесет энциклопедия, сможет быть оценен только после выхода ее из печати, однако принципиальное значение первой персональной энциклопедии на русском языке вряд ли может вызвать сомнения. И здесь уместно закончить цитатой из специальной статьи В.А. Мануйлова, посвященной жанру персональных энциклопедий. «Следует полагать, — пишет он, — что опыт работы над Лермонтовской энциклопедией будет полезен для подготовки Пушкинской энциклопедии и что вслед за этими первыми изданиями у нас появятся новые и более совершенные издания такого рода, посвященные классикам русской литературы, музыки, изобразительного искусства и крупнейшим деятелям нашей науки. Персональные энциклопедии — жанр коллективных научных работ ближайшего будущего»⁵.

Это справедливо, как справедливо и то, что в деле подготовки этого жанра автору приведенной цитаты принадлежит весьма значительная роль.

примечания

- ¹ Мануйлов В.А., Гиллельсон М.И., Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов: Семинарий / Под ред. В.А. Мануйлова. Л., 1960.
- ² Воспоминания 1964 (2-е изд.: Воспоминания 1972).
- ³ Мануйлов В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. Л., 1964.
- ⁴ См.: Мейлах Б.С. Задачи и принципы создания «Пушкинской энциклопедии» // Русская литература. 1974. № 2. С. 35 и сл.
- ⁵ Мануйлов В.А. Персональная энциклопедия как тип издания (по материалам подготовки Лермонтовской энциклопедии) // Книга: Исследования и материалы. М., 1965. Сб. XI. С. 269.

из писем редакторам и авторам «Лермонтовской энциклопедии»

Н.И. Безбородько
27.ІІІ.1966

Глубокоуважаемая Нина Ивановна!

Все Ваши материалы находятся у меня, т.е. вернее, в архиве Энциклопедии. Когда я их получил, я не мог Вам еще ответить ничего определенного — не о них, собственно, конечно, а об энциклопедических делах: они находились в том же состоянии, что и ранее. Только теперь, получив Ваше напоминание, я представил себе всю меру моей невежливости и должен — с таким опозданием — просить у Вас извинения. Все, что Вы прислали, конечно, будет использовано — с большей или меньшей степенью редакторской правки; все это будет соответствующим образом с Вами согласовано. Сейчас дела Энциклопедии в следующем состоянии: приезжал из Москвы В.В. Жданов, который как бы курирует Энциклопедию в издательстве; он сказал нам, что издание реально, но не сию секунду: они заняты сейчас выпуском очередных томов КЛЭ и, если мы положим теперь на стол рукопись Лермонтовской энциклопедии, они не будут знать, что с ней делать: у них нет еще для нее ни штата работников, ни бумаги. По нашим расчетам, при нынешнем состоянии рукописи и с учетом необходимости редактуры и даже написания статей (ведь все это пока идет на общественных началах), нам потребуется еще два года для доведения ее до кондиций. К этому времени издательство освободится от своих забот по подготовке КЛЭ и будет вполне готово к приему нашей общей работы. К сожалению, они не могут дать *письменных* гарантий; однако мы все были к этому готовы.

Если эти известия (не неожиданные, впрочем; отрадно, что издательство очевидно заинтересовано в издании — это явствовало из разговора с несомненностью), — если эти известия Вас не расхолаживают, то Вы отлично сделаете, продолжая исподволь работу и присылая нам дополнения; в частности, место о Цезаре в «Герое нашего времени» настоятельно требует комментария, и Ваш, кажется, будет первым (я еще не ус-

пел это достаточно основательно проверить). Я могу Вас заверить, что при всех обстоятельствах работа Ваша даром не пропадет; надвигается юбилейный 1966 год (собственно, уже надвинулся!), и если будут издаваться сборники или возникнут какие-либо иные возможности опубликования, то редколлегия не только не будет возражать против публикации лермонтовских новаций, но станет всемерно им содействовать.

Желаю Вам всего доброго.

В. Вацуро.

Письмо сохранилось в архиве В.Э. Вацу-ро. Будучи готово к отправке, оно по каким-то причинам осталось неотосланным. Имя Н.И. Безбородько (Днепропетровск) находим среди авторов «ЛЭ».

Н.П. Розину

<1977>

Дорогой Николай Пантелеймонович!

Снова должен благодарить Вас за *превосходную* редактуру, очень улучшившую статью. Мне всегда (почти всегда) «везло» в этом отношении, но Вы заставили меня удивляться*. Мне жаль только одного выброшенного сведения, которое я восстановил, — т.к. за этим наблюдением стоит целое поле будущих поисков (стих. очень связано с лит. бытом, мы его уже сейчас не во всем понимаем).

Искренне Ваш...

* И завидовать, — как редактора!

Н.П. Розин — старший научный редактор редакции литературы и языка издательства «Советская энциклопедия». По свидетельству его коллеги Л.М. Щемелевой,

речь в письме идет о статье «Журналист, читатель и писатель».

Л.М. Щемелевой

<Б. д. >

Дорогая Людмила Макаровна!

Вот Вам часть — и основная часть — моих недоимок. По «Прозе» почти все замечания Ю.В. Манна справедливы, кроме одного, на которое я возразил на полях, чтобы Вы знали, почему я его не учел. В общей характеристике «Героя», впрочем, мы с ним тоже не вполне совпадаем, — тем не менее я изменил первоначальную формулировку, действительно двусмысленную. Что касается «Лермонтоведения», здесь нужен разговор более подробный. Очень жаль, что статья эта была

отправлена

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

отправлена на рецензию только сейчас, когда она уже отредактирована. Ведь она специально обсуждалась на секторе новой русской литературы у нас; ее читал И.Л. Андроников, — так что она уже достаточно прошла апробацию, и я учитывал сделанные замечания. Читал ее специально и В.А. Мануйлов. Вы знаете, что даже после выхода из печати любая работа не гарантирована от замечаний, — стоит ее только дать на рецензию. Но что сделано — сделано; подождем отзыва.

Теперь о Ваших замечаниях. Большинство их справедливо, — но учесть я сумел далеко не все. Дело в том, что Вам хотелось бы конкретизировать упоминания о Белинском, Шевыреве, Григорьеве, символистах и т.п. *В этой статье* так делать не нужно. Учтите ее масштаб: если мы начнем детализировать отзывы о Л. (да еще с цитатами), нам придется равномерно расширять все остальное, — и отнюдь не по соображениям формальным, а потому, что во всем последующем лермонтоведении есть детали не менее, м.б., еще более важные. Стоит изменить масштаб изложения для одной части, — и все другие покажутся случайными по характеристикам (или обедненными); более того, пропадает магистральная линия изучения, — а ведь это в статье самое важное. Кроме того, Вы не соотносите эту статью с персональными статьями о том же Белинском, Григорьеве и др., а ведь я это делал, когда писал, — отсюда и отсылки. Что касается символистов, то здесь также есть ряд персональных статей; кроме того, большинство этих работ начала XX века — не лермонтоведение в точном смысле (т.е. научное лермонтоведение), а литература — и место им не здесь. Что добавлено — пусть останется, но нового ничего прошу Вас сюда не вписывать; и так уже «лешее начало» выглядит странно на фоне научных проблем.

По тем же причинам (соблюдения единства масштаба) не нужно подробнее аннотировать и известные книги о Л. (напр., книгу Л.Я. Гинзбург), — иначе придется равномерно расширять аннотации для других работ, — и более того, самая аннотация анализируемой книги окажется недостаточной: одни проблемы повлекут за собою другие. Это — общий закон обзорных статей.

Я включил в обзор новейшие работы, — конечно, выборочно. Здесь тоже важно соблюдение пропорций. Вы увидите, что «Библиография» О.В. Миллер (она должна идти за ее подписью сразу за статьей «Лермонтоведение») шире по составу имен и количеству работ, нежели статья, — и так должно и быть. Сейчас к изучению Л. обращаются многие исследователи, — и нам важно представить имена и работы в первую очередь профессиональных лермонтоведов, людей специализировавшихся в этой более или менее узкой области. Этот принцип важно выдержать, хотя, конечно, отдельные исключения из него возможны. Поэтому прошу Вас все дополнения в этом отношении согласовывать со мной, — в статье таких гомеопатических объемов любой перекос виден, здесь акценты суть элемент содержания.

О.В. Миллер пришлет Вам дополнения к библиографии — мы скоординировали списки.

Теперь о статье «Русская л-ра» (точнее, «проза»). Пока ее редактировать рано. Статья сама по себе хороша, — мы ее все прочли (я дочитываю), — но у нас есть к ней свои пожелания, которые я на днях сообщу В.М. Марковичу. Предварительное мнение: она 1) очень велика; 2) в первой части посвящена собственно прозе Л., что не входит в ее задачи; 3) по своему стилю является журнальной, а не энциклопедической (излишне свободна, не лаконична, рассуждение подавляет информацию); 4) совершенно не скоординирована с другими статьями отдела. Это очень важно; она должна «собирать», фокусировать персональные статьи, а не существовать сама по себе, — иначе у нас энциклопедия превратится в сборник статей. Заказывая статью, Вы, вероятно, не информировали точно автора, что он должен делать. Ничего, мы это исправим. Наконец, ее нужно редактировать вместе с «Поэзией», как единую статью «Русская литература». Но тогда нужна и «Советская л-ра» — помните ли Вы об этом? Как дела с ней?

Я, с Вашего разрешения, буду писать Вам о всех проблемах, которые у нас возникают, чтобы не посылать окружных грамот. Тем более что многие из них (проблем, а не грамот) взаимосвязаны. Я только что получил от Л.М. Аринштейна официальное письмо В.В. Жданова по поводу статьи о Пушкине, — Вы, конечно, в курсе дела. Вопрос это очень сложный. Я понимаю, что вам хотелось бы видеть более «концептуальную» статью о Пушкине, — хотя я не убежден, что лично я с такой статьей бы справился и что она бы вас устроила. Мне — говоря откровенно — от статьи Э.Э. Найдича отказаться очень трудно по многим причинам. Прежде всего, она достаточно информативна, и всякий, кто возьмется писать на эту тему, неизбежно повторит весь его материал. Далее — она отражает то, к чему пришло лермонтоведение к сегодняшнему дню, и не вина автора, если оно достигло немногого. Наконец, третья причина — этического свойства. Я не могу так просто взять и отобрать у квалифицированного автора одну из важнейших статей раздела, тем более что сам я вовсе не убежден, что это нужно делать, и, отобрав, приняться за нее сам. Учтите при этом, что Э.Э. Найдичу, автору, как известно, весьма уважаемому, как-то фатально «не везет» в нашем издании, — уже не первая его большая статья многократно дорабатывается или отклоняется. Я не видел отрицательных рецензий на «Пушкина», — но наличие таковых для меня не является последним аргументом, поскольку я читал статью сам.

Давайте попробуем найти компромиссное решение. Все концептуальные моменты, связанные так или иначе с проблемой «Пушкин — Лермонтов» и шире — с проблемой «пушкинского» и «лермонтовского» периода рус. поэзии, можно осветить в статье «Русская литература» —

именно

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

именно в первой ее части, касающейся поэзии. Ее можно скоординировать со статьей «Пушкин» с помощью взаимных отсылок. Если вы не заказывали еще эту статью, я мог бы попробовать ее написать, притом с учетом необходимости обобщенной постановки вопроса «Пушкин и Лермонтов». Это было бы удобно еще и потому, что роль Пушкина для Л. обрисовывалась бы на фоне др. лит. явлений, и с другой стороны, о л-ской индивидуальности пошла бы речь при обрисовке «лерм. периода» рус. поэзии. Если же это решение — на мой взгляд оптимальное — вас не устроит, то перезаказывание статьи о Пушкине не может быть осуществлено ранее, чем автор отвергнутой статьи получит необходимые разъяснения и аргументированный отказ.

Кажется, я исчерпал часть первоочередных тем. Большой привет всем, всем, всем!

Да, вот еще. Аппендикс об авторской позиции, как мне кажется, вполне благополучен. Однако «авторская позиция» — не термин, а если термин, так другой (соц.<иальный>, идеологич.<еский> и пр.). Статья должна идти на «А» — «Автор-повествователь», тогда, я думаю, ее нужно расширить и до поэзии и дать к ней непременно библиографию. Вообще об этой прозаической подробности забывать не нужно в разделе «Поэтика», — она там приобретает особое значение и дисциплинирует авторов.

Всегда Ваш...

Адресовано Л.М. Щемелевой (кандидат филологических наук, научный редактор редакции литературы и языка издательства «Советская энциклопедия»). Статьи В.Э. «Проза Лермонтова» и «Лермонтоведение» см. в наст. издании. В статью Э.Э. Найдича «Пушкин» (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 455–458) был включен раздел, написанный В.Э.

(с. 457–458; см. также наст. изд.). Раздел «Лермонтов и русская поэзия XIX в.» статьи «Русская литература XIX века и Лермонтов» написан А.И. Журавлевой; автор раздела «Лермонтов и русская проза XIX в.» — В.М. Маркович. Появившаяся в «ЛЭ» статья «Автор. Повествователь. Герой» принадлежит Э.А. Веденяпиной.

Л.М. Щемелевой
<Б.д.>

Милая Людмила Макаровна,

Вы совершенно правы: комментарий к «Казоту» переделывать я не буду, — но не потому, что гипотеза В.И. Коровина не опубликована, а потому, что она очень маловероятна. Разберемся.

История общения Лермонтова и А. Одоевского совершенно не документирована. Мы знаем о факте общения, о характере отношения Л. к О. (по стихотворению), — и все. О чем они говорили, что читали друг другу — неизвестно; каждое, даже самое маленькое указание на это явилось бы своего рода открытием. У нас есть один только косвенный факт: Л. знал стихи О. «Куда несетесь вы, крылатые станицы» (1837) и на-

писанную как раз в это время общения очень пессимистическую элегию. Она отразилась у Л. в стих. «Казбеку» и «Последнем новоселье» фразеологическими реминисценциями.

Чтобы обосновывать предложенное В.И. Коровиным толкование «На буйном пиршестве», нам нужно ввести в летопись жизни и творчества Л. и О. следующую запись: «1837. Ноябрь. Л. общается с О. По-видимому, О. читает Л. свои „декабристские“ стихи (1829–1830) и говорит о грядущем социальном катаклизме».

Я Вам рекомендую показать эту запись (а она — презумпция к толкованию стихотворения) декабристоведам, занимающимся творчеством О., и послушать, что они скажут. А они скажут в общих чертах следующее: если у Вас есть хоть одно свидетельство для обоснования такого утверждения, то Вы совершили едва ли не переворот в изучении О. и проблемы взаимоотношений Л. и декабристов.

Ах, у Вас нет фактов? Это «гипотеза»? Зачем же нам вообще заниматься изучением Л., декабризма, эволюции мировоззрения и т.п., если мы спокойно постулируем — ни много ни мало — идею *социального катаклизма* у Одоевского в 1837 г.? Давайте напишем статью о том, как воздействовало на Л. стих. О. «Струн вещей пламенные звуки», — да заодно и пушкинское послание в Сибирь... Ведь «конечно же» О., читая стихи «новгородского цикла», «не мог не поделиться» с Л. и этими стихами...

А теперь давайте сравним облик «Одоевского-Казота» и Одоевского в стих. Л. «Я знал его...». В последнем О. сохранил «веру гордую в людей и в жизнь иную». Хороша вера: «Над вашей головой колеблется секира». А что значит: «Но что ж? из вас один ее увижу я». Толкование такое: «вы будете казнены, а я останусь единственным свидетелем». Если это говорит О. — то почему же он, которого ждет на каждом шагу пуля (или злокачественная лихорадка), так уж уверен, что судьба сохранит его для этого спектакля? И почему казнимые не увидят секиры — кому же ее еще и видеть?

Если же «сидел задумчиво» на пиршестве О., а говорит Зосима, тогда все еще менее понятно. Признаюсь, мне не приходилось встречаться со случаями вегетативного скрещивания автора и его героя. Во всяком случае, такое толкование искусственно и филологически некорректно, — его нужно доказывать, а доказательств нет. Мне очень жаль и досадно, что В.И. Коровин поспешил со своей гипотезой. А вот лексика стих. заслуживала бы большего внимания. «Дряхлеющий мир» — понятие не Одоевского (ср. опять те же характеристики в стих. Л. о нем) и тем более не Зосимы. «Новгород» для декабристов был отнюдь не дряхлым миром, — против этой концепции они как раз возражали. А вот предреволюционная Франция определялась в этих понятиях, ср. у Пушкина: «старое общество созрело для великого разрушения» (VII, 313); ср. также в «Андрее Шенье», который оказал на Л. большое влияние.

Поэтому

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Поэтому я и не ввел «Зосиму» как аналог, — это стих. в обиходе не было известно, в списках его нет, в Петербурге о нем знало несколько человек, у которых была тетрадь стихов О. — Вяземский, в частности, м.б., Дельвиг. Вводить же ответственные допущения в ЛЭ я не считал возможным, не считаю возможным и сейчас. Если бы предположение В.И. Коровина было опубликовано, я вынужден был бы в статье его оспаривать.

Ваш...

Речь идет о статье «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (см. наст. изд.).

В.В. Жданову
<Б.д.>

Дорогой Владимир Викторович!

Мне прислали первый вариант «Боя» и не прислали второго, который был бы очень нужен. У меня нет его под руками, и я не могу его получить, т.к. Ирина Сергеевна за городом, а в Институт не добраться; Миша же уезжает в праздники. Поэтому сужу о нем по памяти; остальное лежит передо мной въяве.

Никакие рецензии мифологической редакции не могут убедить меня в том, что *содержанием* стихотворения является бой небесных сил. Так получится только при буквальном понимании стихотворения. Между тем во всех статьях Энциклопедии мы настойчиво утверждаем, что метафоризм и аллегоризм — характерная черта лермонтовской поэтики. Об этом далее, — но что получается при принятых Редакцией толкованиях? Почему выпадает строчка: «*надо мною* слетелися воздушных два бойца»? Как можно не заметить, что Мих. Ю. Лерм. (или его лирич. герой, — что здесь — то же) оказывается зрителем небесного спектакля и что эта картинка является ужасающей по безвкусию и пародийности? Как можно было не заметить, что «демон» не просто «черный», а в «одежде чернеца», т.е. *монаха*? Где и когда у Л. появляется «монах-дьявол»? Наконец, где доказательства знакомства Л. с апокрифическим источником, на который ссылки очень глухи? если же это икона в доме Арсеньевой, то где доказательства соответствия двух картин? И почему светлый воин не просто на белом коне (что соответствует иконным изображениям), а «обвешан» какой-то «серебряной бахромою»? (Кстати: у М.Ф.Мурьянова «гром» понимается буквально, что также недоразумение: «гром» и в народном, и в поэтич. словоупотреблении («держит громы в руках») означает молнию.) Наконец, почему и для чего написано стих.? где его истоки в творчестве Л.? На все эти вопросы присланный мне историко-культурный коммента-

рий не может ответить; он не охватывает даже деталей зрительной картины и строится на серии совершенно некорректных и недоказуемых допущений.

Между тем отвергнутый Вами вариант без труда отвечает на *все* эти вопросы. И.С. привела в нем собственное свидетельство Л. — его автобиографич. заметку 1830 г.: «Я один раз ехал в грозу куда-то; и помню облако, которое небольшое, как бы оторванный кусок черного плаща, быстро несло по небу: это так живо передо мною, как будто вижу» (VI, 386). Зрительный образ к тому времени занимал Л. уже 8 лет! Заметка 1830 г. намечает пути метафоризации образа: облако — кусок черного плаща, облака — рыцари с шлемами вокруг Армиды. Вот вам исходные точки картины боя с черным рыцарем. Далее: гроза — один из устойчивых поэтич. мотивов у Л. (ср. стихи 1830: «Гроза», «Гроза шумит в морях с конца в конец...» и многочисленные «грозовые» пейзажи в поэмах). У Вас есть полный конкорданс: если Вы взглянете на слово «гроза» или «туча», Вы увидите, что здесь за материал; цитаты, выписанные одна за другой, конечно, дадут Вам более или менее устойчивые зрительные характеристики, типа «отрывки тучи громовой». Думаю, что «туча» обычно предстанет как разорванная, с неровными краями, как облако — «отрывок черного плаща». Здесь находит себе объяснение «бахрома». На фоне такого пейзажа появление лирич. героя не только объяснимо, но и предполагается. Кстати, о сквозном зрительном образе «тучи», «облака» у Л. писали, ср., напр., Фишер, 203.

Преимущество второго варианта статьи И.С. Чистовой перед первым — в том, что он дает стих. реальный контекст, — а первый — искусственный, типично культурно-исторический, из которого оно не объясняется. Статья М.Ф. Мурьянова — дополнительный комментарий именно к этому контексту. Все вместе — образец толкований, характерных для 1890-х годов (академического литературоведения), хотя и выглядит новаторским.

Другое дело — и здесь смешно было бы возражать, что символизация пейзажа происходит в формах библейской образности. То обстоятельство, что борьба воздушных сил — не предмет, а *форма* описания, совершенно снимает вопрос о соответствии или несоответствии всей картины в целом каноническим или апокрифическим представлениям. Можно говорить лишь об определенных культурно-мифологических ассоциациях, об аллегорическом или символическом расширении элементов реального пейзажа, который просвечивает сквозь аллегорич. форму.

Все станет на место, если присланные Вами тексты отнести не к содержанию (истолкованию) стих., а к его *художественной системе*. Тогда 1-й и 2-й варианты статьи не будут противоречить друг другу, а взаимно дополнять; присланный 1-й вар. статьи И.С. Чистовой

составит

составит вторую часть ее же статьи, к которой можно приобщить отдельно некоторые наблюдения М.Ф. Мурьянова, если это нужно. Кое-что следует сказать осторожнее (см. правку в тексте) именно в силу тех общих положений, какие я попытался сейчас сформулировать. Я отсылаю Вам обратно присланные тексты именно как *продолжение* уже имеющегося у Вас варианта; на *замену* же я никак не могу дать согласия, — и такова же позиция И.С., с которой я по этому поводу говорил. Поскольку же первая часть статьи у Вас в руках, то «притирку» сделайте уж, пожалуйста, сами.

С Вашим вестником («ангел» по-гречески) спешу отослать отредактированную мной первую (историографическую) часть «Стиля», в к-рой (как мы с Вами говорили) есть крайняя нужда. Из нее видно, что предшественники современных новаторов чего-то все-таки стоили, и их деятельность не была сплошной цепью ошибок и заблуждений. К сожалению, на праздники невозможно было статью перепечатать; автор переписал ее начисто, чтобы можно было с ней работать. «Стилизацию» мне пришлось переписывать самому; посылаю ее тоже.

Адресовано В.В. Жданову (1911–1981), заместителю главного редактора «ЛЭ».

В статье «Бой» (первая часть написана И.С. Чистовой, вторая — сопоставляющая стихотворение с церковной традицией — М.Ф. Мурьяновым) частично учтены замечания В.Э. В письме упоминается статья: Фишер В.М. Поэтика Лер-

монтова // Венок Лермонтову. М.; П., 1914. Раздел статьи «Стиль» «История изучения стиля Лермонтова» (Лермонтовская энциклопедия. С. 533–536) написан Е.В. Невзглядовой. Отзыв на статью «Стилизация» см. ниже; в итоге статья «Стилизация и сказ» была написана В.Э.; см. наст. изд.

СТИЛИЗАЦИЯ

Статью с сожалением нужно признать совершенно неполучившейся. Существует общепринятое и общеупотребительное понятие, которое здесь заменено иным, как кажется автору, более «философическим». В результате стилизацией (или близким явлением) оказывается «Сон», «Листок», «Морская царица». С этим не согласится ни один читатель, имеющий хотя бы элементарные сведения в области теории литературы. Поверхностное и некритическое применение теории М.М. Бахтина к любым явлениям, вне учета их качественной специфики заставляет автора забывать простейшие вещи: что стилизация — воспроизведение не чужого слова, а чужого *стиля* (что не одно и то же); что стилизовать вообще нельзя, а можно стилизовать только что-либо. Что стилизуется в «Листке»? стиль листка? За всеми этими рассуждениями забыты, между прочим, подлинные примеры стилизации — напр., речь Казбича в «Герое». Статью нужно переписывать полностью или отказаться от нее вовсе.

В. Вацууро.

Л.М. Щемелевой

<Б.д.>

Дорогая Людмила Макаровна!

Высылаем Вам первые папки со сведенными замечаниями. Для контроля нужно просматривать их все, т.к. могут остаться несведенные незамеченные мелочи. На переплете подписи тех, кто просмотрел именно данную папку; соответственно, работая над отделом, напр., «Поэтика», Вы кладете в основу папку, просмотренную Т.П. Головановой, для раздела «Рус. лит-ра» — мою и И.С. Чистовой и т.п. Чтобы не задерживать работу далее, мы к этому письму прилагаем несколько рецензий на статьи следующих папок, которые (статьи) требуют более серьезных доработок с вмешательством автора. Этим статей мы ранее не читали; они были заказаны заново или перезаказаны.

В первой папке есть несколько, хотя и немного, сложных случаев. Первый из них — «Автор, повествователь, рассказчик». Эта статья решительно не получилась; все рецензии на нее отрицательны. Замечание В.А. Мануйлова: «Материал для дискуссионной журнальной статьи». Вы увидите на полях замечания Т.П. Головановой; с ними совершенно совпадает и моя рецензия, и рецензия Э.Э. Найдича. Я посылаю Вам текст моей рецензии, но прошу Вас соблюсти неременное условие: не показывать ее автору статьи, который может обидеться на резкость, — а это при всех обстоятельствах не нужно и нежелательно, тем более что статья отвергнута единодушно и ее придется писать заново. Возражения встретила и другая статья: «Антитеза», но не вся, а в третьей части. Здесь Т.П. произвела редактуру, с необходимостью которой также согласны мы все; в основном редактура эта сводится к нескольким купюрам, как Вы сами увидите, *настоятельно* необходимым.

Просматривая материалы дальше, я прочитал статью о «Ветке Палестины» и также посылаю на нее рецензию. Эта статья тоже не годится, — но здесь случай совершенно другой, и если автор станет протестовать, Вы можете показать ему отзыв. Здесь резкость оправданна, потому что статья — образец некомпетентности и полной безответственности. По сие время не могу спокойно думать, как человек взялся писать на совершенно неизвестную ему тему, не заглянув в самые элементарные источники, перепутав все, что только можно перепутать, и даже то, что перепутать невозможно, если правильно списывать с книжки. Эту статью мы перезаказали.

К сожалению, не получилась и статья «Когда надежде недоступный». Это жаль, потому что автор в высшей степени компетентный; но здесь он не нашел ключа к анализу стих. Мои возражения Вы тоже увидите из отзыва. «Когда волнуется желтеющая нива» требует некоторой доработки и устранения противоречий. Посмотрите и отзыв на Вашу статью

статью «Когда б в покорности незнания»; он писан собственно для Вас и предоставляет Вам некоторую свободу действий. По-моему, стих. интереснее и глубже, чем Вы его описываете. Если бы Вы захотели еще подумать над ним и поработать над статьей, думаю, что усилия были бы оправданы. Вы недооцениваете как раз философский опыт русского общества, и в первую очередь опыт XVIII века; загляните в сочинения русских деистов, и Вы увидите, что он был живым вплоть до второй половины XIX в. В русской поэзии 1830-х годов он очень активизировался. Ему принадлежит многое из того, что мы считаем философским потенциалом лирики этого времени. Перелистайте некрасовские «Мечты и звуки» — сборник эпигонский — и Вы в этом убедитесь. Система, которая стоит за стих. «Когда б в покорности незнания», также принадлежит ему, — и она Вам объясняет стих. в целом, а при Вашем толковании остается неразстворимый осадок. (Буквально то же самое происходит с толкованием Б.Т. Удодовым «Желтеющей нивы», — это же стихи о «великом часовщике» Руссо!) Одним словом, подумайте. Если не захотите пересматривать статью, я настаивать не буду, — хотя и пожалею, что Вы не сделали попытки подняться над общепринятой философией, во многом домашнего происхождения.

Желаю Вам всяческих благ! Скоро увидимся — и договорим; мы с И.С. привезем следующие папки с замечаниями.

Редакция сочла возможным сохранить статью «Автор. Повествователь. Герой», проведя некоторые сокращения (см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 25–26; автор — Э.А. Веденяпина). Отзыв на нее В.Э. см. ниже. Статья «Антитеза» написана А.М. Песковым и В. Н. Турбиным

(Там же. С. 33–34). Отзыв В.Э. на статью «Ветка Палестины» см. ниже. Отзывы на статьи «Когда надежде недоступный» и «Когда волнуется желтеющая нива» не сохранились; в «Лермонтовской энциклопедии» опубликованы статьи В.И. Корovina (с. 227–228) и Б.Т. Удодова (с. 227).

«Автор, повествователь, рассказчик»

Эта статья мне представляется совершенно неудавшейся.

Тема ее очень важна и очень сложна; она требует особой точности дефиниций. Между тем даже основные историко-литературные понятия в ней либо неверны, либо неопределенны. Прежде всего, три термина не отграничены друг от друга. Что значит: в «Герое нашего времени» «повествователь является также и рассказчиком»? В лучшем случае можно предположить, что «повествователь» — странствующий офицер, а «рассказчики» — Печорин, Максим Максимыч; однако двое последних совершенно исчезают из изложения автора статьи. Как выясняется из дальнейшего, повествователем считается тот, кто излагает сюжет (в отличие от автора, который строит композицию). «Повествователь» обнаруживается и в поэмах, и в сказовой фор-

ме «Героя», и вся дальнейшая часть статьи представляет собой рассуждение о разнице между ним и «автором». О «рассказчике» (термин, вынесенный в «черное слово») дальше не упоминается, и роль его остается неизвестной.

Предупреждая против отождествления «автора» и «повествователя», автор замечает, что этот грех ведет к замыканию «Мцыри» и «Демона» в пределы романтического худ. сознания. А в пределах какого сознания они должны быть замкнуты? Реалистического? На этот вопрос ответа нет, зато есть рассуждение о том, что поэмы Л. «как правило» не замыкаются в рамках сюжета. Под сюжетом понимается «история героя» (традиционное понимание, как подчеркивает автор). Заметим, что под сюжетом традиционно понимается нечто совершенно иное. «Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом произведения» (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1928. С. 136 и сл.). Далее сообщается, что сюжет (т.е. заметим, по автору, «история героя») у Л. всегда соотнесен «с судьбой главного героя» (это либо порочный круг, либо новое понимание сюжета, либо судьба героя и его история — вещи разные). Судьба же героя включена «во всеобщий мир» (природа, быт, другие персонажи, даже «круг интересов читающей публики»). Рассуждение занимает почти целую страницу. В справедливости его сомневаться трудно, потому что вряд ли в истории мировой литературы можно найти роман или поэму, в которой судьба героя подавалась бы вне быта, природы, других персонажей и интересов читающей публики. Подобного рода вопросы возникают почти для каждого абзаца. Как можно «средствами композиции» *создать* иерархию ценностей и воплотить истину исторического масштаба (с. 12)? Где в «Демоне» «всемирный масштаб развития человечества» (там же)? Почему в «Песне... <про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова>» «сюжет движется признаниями героев» (с. 14)? Что такое в «Герое...» «*созвучие между соотношением автора и повествователя и композицией*» (там же)? На с. 11 становится очевидно, что автор прошел мимо основной литературы по разбираемому им вопросу. Он отождествляет частные, локальные «точки зрения» (пространственную, временную, ценностную и т.п.) с позицией повествователя в целом и в каждом небольшом фрагменте произведения обнаруживает нового повествователя. При такой методике в «Войне и мире» их обнаружится, вероятно, несколько сотен, если не тысяч. Ошибка совершенно элементарна; чтобы ее избежать, достаточно ознакомиться с книгой Б.А. Успенского «Поэтика композиции», не говоря уже об учтенной там литературе (да и после этой книги появлялись работы на эту тему). Отметить здесь все произвольные суждения, неудачные формулировки, прямые ошибки нет никакой возможности; укажу только на самые разительные.

«Герой

«Герой нашего времени», оказывается, доказывает нам, что «отдельно взятая личность, при всех ее выдающихся способностях, не может организовать *жизнь в целом*, оставаясь в рамках официальной идеологии» (с. 15)! Это не обмолвка, т.к. дальше тезис получает развитие! А не оставаясь — может? Лермонтов показал это в романе, но куда же смотрел он сам? Организовал бы, что ему стоило. На с. 16 мы встречаемся с необыкновенным принципом *стилистической* классификации: на «завершенные» и «незавершенные» произведения. В последних автор якобы непосредственно вмешивается в повествование, в первых — нет. К первым относится очерк «Кавказец» и «Панорама Москвы», к последним — «Княгиня Лиговская». Спорить с этим утверждением можно будет только тогда, когда автор перечитает произведения, о которых он пишет. Заодно было бы хорошо обновить в памяти «Песню про купца Калашникова», чтобы не утверждать, что в ней не выдержана хронологическая последовательность событий.

Боюсь, что переделать статью не удастся. Ее нужно писать заново — и очень коротко (самое основное), — или отказаться от нее вовсе.
В. Вацуро.

«Ветка Палестины»

К сожалению, против напечатания этой статьи я должен возражать самым решительным образом. Неосведомленность автора в литературе вопроса почти невероятна. Уже в первой строке он безоговорочно датирует стих. 18 февр. 1837 г., обосновывая эту дату «Стихотворениями М. Лермонтова», где под «Веткой Палестины» стоит 1836 г.! Откуда взялась дата «18» неясно: визит к Муравьеву, как доказывает И. Андроников, был 17 февр. (Иссл. и находки, с. 65). Если бы автор дал себе труд заглянуть хотя бы в комментарий к акад. Лермонтову (т. II, с. 331), он бы нашел там сведения, что Муравьев рассказывал об истории этого стих. дважды и по-разному; в «Описании предметов древности...» (1872) он не связывал его с визитом Л. к нему и датировал 1836 г. Эти сведения автор мог бы найти и в прим. к воспоминаниям Муравьева (Восп., с. 456), где есть ссылка на специальную статью (В.В. Баранова), посвященную всем этим вопросам. Ссылка на эту статью есть и при статье «Ветка Палестины», — но автор не заглянул *ни в один* из самых элементарных источников. Поэтому у него выпали все приводимые исследователями параллели к этому стих. (см. о них комм. к Л. в изд. «Academia», II, 181–182). Не рассмотрев критически ни источники, ни исследовательскую литературу, автор избрал первый попавшийся и с совершенным простодушием построил на нем свои рассуждения о душевном состоянии Л. в 1837 г., «подкрепляя» их текстом. Несерьезность всего этого построения станет очевидной, если

принять дату «1836» как наиболее вероятную. Из самого текста стихотворения автор выбрал только нужные ему слова, благоразумно опустив ненужные. Из них удалось построить «иконный» пейзаж. Если прочитать все стихотворение, такого пейзажа не получится, т.к. не существует икон, на которых изображена пальма, колеблемая ночным ветром, или увядшая пальма, покрытая прахом, или иудей, сплетающие ее листья. Замечательно рассуждение о тайне, проникающей все стихотворение: «все вопросы оставлены без ответа: «Поведай: набожной рукою / Кто в этот край тебя занес»... и т.д. Стало быть, принципиально возможно было бы отвечать на эти вопросы: занес Муравьев, следа слез не храню, грустил редко и т.п. На стр. 3 утверждается, что стих. — «исповедь наедине» и «немой диалог». Как это может сочетаться — по видимому, тайна уже не стихотворения, а статьи, которую, повторяю, с сожалением приходится признать не соответствующей самым элементарным научным требованиям.

«Тамара»

Редакция ЛиЯ сочла необходимым заменить первоначальный вариант статьи, опиравшийся на существующую литературу о балладе Л., новым, содержащим оригинальные разыскания и интерпретации. Можно признавать существующую литературу о «Тамаре» недостаточной и не раскрывающей произведение до конца, однако нужно помнить, что Энциклопедия не имеет права исправлять эти недостатки, вводя совершенно индивидуальные и иногда крайне субъективные толкования, место которым в специальных исследовательских сборниках, призванных как раз обновлять существующие точки зрения. Все это в полной мере относится к рецензируемой статье.

Автор статьи стремится вскрыть глубинные пласты замысла Л. Он устанавливает в балладе романское и мистериальное жанровые начала. Романское начало в «Т.» нужно доказывать; мистериальное — недоказуемо, т.к. в жанровом отношении мистерия — драматическое произведение. Трудно согласиться и с тем, что в «Т.» отождествляется природное (Терек) и человеческое (Тамара): из того, что Дарьял — теснина, а башня — тесная и что там и здесь темно, отнюдь этот вывод не следует. Между тем читатель Энциклопедии будет принимать его как вывод, принятый в литературоведении, не зная, что он — совершенно индивидуальная точка зрения. Совершенно так же, как несомненность, будет восприниматься и рассуждение на с. 35: «утра сияние» «преображает „хаос“ в „космос“ и вводит в демонич. облик Т. светлое начало». Это — совершенное недоразумение: по прямому смыслу строфы, наслаждение совершается ночью, утром «мрак и молчанье» воцаряется в башне, и в Терек выбрасывается труп, — после чего следует прощание.

Где же

Где же здесь «светлое начало» и «преображение хаоса в космос»? Между тем из этой строчки, к тому же истолкованной вне всякого контекста, делается широкий вывод о связи Л. с натурфилософией Тютчева, с «дневным и ночным» началами и т.д. и т.п. Остается непонятным, зачем Л. понадобилась натурфилософия, «с гениальной дерзостью» введенная в «романс о жестокой любви» (совершенно превратное и глубоко несправедливое истолкование великолепного произведения!). Просто для гениальной дерзости? А если есть натурфилософия, — то зачем романс о жестокой любви? Все эти вопросы возникают закономерно, т.к. целостность стих. при таком истолковании совершенно распалась, концепция его исчезла и вопрос о *смысле* всего происходящего даже не поставлен. Между тем смысл совершенно ясен, — и связи стих. с «Египетскими ночами» гораздо глубже, чем кажется автору. (Кстати, неприятная опечатка: «Ег. ночи» датированы 1837 — это дата публикации.) Гибель возлюбленных царицы — это вовсе не нечто «неподвластное разуму», — напротив. Они гибнут потому, что для Т. любовная страсть — единична и неповторима; ночь с ней — своего рода апофеоза любви, после которой ни ее избранник не может знать другой женщины, ни она — вторично возвратиться к нему. Это — характерная лерм. *интерпретация* пушкинского текста, в котором акцентирован им не «торг», а «неслыханное служение матери наслаждений» (слова Клеопатры). Все это совершенно ясно из текста, — и скорбное прощание — не мифическое «дневное начало», а необыкновенное по красоте завершение этой идеи. Здесь почти тот же ход мыслей, что и в первой новелле «1001 ночи», где царь Шахрияр казнит своих жен наутро после брачной ночи, т.к. уверен в неизбежности женской измены. Все рассуждения о натурфилософии и т.п. только затемняют прозрачную ясность лермонтовской баллады (объявленной жестоким романсом).

Совершенно неубедительно сопоставление «Т.» с «Демоном», — для него понадобилось переинтерпретировать поэму; ни при каких усилиях из нее нельзя вычитать, что Демон преобразил Тамару по своему образу и подобию. То же обстоятельство, что героиня поэмы и баллады носит одно имя, не может быть аргументом, даже если признавать, что «в антропонимическом пространстве» л-ского творчества (не очень ясно, как антропонимика может составлять пространство) имя героя «всегда несет смысловую нагрузку». Это примечание лукаво: вопрос в том: одну и ту же или нагрузку вообще? Автор не решается утверждать первого, а второе — не довод.

В силу всех этих резонов я должен решительно возражать против публикации этой статьи в ЛЭ. Повторяю: она уместна в сборнике, где ее тезисы могут быть аргументированы и где спорность ее не будет противопоказанием к публикации. В данном же издании она ничего

не разъясняет и лишь возбуждает все новые вопросы, на которые ответов нет и, как мне представляется, в ряде случаев они и не могут быть получены.

В. Вацуро.

Опубликованная в «Лермонтовской энциклопедии» статья «Тамара» принадлежит Вацуро (см. наст. изд.); последний

фрагмент (грузинские источники баллады) написан В.С. Шадури (Лермонтовская энциклопедия. С. 560).

сюжет в лирике Л.

Эта статья — третья, не получившаяся у данного автора, и причины неудачи, конечно, не в неспособности автора написать теоретическую статью, а в ложности исходной установки. К неудаче приводит упорное стремление отрешиться от традиционных дефиниций и дать — любой ценой — непременно оригинальное построение. Чрезвычайно нечетко самое определение сюжета — событие или совокупность действий. Сюжет — это способ временного развертывания замысла; точное определение нужно взять хотя бы из «Поэтики» Томашевского. При ином понимании его постоянно будут смешивать с *событием*, что и происходит в статье. Далее — что такое лирич. сюжет? Это второй вопрос, на который нужно ответить, чтобы не говорить, что у Лермонтова в лирике «событие или совокупность действий» «не являются смыслоорганизующим началом». А у кого является? у Фета? у Блока? у Тютчева? А далее, при таких послышках, автор неизбежно попадает в область наукообразного доморощенного философствования на ту тему, что сюжет «шов» между миром «внешним и внутренним» (как будто здесь все яснее: что такое человек внешний, что такое внутренний и где их сшивают), что сюжет — движение души (что такое душа — автору, очевидно, также совершенно ясно) и т.д. и т.п. На с. 28, наконец, автор выбирается на более твердую почву (абз. 2), но затем опять впадает в область отвлеченных рассуждений, не имеющих к теме статьи ни малейшего отношения. Вместо того, чтобы разделить — как это до него делалось в течение двух тысяч лет — стихи лирич. и лиро-эпич. (балладные, сюжетные) и установить их удельный вес в лирике Л., автор начинает доказывать, что в «Бородине» развивается «коллизия (почему коллизия?) общения», а не рассказывается о ходе сражения (а есть вообще стихи, где дается рифмованная хроника Бородинской битвы?). Анализировать статью далее нет надобности, т.к. конечные ее выводы полностью зависят от исходных установок; к ним добавляется только понятие «романтич.», «внефабульной» лирики (уже новое — или автор отождествляет сюжет и фабулу?) и реалистич., где «сюжет связан с событиями внешнего мира». Это означает, что всю интимную лирику

должно

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

должно отныне отписывать по ведомству романтизма. Несомненно, в статье есть и точные и свежие наблюдения, — но в целом она не только не достигает цели, но безнадежно запутывает читателя. Библиография дает ему (читателю) понять, что на эту тему (о сюжете в лирике и пр.) никто никогда не писал.

В. Вацуро.

В «Лермонтовской энциклопедии» опубликована статья Э.А. Веденяпиной (с. 557-558; библиография при ней отсутствует). Вероятно, В.Э. дает отзыв на ее первый вариант.

«Я не люблю тебя: страстей»

Над этой статьей нужно бы еще поработать. Трактовка стихотворения не вполне точна; текст слегка переакцентирован, и это приводит к противоречиям. Согласно чтению, которое предлагает автор, лирическая мысль идет от «категорического признания в нелюбви» (неудачное выражение) до почти признания в любви, «продираясь» (очень нехорошо!) сквозь уступки, противоречия и т.п. Но ведь самый текст решительно противится такому чтению. Не следует забывать, что Баратынским и Пушкиным было уже открыто в лирике дифференцированное понятие любви, — и что именно в таком своем качестве оно выступило в двух элегиях, которые упоминает Л. в разговоре с Сушковой. Совершенно в их духе Л. не отрицает первый тезис, а развертывает и поясняет его: «я не люблю» — в том смысле, в каком это слово применяется к страстному безумию, мукам и т.д. — что он в свое время и чувствовал; ныне это чувство сменилось «памятью сердца». Ср.: «угасла не совсем», «молился новым образом, но с беспокойством староверца». Потом это повторится в рус. лирике: «люблю ли тебя, я не знаю и т.п.». Потому-то лирической эмоции и не приходится преодолевать никаких противоречий; она выражена не суггестивно, а совершенно открыто, и противительные интонации с «но» обозначают лишь, что у лирич. героя не наступило забвения и охлаждения. Лермонтов следует здесь за элегич. традицией Пушкина-Баратынского, а не противоречит ей. Между тем из статьи неясно, в каком отношении к этой традиции стоит стих.; цитата из Сушковой повисла в воздухе и подсказывает читателю мысль, что Л. просто совпал с Пушкиным и Баратынским, что, конечно, неверно. Нужно указать и на то обстоятельство, что один из центральных мотивов стих. восходит к Байрону, а заключительный образ к Шатобриану. Далее: важно указать на положение этого стих. в пределах «сушковского цикла» и — особенно существенно — соотнести самую статью с др. статьями, где затрагиваются близкие темы,

и сделать отсылки. Наконец: статья *очень* выиграет, если будет изложена экономнее.

В. Вацуро.

Автор статьи — К.М. Черный (см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 641).

лирический герой Л.

Если рассматривать эту статью вне ее непосредственного утилитарного назначения — не как статью для ЛЭ под названием «Лирический герой», а как этюд, посвященный лермонтовской лирике в целом, ее несомненно нужно признать удачной. Ее неоспоримые достоинства — свежесть взгляда на целый ряд проблем л-ской лирики, широта постановки проблем, стремление рассматривать Л. в перспективе общеевропейского романтического движения, наконец, высокий литературный профессионализм, который сказывается, между прочим, в умении точно и свободно формулировать авторскую мысль. Те отдельные спорные или недоказанные положения, которые в ней содержатся, ни в малейшей мере не помешали бы ее публикации в качестве индивидуальной авторской работы. Однако в Энциклопедии она выглядит явлением чужеродным, и то, что было бы вполне допустимым и даже привлекательным в любом другом издании, здесь — в силу законов жанра — оборачивается недостатком.

Статья начинается точной дефиницией (стр. 14), которая в дальнейшем получает развитие и конкретизацию. По ходу изложения в него вовлекаются все новые пласты осмысляемого материала, который автор черпает из арсенала романтической литературы вообще, в том числе и из лермонтовского творчества. Уже здесь начинается расширение темы и отход от непосредственной и достаточно локальной задачи статьи. Невольно возникает вопрос: был ли автор правильно информирован относительно ее возможного объема? Статья о лирическом герое занимает 27 стр. (!), она находится в неслыханно привилегированном положении в сравнении с другими статьями, авторы которых не могли себе позволить свободно развешивать историко-литературный фон, прибегать к побочным экскурсам, к цитатам и т.п. Как ни трудно это автору и редакторам (редактировать эту статью вообще очень сложно, а без автора, может быть, и невозможно), — но она должна быть сокращена вдвое, до 0,5 а. л. — в первую очередь за счет слишком свободного изложения и побочных экскурсов. Такие резервы сокращения есть уже на первых стр.: см., напр., с. 15 (абз. 2, от слов: «Романтическое мировоззрение» до «для ранней лирики Л. проблема читательской легенды не возникает»), с. 16 (от сл.: «И закономерно» и до конца абз. — «об этом в связи с Л. идет речь дальше» — эта мысль варьируется несколько выше)

и т.д.

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

и т.д. Вообще автор склонен неоднократно возвращаться к раз высказанной мысли, чтобы включить ее в разные контексты или проиллюстрировать новыми примерами, — от этой роскоши, как ни жаль, в энциклопедии приходится отказываться.

Начиная со стр. 21 предмет статьи постепенно начинает исчезать из поля зрения автора. Прежде всего исчезает «Л. г.» как историко-литературная категория. Он начинает сливаться с понятием «личность Л.», более того, отождествляться с нею. Характерно, что на этих стр. речь более всего идет о творческом сознании самого Л., а о его л. г. попутно. Я сейчас не вхожу в вопрос о том, насколько правомерно сближать эти понятия (сам автор и его лирический герой), — вопрос это спорный, и автор статьи волен принять любую точку зрения, — однако, как бы он ни решался, лирический герой — это не автор, а авторский «самообраз» (с. 14), понятие историко-литературное, а не психологическое — и в этом качестве начиналось его рассмотрение. Это-то его качество исчезло, растворилось, скрылось за рассуждениями о творческих импульсах Л., его эволюции и т.п. Все это совершенно иные темы, которые теперь вышли в статье на передний план.

Л. г. позднего творчества Л. рассматривается в статье на материале сборника 1840 г. Такой аспект возможен как дополнительный к хронологическому анализу самой поздней лирики, — но как основной, тем более единственный, он совершенно не оправдан и является довольно показательным случаем подмены темы. Между тем автор статьи подробно, не торопясь, рассказывает о сборнике и об отдельных стихах сборника, частью повторяя то, что было уже сказано в частных статьях, частью совершенно неоправданно им противореча; устанавливая по своему разумению внутренние связи в сборнике (до сих пор такого анализа все писавшие о сборнике избегали, т.к. понимали, что столь жесткую телеологию невозможно строить там, где на каждом шагу нас может подстеречь случайность), переходя вслед за тем к наблюдениям над мелодикой стиха Л., над темой «толпы» в «Не верь себе» (попутно сообщается, что в последнем стих. «предузнан» Адуев-старший), над песенным началом у Л. и т.д. и т.п. В этом типично эссеистском построении, для которого есть только один критерий — «интересно» и «стилистически хорошо» (а этот критерий статья везде выдерживает), уследить за логикой мысли автора почти невозможно; если читатель все еще хочет получить ответ, как менялся л. г. Л., то ему предстоит окончательно запутаться в прихотливой вязи ассоциаций, отступлений, наблюдений более общих и более частных. Только на стр. 34 автор как будто вспоминает о заявленной теме статьи, чтобы тут же углубиться в выяснение вопроса о «песенности» лирики Л. и не покидать его уже до самого конца.

Я намеренно уклоняюсь от разбора положений автора по существу. Нет сомнения, что среди них есть в высшей степени плодотвор-

ные, которые когда-нибудь автор статьи развернет и подкрепит последовательной аргументацией; тогда будет возможен и их критический разбор. Сейчас важно другое: в настоящем своем виде статья является антиподом энциклопедической статьи. В ней не выдержано единство темы, не осуществлен отбор материала, собственно изложение и побочный экскурс уравниваются в правах, мысль не развертывается последовательно, а декларируется — и потому, как всякому эссе, ей внеположен «академический» критерий оценки. Статью невозможно резюмировать, — и, уж конечно, *из нее нельзя получить никакой справки*. Повторяю: для критического этюда и даже для статьи в сборнике или журнале — это достоинство; для энциклопедии это почти катастрофично.

Вместе с тем я очень бы рекомендовал не заказывать статью на эту тему другому автору, а просить данного автора переработать ее с учетом требований Энциклопедии и в объеме не более 0,5 листа, т.е. сократить ее *вдвое*, — и не только потому, что это самый максимальный объем, который может себе позволить энциклопедия для данной темы (учитывая масштаб изложения, принятый в других статьях), но и в непосредственных интересах самой статьи.

В. Вацуро.

Речь идет о статье И.Б. Роднянской. Статья получила высокую оценку в отзывах С.Г. Бочарова и Л.Я. Гинзбург (их тексты сохранились в архиве В.Э.) и была напечатана с небольшими сокра-

щениями (Лермонтовская энциклопедия. С. 258–262); см. также: *Роднянская И.Б. Герой лирики Лермонтова // Роднянская И.Б. Движение литературы: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 42–61.*

Э.Г. Герштейн

<1979>

Дорогая Эмма Григорьевна!

Я добрался, наконец, до статьи «Не смейся...» и спешу поделиться с Вами моим откровенным суждением.

В статье есть вещи чрезвычайно интересные. Они близки мне более, чем кому бы то ни было. Лет 7 или 8 назад я делал на группе доклад об интерпретации стих. «О, полно извинять разврат» и выдвинул мысль, что это стих. вовсе не есть обращение Лермонтова к Пушкину (о чем говорили и раньше), а монолог Шенье, проецированный на среднюю часть пушкинской элегии; что «тираны» здесь — Робеспьер и пр. (у Пушкина — «палачи *самодержавные*», отсюда «порфира», то же в «Сашке»), что мотив «изгнания» опирается на подлинные стихи Шенье, что всё стих. реминисцирует пушкинскими стихами из той же элегии и т.д. и т.п. Вывод доклада встретил упорные возражения сторонников «пушкинской версии», и я его не напечатал. Я, однако, и сейчас продолжаю думать, что он

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

что он был близок к истине, хотя, может быть, и не во всем. Судите же сами, с каким интересом я читал полный текст Вашей статьи, где приведены дополнительные данные, которых я тогда не учел, и сведения об историографии вопроса (Болдаков, Эйхенбаум), которые я упустил. Это мое личное восприятие Вашей статьи, которую я очень хотел бы видеть напечатанной.

Вместе с тем в ней есть те же слабые места, какие были и у меня, — и они, естественно, касаются позитивной части. Они усугубляются в «энциклопедич. варианте» статьи. Полный текст касался одного центрального вопроса — о датировке, и имел на это полное право. «Энци. вариант» имеет совершенно другую задачу, и не может делать этот вопрос центральным, — между тем все интереснейшие наблюдения, совершенно самоценные, в нем приглушены, и все «выведено» на дату. Получилась статья не энциклопедическая, а научно-полемическая, и читатель получил вместо целостного анализа лермонтоведческие «доместика факта». Так невозможно.

Это о жанре. Теперь по существу вопроса (даты), о чем мы с Вами немножко уже говорили. Разберем аргументы против 1837 г.

1. Невозможность «байронич. стих.» «Я не хочу, чтоб свет узнал» в 1837 г., когда Л. перешел к «конкретно-предметному стилю». Если бы Вы датировали эти стихи 1831-м г., напр., — это было бы естественно. Но ведь Вы связываете их с историей «Маскарада», которая закончилась 28 октября 1836 г.! Стало быть, дело в трех месяцах. Можно ли считать, что в декабре 1836 г. возврат к байронич. стилю возможен, а в январе 1837 г. уже нет?

2. «Психология — палка о двух концах», говорил у Достоевского Порфирий Петрович. Я думаю, что как раз история «Маскарада» не может быть убедительно связана с мотивом *казни*. Если говорить о биографич. реалиях, то арест 1837 г. гораздо более естественен. Если же считать, что мотив литературен, тогда неосторожно связывать его вообще с какой-либо реальной ситуацией, в т.ч. и с ситуацией 1836 г. Далее. Л. совершенно не отказывается от своего поэтич. призвания (строки «Пускай толпа растопчет мой венец»). Он отказывается от *признания* (венец терновый остается для него даже и в том случае, если «толпа» его растопчет). Здесь интонация как раз та, что в стихах о Пушкине. Что же касается его поэтич. славы, — то Л. вряд ли мог на нее обращать особое внимание и даже знать о ней в 1837 г., сразу после ареста и угрозы тяжелых репрессий. И то, что его имя облетело всю Россию (полно, так ли?), — это ведь знаем и ценим *мы*, а не гусарский офицер, которому грозит разжалование в солдаты.

3. Вы связываете «Не смейся...» с стих. «Никто моим словам не внимлет...» и «Мое грядущее в тумане». Но эта связь не очевидна. Эти стихи скорее тяготеют к «Когда надежде недоступный». В них нет са-

мого важного — устойчивого мотива казни. Зато этот мотив есть в «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою») — это стих. почему-то в «сплошняке» появилось вообще без имени — разве не Вы его пишете? и почему же? как можно делить эти два стих.? Вы же о нем в статье даже не упоминаете, и это непонятно.

4. Наконец, еще одно. Вы увлеклись проблемой творческого самоощущения Л. и оставили в стороне поэтому любовную, лирич. подоснову стих. и его лирич. адресата. Он, конечно, не обязательно реален; он намечается в стихах «ивановского цикла» и навеян поначалу Байроном и Т. Муром, а затем «Фанни» из пушкинского «Андрея Шенье», — но именно после истории с «Маскарадом» появление его трудно объяснить, — во всяком случае, из ситуации никак не следует.

Имея в виду все эти обстоятельства, я взял на себя смелость сделать вот что. Я проаннотировал полный текст Вашей статьи и предлагаю Вам энциклопедич. новый вариант, откуда убраны конкретные возражения и где усилена позитивная часть. Нас бы этот вариант устроил гораздо более. Посмотрите его, пожалуйста, внесите нужные коррективы и отошлите Энциклопедистам взамен старого, сославшись на нас.

А что же все-таки «Когда твой друг»? Кстати, по поводу строчки «волна полночная простонет» у меня есть одно полуфантастическое соображение. В 1830 г. в «Деннице» (как раз в то время, когда Л. был в Москве и читал московскую периодику и альманахи) было напечатано стих. С. Тепловой, к-рое вызвало шумную цензурную историю скандально-го типа: оно считалось посвященным Рылееву:

Слезам горькими, тоскою
Твоя погибель почтена.
О верь, о верь, что над тобою
Стон скорби слышала волна.
О верь, что над тобой почило
Прощенье, мир, а не укор,
И не страшна твоя могила,
И не постыден твой позор.

Так вот, строчка «С слезами горькими, с тоскою» есть в «Нищем», того же 1830 г., а «волна полночная простонет» — едва ли не парафраза 4-й строки, — конечно, произвольная. Что Вы об этом думаете? О стихотворении знали вся Москва и весь Петербург, — за него цензор С.Н. Глинка сидел на гауптвахте и весь город его посещал, а Максимович давал объяснения.

О наших прочих делах пока не пишу <...>.
Всяческих благ!

Речь идет о статье «Не смейся над моей пророческой тоскою» (Лермонтовская энциклопедия. С. 337; напечатана — вопреки просьбе Э.Г. Герштейн, обозначенной в приводимом ниже ее письме к В.Э., — с одной подписью). Статья «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою») написана К.М. Черным (Там же. С. 205). Упомянутая гипотеза была позже развернута в статье «Лермонтов и Серафима Теплова» (см. наст. изд.).

4 июня 1979 года Э.Г. Герштейн отвечает Вацуру: «Дорогой Вадим Эразмович. Огромная благодарность за внимание, с каким Вы сделали талантливую аннотацию моей большой статьи. Мне очень понравилось, и я уже отослала ее сегодня в Энциклопедию с двумя только дополнениями. 1. К примерам, иллюстрирующим в скобках колебание времен, я прибавила „Не смейся...“, чтобы подчеркнуть настоящее время. В Ваших примерах упомянуты только прошедшее и будущее. 2. К подписи я прибавила фамилию В.Э. Вацуру, не дожидаясь Вашего согласия. Но я их предупредила, что это не согласовано еще с Вами. А теперь прошу Вашего согласия печатать эту заметку за двумя подписями.

Теперь ответчу на Ваши возражения. Вы говорите, что между запрещением „Маскарада“ и смертью Пушкина прошло всего три месяца. Но дело не в календарном времени, а в том, что дни 27–29 января и следующая за ними неделя — это рубеж, шок, обвал. Такие события резко меняют мироощущение. И все исследователи, следящие за творческой эволюцией Лермонтова, отмечают крутой перелом, произошедший в его художественном методе в это время. Найдич характеризует его как отказ от циклизации лирики, Л. Гинзбург говорит о предметности, пришедшей взамен романтическому стилю (не помню текстуально), Максимов уделяет этому феномену несколько страниц, и, уж конечно, Эйхенбаум строил на этом свою периодизацию лирики Лермонтова.

Вы сомневаетесь, была ли слава? Ощущали ли ее Л.? Вчитайтесь в показания Раевского. Он так и пишет, что слава вскружила Л-ву голову. Если впервые стихи молодого, никому неизвестного поэта переписывают в кофейнях, в офицерской среде, в великосветском обществе, одни с бранью, другие в восторге, — разве это не

дает честолюбивому Л. ощущение славы? И это сквозит в его взбудораженных записках и письмах Раевскому.

Далее: Вы говорите, что Л. отказывается не от призвания, а от признания — по видимому, в этом Вы правы. Ваше толкование вернее.

Далее: мотив казни. В этом стих-нии он лежит на поверхности. А в подтексте лежит расширительный смысл безвременной смерти. В некоторых шеньевских стих-ниях Л. говорится не о казни, а о самоубийстве. И тот же мотив рубежа, распутья или тупика содержится во всех приведенных мною стихах сомнительных дат между 1836–1838. И почему Вы говорите, что я не упоминаю „Когда твой друг с пророческой тоскою“? Я не только упоминаю его, но сопоставляю с „Русалкой“. Прочтите „Русалку“ в окружении первых петербургских стих-ний Л. (малоудачных, кроме „Паруса“), и Вы увидите, что, растерянный в суровой и чужой обстановке, Л. очень и очень подумывал о том, не броситься ли ему в Неву? То, что Вы указали на стихотв. Теплового, — поразительно! И очень убедительно. Жаль, что это не напечатано. Я очень верю, что тут есть связь, и с глубокой перспективой — ведь речь идет о Рылееве. Не вижу в Вашей версии ничего фантастического, ни полуфантастического. Это осложняет мою идею о связи стих. К *** с „Русалкой“, но не уничтожает. Однако сближать хронологически оба варианта „пророческой тоски“ нельзя из-за стих. „Я не хочу, чтоб свет узнал“. А его лирический центр (терминология Эйхенбаума) не в противопоставлении себя толпе и в возвышении своего большого „Я“, а в чувстве вины запутавшегося и морально опускающегося человека. И его обращение к Богу и совести — последняя самозащита. В „пушкинские“ дни у Л. не могло быть ощущения вины. Я знаю, что Вы сейчас скажете: а его записка к Раевскому? „Мне порою кажется, что весь свет на меня ополчился“ и т.д. Но это — конкретная вина, причиняющая страдания его любимому другу, и от нее не скроешь „на утесе“. „Я вспомнил бабушку“, — откровенно оправдывается Л. Вы сопоставляете „Мое грядущее в тумане“ с „Когда надежде недоступный“ — безусловно, здесь и психологическая и литературная связь. Но, во-первых, я не помню сейчас, имеются ли доказатель-

ства его датировки 1834 г., кажется, это связано с юнкерской тетрадью? Но в обрывающейся строфе „Мое грядущее...“ есть подразумеванье чего-то совершенно конкретного: „...для поприща готовый я дерзко вник в сердца людей“ и т.д. Здесь явно имеется в виду „Маскарад“. Насчет дамы, которой посвящены стих-ния о „голове на плахе“, ничего не знаю. Согласитесь, что наши сведения о жизни и творчестве Л. в годы служения в лейб-гусарах до смерти Пушкина находятся на уровне „доисторического“ лер-

монтоведения. Как ни много пробелов в общей биографии Л., все-таки детство, Москва, Кавказ, Петербург в юнкерском училище, Петербург — между двумя ссылками, последний отпуск, дуэль и смерть — мы перетряхнули, узнали много нового, прибавили ряд новых материалов. А тут мы остаемся девственно невинными, имею в виду годы 1834–1836/7. <...>

Всего лучшего!

Э. Герштейн.

4 июня 1979 г. Письмо уйдет завтра.

М.Н. Хитрову

Заведующему редакцией литературы и языка
издательства «Советская энциклопедия»

М.Н. Хитрову

Глубокоуважаемый Михаил Николаевич!

Как Вы знаете, в последние месяцы работы над корректурами «Лермонтовской энциклопедии» редколлегия этого издания понесла тяжелые потери: мы лишились В.Г. Базанова, который в качестве директора Института русской литературы принимал ближайшее участие в организации Энциклопедии и координировании работы над ней, и В.В. Жданова, заместителя главного редактора, чья роль в издании была поистине неоценимой, — касалось ли дело организационной, научной или издательской стороны. Их имена должны будут теперь появиться на титульном листе в траурных рамках. Нам хотелось бы избежать этого — в первую очередь потому, что это создаст у широких читательских кругов впечатление, что покойные члены редколлегии не успели внести своего вклада в нашу общую работу. Между тем все мы знаем, насколько реальным и весомым был этот вклад. Должен это знать и читатель. Нельзя ли, глубокоуважаемый Михаил Николаевич, исхлопотать разрешение, — быть может, в порядке исключения из общего правила, — заменить траурные рамки на титуле несколькими строками памяти наших ушедших товарищей на последних страницах издания — или в том месте Энциклопедии, где это будет наиболее уместно? Сколько нам известно, в других изданиях подобного рода практика существует; нам представляется, что в данном случае это было бы уместно и справедливо. Нет необходимости напоминать Вам, что В.В. Жданов, например, прочел Энциклопедию уже в верстке и, завершив свой труд, не успел увидеть только изданной книги.

Мы очень просим Вас взять на себя труд проконсультироваться по этим вопросам в соответствующих инстанциях и войти с ходатайством
о положительном

ИЗ ПИСЕМ АВТОРАМ «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

о положительном решении этой проблемы, которая представляется нам существенно важной.

С искренним уважением
главный редактор «Лермонтовской энциклопедии»,
доктор филол. наук, профессор
[В.А. Мануйлов]
заместитель главного редактора, канд. филол. наук
[В.Э. Вацуро]
30 марта 1981
Ленинград

Ходатайство было удовлетворено частично:
траурные рамки сняты, а «строки памяти»
интерполированы в обращение «К читателю»
(Лермонтовская энциклопедия. С. 7).

поэма М.Ю. Лермонтова «Казначейша» в иллюстрациях М.В. Добужинского

В 1838 году в третьем номере основанного Пушкиным журнала «Современник» появилась небольшая поэма под названием «Казначейша». Автором ее был молодой поэт, чье имя стало широко известно по его стихам на смерть Пушкина и по последующей его драматической судьбе — аресту, следствию, ссылке на Кавказ. Этим поэтом был Михаил Юрьевич Лермонтов. Вернувшись из ссылки, он сближается с прежним пушкинским окружением и уже в середине февраля 1838 года передает В.А. Жуковскому свою новую поэму, написанную, вероятно, еще в ссылке, а может быть, и ранее, после посещения им Тамбова в 1836 году.

Известный литератор И.И. Панаев рассказывал, что, увидя печатный текст в «Современнике», Лермонтов был возмущен. Поэма была искажена цензурой. Ее подлинное название было «Тамбовская казначейша», — но цензурное ведомство имело указания оберегать административные порядки и исключило все стихи, где можно было заподозрить неуважение к тамбовскому градоначальству; даже самое название города было заменено инициалом или исключено вовсе. Не попали в печать и строчки, где поэт позволял себе отступления от строгого религиозного канона или от нравственности в ее официальном понимании. Некоторые стихи, вычеркнутые из текста, до нас не дошли; другие сохранились в памяти современников, — насколько точно, неизвестно. Так, друг и родственник Лермонтова А.П. Шан-Гирей сообщал биографу поэта П.А. Висковатову пропущенный стих в строфе I: «Там зданье лучшее — острог». Висковатов по устному преданию восстанавливал и другие стихи.

Как жаль, что не было детей
У них! — о том причины скрыты;
Но есть в Тамбове две кумы,
У них, пожалуй, спросим мы (строфа XII).

Он,

Он, спать ложась, привык не ведать,
Чем будет завтра пообедать (строфа XV).

Он не терялся никогда
И не смущен бы был и раем,
Когда б попался и туда (строфа XVI).

Амур прилежно помогал.
Увы! Молясь иной святыне,
Не веруют амуру ныне (строфа XXXIII).

Блюститель нравов, мирный сплетник,
За злато совесть и закон
Готов продать охотно он (строфа XLIV).

Иронических и сатирических строф в тексте поэмы было, таким образом, больше, — но общий тон «Тамбовской казначейши» определялся ими лишь отчасти. Уже в посвящении Лермонтов заявил, что намерен писать «на старый лад», «Онегина размером». Он взял от Пушкина, однако, не только «онегинскую строфу», но и нечто большее — самые принципы стихотворного повествования, и напечатал свою повесть в пушкинском журнале, что было жестом почти символическим.

В «Евгении Онегине», в «Домике в Коломне» Пушкин открыл для русской литературы совершенно особый тип стихотворного рассказа, тон которому задает современный рассказчик, приближенный к автору, но не тождественный ему.

Интересным для читателя является не столько то, о чем рассказывают, сколько то, как рассказывают, и тот повествователь, который входит со своим читателем в непосредственный контакт, предлагает ему свои комментарии и размышления, то саркастические, то лирически окрашенные, сообщает о себе самом и даже иногда позволяет заглянуть в свою творческую лабораторию.

Во всем этом есть элемент «игры», потому что рассказчик-собеседник намеренно строит свой облик, в котором он появляется перед читателем, и потому что его субъективная воля может придать разным частям повествования различную и иной раз совершенно неожиданную эмоциональную окраску, насмешливо снизив патетическую сцену или сделав глубоко серьезным внешне комический эпизод.

Все эти художественные принципы легли в основу «Тамбовской казначейши», построенной на провинциальном анекдоте, который Лермонтов иронически противопоставил требованию «крови», «действия и страстей» неистово романтической литературы. Рассказ погружен в быт, причем быт провинциальный. Он ведется в ироническом и да-

же сатирическом тоне: столичный рассказчик стоит над провинциальными нравами и описывает их снисходительно-покровительственно. У него есть на это основания. Отпечаток пошлости лежит на всех его героях, не исключая и Авдотьи Николаевны — «прелакомого куска» для ротмистра Гарина. Пошло то, что копирует чужую внешнюю форму, лишённую внутреннего содержания: байронические позы и заимствованные из ходячих мелодрам монологи армейского ловеласа, имитирующего любовь; показная невинность провинциальной кокетки, питающей тайную страсть к черным усам и готовую включиться в интрижку... Эта ситуация предопределяет тональность повествования, — но в него влетают и лирические нотки.

Регистр рассказа то повышается, то понижается, и мы неожиданно угадываем в тексте скрытые сюжеты поздних произведений Лермонтова, в том числе и лирических стихов. Так, сцена у окна вызывает в памяти «Соседку», а строки «И сердце Дуни покорилося; / Его сковал могучий взор» вдруг поднимаются до патетики «Демона»: «Могучий взор смотрел ей в очи...» А далее — новое снижение: любовное изъяснение Гарина — это иронически перелицованное письмо Татьяны и ответ Онегина, даже с парафразами и реминисценциями: «Я вижу, вы меня не ждали...», «Тебе я предан... ты моя!». Снижение ситуации достигает предела, когда муж застаёт улана на коленях перед Дуней и решает — нет, не стреляться, а обыграть его в карты, воспользовавшись женой как приманкой, что он уже делал не раз. Здесь прямая пародия, гротеск, — но именно с этой сцены начинает нарастать драматическое напряжение. Этот сюжет Лермонтов будет разрабатывать в своей последней повести «Штосс». Но «Штосс» серьёзен изначально; в «Тамбовской казначейше» повествование скользит от иронии к драме, потому что центр авторского внимания перемещается на психологическую коллизию. Муж ставит жену на карту, — что при этом чувствует живая ставка?

Сцена проигрыша жены в существе своем, конечно, тоже пародийна: она есть логическое завершение «интрижки», в которой приняла участие и Авдотья Николаевна. В кульминационный момент ирония исчезает полностью. Действует героиня, описываемая «высоким слогом», и появляется емкий, лаконичный, подлинно пушкинский «жест»:

Тогда Авдотья Николавна
Встав с кресла, медленно и плавно
К столу в молчанье подошла.
Но только цвет ее чела
Был страшно бледен. Обомлела
Толпа. Все ждут чего-нибудь —
Упреков, жалоб, слез... Ничуть!

Она

Она на мужа посмотрела
И бросила ему в лицо
Свое венчалное кольцо —
И в обморок...

Это — подлинная драма, стоящая всех кровавых драм, и то, что она разворачивается в провинциальном, «благонравном» городе, делает ее еще острее и глубже: здесь жена, опозоренная «скандалом», разорвавшая свои супружеские связи, теряет все: она изгнана из общества. Все это стоит за «нервическим припадком» последней сцены. Она обрывает повествование, лишая его разрешения и усугубляя безысходность, — и непринужденный тон заключительных строф, приглашающих читателя посмеяться над литературной неискушенностью автора, полон язвительной иронии. Лермонтов шел по стопам Пушкина, но не повторял его: он увеличивал драматический потенциал бытового анекдота, открывая пути дальнейшему движению уже реалистической литературы.

<Часть статьи, написанная А.В. Корниловой, опущена.>

послесловие

<к роману Бориса Садовского «Пшеница и плевелы»>

Роман Бориса Садовского окончен, но сильное и необычное впечатление, вероятно, долго еще будет преследовать его читателя.

Он соприкоснулся с прозой незаурядного мастера. Ни социальные катаклизмы, разрушившие все, что было дорого автору «Пшеницы и плевел», ни многолетняя тяжелая болезнь, ни возраст, ни бедственная жизнь не отняли у него дара повествователя. И он не принял никаких требований, которые предъявляла писателям уже ясно определившаяся в 1936–1941 годах идеологическая политика власти.

В годы диктатуры Сталина и массовых репрессий он написал произведение откровенно монархическое и клерикальное, «контрреволюционное» в самом полном и точном значении этого слова.

В нем Николай I, подвижник, мудрец, политик и воин, отеческой рукой охраняет общественные и нравственные устои. В нем над Россией простерты не «совиные крыла», а благословляющая рука носителя евангельского духа митрополита Московского и Коломенского Филарета.

И сама Россия предстает в нем в своем патриархальном облике, и высшее ее духовное сокровище — передаваемый от поколения к поколению, органически наследуемый жизненный уклад. Материальный прогресс разрушает его. Железные дороги вредят естественно сложившимся связям, разъединяют людей с природой и между собой.

Исторический быт для Садовского — не тема, а мировоззренческая категория. Здесь лежали истоки его стилизаторства, всегда окрашенного некоторой ностальгией. С изображением быта связаны лучшие страницы его романа, достигающие иной раз виртуозного мастерства: вспомним описание столичного утра или масленичной недели. Вещи одушевляются; они становятся символическим знаком традиции, уклада, исторического бытия — как пейзаж сельской, провинциальной, усадебной России, как ее верования, обычаи, привычки, как гомон ярмарки, запах травы и поспевающих яблок, как лубочные картинки и книги и таинственные легенды о глухих раскольничьих скитах. Во всем этом

для Садовского

для Садовского заключена поэзия и духовный смысл старорусской жизни, которые и на самое крепостничество набрасывают идиллический флер. Это Россия «отцов» и «дедов», и тема поколений приобретает в его романе особую важность. Здесь любимые герои — потомки патриархальных семейств. Соломон Михайлович Мартынов — любитель книжной премудрости (мистической, масонской, ортодоксально-православной), трактующей о воспитании «внутреннего человека», собеседник Сквороды. В день его смерти в доме останавливаются часы, — в 1933 году Садовской записал в дневнике, что так произошло накануне кончины знакомого его Б.Б. Шереметева. И.И. Эгмонт — отец Володеньки — принимает православие, побуждаемый пророческим сном.

И то, что один из центральных героев «Пшеницы и плевелов», Афродит Егоров, — порождение этого быта, для Садовского существенно важно. Крепостной, дворовый человек, ставший европейски образованным художником, чьи академические полотна покупает государь император, не восстает против крепостной зависимости, а как бы перерастает ее, — но, даже войдя в столичную артистическую среду, сознает и стоически принимает свое «место» на низших ступенях социальной лестницы.

Все это — мир хотя и не лишенный темных сторон, но гармоничный в своей внутренней основе. Ему угрожают разрушительные силы, уже зреющие на Западе и заронившие семена и в России, — поколение «сороковых годов», предтечей которого было «вольтерьянство» XVIII столетия. К этому-то поколению принадлежит большинство исторических лиц в «Пшенице и плевелах».

Оба мира — в разных своих ипостасях — нашли отражение на страницах романа. Он кажется очень большим — по числу героев, эпизодов, описаний, по обилию вещей, голосов, лирических отступлений. Между тем по своему объему он очень невелик — менее пяти печатных листов. Его художественное пространство расширено фрагментарной композицией, которая должна была бы повредить его единству, — но и этого не происходит — сюжет развивается стремительно, вбирая в себя все побочные эпизоды и все многоголосие романа.

И рассказан он языком ясным и точным, богатым оттенками и интонациями, ориентированным то на протокольный стиль документа, то на устную речь, то на лирическую прозу, то на эпический тон семейных записок.

Определенно — это было произведение мастера.

Но ни одному мастеру — даже куда большего таланта — не удавалось еще перекроить историю и культуру по своему произволению без фатальных для себя последствий.

В центр своего произведения Борис Садовской поставил фигуру Лермонтова.

В 1911 году Садовской написал эссе «Трагедия Лермонтова», которое затем (под заглавием «М.Ю. Лермонтов») вошло в его книгу «Ледоход» (1916).

«Поразительна лермонтовская цельность, гармоничность его природы, самобытность колоссального таланта, — писал он здесь. — Душою он в главном своем один и тот же, семнадцатилетний и на двадцать седьмом году, накануне смерти».

Садовской говорил о невероятном труде и страдании поэта, о «мечтательности», раздвоившей его существование. «Проснувшись на минуту Маёшкой, кутилой и львом-бретером, он снова предается упительной сонной мечте, стремясь выиграть “чудное, божественное виденье”. <...> Вся жизнь Лермонтова — игра с призраком; решающей ставкой был поединок 15 июля 1841 года, когда последняя карта была убита».

Этот призрак — бессмертная любовь, подобная любви Данте к Беатриче, и она не могла быть воплощена в женщинах, которых Лермонтов встречал на своем пути. Вера и любовь погибли не расцветши, и жизнь показала поэту свою изнанку. Мертвящая скука овладела им, вечное недовольство, находившее выход в «травле приятелей» и в горьких насмешках над жизнью. Под этим углом зрения Садовской описывал и последние месяцы поэта в Пятигорске:

По привычке он все-таки слегка ухаживает за младшей дочерью бригадного генерала, Н.П. Верзилиной. Надежда Петровна была самая обыкновенная барышня, провинциальная кокетка, окруженная обществом военной молодежи, оживлявшей каждое лето пятигорский сезон, и, конечно, дуэль Лермонтова только сделала ее более «интересной». <...> И казалось бы, не все ли равно Лермонтову, что красавец Мартынов нравится Надежде Петровне, что она оказывает ему предпочтение? Ложное самолюбие светского льва не позволяло ему оставаться равнодушным. <...>

Пуста и хорошенькая головка Надежды Петровны, и так мало значит она для Лермонтова, что он даже ничего не может написать ей в альбом, кроме каких-то бессвязно-забавных пустяков:

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд?
И локон небрежный
Под шейкою нежной,
На поясе нож...
C'est un vers qui cloche.

А ночью, там, у себя, в маленьком домике под Машуком, пишет, быть может, со слезами: «Выхожу один я на дорогу» — и восклицает, вспоминая пусто и бесцельно проведенный день:

Нет, не с тобой я сердцем говорю!

И так

И так чудовищно это несоответствие между жизнью и мечтой, что, выбросив жемчужные стихи, душа не утихает и еще пуще хочется на другой день злить самоодвольного Мартынова...

Можно вообразить, как раздражало Лермонтова печоринство Мартынова! Его герой воплотился наяву своими худшими сторонами. Мартынову пребывание Лермонтова на водах было неприятно по многим причинам. В душе он признавал свое ничтожество; его стихи и романы могли восхищать девиц, но вряд ли он отваживался на них в присутствии Лермонтова, видевшего его насквозь; на убийственные остроты последнего он не находил ответов. Но, как всякий «порядочный молодой человек», Мартынов больше всего на свете боялся «влететь в историю», а потому спускал многое несносному Маёшке. Одного не мог вынести Мартынов: шуток Лермонтова «при дамах», очень уж страдало от них петушьё самолюбие неотразимого кавалера. Он даже унижался до просьбы перестать остричь, но, разумеется, только усиливал тем ядовитые нападки. И вот, может быть, в тот самый момент, когда Мартынов решительным печоринским приемом покорял нежное сердце Наденьки Верзилиной, по комнате громко прозвучало ненавистное: *montagnard au grand poignard* (горец с большим кинжалом. — В.В.). Чаша терпения переполнилась, и насмешник поплатился жизнью¹.

Этюд, где о поэзии Лермонтова говорится с каким-то мистическим ужасом и благоговением — «демонический аккорд», «что-то нечеловеческое», словно бы ниспосланное свыше, — и почти памфлет 1936–1941 годов, по иронии судьбы законченный накануне столетия со дня трагической гибели одного из величайших русских поэтов, написаны одной рукой.

Места, где они соприкасаются друг с другом, лишь подчеркивают контраст. Последний фрагмент статьи, приведенный нами, развернут в заключительной части романа; в нем даже — с изменениями — повторен стишок «Надежде Петровне». Но соотносятся они по принципу зеркального отражения — с противоположными знаками.

Мартынов — Николенька, наивный, честный, простодушный, патриархальный; сама уменьшительная форма его имени вызывает в памяти Николеньку Иртеньева из толстовской автобиографической трилогии — и это не случайное совпадение, а сознательная ассоциация.

Мишель — Лермонтов — Печорин, лишенный обаяния, с подчеркнутой ролью палача или предателя: вспомним историю Мавруши и Натуленьки.

Борис Садовской словно оспаривал самого себя — и, конечно, не только себя. Он демонстративно противоречил общественной репутации Лермонтова и даже тем глубоким и парадоксальным оценкам поэта, которые возникали в спорах о нем в 10-е годы.

В 1899 году Владимир Соловьев произнес публичную речь о Лермонтове, где сделал частные факты его биографии предметом религиоз-

но-философских обобщений. Он увидел в нем гения, получившего с рождением сверхчеловеческий дар творчества, прозрения и пророчества — быть может, наследие его полумифического предка, поэта-пророка и волшебника Томаса Лермонта — и расточившего этот дар в угоду демонам кровожадности, нечистоты и гордыни. Смирение, длительный подвиг самоусовершенствования могли бы возвести его до степени сверхчеловечества и дать могучий импульс потомкам — но он ушел с бременем неисполненного долга.

Эта речь, напечатанная посмертно, в 1901 году, стала событием в истории русской культуры. Отныне личность и судьба Лермонтова будет рассматриваться как символическая, в перспективе религиозных, философских, историософских идей, порожденных культурой рубежа веков.

Быть может, самым значительным откликом на нее был этюд Д.С. Мережковского «М.Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества» (1909).

Мережковский с гневным пафосом отверг идею «мнимохристианского рабьего смирения» и объявил божественным лермонтовский бунт. «Самое тяжелое, „роковое“ в судьбе Лермонтова — не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, смешение добра и зла, света и тьмы». Его мистические предки — ангелы, в борьбе Бога и дьявола не примкнувшие ни к той, ни к другой стороне, и здесь истоки лермонтовского ананизиса — постоянного возвращения к прежней, довременной жизни, протекавшей в вечности. Богоборчество же его — борьба Иакова с Богом, «святое богоборчество», забытое в христианстве, и от него есть путь не только к богоотступничеству, но и к богосыновству. Этим-то путем идет, согласно Мережковскому, Лермонтов, идет через божественную Любовь, Вечную Женственность, отвергая скудный, сомнительный идеал христианской аскезы. «Он борется с христианством не только в любви к женщине, но и в любви к природе, и в этой последней борьбе трагедия личная расширяется до вселенской, из глубины сердечной восходит до звездных глубин».

Садовской писал свою статью по свежим следам этого спора и остался тогда равнодушен к его религиозно-философской стороне. Его занимали проблемы совсем иные, но в оценках своих и симпатиях он оказывался ближе к Мережковскому.

Следы же метафизической концепции личности Лермонтова сказались через три десятилетия в романе «Пшеница и плевелы».

Из вступительного очерка читатель романа уже почерпнул необходимые сведения о личной и писательской судьбе Б.А. Садовского и об эволюции его мировоззрения.

В первой половине 30-х годов он переживает духовный кризис. По дневниковым записям, опубликованным недавно (Знамя. 1992. № 7), можно проследить его основные вехи. 19 июля 1933 года он записывает:

Я перехожу

Я перехожу окончательно и бесповоротно на церковную почву и ухожу от жизни.

Я монах...

Православный монах эпохи «перед Антихристом».

Теперь ему предстояло подвергнуть переоценке все, что когда-то составляло смысл его деятельности, — и прежде всего русскую литературу «золотого века».

Он пишет в дневнике о «духовном ничтожестве» декабристов и Пушкина, о том, что «из всей нашей литературы можно оставить только Жуковского и Гоголя, а прочее сжечь...». Но даже и Гоголю стоило сжечь «Мертвые души», а потом остаться жить — «жить в Боге».

Теперь его идеалом становятся Фотий и Филарет.

Над ним сбывалось то, что когда-то, в 1911 году, он считал трагедией Языкова, Гоголя и Толстого: болезнь, страх смерти заставили Языкова «подменить “живое вино вдохновенного беспутства” “мертвой водою бездушной святости”» («Лебединые клики»). Гоголя «задышаться под черным покровом мистической ипохондрии». Толстого в «Исповеди» отречься «от жизни и искусства в пользу смерти».

Мысль о смерти пронизывает его собственные дневники.

Он оставляет для себя из предшествующей культуры только то, что соответствует его нынешнему мироощущению. 28 июля 1933 года он записывает:

Прежде я любил Розанова почти до обожания. Соловьева же не очень. Теперь наоборот. <...>

Соловьеву я многим обязан, особенно последнее время. Его могила видна из моих окон. Он действительно помогает мне. <...>

У Соловьева — стройная христианская система в соответствии с жизнью. Никогда Соловьев, доживи он до 1917 года, не унился бы так, как Розанов. Да что Розанов — на пробном камне православия даже Пушкин оказывается так себе. Поэт — и только.

Блестящий стиль у таких писателей, как Пушкин или Розанов, чешуя на змеиной коже. Привлекает, отвлекает, завлекает. А как в настоящий возраст войдешь, вся пустота их сразу и откроется.

Итак, ему удалось «преодолеть Пушкина», как он писал в дневнике годом ранее. Но чтобы стать на прямую и тернистую стезю спасения, предстояло отречься еще от многого: от жажды творчества, от ностальгических воспоминаний, от рефлексии, вероятно, от чтения мирских книг. Это должен был сделать знаток и исследователь поэзии «золотого века» и сам поэт и прозаик, годами взращивавший и воплощавший в жизнь мечту о идеализированной, эстетизированной патриархальной культуре «дворянских гнезд».

Ни по таланту, ни по масштабу личности, ни по одержимости идеей Садовской не был ни Толстым, ни Гоголем.

Его дневниковые записи отражают метания и смятение, готовность то замкнуться в добровольном отшельничестве, то начать автобиографический роман. Известные нам дневники оканчиваются в феврале 1934 года равнодушным упоминанием о подступающей смерти. А через шесть лет он пишет К. Чуковскому дружеское и довольно бодрое письмо, со стихами, с сообщениями о мемуарных замыслах и с упоминанием о романе.

Теорию прерывности воплотил я в романе, состоящем из 150 лоскутков, как бы ничем не связанных. И знаете, кто герой романа? Мартынов. Это лицо для трагедии. Какая судьба! Лермонтов умер, и конец, а проживите-ка в ежечасной пытке 35 лет! Даже над скелетом его надругались в конце концов. А Лермонтов фигура глубоко комическая. Отсюда невозможность дать его художественное изображение — позорный роман Сергеева-Ценского всего нагляднее подтверждает мою мысль.

Это и был роман «Пшеница и плевелы».

Было бы ошибочно искать в «Пшенице и плевелах» исторической достоверности в привычном нам смысле. Стремясь воссоздать атмосферу, общий стиль жизни, поведения и мышления ушедших эпох, Садовской брал за образец «Войну и мир» — и вслед за Толстым иной раз располагал историческое лицо на периферии своего повествования или помещал в плотное окружение вымышленных героев, которые сосуществовали с ним на совершенно паритетных началах. В «Пшенице и плевелах» на роль главного героя претендует не столько Лермонтов и даже не столько Мартынов, сколько вымышленный Епафродит Егоров, а рядом с первыми двумя становится вымышленный же Владимир Эгмонт.

Что касается художественной биографии Мишеля — Лермонтова, то в своей фактической части она почти ни в чем не совпадает с реальной, и в большинстве своем эти отклонения сознательны.

Садовской прекрасно знал подлинную биографию Лермонтова, и знал в первоисточниках, а не из вторых рук. Ему было известно, что в 1832 году Лермонтов с бабушкой выехали из Москвы в Петербург, где поэт поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров; что в Нижнем Новгороде они не были и не могли быть; что Юрий Петрович Лермонтов умер в 1831 году в своем имении Кропотово Тульской губернии и не мог появиться на сцене ни в это время, ни в этом окружении. Все это плод художественного вымысла, как и история отношений Мишеля с Афродитом и Маврушей, детское и отроческое знакомство его с Николенькой — Мартыновым и даже похищение дневника Натали в 1841 году. Последний эпизод имеет некую реальную

основу:

основу: родные Мартынова действительно подозревали Лермонтова в похищении писем Наталии к брату.

В 30-е годы Садовской еще не мог знать, что эти подозрения никак не были причиной дуэли: это было доказано Э.Г. Герштейн только в 1948 году. При всем том он был осведомлен, что письмо матери Мартынова, содержащее намек на похищение, относилось к 1837, а не к 1841 году и плохо согласовалось с последующими дружескими отношениями Лермонтова и Мартынова. Романист разрешил проблему, передатировав письмо. Но он сделал и большее: он изменил, а по существу, сочинил его новый текст. «Должно быть, твой друг ясновидец: откуда ему знать, сколько денег в запечатанном конверте» — таких слов в подлинном письме нет.

Это был метод работы Садовского — исторического писателя (стилизатора и мистификатора). Он стилизовал официальные документы, письма, записки, стихи, перемежая их с реально существовавшими. Ему нужна была художественная достоверность, вступающая в сложный симбиоз с эмпирической истиной.

Эту последнюю он, однако, никогда не упускает из виду: «Не было, но могло быть». Имение Мартыновых Знаменское-Иевлево находилось по соседству с Середниковом, подмосковной усадьбой Столыпиных, где мальчик Лермонтов проводил летние месяцы 1829–1831 годов; итак, он мог встречаться с Николенькой и его сестрами уже тогда. Д.Д. Оболенский, публикатор писем Мартыновой, знавший сына Николая Соломоновича, рассказывал, видимо по семейному преданию, что Лермонтов любил Наталью Соломоновну (или «прикидывался влюбленным») и пользовался взаимностью, но при прощальном разговоре перед отъездом на Кавказ вдруг неожиданно «громко захохотал ей в лицо»². Эта сцена варьирована в пятой части романа. И едва ли не на мемуары того времени (А.В. Мещерского) опирается история с Кларой — двойником Мавруши: нечто подобное произошло с будущим мужем второй сестры Мартынова, Юлии Соломоновны, — князем Львом Гагариным, некогда влюбленным в А.К. Воронцову-Дашкову: отвергнутый своей возлюбленной, он нашел особу, похожую на нее как две капли воды, с которой и появлялся публично, осуществляя свою изощренную месть³.

Сама же сюжетная линия Мишель — Мавруша взята из «Сашки» — поэмы, которую Садовской еще в статье 1912 года называл важнейшим и еще не оцененным автобиографическим источником. Именно здесь была рассказана история крепостной девушки, соблазненной барчуком, предавшейся ему со всей искренностью и страстью и, по существу, погибшей по его вине.

Есть несколько ключевых мест романа, в которых Лермонтов прямо и грубо соотнесен с его героями.

«Третьего дня заехал ко мне Мишель в полном блеске нового парадного мундира. Надобно видеть форму Нижегородских драгун: неуклюжая куртка, шаровары, шашка через плечо и барашковый черный кивер с огромным козырьком. Все это было до того потешно, что я расхохотался» («Пшеница и плевелы», часть пятая).

«За полчаса до бала явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира. К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка...»

Нет необходимости цитировать далее хорошо известный текст «Героя нашего времени», напомним лишь конец этого пассажа: «...его праздничная наружность, его гордая походка заставили бы меня расхохотаться, если б это было согласно с моими намерениями».

«Как ваша фамилия?» — спрашивает Мишеля его двойник в заключительной главе романа, и того охватывает ужас; он бежит без оглядки, задыхаясь и размахивая руками.

Этот же вопрос: «Как ваша фамилия?» — задает Лугин таинственному старику в «Штоссе», и далее начинается бессвязный диалог, на котором лежат отблески какого-то потустороннего смысла, а в авторском комментарии проскальзывает фраза, повторенная Садовским почти буквально: «У Лугина руки опустились: он испугался».

Сопоставление текстов было бы явно не в пользу Садовского. Произошла удивительная вещь: изощренный стилист, знаток языка эпохи, «преодолевающая» Лермонтова, начинает ученически пересказывать его прозу. Здесь уже нет речи ни о какой стилизации: это рабское переписывание слов и фраз из недостижимо высокого образца. Но и этого мало.

Односторонний, тенденциозный подбор мемуарных свидетельств, откровенный вымысел в области фактов — все это нужно было романисту, чтобы подтвердить предвзятую художественную, философскую и религиозную идею. Вся жизнь Лермонтова — возвращение «плевелов» и отторжение «пшеницы». Он носитель «дьявольского» начала еще в большей мере, чем Пушкин, приговор которому выносится устами Кукольника: «соблазн», служение врагу рода человеческого. Подобно Печорину, Лермонтов сеет зло и несет с собою гибель; нечто inferнальное есть и в его власти над людьми. Гибнет Мавруша; на грани гибели Наталья и едва ли не Николай Мартыновы. Он отказался от своего божественного предназначения.

Это предназначение символизируется сквозным мотивом видения старика с золоторогой ланью.

Старик — пращур рода Томас Лермонт, певец-прорицатель, которого унесла в царство фей и эльфов лань с золотыми рогами.

Это видение спасает его от разорения за карточным столом. Оно существует в прапамяти потомков: серебряную фигурку оленя носит на груди Юрий Петрович Лермонтов. С ним связан рисунок «степного ворона»,

ворона», который сделан Мишеlem в альбоме Натуленьки: это отсылка к стихотворению Лермонтова «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...») с воспоминанием о прародине Лермонтовых — Шотландии. В последний раз олень с золотыми рогами является перед смертью Мишеля как предвестие кары за отступничество; он исчезает в клубах серного дыма, откуда слышится омерзительный голос черного козла.

Художественная идея была бы красива, если бы явилась как результат творческого акта. Но она оказалась тоже пересказом, и тоже упрощенным. Как мы помним, она принадлежала Вл. Соловьеву, который в 30-е годы стал для Садовского религиозным учителем.

Но Соловьев не мог быть подлинным учителем для человека, уже не видевшего разницы между религией и фанатизмом. Для литератора и историка культуры, «преодолевшего» Пушкина, Лермонтова, Гоголя до «Выбранных мест...» во имя Филарета, Фотия, Голицына, Уварова, Николая I одновременно.

Для Вл. Соловьева жизнь и поэзия Лермонтова были ареной титанической борьбы, в которой зло одержало верх. От этой концепции отправлялся и оппонент его — Мережковский. Он первым упомянул о «черном козле» — искупительной жертве, «козле отпущения», — и у него тоже Садовской заимствовал образ, который превратил в аллгорию адских сил.

В основе статьи Садовского «Трагедия Лермонтова» лежала та же, общая для всех, идея борьбы, любви и мучения.

В «Пшенице и плевелах» во всем этом Лермонтову отказано. Он не отмечен ни силой духа, ни гением творчества, ни глубиной страдания. Из романа почти полностью исключена его поэзия. И Томас Лермонт явился своему потомку лишь для того, чтобы подсказать ему, как выиграть в карты у провинциальных шулеров.

Художественная идея становилась пародийной.

Более того, она перерастала почти в кощунственную.

Полемизируя с Вл. Соловьевым, Мережковский писал, что причины «ненависти» к Лермонтову коренились в смутном ощущении окружающими его сверхчеловеческой природы: «... в человеческом облике не совсем человек: существо иного порядка, иного измерения». Поэтому он привлекателен для одних — более всего для женщин; прочие гонят его с неслыханным ожесточением.

И эту мысль тоже заимствовал Борис Садовской, и тоже в упрощенном виде. «Сверхчеловеческое» в Лермонтове — дьявольское начало, и чувствуют его прежде всего служители Бога. Потому-то благостный печерский старец избивает его палкой, пятигорский священник проходит мимо, не замечая его, а в части третьей «батюшка» именем Божьим благословляет Мартынова стать орудием небесной кары. «Крест

уготован тебе тяжелый. А ты не бойся. Не одни премудрые садовники получают награду: будет дано и тем, кто в вертограде Христовом исторгает ядовитые плевелы из Его пшеницы. <...> А теперь прощай: иди, на что послан. Боже, пощади создание Твое».

Все силы небес и ада соединились, чтобы извести — кого? Неслышанного на земле преступника, продавшего душу дьяволу, демонического совратителя, соблазняющего силой творчества? Да нет же, «фигуру почти комическую», армейского насмешника, фанфарона, неудачного картежника, приволакивающегося от скуки за провинциальными модницами.

И вот уже святые пустынноики с васильковыми глазами берут в руки палку и именем Божьим освящают страшный грех — убийство на дуэли.

Если бы Садовской хотел написать антиклерикальный памфлет, он не мог бы придумать ничего лучшего.

Узкая, болезненно-экзальтированная, фанатичная религиозно-дидактическая идея вторгалась в ткань романа, деформировала сюжет, упрощала художественные характеристики.

С благоговейными интонациями рассказывается о государе императоре Николае I, Филарете, Фотии. Гротескные тона отводятся для Белинского и Некрасова. Именно за это тридцатилетний Борис Садовской отказывал романам Мережковского в праве называться серьезной литературой.

Теперь его то и дело покидал даже столь редко изменявший ему исторический и эстетический вкус.

Жуковский у него публично осуждает только что погибшего Пушкина и выражает сочувствие Геккерну — ситуация, невозможная ни исторически, ни психологически, ни этически.

Уваров с его изысканной, аристократической вежливостью называет хорошо знакомого ему А.В. Никитенко «любезнейший».

Крайности сходились. Вульгарный клерикализм в существе своего метода оказывался как две капли воды похож на вульгарный социологизм массовой официальной исторической романистики 40–50-х годов.

Культурная традиция жестоко наказывала Садовского за ренегатство и за посягательство на свои святыни, и лишь там, где он не противоречил ей, она позволила ему реализовать писательское дарование.

Мы говорили уже о той необычайной осязаемости, какой достигает в романе материальная плоть исторического бытия, из которой вырастает образ Афродита Егорова — характер сложный, драматичный и художественно убедительный. В нем воплощена соловьевская идея «смирненного человека».

Епафродита-Афродита Егорова одушевляет идеал божественного, религиозного искусства. Его смирение — служение этому идеалу,

и оно

и оно придает ему ту внутреннюю устойчивость и убежденность, которые сильнее всякого бунта. Оно поднимает его над собственной физической ущербностью и немощью, освещает внутренним светом его неразделенную любовь, придает нравственное достоинство его «рабской» покорности господам.

Афродит, камердинер Лермонтова; сопоставлен со своим хозяином как его иная, светлая ипостась, антагонист и жертва — «пшеница» при «плевелах». Судьбы их образуют параллель и зеркально отражаются одна в другой.

Афродит самозабвенно любит Маврушу, которую влечет к Мишель стихийная, неконтролируемая страсть. Мишель же даже не помнит о ней и губит ее, сам того не подозревая.

Обоих, и Мишеля и Афродита, посещает одно видение — старик с золоторогой ланью, но для Афродита оно преобразуется в храм, для Мишеля — в клубы серного дыма.

Изображение лани — талисман рода Лермонтовых, символ творчества — Юрий Петрович передает не сыну, а Афродите в благодарность за любовь, самоотверженность и смирение.

В заключительной главе романа, исключенной Садовским из окончательного текста, мы видим его при митрополите Филарете иконописцем — он достиг своей страстно желаемой цели. «Слава Богу за все» — так оканчивается роман в этой редакции, и эта концовка может быть понята как внутренняя речь Афродита — символ веры «церковного человека», принимающего мир как он есть: заблуждающимся, грешным, несправедливым, но сохраняющим готовое прорасти божественное зерно. В окончательном же тексте романа Афродит исчезает, подавленный своей трагедией, причиной которой был Лермонтов. Линия Афродита обрывается, не проясненная до конца, совершенно так же, как линия Владимира Эгмонта и даже линия Мартынова:

Мишель свалился: он был убит наповал. В этот миг разразилась ужаснейшая гроза с молнией и громом.

Под проливным дождем поцеловал я Мишеля в похолодевшие губы, вскочил в седло и полетел домой.

Вот и все. И никакой трагедии тридцатилетнего раскаяния, о чем писал Садовской в письме, никакого тяжкого креста, никакой жертвенной миссии.

Центром художественного мира романа все же оказался Лермонтов — и с его смертью мир этот прекратил свое существование.

В статье «Оклеветанные тени» (1912) Садовской иронизировал над Мережковским, который «строго и пристрастно судит знаменитых наших покойников», «сажая их подсудимыми на скамью современ-

ности». Почти через тридцать лет нечто подобное проделал он с Лермонтовым, и его победила и подчинила себе «оклеветанная тень».

Его роман остался памятником его собственной писательской трагедии и драматической личной судьбы, и он имеет право на наше внимание не только как художественный текст, но и как исторический документ. И недостатки и достоинства «Пшеницы и плевелов» глубоко поучительны, и внимательное изучение этого феномена может быть важно для уяснения общей эволюции целого культурного поколения.

примечания

- ¹ Садовской Б. Лебединые клики. М., 1990. С. 387, 403–405.
- ² Русский архив. 1893. № 8. С. 612.
- ³ См.: Герштейн Э. Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45–46. С. 700.

Авторское название рецензии,
не сохраненное редакцией журнала, —
«Оклеветанная тень». — *Примеч. сост.*

три Клеопатры

1

В 1910 году В.Я. Брюсов задумывал издание сборника своих статей о Пушкине. Сохранился план этой неосуществленной книги, в котором наше внимание должен привлечь один пункт, в разной мере реализованный в нескольких статьях Брюсова («Разносторонность Пушкина», «Пушкин-мастер»). Это пункт — «Темное в душе Пушкина», под которым Брюсов понимал «Египетские ночи», «В начале жизни школу помню я...», «Пир во время чумы», «Не дай мне Бог сойти с ума»; перечисленные произведения, с его точки зрения, предвосхищали символизм XX века¹.

Несколько ранее в статье «Священная жертва» (1905) он высказался более развернуто. «Подобно Баратынскому, Пушкин делил свои переживания на „откровения преисподней“ и на „небесные мечты“. Лишь в таких случайных для Пушкина созданиях, как „Гимн в честь чумы“, „Египетские ночи“, „В начале жизни школу помню я“, сохранены нам намеки на ночную сторону его души»². Согласно Брюсову, в этом «принудительном молчании» потерялись для нас целые «бури страстей», откровения, ибо Пушкин-поэт отделил себя от Пушкина-человека, как он отделил жизнь от искусства.

Статья «Священная жертва» была столько же работой о Пушкине, сколь литературной декларацией символизма, как понимал его Брюсов в 1905 году. Напомним, что он рассматривал новейшую поэзию как непосредственную наследницу реализма XIX века: объектом ее является жизнь в ее многообразии, поскольку она отражается в душе поэта и в его жизни; символ — язык этой поэзии, содержание же — светлые и темные стороны души, предстающие как единство. Все это нам придется иметь в виду, когда речь пойдет о брюсовском продолжении «Египетских ночей»; сейчас же заметим, что к 1910 году относятся вспышки острого интереса к проблемам подсознательного и даже мистического у Пушкина (М.О. Гершензон, В.Ф. Ходасевич). Было бы ошибочно

думать, что все эти концепции полностью умозрительны, — нет, они опирались на реальный материал, но интерпретированный в духе эстетических исканий начала века. Ученые, исходившие из других методологических посылок, усвоили целый ряд сделанных в это время наблюдений и выводов. Так, Д.Д. Благой в «Социологии творчества Пушкина» писал даже о настроениях «декадентства», «ущерба», выразившихся «с особенной силой» в творчестве Болдинской осени 1830 года³. Специфически «декадентскую» тему, излюбленную символистами, Благой видел, в частности, в теме «предельного сближения в одном переживании любви и смерти, теме любви перед лицом смерти, любви „при гробе“»⁴; она проходит в «Каменном госте», «Пире во время чумы», она же является нам в «Египетских ночах».

2

В статье «Египетские ночи», написанной для Венгеровского издания сочинений Пушкина (1910) и затем вошедшей в посмертный сборник статей Брюсова «Мой Пушкин», Брюсов очерчивает пушкинский замысел «Египетских ночей». С исследовательской осторожностью он рассматривает две возможности «продолжения» повести: Пушкин мог сосредоточиться на контрасте между современной жизнью и Античностью (к такому решению склонялся сам Брюсов) или выразительнее оттенить античный эпизод, вложив его в раму современного рассказа. Брюсов отказался от интерпретации текста, только наметив три культурно-психологических типа любовников Клеопатры: стоик Флавий — «олицетворение Рима и его высшей доблести — храбрости», эпикуреец Критон — «олицетворение Эллады», для которой нет ничего выше наслаждения, и третий, безмянный, любящий Клеопатру первой, истинной любовью. «Поэма о Клеопатре» для Брюсова является центральной в «Египетских ночах». «Прозаический рассказ, — пишет он, — является только ее рамой. Сцены современной жизни только оттеняют события древнего мира»⁵.

Это замечание входит в некоторое противоречие с конечным, более осторожным выводом самого же Брюсова, и оно дань его давнему, устойчивому художественному интересу. Современная тема в «Египетских ночах» никак не могла быть «только рамой», потому что в ней намечено слишком много проблем, существенных для позднего Пушкина: судьба искусства в современном мире, профессионализм и дилетантизм в искусстве, социально-психологическое состояние общества и т.п. Акцент на теме Клеопатры означал, что именно она находится в фокусе внимания самого Брюсова.

В монографии «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», о которой нам придется еще говорить специально, В.М. Жирмунский обращал внимание на то место статьи Брюсова, где характеризуется античное мироощущение.

мироощущение. Оно, пишет Брюсов, «было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия». Клеопатра — воплощение телесной красоты, которая, как и наслаждение, является даром божества. Брюсов приводил в пример священную проституцию при античных храмах — и считал, что Клеопатра «становится в ряды таких храмовых проституток». Но «в мирозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти... Клеопатра является как бы олицетворением этого античного мира»⁶.

Все это и оказывается основой той художественной концепции, на которой выросло брюсовское продолжение «Египетских ночей», завершенное к 1916 году. Под «Египетскими ночами» здесь понимается только стихотворение «Клеопатра» 1828 года, и, соответственно, «героями» становятся «Клеопатра и ее любовники», а главной темой — психологическое, этическое и философское содержание возникающей коллизии.

3

Брюсов был не первым, кто поставил поведение пушкинской Клеопатры в прямую связь с мироощущением античного мира. Еще Ф.М. Достоевский рассматривал «Египетские ночи» как изображение древней цивилизации накануне ее крушения. Клеопатра для Достоевского — воплощение пороков гибнущего общества, погрязшего в телесном разврате и ищущего «мрачных и болезненных» потрясений; ее вызов полон «сильной и злобной иронии», «неслыханного сладострастия» и жажды неизведанных наслаждений. «Бешеная жестокость уже давно исказила эту божественную душу»⁷. Трактовка Достоевского, появившаяся в развернутом виде в статье «Ответ „Русскому вестнику“» (1861), была изучена В.Л. Костомаровым только в 1916 году, и Брюсов уже не мог учесть ее в своих научных и художественных студиях, но нам сейчас важен не источник, а основные вехи истории восприятия образа. У Достоевского он переведен в иную систему эстетических и этических представлений и ценностных характеристик, не сходных ни с пушкинской, ни с брюсовской. Уже к 1860-м годам реконструировать подлинную пушкинскую концепцию оказывалось затруднительно.

В 1830-е же годы, при первом своем появлении (в томе VIII «Современника» за 1837 год), «Египетские ночи» и прежде всего стихотворение «Клеопатра», присоединенное Жуковским к прозаическому тексту, должны были читаться совершенно иначе. Одной из попыток их прочтения была баллада М.Ю. Лермонтова «Тамара» (1841).

То, что «Тамара» ориентирована на пушкинский текст, было замечено еще дореволюционными исследователями. Однако в историографии лермонтовской баллады есть отдельные наблюдения над характером этой связи⁸. Между тем баллада явно содержит художественную интерпретацию пушкинского образа; в ней сохраняется общий контур

характера, перенесенного в другое время (Средневековье) и другую этническую среду (Грузия, понятая как «Восток»). Конечно, искать тождества здесь было бы наивно: Лермонтов не «дописывал» Пушкина, как Брюсов; он, подобно Достоевскому, удерживавшему некоторые черты Клеопатры в женских образах «Идиота», лишь отправлялся от Пушкина, создавая свою концепцию демонической соблазнительницы. Здесь на первый план выдвигается та тема, которую Д.Д. Благой считал характерной для художественных вкусов серебряного века и которая в такой же — если не в большей — мере свойственна позднеромантической литературе: тема «упоения» «бездны мрачной на краю», соединения гибели и высшего наслаждения. Как мы видели, она прослеживается у Пушкина и за пределами «Египетских ночей».

В «Ледяном доме» И.И. Лажечникова (1835) Мариорица умирает от яда в момент исступления страсти, приобретающего почти сакральный характер: «жрица любви возвышенной и вместе жертва самоотвержения», «не земным наслаждениям предавала она себя, Мариорица сжигала себя на священном костре...». Здесь слышатся отзвуки гетевской баллады «Бог и баядера» («Der Gott und die Bajadere», 1797), весьма популярной в России именно в 1830-е годы; может быть, к ней восходит и мотив радостного самосожжения Пери в поэме А.И. Подолинского «Смерть Пери» (1834–1836). Смерть оказывается апофеозом любви; Мариорица умирает «счастлива, как нельзя счастливее...»: «На мне горят еще его (т.е. Волынского. — В.В.) поцелуи... Какое блаженство умереть так!»⁹ К этой главе в качестве эпиграфа писатель берет «Румилийскую песнь» В.Г. Теплякова (1829), где подчеркнут этот мотив:

О милый! Пусть растает вновь
Моя душа в твоём лобзанье;
Приди, допей мою любовь,
Допей её в моём дыханье.
Прилипну я к твоим устам
И всё тебе земное счастье,
И всей природы сладострастье
В последнем вздохе передам.

Н.А. Полевой, с резкой насмешкой отозвавшийся о «страстях» героев романа, в написанном почти одновременно с ним «Блаженстве безумия» оказывается близок Лажечникову как раз в концепции страсти: радость встречи с возлюбленным переходит у его героини «в совершенное безумие», после чего «жить <...> было невозможно»; оба героя погибают. Сила взаимной любви превращает безумие и смерть в «блаженство»; концовка повести прямо корреспондирует с заглавием¹⁰. Этот мотив с почти навязчивым постоянством варьируется в поэзии 1830-х годов: он есть в «Алине»

в «Алине» А.А. Бестужева-Марлинского (1827 или 1828), в «Призвании» А.И. Полежаева (1833), в «Сознании» В.Г. Бенедиктова («сожги ж меня в живом огне твоих объятий»), в стихах Е. Бернета, где он выступает в разных модификациях: так, в «Прощании» возлюбленная отъезжающего ратника просит его убить ее¹¹. В прозе и поэзии, тяготеющей к «неистойвой словесности», меняется аксиологическая шкала; она резко отличается и от той, которая будет затем у Достоевского. На ней любовь, страсть занимает более высокое место, чем жизнь. Для поэта или романиста 1830-х годов «торг» Клеопатры — не чудовищное надругательство над основами человеческой морали, а испытание правомочности ее будущих «властителей». Так было и для Пушкина: «цена», предлагаемая Клеопатрой, больше, чем цена жизни, и «вызов» обращен к тем, кто способен это понять. Здесь психологический парадокс, подобный тому, какой мы видим в конфликте «Моцарта и Сальери», где также сближены момент высшего счастья и смерти (самоубийства): Сальери намерен покончить счеты с жизнью, когда убедится, что пережил высшее из возможных наслаждений искусства; «наказание» в том, что самоубийство не состоялось. Смерть в этой системе представлений — апофеоз идеи. То же самое происходит в «Маскараде» Лермонтова¹².

Соотношение «Тамары» и «Клеопатры» несколько иное. Как и в других случаях, Лермонтов упрощает пушкинский конфликт и проблематику, решая их в ключе поэтики контрастов: «Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла». В ориентальной балладе он подчеркивает и эротическое начало. Ни «демонизм», ни эротика не являются ведущими темами «Египетских ночей»; выделение их — первый шаг к толкованию Достоевского. Антитетичность построения прослеживается в «Тамаре» и далее, например, в метафоре «свадьба — похороны». Лермонтов меняет и модальный план повествования: то, что лишь ожидается в «Клеопатре», предстает реализовавшимся в «Тамаре»; самая коллизия уходит в предысторию. И здесь возникает очень важный для Лермонтова имплицитный мотив.

Мы не случайно вспомнили об изменении ценностных ориентиров в литературе 1830-х годов. Коннотативные значения понятия «смерть» у позднего Лермонтова достаточно сложны. В «Демоне» поцелуй любви оказывается для героини роковым, но он не покрывается значением «зла», «страдания». В «Песне про царя Ивана Васильевича...» казнь Калашникова — жестокость, но одновременно она апофеоз, праздник. Каждого из случайных любовников (или мужей) демонической обольстительницы смерть постигает вслед за моментом высшего наслаждения и сопровождается любовным прощанием. Казнь совершается на рассвете (ср. в «Клеопатре»: «Но только утренней порфирой Аврора вечная блеснет, / Клянусь — под смертной секирой / Глава счастливецов отпадет»), ночь — время наслаждения. Цепочка антитез продол-

жается: с сиянием утра в природе — воцаряются «мрак и молчание» в башне; нежные и сладостные слова, обещающие «ласки любви» и «восторги свиданья», обращены к «безгласному телу», которое уносит река. Последний мотив вновь находит себе соответствие в исходном тексте: Клеопатра останавливает «грустный взор» на неизвестном юноше, обрешем себя смерти во имя любви. Это мотив зарождающегося чувства — но в отличие от Клеопатры лермонтовская Тамара переживает его каждый раз, когда отправляет на гибель нового избранника. В такой интерпретации героиня оказывается жрицей любви в самом точном смысле слова: каждый новый брак для нового претендента — единичен и неповторим; эта единичность и неповторимость может быть достигнута только его смертью. Так в обрамляющей сказке «1001 ночи» царь Шахрияр казнит свою новую жену наутро после брачной ночи, ибо только так мыслит гарантировать себя от супружеской измены. Когда романтическая аксиология перестала существовать в эстетическом сознании, открылась возможность для трактовки Достоевского.

4

Мы можем теперь вернуться к началу нашего этюда и к художественной интерпретации «Египетских ночей» В.Я. Брюсовым.

В начале XX века актуализировались романтические мотивы на новой основе и в новом качестве.

У нас нет никаких оснований считать, что Брюсов отправлялся непосредственно от романтической традиции толкования «Египетских ночей». Но окончание сюжетной линии Клеопатра — безвестный юноша показывает, что она была в генетической памяти брюсовской прозы. Разрешение этой сцены опирается на источник, насколько нам известно, не учтенный в литературе о Брюсове; источник, который сам Брюсов высоко ценил и знал чуть что не наизусть, — и именно поэтому не осознавал его присутствие. Во всяком случае, скрупулезно перечисляя стихи и даже полустихия, им заимствованные, он не упомянул, что написал реплику на одну из центральных сцен «Цыганки» («Наложницы») Е.А. Баратынского. Напомним, что в поэме Баратынского цыганка Сара случайно отравляет возлюбленного приворотным зельем. У Брюсова Клеопатра отравляет сознательно, даруя смерть в момент высшего счастья, согласно уже известной нам концепции. Мотив варьирован, но сходство сцен несомненно. Сравним:

БРЮСОВ

Он кубок пьет. Она руками
Его любовно обвила
И снова нежными устами
Коснулась детского чела.

Улыбкой

Улыбкой неземного счастья
Он отвечает, будто вновь
Дрожит на ложе сладострастья...
Но с алых губ сбегает кровь,
Взор потухает отененный,
И все лицо покрыто тьмой...
Короткий вздох, — и труп немой
Лежит пред северной колонной¹³.

БАРАТЫНСКИЙ

Цыганка страстными руками
Его, рыдая, обвила
И жадно к сердцу повлекла.
Глядел он мутными глазами,
Но не противился. Главой
Он даже тихо прислонился
К ее плечу; на нем, немой,
Казалось, точно позабылся.
По грозной буре, тишина
Влилась отрадно в сердце Сары.
«Он мой! подействовали чары!» —
С восторгом думала она.
Но время долгое проходит —
Он все лежит, он все молчит;
Едва дыханье переводит
Цыганка. «Милый мой! Он спит.
Проснись, красавец!» Зов бесплодный;
Миг страшной истины настал:
Она взгляделась — труп холодный
В ее объятиях лежал¹⁴.

Еще в 1898 году Брюсов находил в поэзии Баратынского «стихийное смятение» и идею «отрадной», «обетованной», примиряющей смерти¹⁵. Теперь импульсы, полученные им как поэтом от двух своих великих предшественников, объединились по естественной логике ассоциаций. Брюсов словно сам раскрыл факт своей ориентации на романтическую поэму.

5

Продолжение «Египетских ночей», появившееся в 1916 году, вызвало полемику; у Брюсова нашлись и защитники, и резкие оппоненты. По свежим следам этих полемик, в 1918 году молодой тогда филолог В.М. Жирмунский, уже получивший известность своими работами

о культурной традиции в современной поэзии, в частности книгой «Немецкий романтизм и современная мистика» (1915), выступил с докладом о брюсовском переложении. Это была первая редакция той работы, которая появилась в свет в 1922 году как монография «Валерий Брюсов и наследие Пушкина».

Книга Жирмунского вошла в академическую брюсовиану, и мы сейчас смотрим на нее как на факт научной историографии. Между тем при своем возникновении это был и критический разбор, и борьба эстетических идей, вышедшие из недр той же литературной жизни, что и поэтическая интерпретация Брюсова. Поэтому она рассматривала «Египетские ночи» как живое литературное явление, заявившее о своей связи с пушкинской традицией, и отвечала на вопрос: есть ли эта связь. Она исходила из представления о классической основе стиля Пушкина и романтической — Брюсова. Жирмунский сравнивал лирическую композицию, лексику, систему тропов в обоих произведениях и приходил к выводу, что классическая точность, логическая определенность и «гармоническая» в широком смысле поэтика Пушкина потеряла у Брюсова свои определяющие черты, будучи опрокинута в эмоционально-лирическую стихию. Точность заменилась неопределенностью, повышенной экспрессией; на месте рационалистической сдержанности выросла эротика, и все произведение приобрело очертания эротической баллады, какие сам Брюсов и писал в эти годы. Самый облик Клеопатры изменился; она превратилась в демоническую соблазнительницу, жрицу любви и гибельное начало; комплекс любовь — смерть стал доминирующим в ее духовном облике, и в балладе проступили черты романтического психологизма. Тем самым поэтика Брюсова обнаружила свою зависимость не от пушкинской традиции, а от русской романтической литературы. В конце своего труда Жирмунский упомянул и о балладе Лермонтова «Тамара». Поэтическая вариация Брюсова дала, таким образом, мощный стимул исторической поэтике, побудив литератора и историка литературы дать первоначальное типологическое различие стилей «классического» и «романтического». В дальнейшем эта типология была исследована самим Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом и другими уже на историческом материале.

Интерпретации поэтические, критические и научные выстраивались в некую единую цепь как разные фазы осмысления литературой самой себя.

примечания

- 1 См.: Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 454–455.
- 2 См.: Там же. Т. 6. С. 98.
- 3 См.: Благой Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. М., 1931. С. 184, 210.
- 4 В несколько ином аспекте тема рассма-

тривается в новейшей работе Т. Бароти «Мотивы „смерти“ и сочетания „двух миров“ в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина „Пир во время чумы“» (Dissertationes Slavicae. T. XIV. Szeged, 1981. P. 33–83).

- ⁵ Брюсов В. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929. С. 112, 115.
- ⁶ Там же. С. 112–113.
- ⁷ См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 135–136, 300–302; *Комарович В.Л.* Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина // Пушкин и его современники. Пг., 1918. Вып. 29/30; *O'Bell L.* Pushkin's «Egyptian Nights»: The Biography of a Work. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 31–33.
- ⁸ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 559–560.
- ⁹ *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 274–275.
- ¹⁰ См.: *Полевой Н.А.* Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 129, 133.
- ¹¹ См.: *Вацуро В.Э.* «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 78–88 [см. наст. изд.].
- ¹² См.: *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 3. С. 453.
- ¹³ Там же. С. 394–395.
- ¹⁴ *Баратынский Е.А.* Полн. собр. соч. Л., 1957. С. 304–305.
- ¹⁵ См.: *Тиханчева Е.П.* Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973. С. 82.

драматургия Лермонтова

Драматургия Лермонтова в истории русской культуры и литературы — явление менее значительное, чем его поэзия и проза. Это объясняется в известной степени и тем, что Лермонтов обращался к драматической форме лишь в первые годы своей литературной деятельности. Пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»), различных по характеру, по стилю, по художественной законченности и ценности, написаны Лермонтовым до 1836 года. Убедившись в полной невозможности увидеть что-либо из своих пьес на сцене или в печати, глубоко разочаровавшись в репертуарной политике, которую проводила дирекция императорских театров, Лермонтов отошел от драматургии.

Драматическое наследие Лермонтова почти не было освоено театральным репертуаром XIX века. Сцены из запрещенного в 1835 году «Маскарада» после долгих цензурных мытарств впервые на петербургской сцене были поставлены лишь в 1852 году. Первая полная постановка драмы состоялась в Московском Малом театре в 1862 году. Настоящая сценическая жизнь «Маскарада» началась, однако, только в 1917 году, когда эту драму в оформлении А.Я. Головина поставил в Александринском театре В.Э. Мейерхольд. Драма «Два брата» лишь однажды, в 1915 году, была представлена в качестве юбилейного спектакля. Таким образом, в XIX веке драматургия Лермонтова не могла оказать сколько-нибудь большого влияния на судьбы русского театра и его репертуара. По сути дела, таковой же была участь и драматического наследия Пушкина, которое, по существу, стало достоянием театра только в советское время. Передовая драматургия 20-х и 30-х годов XIX столетия, включая сюда и бессмертную комедию Грибоедова, оставалась и жила вне театра и доходила до сцены с большим опозданием.

Все это ни в какой мере не снимает вопроса об историческом значении лермонтовской драматургии.

В своих драматических произведениях, как и в лирике, Лермонтов сосредоточивал внимание на самых существенных противоречиях русской

русской общественной жизни конца 1820-х — начала 1830-х годов, периода реакции и общественного упадка, последовавшего за разгромом декабристского движения. Напряженные раздумья о народе, томившемся в крепостном рабстве, о пустоте жизни дворянского общества, страстный протест против всякого проявления социального зла и насилия над человеком — таково главное идейное содержание и лирики, и драматургии Лермонтова.

Обращение Лермонтова к драматургии далеко не случайно. Театральные интересы занимали одно из первых мест в культурной жизни русского дворянства второй половины XVIII — начала XIX века. Расцвет крепостного театра в значительной степени содействовал общему росту театральной культуры и в какой-то степени предопределял дальнейшие успехи столичных императорских театров: лучшие крепостные актеры часто переходили на столичную сцену. Неудивительно, что в родственном окружении молодого Лермонтова прочно укоренилась любовь к театру. Предки Лермонтова с материнской стороны — Арсеньевы и Столыпины — были страстными театрами. С детских лет будущий поэт слышал рассказы бабушки Е.А. Арсеньевой о крепостном театре ее отца А.Е. Столыпина, считавшемся одним из лучших помещичьих провинциальных театров: его даже привозили из Пензенской губернии в Москву «на гастроли». Таким же театралом, пожалуй еще более культурным, был дед Лермонтова — М.В. Арсеньев. Его домашний театр в небольшой усадьбе Тарханы был явлением примечательным. М.В. Арсеньев одним из первых в России оценил и поставил на своей сцене «Гамлета» Шекспира в переводе, непосредственно восходящем к английскому оригиналу. Эта постановка была известна Лермонтову по рассказам старших; она была связана с трагической смертью деда, который исполнял в пятом действии роль одного из могильщиков, а затем после спектакля отравился.

Театральные впечатления вошли в жизнь Лермонтова очень рано. Шести лет от роду во время очередного приезда с бабушкой в Москву Лермонтов видел в Большом (Петровском) театре оперу К.А. Кавоса «Князь Невидимка».

В Тарханах, где протекали детские годы поэта, нередко бывали домашние спектакли. А.П. Шан-Гирей, воспитывавшийся вместе с Лермонтовым в 1825–1826 годах, рассказывает в своих воспоминаниях: «Когда собирались соседи, устраивались танцы и раза два был домашний спектакль»¹.

В те же годы десяти-одиннадцатилетний Лермонтов увлекается лепкой из крашеного воска. Он лепит целые сцены, и вскоре восковые фигурки становятся участницами действий театра марионеток. Это увлечение театром марионеток еще больше захватило Лермонтова после приезда в Москву осенью 1827 года, когда он начал готовиться к поступле-

нию в Московский университетский пансион. М.Е. Меликов в своих воспоминаниях рассказывает: «...маленький Лермонтов составил театр из марионеток, в которых принимал участие и я с Мещериновыми: пьесы для этих представлений сочинял сам Лермонтов»².

К сожалению, эти первые драматические опыты мальчика Лермонтова не сохранились. Мы даже не знаем, были ли это импровизации или пьесы с закрепленным, записанным текстом. Неизвестно также и содержание спектаклей лермонтовского кукольного театра. А.П. Шан-Гирей хорошо помнил впоследствии актеров-кукол, вылепленных Лермонтовым из воска. Он рассказывал П.А. Висковатову, что среди кукол была одна, «излюбленная мальчиком-поэтом, носившая почему-то название „Verquin“³ и исполнявшая самые фантастические роли в пьесах, которые сочинял Мишель, заимствуя сюжеты или из слышанного, или прочитанного»⁴. В годы учения в Московском университетском пансионе и в Московском университете Лермонтов часто бывал в театрах и, по видимому, хорошо был знаком с репертуаром того времени. Из его писем 1827–1832 годов видно, что Лермонтов увлекался и оперным, и драматическим театром. Под влиянием этих впечатлений уже в пансионе он задумывает написать либретто для оперы на сюжет незадолго до того напечатанной поэмы Пушкина «Цыганы». В сохранившемся наброске либретто⁵ он использует не только стихи Пушкина, но и хор цыган «Мы живем среди полей и лесов дремучих» из оперы А.Н. Верстовского «Пан Твардовский» (либретто М.Н. Загоскина).

Русские драматические театры того времени много терпели от театральной цензуры, которой с 1828 года ведало III Отделение. В искалеченном, «обезвреженном» виде шли на сцене трагедии Шиллера «Разбойники» и «Дон Карлос», а также «Отелло, венецианский мавр» и «Гамлет» Шекспира. Но, даже изуродованные переводчиками и цензурой, эти пьесы захватывали московскую передовую молодежь.

Любимцами московской театральной публики в те годы были П.С. Мочалов и М.С. Щепкин. Много лет спустя в статье «Михаил Семенович Щепкин» А.И. Герцен писал: «Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста из всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем *намекам* на сокровенные силы и возможности русской природы, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»⁶.

Как и Белинскому и Герцену, юному Лермонтову даже ущемленный цензурой драматический театр представлялся своеобразной школой возвышенных идеалов. Он был в курсе тогдашних театральных интересов и споров. В письме к М.А. Шан-Гирей в 1829 году он спрашивал: «Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видали здесь „Игрока“, трагедию „Разбойники“, Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ

господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов во многих местах превосходит Каратыгина».

Предпочитая Мочалова Каратыгину, Лермонтов разделял общее увлечение Мочаловым передовой московской молодежи. «Для выражения тяжелых сердечных мук души, — взволнованно писал о Мочалове один из его современников, — для изображения тоски, безвыходной и трудной, в Москве был тогда орган, могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни, на которые ответов не находил, — это Мочалов»⁷.

С Мочаловым для романтически настроенной передовой молодежи того времени особенно тесно было связано имя Шиллера. Современники Лермонтова запомнили Мочалова в ролях Карла и Франца Мора («Разбойники»), Дон Карлоса («Дон Карлос»), Мортимера («Мария Стюарт») и Фердинанда («Коварство и любовь»). Многие студенты знали наизусть почти все роли Мочалова, особенно его страстные монологи, обличавшие всякую ограниченность, бездушие, корыстность, ханжество и лицемерие.

Лермонтов и его поколение воспринимали драматургию и лирику Шиллера как выражение идей воинствующего романтического гуманизма. Эти идеи в условиях русской крепостнической действительности приобретали особую целенаправленность и силу. Вскоре в юношеских драмах Лермонтова отзвуки шиллеровских ролей Мочалова зазвучали особенно искренне и убедительно, так как Лермонтов выражал в них *свой гнев, свой протест, свое негодование* против социального неравенства, угнетения и насилия.

Поразительна напряженность творческих исканий юного Лермонтова в последний год пребывания его в Московском университетском пансионе и в первый год после поступления в Московский университет. Наряду с большим числом стихотворений, представляющих собою нечто вроде лирического дневника, Лермонтов записывает в своих тетрадях ряд планов трагедий, драм и драматических поэм. Тут и разбойничья, типичная для романтизма тема с сюжетной разработкой в духе мелодрамы или даже «трагедии рока» («Отец с дочерью, ожидают сына»), и замыслы исторической трагедии о Марии (из Плутарха), трагедии по мотивам романа Ф.-Р. Шатобриана «Атала» («В Америке (дикие, угнетенные испанцами)»), трагедии (точнее, драмы) из русской социальной действительности.

Летом 1830 года поэт, увлекавшийся в это время легендой об испанском происхождении рода Лермонтовых, записывает в одной из своих тетрадей первые планы и наброски трагедии из испанской жизни; осенью эта пятиактная стихотворная трагедия — «Испанцы» — была завершена.

В центре трагедии — романтический мятежный герой, проходящий через все драмы и многие поэмы Лермонтова; он напоминает бла-

городных бунтарей Шиллера и Байрона. Его любовь, как и его ненависть, титаничны и выражаются в монологах, исполненных шиллеровской экспрессии. Трагедия не знает полутонов; и характеры, и конфликты в ней резко контрастны. Высокое благородство безродного еврея-подкидыша противостоит алчности и чванливости кастильского дворянства, его возвышенная любовь — плотским вожделениям служителя христианской церкви, иезуита Соррини; донна Мария продает падчерицу — Моисей готов выкупить свободу сына всем своим состоянием. Фигура Моисея, впрочем, отличается достаточной психологической сложностью; в его монологах слышатся отзвуки монологов Шейлока из «Венецианского купца» Шекспира — персонажа, которого Пушкин приводил как пример углубленной разработки драматического характера.

Фернандо восстает против общественных пороков, своего рода персонификацией которых является галерея его противников. Это делает «Испанцев» социальной трагедией, точнее, социальной драмой, так как и конфликт, и характеры тяготеют скорее к драматической разработке.

В двух следующих прозаических драмах — «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831) — Лермонтов обращается непосредственно к современному ему русскому быту.

В этих драмах Лермонтов широко использует автобиографические мотивы (семейная распря, несчастливая любовь), но эти мотивы при всем их индивидуальном своеобразии органически входят в обобщенную картину исторической действительности с ее важнейшими социальными противоречиями, характерными для крепостнической эпохи.

Романтические «шиллеровские» элементы все еще ощутимы в обрисовке центральных образов этих драм. В пафосе и даже во фразеологии приподнятых монологов Юрия Волина («Menschen und Leidenschaften») и Владимира Арбенина («Странный человек») явно сказываются традиции и французской романтической драматургии. Но бытовые сцены, рисующие крепостническую усадьбу и жизнь московского городского дворянства, выхвачены из повседневной русской действительности, и в изображении их Лермонтов во многом следует традициям бытовой комедии XVIII века — в первую очередь фонвизинской. Возникает известная стилевая двойственность, характерная, между прочим, и для первого прозаического романа Лермонтова «Вадим»: центральный герой, по существу, лишен быта, поднят над ним и противопоставлен ему; остальные персонажи, напротив, живут житейскими заботами, в них приглушено духовное начало. Эта типично романтическая концепция является основой конфликта обеих прозаических драм. Вместе с тем фигура Владимира Арбенина уже усложнена: раскрывается в его противоречиях внутренний мир героя, вступающего в многообразные контакты с окружающими; его конфликты с ними даны в их последовательном развитии. Личная трагедия Владимира Арбенина
подготовлена

подготовлена и мотивирована всей совокупностью этих взаимоотношений и выглядит психологически более достоверной, чем личные трагедии героев предшествующих драм. Отчасти поэтому антикрепостническая направленность «Странного человека» более отчетлива по сравнению с «Menschen und Leidenschaften», а сцены, изображающие помещичий быт и бесправное положение крепостных, более разработаны и более автономны. При всем том Владимир Арбенин остается героем романтическим: его идейная характеристика, его внешний облик, его фразеология могут быть правильно поняты только в пределах романтического стиля.

Подобная двуплановость характерна и для самого значительного драматического произведения Лермонтова — драмы «Маскарад». Однако здесь сюжет и стиль усложняются. В «Маскараде» мы имеем дело уже с неким художественным и стилевым единством. Эта драма, при появлении в печати принятая критикой довольно холодно и долгое время оценивавшаяся как произведение незрелое и слабое, безусловно является значительным художественным достижением Лермонтова.

Прежде всего, самая тема маскарада, характерная и для лермонтовской лирики («Как часто, пестрою толпою окружен»⁸), разработана здесь с большой глубиной и силой обобщения. Это символическая художественная тема, сюжетно реализующая романтический мотив «двойной жизни». Он получает у Лермонтова сатирическую остроту, и острее это обращается против «большого света».

«Дианой в обществе... Венерой в маскараде» предстает в драме баронесса Штраль. В этом смысле она — характерная представительница света, но не пример персонификации его пороков, как мы это видели в «Испанцах». В «Маскараде» нет столь свойственного мелодраме разделения на «героев» и «злодеев». Ни баронесса, ни слабый, легкомысленный, но субъективно честный князь Звездич не являются романтическими злодеями. Но они составляют частицу «большого света», несут на себе печать его психологии и подчиняются принятым в нем нормам социального поведения. Эти-то нормы и оказываются причиной гибели Нины и Арбенина. Катастрофа закономерна и почти фатальна, так как возникает в силу естественной логики поведения «убийц» и «жертв». Конфликт получает социальную мотивировку.

Новое появляется и в характере главного героя. Прежде он был недоступен влиянию среды. Арбенин же — плоть от плоти этой среды; порвав с нею, он не смог освободиться от ее представлений и психологии. Это своеобразный вариант Алеко из пушкинских «Цыган», но в иной ситуации. Алеко не может простить измены. Арбенин не может поверить в невинность «ангела», любовь к которому стала его последним прибежищем. Помимо всего прочего, он находится «в пределах досягаемости» светского общества, он не заставил забыть о себе, и этого достаточно, что-

бы общество предъявило на него свои права. Когда баронесса дает ход интриге против Нины; князь, введенный в заблуждение, домогается любви Нины и, забыв о благодеянии Арбенина, афиширует мнимую связь с его женой; Казарин, Шприх поддерживают интригу из личных видов, — Арбенин не выдерживает, и в нем просыпается подозрение.

Слишком хорошо зная общество, чтобы поверить в существование «ангела», он начинает действовать, осуществляя своими силами суд и казнь. В том, что отравление Нины — не простой акт мести, нас убеждает монолог Арбенина в III действии («Я сомневался? я? а это всем известно»), сближающий ситуацию лермонтовской драмы с трагедией обманутого доверия в «Отелло» Шекспира.

Развязка «Маскарада» окончательно проясняет концепцию центрального образа. Арбенин — единственный герой лермонтовских драм, который не погибает, хотя уже покончил все счеты с жизнью и должен погибнуть и по логике характера, и по сложившемуся драматургическому канону. Лермонтов заставляет его не только уничтожить собственными руками все, что ему было дорого в жизни, но и испытать сомнения в справедливости совершенных им суда и казни, а затем убедиться в том, что акт высокого мщения обернулся убийством невинной. Подобно байроническому герою и герою ранних лермонтовских поэм, Арбенин — «преступник-жертва», но концовка драмы перемещает акцент на первую часть этой двуединой формулы. Наказание начинается вместе с осознанием своего преступления и завершается не искупительной смертью, но продолжающейся жизнью, не романтическим безумием, но сумасшествием. Появление мотива наказания в «Маскараде» не случайно; оно связано с общей эволюцией лермонтовского творчества. В ранних драмах резко подчеркивалась обособленность героя, личность которого подавалась как абсолютная, безусловная ценностная величина. В «Маскараде» личность и поступки Арбенина соотнесены с личностями и поступками других — в первую очередь Нины, — так создается возможность для оценки главного героя и морального суда над ним. С точки зрения психологической разработанности и достоверности образа Нина, конечно, значительно уступает Арбенину, но в общей концепции «Маскарада» ей принадлежит важная роль. Так подготавливается коллизия поздних редакций «Демона», где судьба Тамары станет критерием правомочности героя, «побежденного» силой ее любви и страдания.

Сюжетно и стилистически «Маскарад» во многом перекликается с комедией Грибоедова. Как и Грибоедов, Лермонтов в совершенстве владеет искусством диалога и острой эпиграмматической характеристики. Как и в «Горе от ума», диалог в «Маскараде» часто строится на кратких отрывистых репликах, что придает сценам особую живость и движение. Некоторые из этих реплик прямо восходят к Грибоедову. А.Н. Муравьев в своих поздних воспоминаниях даже назвал «Маскарад» комедией

комедией вроде «Горя от ума»¹⁰. Муравьеву изменила память, но самая его ошибка показательна. Грибоедовское начало в «Маскараде» несомненно, но в целом это произведение иной жанровой формы, иной проблематики, чем «Горе от ума», от которого оно к тому же резко отличается по своей общей тональности. Комедийная шутка сменилась в «Маскараде» саркастической иронией, и в устах Арбенина, героя нового времени, уже невозможно представить себе пылкие монологи Чацкого.

В последний раз Лермонтов обратился к драматической форме в «Двух братьях» (1834–1836). Сюжет драмы автобиографичен; коллизия ее отчасти предвещает «Княгиню Лиговскую». Разработка характеров также делает эту драму ближайшим подступом к психологическому роману; в «Герое нашего времени» Лермонтов воспользовался художественным опытом «Двух братьев».

При жизни Лермонтова ни одно из его драматических произведений напечатано не было. Первым увидел свет «Маскарад», в сильно искаженном цензурой виде вошедший в 1842 году в третью часть посмертных «Стихотворений М. Лермонтова». В 1857 году С.Д. Шестаков в статье «Юношеские произведения Лермонтова» (Русский вестник. Т. 9. Май–июнь) дал пересказ содержания «Испанцев», «Странного человека», «Двух братьев» и опубликовал выдержки из них. В 1859 году С.С. Дудышкин в статье «Ученические тетради Лермонтова» публикует «Цыган»; годом позднее вводит в Собрание сочинений Лермонтова под своей редакцией текст «Странного человека» (по черновой рукописи) и печатает посвящение к драме «Menschen und Leidenschaften» с пересказом ее содержания. В 1880 году П.А. Ефремов издает отдельной книгой «Юношеские драмы М.Ю. Лермонтова», куда вошли «Странный человек» (по белой рукописи) и — впервые полностью — «Испанцы», «Два брата» в «Menschen und Leidenschaften».

Особенно длительной была история публикации редакций «Маскарада», связанная с постепенным раскрытием разных этапов творческой истории драмы. В 1875 году в «Русской старине» (№ 9) под ошибочным названием «Маскарад» был напечатан «Арбенин». Ранняя редакция драмы была обнародована лишь в 1935 году в четвертом томе собрания сочинений Лермонтова в издании Academia, в разделе вариантов к основному тексту; с 1953 года печатается как самостоятельное произведение.

Черновые и белые автографы, копии «Цыган», «Испанцев», «Странного человека» и «Двух братьев» хранятся в Ленинграде в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР; автограф драмы «Menschen und Leidenschaften» — также в Ленинграде в Государственной публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Сведения о местонахождении довольно обширного и разрозненного фонда источников текста «Маскарада» см. в примечаниях к этой драме¹¹.

примечания

- ¹ Воспоминания 1972. С. 33.
- ² Там же. С. 70.
- ³ Verquin — Арно Беркен (ок. 1749–1791) — автор нравоучительных пьесок и рассказов для детей, составитель популярной детской хрестоматии (1775–1776; русские переводы — начиная с 1779 года) (см.: *Рак В.Д.* Переводческая деятельность И.Г. Рахманинова и журнал «Утренние часы» // *Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы.* Л., 1980. С. 112–114).
- ⁴ *Сочинения М.Ю. Лермонтова:* В 6 т. / Первое полное издание под ред. П.А. Висковатого. М., 1891. Т. 6. С. 24.
- ⁵ *Лермонтов М.* Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 3. С. 7–8, 584–585.
- ⁶ *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 17. С. 268–269.
- ⁷ *Н.Д.* Студенческие воспоминания о Московском университете // *Отечественные записки.* 1859. № 1. Отд. V. С. 9.
- ⁸ *Лермонтов М.* Указ. соч. Т. 1. С. 424.
- ⁹ Там же. Т. 3. С. 347–348.
- ¹⁰ *Муравьев А.Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 22.
- ¹¹ *Лермонтов М.* Указ. соч. Т. 3. С. 606–607.

поэмы М.Ю. Лермонтова

В литературном наследии Лермонтова поэмам принадлежит особое место. За двенадцать лет творческой жизни он написал полностью или частично (если считать незавершенные замыслы) около тридцати поэм, — интенсивность, кажется, беспрецедентная в истории русской литературы. Он сумел продолжить и утвердить художественные открытия Пушкина и во многом предопределил дальнейшие судьбы этого жанра в русской поэзии. Поэмы Лермонтова явились высшей точкой развития русской романтической поэмы послепушкинского периода.

Уже первая дошедшая до нас рукописная тетрадь Лермонтова, датированная 1827 годом, содержит переписанные его рукой «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского. Это существенно. Допансионское литературное воспитание мальчика Лермонтова проходит под знаком русской байронической поэмы в ее наиболее высоких образцах, — и устойчивый интерес к ней сохраняется у него при всех последующих литературных увлечениях и в малоблагоприятствующей литературной среде: ни С.Е. Раич, ни А.Ф. Мерзляков, его первые учителя в пансионе, ни эстетика «Московского вестника», которых Лермонтов внимательно читал, не сочувствовали русскому байронизму. Выбирая ориентиром «южные поэмы» Пушкина, декабристскую поэму Рылеева и Бестужева-Марлинского, «Чернеца» И.И. Козлова, юноша Лермонтов уже тем самым определял свою литературную позицию.

Лермонтов начинает с прямого подражания «Кавказскому пленнику» — едва ли не самой популярной из пушкинских «южных поэм», ближайшим образом связанной с элегическим творчеством Пушкина и с русской элегической традицией в целом. Именно эта поэма утвердила в истории жанра тип разочарованного героя, обремененного тяжким душевным опытом, охладевшего к любви и жизненным радостям. Вместе с тем элегический герой «Кавказского пленника» был повернут к читателю своей общественной ипостасью: в «изгнаннике добровольном»,

не приемлющем современного ему русского общественного быта, безошибочно узнавались черты молодого человека, захваченного преддекабристскими веяниями. Поэтому ключевые формулы-характеристики из «Кавказского пленника» столь часты у Лермонтова, когда речь заходит о бунтарях против существующего порядка вещей, — вплоть до Демона.

Элегическая традиция, которой ранний Лермонтов отдал некоторую дань, ставила особый акцент на изображении внутреннего мира героя. В разной мере она сказалась на построении характеров лермонтовского «кавказского пленника», «корсара» («Корсар»), Вадима («Последний сын вольности») и даже Измаил-Бея. Едва ли не высшим достижением раннего Лермонтова в области «элегической поэмы» была поэма «Джюлио» (1830), с ее психологизированным пейзажем, лирическими отступлениями, ослабленным внешним сюжетом; эта поэма вообрала в себя ряд мотивов лирики 1829–1830-х годов и по многим своим особенностям, вплоть до стиха (пятистопный ямб с парной мужской рифмовкой), оказалась близка к «отрывкам» — философским медитациям Лермонтова, относящимся к тому же времени. Некоторые фрагменты ее почти без изменений вошли в одно из центральных стихотворений ранней лермонтовской лирики — «1831-го июня 11 дня».

Элегия, таким образом, обогащала ранние лермонтовские поэмы, — но не она определяла их господствующий тон. Уже в ранних поэмах Лермонтов ищет обостренных ситуаций и экстраординарных характеров, ориентируясь на поэтику и проблематику «восточных поэм» Байрона. Уже в подражательном «Кавказском пленнике» он принципиально видоизменяет конфликт пушкинской поэмы: его не удовлетворяет та самая прозаизированная концовка, которая, согласно пушкинскому замыслу, наилучшим образом раскрывала характер «разочарованного» героя. Лермонтов вводит осложняющий и «романтизирующий» мотив: убийство пленника отцом черкешенки, на которого ложится вина за самоубийство дочери и тяжесть последующего раскаяния. Самый мотив был заимствован им из «Абидосской невесты» Байрона. Все это вполне соответствовало той общей тенденции к повышению лирической экспрессивности, которая характеризовала русскую байроническую поэму 1830-х годов.

Центральное место в развитых образцах такой поэмы принадлежало «герою-преступнику», изгою, находящемуся в состоянии войны с обществом и нарушающему все его этические законы. Он — жертва общества и мститель ему, и потому вина его осмысливается как трагическая вина. Преступление, тяготеющее над ним, выходит за рамки обычного злодейства: это инцест (как в «Преступнике», 1829), убийство кровных близких (в том же «Преступнике», в «Двух братьях», в «Ауле Бастунджи» и др.), — но столь же беспредельны его любовь и страдание. Романтическая концепция любви создает свою шкалу этических ценностей,

ценностей, в которой любовь эквивалентна жизни, а измена — смерти, — и потому герои романтических поэм Лермонтова предстают современному читателю как буквально испепеляемые страстью: с крушением любви наступает обычно конец их физического существования. Две эти темы у Лермонтова нередко соседствуют, — причем не только в лирических циклах 1830–1831 годов, но и в более позднее время: достаточно вспомнить «Дары Терека», «Тамару» или «Любовь мертвеца», где любовь оказывается силой, преодолевающей самую смерть. Любовь байронического героя единична и неповторима, ей неведомы ни эволюция, ни психологические перипетии; она — единственный возможный выход из полного и абсолютного одиночества героя-изгоя, причем выход иллюзорный, приводящий к трагедии.

Предельное обобщение подобного героя и конфликта мы находим в «астральных» поэмах Лермонтова — в «Ангеле смерти», «Азраиле», в ранних редакциях «Демона», где и вина и одиночество героя принимают вселенские, космические масштабы.

В отличие от элегического героя байронический герой не столько размышляет и анализирует, сколько чувствует и действует; образ его раскрывается в драматических сюжетных перипетиях. Эмоционально-лирическая стихия пронизывает лермонтовские поэмы. Напряженное развитие поэтической мысли, стремительность действия, которому предшествует краткая экспозиция, «вершинность» композиции — сосредоточенность действия вокруг нескольких драматических ситуаций, сюжетные эллипсы, создающие общую атмосферу тайны, обилие развернутых монологов-исповедей и, с другой стороны, диалогов, состоящих из кратких, быстрых, отрывочных реплик, — все это характерные черты романтической поэмы Лермонтова, сохраняющиеся на протяжении 1829–1836 годов и даже позднее. Вместе с тем эпический элемент из поэм Лермонтова не исчезает, более того, с течением времени он увеличивает свой удельный вес. В этом структурное отличие поэм Лермонтова от исходных байроновских образцов, — отличие, свойственное и пушкинским байроническим поэмам.

Это эпическое начало по-разному сказывается в различных тематических группах лермонтовских поэм. Такие группы можно наметить уже в ранних поэмах. Одна из них — «кавказские поэмы» — «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек». Другая связана с русским (редко — западноевропейским) Средневековьем: «Олег», «Последний сын вольности», «Исповедь», «Литвинка», «Боярин Орша». Различия между ними отнюдь не только тематические; они охватывают и проблематику, и поэтику. «Кавказские поэмы» — вариант романтической ориентальной поэмы. В них повествовательный элемент особенно силен; в рассказ свободно входят экзотические пейзажные описания, быт, этнография, фольклор. Здесь обрисовывается специфический на-

циональный характер — характер «естественный», не связанный законами европейской цивилизации и потому свободный в проявлениях своих чувств. С другой стороны, Лермонтов стремится мотивировать его традициями и обычаями, среди которых не последнее место занимает обычай кровной мести; изгой, мститель получает таким образом некую социально-бытовую среду. Исторические поэмы — несколько иного характера. Их можно было бы (за единичными исключениями) назвать «северными» поэмами. Для них характерен эмоционально-символический «северный» пейзаж, подготовленный классицистической поэзией, сюжетная однолинейность, «вершинность», отсутствие лирических отступлений. Они в большей степени, нежели «кавказские поэмы», зависят от байронических образцов, — на это, между прочим, указывает и их стих: почти все они написаны типичным для байронической поэмы четырехстопным ямбом со сплошными мужскими рифмами.

Их центральный герой отнюдь не «естественный человек», напротив: это характер сумрачный и сдержанный, раздираемый скрытыми страстями, как Арсений в «Литвинке» или боярин Орша. Черты национально-культурной специфичности в этом герое не столь подчеркнуты, как в «кавказских» героях, — но некий абрис их все же очерчивается: это тип «сурового славянина», тип «северный», а не «южный». В декабристской литературе, постоянно обращавшейся к истории Древней Руси как очагу народной свободы, он мог становиться представителем национального характера, — так происходит и у Лермонтова в «Последнем сыне вольности», поэме, возникающей на фоне лермонтовских стихов о древнерусской вольности («Новгород» и др.); как поэма, так и стихи явно отмечены воздействием декабристской гражданской поэзии. Ей принадлежит и сам герой — Вадим Новгородский, легендарный тираноборец, имя которого стало в литературе почти нарицательным.

В пределах обеих этих групп совершается эволюция тем, характеров и самого метода. В «Измаил-Бее» Лермонтов ставит в центре повествования сложный характер «европеизированного горца»; самый фон рассказа перестает быть только фоном: в лирических отступлениях возникают психологический экскурс, бытовая сцена, а иной раз социально-философское рассуждение. Все это разрушает типовую структуру лирической поэмы, где все элементы жестко подчинены явлению драматической судьбы героя. Еще более интенсивно эволюционирует группа «исторических поэм». В ней нарастают черты национальной и культурно-исторической определенности характеров.

Говоря о лермонтовской эволюции, мы должны иметь в виду одну ее особенность, которая касается прежде всего поэм. Из поэмы в поэму у Лермонтова переходят типы, ситуации и даже фрагменты текста. Это явление иногда называют «самоповторениями», но это не самоповторения, а движение замысла: Лермонтов как бы пользуется ранее

написанным

написанным как черновым материалом. Так, ранняя «Исповедь» содержит зерно поэмы «Мцыри», стихи из «Джюлио» переходят в «Литвинку», целые куски из «Литвинки» и самое имя героя (Арсений) — в «Боярина Оршу», фрагменты из «Орши» — в «Мцыри». Из всех этих поэм сам Лермонтов печатает только «Мцыри», который как бы завершает эволюцию ряда тем раннего творчества поэта. Переходным же этапом от «раннего» к «зрелому» Лермонтову оказывается «Боярин Орша».

На примере «Орши» ясно видно, как видоизменяется у Лермонтова байроническая поэма. И характеры, и самые ситуации сохраняют здесь генетическую связь с поэмами Байрона; так, заключительная сцена боя находит прямое соответствие в «Гяуре». Но характерное для поэм Байрона единодержавие героя в «Орше» уже поколеблено. В поэме два героя, равные друг другу не только по силе характера, но и по силе страдания, а следственно, по концепции Лермонтова, этически равноценные. Они носители двух противоположных «правд», — но если для Арсения (как типично байронического героя) на первом месте — «правда» индивидуального чувства, то Оршей движет «правда» закона, традиции, обычая — этический кодекс русского боярина XVI века. Эти ценности соизмеримы; они могут корректировать друг друга. Такое открытие меняло не только концепцию лирической поэмы с неизменным героем-индивидуалистом, но и всю ее структуру: герой-протагонист и герой-антагонист, делящие между собою авторское внимание, должны были быть объективированы. Так возникает «Песня про царя Ивана Васильевича...», по своей проблематике прямо связанная с «Боярином Оршей». Русский фольклор явился в ней средством объективирования героев, и в древнерусском «невольнике чести» — Калашникове, защищающем общие для человека его времени понятия о чести, «законе Господнем», семейных устоях, мы лишь с трудом узнаем черты его прообраза — боярина Орши, равно как в Кирибеевиче — черты Арсения, исповедующего культ индивидуальной храбрости, удали и страсти. Герой-антагонист выдвинулся здесь на передний план; ему от дано авторское сочувствие.

Это был существеннейший момент в поэтической эволюции Лермонтова, который мы могли бы определить как кризис романтического индивидуализма — отнюдь не сводимый, конечно, к его «разоблачению». Личность предстает Лермонтову в последний период его творчества в совокупности своих социальных и исторических связей и в соотношении с другими личностями; все вместе дает некую социальную меру поведения героя. Эта общая концепция сказывается во всем зрелом творчестве Лермонтова — в переоценке проблемы «поэт и толпа» в «Не верь себе» и «Журналисте, читателе и писателе» и в оценке современного поколения в «Думе», получая законченное воплощение в «Герое нашего времени». Она прямо отражается и в поздних редакциях «Демона».

Замысел «Демона» возник у Лермонтова еще в 1829 году, в период поэтического ученичества, — и уже тогда определился основной конфликт поэмы, сохранившийся в общем виде до последней редакции: падший ангел, несущий на себе бремя вселенского проклятия, влюбляется в смертную, ища перерождения в любви. Но его избранница, монахиня, любит ангела, — и чувство любви и надежда на возрождение уступают в Демоне ненависти и желанию мстить. Он обольщает и губит монахиню и торжествует над соперником. На протяжении 1829–1831 годов Лермонтов создает или намечает четыре редакции поэмы и пробует одновременно варьировать близкую тему в «Азраиле» и «Ангеле смерти». Затем в работе наступает перерыв; в 1833–1834 годах Лермонтов вновь возвращается к этому замыслу, создавая пятую редакцию, и вновь оставляет его уже до 1838 года. Проблематика поэмы, очевидно, не складывалась в единое целое; любовный эпизод приходил в резкое противоречие с глобальным конфликтом и с мистериальным характером разработки темы.

Углубленной разработке Лермонтов подверг несколько мест поэмы. Одно из них — описание зарождающейся любви и последующий переход от страсти к ненависти. Второе — «соблазняющий» монолог, в котором все более проступали ноты отрицания существующего миропорядка. Чрезвычайно интересно, что этот монолог, вложенный в уста соблазнителя, приобрел автономный характер и вместе с другими монологами Демона определил общий эмоциональный строй и богоборческий пафос поэмы. В инвективах, адресованных порочному миру, голос героя начинал сливаться с голосом автора. Тем самым конфликт поэмы возводился на новый уровень и в общефилософском, и в психологическом плане: «падение» Тамары окончательно теряло бытовые черты. Так воспринимали «Демона» уже первые его читатели: М.П. Соломирская, известная петербургская красавица, признавалась Лермонтову, что клятвы Демона производят на нее неотразимое впечатление и что она «могла бы полюбить такое могучее, властное и гордое существо».

Наконец — едва ли не самое важное — Лермонтов углубляет образ героини, который все более материализуется от редакции к редакции и меняется в своей основной концепции: вначале inferнальная грешница, которой Демон сумел внушить экстатическую страсть, она в пятой редакции получает более разработанную биографию, в которой зарождение любви к искусителю становится особой темой. В первой «кавказской» редакции образ ее уже сложился в главных чертах; в окончательной редакции фигура Тамары становится носителем той философско-этической проблематики, которая делает ее эквивалентной Демону. Теперь мотив любви ее к ангелу остается как реликт, и в самом «грехопадении» Тамары открывается высший смысл. Она наделена той

полнотой

полнотой переживаний, которая исчезла в современном мире: способностью к самоотверженной любви и к искупительному жертвенному страданию, которые ставят личность почти на грань святости (именно эта концепция образа закрепляется монологом ангела, введенным впервые в окончательную редакцию). Демон ранних редакций, отомстив возлюбленной, был наказан безысходным и потому усугубленным одиночеством; Демон последней редакции не только наказан, но и побежден в самый момент своей мнимой победы, ибо возвысил свою жертву над собой самим. Этот последний этап эволюции замысла был связан с той общей переоценкой индивидуалистической идеи, которая охватывает творчество Лермонтова в конце 1830-х годов.

Уже в конце 1839 — начале 1840 года Лермонтов, по-видимому, считал замысел «Демона» исчерпанным. В «Сказке для детей» он вспоминает о нем как об упоительном, но детском «бреде», мечте, преследовавшей его много лет, от которой он наконец «отделался — стихами». В том же 1839 году пишется «Мцыри» — вторая поэма, подводящая итог раннему творчеству, но уже с совершенно новой проблематикой. Мцыри — антипод байронического героя. Это «естественный человек», который будет занимать русскую литературу вплоть до Л. Толстого. Страсть, ревность, месть исключены из философской проблематики поэмы, и самый антагонизм героя и общества не принимает характера войны. Он глубже, потому что органичнее; он основан на внутреннем чувстве полуробенка, живущего инстинктом и интуицией. Стимулом поведения «естественного человека» оказываются любовь к свободе и жажда деятельности, — и родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы. Он погружается в природу как в родную стихию, не осмысляя, но переживая ее; полудетское наивное чувство любви пробуждается в нем при виде первой встреченной девушки и ассоциативно связывается с песнью рыбки, «голосом природы», который он также ощущает как реальность. Бой с барсом он ведет без оружия, как первобытный человек, как часть той природы, которая теперь его окружает. Каждый сюжетный мотив «Мцыри» символически расширен и насыщен глубинными смыслами; философский потенциал поэмы значительно выше, нежели это было в раннем творчестве. Так расширяется мотив «монастыря — тюрьмы»: монастырь и его обитатели никак не являются врагами Мцыри, — напротив; но самая форма их существования, их «закон» органически враждебен «закону сердца». Художественная логика «Мцыри» здесь как бы предвосхищает толстовскую критику общества с позиций «естественного сознания», в то же время развивая и углубляя философский и социальный критицизм «Демона». Во всем, казалось бы, противоположные друг другу, Демон и Мцыри сближаются и в своем неприятии действительности, и в самой структуре характеров: Мцыри также могут

чий дух с нереализованными возможностями, чей героический порыв фатально нейтрализован действительностью. Эта идея закрепляется сюжетным мотивом бесцельного кругового движения: весь путь Мцыри, с его трудами и подвигами, совершался в окрестностях монастыря.

«Мцыри» и «Демон» были высшим достижением романтической поэмы Лермонтова — не только по своей проблематике, но и по поэтическому языку. Исповедь Мцыри, монологи Демона были результатом длительной поэтической работы, — но внешне они предстают читателю как почти импровизация, как сплошной речевой поток, повышенно экспрессивный, иной раз «неточный» в словоупотреблении по сравнению с пушкинскими нормами, — но захватывающий и буквально гипнотизирующий читателя. Это ощущение испытал Белинский. «Сейчас упился я Оршею, — писал он В.П. Боткину летом 1842 года. — Есть места убийственно хорошие, а *тон* целого — страшное, дикое наслаждение. Мочи нет, я пьян и неистов. Такие стихи опьяняют лучше всех вин»¹.

Творческий путь Лермонтова трагически оборвался в июле 1841 года, как раз в тот момент, когда он стоял на пороге новых открытий в области поэмы, — на это указывают нам сохранившиеся строфы его последней поэмы «Сказка для детей». Она продолжала иную линию его творчества, которая наметилась в середине 1830-х годов, когда возникают замыслы поэм на современную тему и с современным героем — наиболее значительны из них были поэмы «Сашка» и «Тамбовская казначейша». Это поэмы лиро-эпического характера, во многом ориентированные на пушкинского «Онегина», с характерной иронической интонацией, расширявшей их стилевой диапазон и вводившей образ автора-повествователя. В «Сказке для детей» определилась общая лирическая тональность, эпический характер повествования, острый интерес к психологии героини, — наконец, фантастический элемент, связанный с образом Мефистофеля, перенесенного в современный мир и отчасти наделенного чертами современного человека. К этой поэме Лермонтов подходил уже обогащенный художественным опытом «Героя нашего времени» и поздних лирических стихотворений, — но как должна была протекать эта новая фаза его творческой эволюции, мы лишены возможности судить.

При жизни Лермонтова были напечатаны только четыре его поэмы. В 1835 году в «Библиотеке для чтения» был без разрешения автора опубликован «Хаджи Абрек». В 1838 году в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» появилась «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в том же году в «Современнике» — «Казначейша» с цензурными купюрами и изменениями. Наконец, в 1840 году в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова» появляется «Мцыри». После смерти Лермонтова ряд поэм был опубликован А.А. Краевским в «Отечественных записках» — «Сказка для детей»

для детей» и «Боярин Орша» в 1842 году, «Измаил-Бей» в 1843-м. В 1846 году в литературном сборнике «Вчера и сегодня» напечатан «Беглец», в 1851-м в сборнике «Раут» в отрывках — «Моряк», появившийся полностью лишь в 1913 году в «Русском библиофиле». В 1856 и 1857 годах в Карлсруэ выходят два издания поэмы «Демон»² и отдельным изданием поэма «Ангел смерти» (1857).

В 1859 году в «Отечественных записках» появляются «Преступник» и один из вариантов начальных строк «Олега» («Ах, было время, время боев»). Здесь же в отрывках печатаются поэмы «Кавказский пленник», «Корсар», «Два брата».

В 1860 году в собрании сочинений под редакцией С.С. Дудышкина³ публикуются «Демон» и отрывки из юношеских поэм («Черкесы», «Джюлио», «Каллы», «Литвинка», «Аул Бастунджи»). Полностью все эти поэмы появляются значительно позднее. Некоторые из них печатает П.А. Висковатов в «Русской мысли»: «Два брата» (1881), «Каллы» (1882, с искажениями; одновременно более исправный текст — в «Русской старине»), «Литвинка» (1882; и в «Русской старине»), «Аул Бастунджи» (1883 — в искаженной редакции; исправления к ней — в «Саратовском листке», 1884). В 1861 году П.А. Ефремов публикует в «Библиографических записках» отрывки из «Сашки» (полностью поэма напечатана в 1882 году в «Русской мысли»). Поэма «Монго» также впервые появляется в «Библиографических записках» за 1861 год, если не считать нескольких строчек из нее, приведенных в качестве примера А. Меринским (там же в 1859 году). «Кавказский пленник», «Корсар», «Черкесы», «Джюлио», «Олег» полностью впервые опубликованы в собрании сочинений Лермонтова под редакцией П.А. Висковатова⁴, одновременно «Корсар» печатается в собрании сочинений под редакцией Введенского⁵.

В 1876 году в «Саратовском справочном листке» напечатан «Азраил», в 1887-м в «Русской старине» — «Исповедь». В 1910 году были найдены и опубликованы поэмы «Последний сын вольности» и «Две невольницы» (в газете «Русское слово» и одновременно в собрании сочинений под редакцией Д.И. Абрамовича⁶).

Большая часть поэм Лермонтова, таким образом, стала достоянием читателя только со второй половины XIX века, когда они представляли уже главным образом исторический интерес. Однако зрелые поэмы Лермонтова уже в 1840-е годы воздействовали на читательское и литературное сознание; для революционно-демократической молодежи 1860-х годов они имели значение большее, чем поэмы Пушкина. Они отразились в творчестве Тургенева, Некрасова; воздействие их прослеживается вплоть до нашего времени.

Автографы и авторизованные копии лермонтовских поэм сосредоточены в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР

(ИРЛИ) («Кавказский пленник», «Корсар», «Олег», «Два брата», «Джюлио», «Последний сын вольности», «Каллы», «Азраил», «Ангел смерти», «Измаил-Бей», «Литвинка», «Аул Бастунджи», «Боярин Орша», «Мцыри», «Сказка для детей», «Демон» — редакции I–V), в Государственной публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ [РНБ]) («Черкесы», ранняя редакция «Боярина Орши», «Демон» — редакция VI), в Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина («Преступник», «Две невольницы», «Ангел смерти»); в Государственном историческом музее в Москве («Беглец»), в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде (список «придворной редакции» «Демона»); в Центральном государственном архиве Октябрьской революции (авторизованная копия «Исповеди»). Черновые наброски к «Тамбовской казначейше» имеются в тетради, хранящейся в Государственном историческом музее, черновые строфы «Сашки» — в «юнкерской тетради» по географии в ГПБ, лист автографа «Исповеди» — в ИРЛИ. Автографы полного текста «Сашки», а также автографы «Моряка», «Хаджи Абрека», «Монго», «Песни про царя Ивана Васильевича...», «Тамбовской казначейши» утрачены.

Состояние и самый характер автографического фонда поэм Лермонтова ставит перед исследователями ряд сложных текстологических вопросов. Так, специальную исследовательскую проблему представляет вопрос о дефинитивном тексте «Демона», «Сашки» и некоторых других поэм⁷. Сложен вопрос и об их датировке; как правило, авторские даты при них отсутствуют, и хронология их устанавливается приблизительно, а иногда и условно по положению в тетради или на основании косвенных признаков (как в «Сказке для детей»).

примечания

- ¹ Белинский. Т. 12. С. 111.
- ² Подробнее см. в примечаниях к «Демону»: *Лермонтов М. Собр. соч.*: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 2. С. 561.
- ³ Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок и дополненные С.С. Дудышкиным: В 2 т. СПб., 1860.
- ⁴ Сочинения М.Ю. Лермонтова: В 6 т. / Первое полное издание под редакцией П.А. Висковатова. М., 1889–1891.
- ⁵ Полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова: В 4 т. / Под редакцией Арс.И. Введенского. СПб., 1891.
- ⁶ Полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова: В 5 т. / Под ред. Д.И. Абрамовича. СПб.: Академическая библиотека русских писателей; Изд. Разряда изящной словесности Академии наук, 1910–1913.
- ⁷ См. подробнее в примечаниях к отдельным поэмам: *Лермонтов М. Собр. соч.*: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 2.

художественная проблематика Лермонтова

В читательском и исследовательском сознании за Лермонтовым установилась репутация «загадочного поэта».

Это мнение имеет основания, но они заключаются не в какой-либо особой «таинственности» творчества и биографии, а в относительной скудости сведений, которыми располагает о Лермонтове современная наука. Если летопись жизни и творчества Пушкина — систематизированный свод биографических и историко-литературных сведений о поэте — за первые двадцать семь лет его жизни занимает около 900 печатных страниц, то о Лермонтове таких сведений в четыре раза меньше и они менее ценны по содержанию. Переписка Пушкина за 1814–1827 годы насчитывает более 350 писем; переписка Лермонтова за 1827–1841 годы — немногим более 60 и почти лишена литературных тем. И творческие, и бытовые связи Лермонтова предстают исследователю и читателю как бы оборванными или, напротив, возникающими словно сами по себе, вне видимых причин и следствий. В этом кажущемся историко-литературном вакууме развивается необыкновенное по своей интенсивности лермонтовское творчество: за неполных тринадцать лет литературной работы им написано более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и 3 романа, один из которых — «Герой нашего времени».

При всем своем многообразии это творческое наследие представляет собою единый художественный мир, со своими законами литературной эволюции, с характерными, ярко выраженными чертами индивидуальности, со своим кругом художественных проблем, которые делают его уникальным и неповторимым. Внутренние законы развития лермонтовского мира не всегда очевидны: они требуют читательского внимания, и их изучение затрудняется теми обстоятельствами, о которых уже шла речь. Тем не менее они уловимы, и познать их — значит глубже понять то явление, которое мы называем лермонтовским творчеством.

Духовное становление Лермонтова началось очень рано, и причины тому следует искать не только в его личной одаренности и в исторических особенностях биографии его поколения, но и в обстоятельствах его индивидуальной судьбы.

Будущий поэт родился в ночь со 2 на 3 октября 1814 года в Москве. Его отец, Юрий Петрович Лермонтов, был небогатым и неродовитым армейским капитаном, притом человеком светским и красавцем, пользовавшимся успехом у женщин. Мать, Мария Михайловна, урожденная Арсеньева, была единственной наследницей значительного состояния, которым владела ее мать, бабушка Лермонтова, Елизавета Алексеевна, принадлежавшая к богатому и влиятельному роду Столыпиных. Брак, заключенный против воли Елизаветы Алексеевны, был, по тогдашним понятиям, неравным и к тому же несчастливым: по преданию, Юрий Петрович охладил к жене, не стеснял себя в увлечениях и, кажется, играл. Мальчик рос в обстановке семейных несогласий; через пятнадцать лет смутное воспоминание о них ляжет в основу сюжетной коллизии «Странного человека». Ему было два года с небольшим, когда Мария Михайловна скончалась от чахотки. Сразу же после смерти дочери бабушка взяла внука к себе; отец должен был устраниваться от воспитания сына, в противном случае бабушка лишала его наследства, — ситуация другой автобиографической драмы — «Menschen und Leidenchaften» (1830). Мальчик воспитывался в бабушкином имении Тарханы Пензенской губернии.

Мемуаристы оставили выразительный портрет Елизаветы Алексеевны. Женщина твердая и властная, пережившая в свое время самоубийство мужа, а теперь — смерть дочери, она все свои привязанности перенесла на внука. «Нет ничего хуже, как пристрастная любовь, — признавалась она в одном из писем 1836 года, — но я себя извиняю: он один свет очей моих, все мое блаженство в нем»¹. Она привлекала молодежь «умом и любезностью», веселостью и снисходительностью; сохранившиеся ее письма несут отпечаток живого и практичного, несколько иронического ума и если не литературного таланта, то, во всяком случае, литературной искушенности. Семейство было не чуждо гуманитарным интересам: дед Лермонтова, Михаил Васильевич Арсеньев, играет на домашнем театре в «Гамлете» Шекспира (во время этого спектакля он и покончил с собой); отец будущего поэта выражает свои чувства, записывая в альбом популярный в 1820-е годы романс, и то же делает Мария Михайловна; бабушка Лермонтова наслаждается в 1835 году «бесподобными» стихами внука в «Хаджи Абреке» — произведении, которое могло бы шокировать человека, воспитанного на сентиментальной литературе, а в 1820-е годы пытается читать вместе с ним греческие тексты и следит за его литературными успехами. Все это не вполне обычно для провинциальной

провинциальной дворянской семьи; это уровень столичного воспитания. Домашнее образование, которое бабушка дает Лермонтову, также не вполне обычно; помимо обязательных французов-гувернеров у него есть немка-бонна, и он с детства свободно владеет немецким языком, а затем к нему приглашается преподаватель-англичанин. Все это уже редкость, в особенности в провинции. И вместе с тем домашнее образование мальчика отнюдь не «блестящее» и даже не литературное по преимуществу: его не окружает ни атмосфера философского интеллектуализма, как это было, например, у братьев Тургеневых, ни среда высокообразованных дилетантов, в которой воспитывался юный Пушкин. В его юношеской тетради сохранились выписанные явно с учебными целями тексты Лагарпа и Сент-Анжа, французских литераторов, считавшихся образцовыми в XVIII веке, — для конца 1820-х годов это уже почти анахронизм. Среди его домашних наставников по русской словесности мы находим московского семинариста Орлова и будущего известного педагога, тогда еще молодого А.З. Зиновьева, готовившего его к поступлению в Московский благородный пансион.

2

Осенью 1828 года Лермонтов был зачислен полупансионером в 4-й класс Московского университетского благородного пансиона — привилегированного учебного заведения, из которого вышли Жуковский, Грибоедов, Тютчев, В.Ф. Одоевский и целая когорта деятелей декабристского движения. Здесь были сильны и литературные, и философские, и филологические интересы; родственник Лермонтова А.П. Шан-Гирей, посетивший его в это время, впервые видит у него систематическое собрание русских книг: сочинения Ломоносова, Державина, Дмитриева, Озерова, Батюшкова, Крылова, Жуковского, Козлова и Пушкина². Этот подбор имен характерен не только для учебных чтений: он как бы символически обозначает вкусы пансионской литературной среды, где еще прочно держались традиции старой, классической поэзии. К концу 1820-х годов прежний интеллектуальный центр почти потерял свое значение; и А.Ф. Мерзляков, видный в свое время поэт и эстетик, у которого Лермонтов брал домашние уроки, и С.Е. Раич, руководитель пансионского литературного кружка, отставали от современного литературного движения. Мерзляков, некогда выступавший против баллад Жуковского, тем более не мог принять пушкинской поэзии. За несколько лет до вступления Лермонтова в пансион прежние ученики Раича и Мерзлякова — И.В. Киреевский, Д.В. Веневитинов, С.П. Шевырев, М.П. Погодин, В.Ф. Одоевский — отделились и даже прямо выступали против эстетических принципов своих учителей, образовав особое литературно-философское общество, известное в истории русской литературы как «общество Любомудров». Когда в 1826 году

в Москву приехал освобожденный из ссылки Пушкин, он нашел в молодых литераторах наиболее близкую себе и творчески активную среду, произошло сближение, и любомудры при поддержке Пушкина основали новый журнал «Московский вестник». Со страниц его провозглашалась романтическая философская эстетика, опиравшаяся на учение Шеллинга; здесь делала первые свои шаги русская философская поэзия, печатались статьи по общей теории искусства, истории, фольклористике; здесь появились впервые сцены из «Бориса Годунова», «Пророк», «Зимняя дорога», «Поэт», «Утопленник», «Поэт и толпа» («Чернь»).

«Московский вестник» считался «пушкинским» журналом и в русской журналистике конца 1820-х годов стоял несколько особняком; он противопоставил себя, в частности, «Московскому телеграфу» Н.А. Полевого — едва ли не самому популярному из русских журналов, провозвестнику новейшего французского романтизма и буржуазно-демократических идей. В годы пансионского учения Лермонтова, правда, все яснее стали обозначаться и точки расхождения любомудров с Пушкиным, — однако это были внутренние взаимоотношения, о которых мальчик-пансионер вряд ли мог знать.

В этой сложной борьбе противоположных литературных сил ему приходилось определять свои симпатии и антипатии. О них мы можем судить по его раннему творчеству. Еще в 1827 году, накануне поступления в пансион, он вписывает в свою тетрадь «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского и «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Итак, он приезжает в Москву с отчетливым интересом к Байрону и русской байронической поэме.

В 1828–1829 годах он сам пишет несколько таких поэм — «Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Преступник», «Олег», «Два брата».

Все эти поэмы — факт литературного ученичества, причем не столько у Байрона, сколько у русских «байронистов» 1820-х годов. Основной образец для Лермонтова — «южные поэмы» Пушкина, и интерес к ним поддерживается еще детскими воспоминаниями: к 1828 году Лермонтов дважды побывал с бабушкой на Кавказе, и реальные впечатления вплетались в литературный облик экзотической «романтической страны». Вместе с тем текст ранних поэм Лермонтова буквально пронизан литературными реминисценциями — из Пушкина, байронических поэм И.И. Козлова, А.А. Бестужева; батальные описания создаются под воздействием и доромантической литературы: Ломоносова, И.И. Дмитриева. Это ученичество — вместе с тем и литературная позиция, хотя и не до конца осознанная: Лермонтов выбирает себе учителей в прямом противоречии с направлением пансионского литературного воспитания — ни Раич, ни Мерзляков, ни даже любомудры «Московского вестника» отнюдь не сочувствуют русскому байронизму. Тот факт, что творчество Лермонтова начинается под знаком именно поэмы (а не лирических

лирических жанров), также заслуживает внимания: поэма считается основным жанром романтического движения.

Байроническая поэма имела свою эстетику, которую усваивает юный поэт. Повествование в такой поэме концентрируется вокруг единого героя, находящегося в состоянии непримиримой войны с обществом. Это изгой, дерзко нарушающий нормы общественной морали; «преступник», повинный в страшных грехах — убийстве, прелюбодеянии, кровосмешении, — и вместе с тем человек, наделенный необыкновенной силой духа и сверхчеловеческими страстями, которые возвышают его над обществом. Он жертва общества и мститель ему, — и поэтому он герой и злодей одновременно, а вина его осмысливается как трагическая вина. Иногда преступление его скрыто от читателя — оно вынесено в предысторию и, облеченное тайной, внешне выступает как беспредельное страдание. Эта романтическая концепция создает свою шкалу ценностей; так, любовь к ней равноценна жизни, а измена — смерти, и потому поэма часто строится как предсмертная исповедь: с крушением любви наступает и конец физического существования героя. Эти две темы у Лермонтова нередко соседствуют и в позднем творчестве: так, в «Дарах Терека» «казачина гребенской», убив свою возлюбленную, едет сложить свою голову на чеченский кинжал, а в «Любви мертвеца» любовь оказывается силой, преодолевающей самую смерть. Такая система художественных представлений во многом определяла собою и структуру поэмы — с единодержавием героя, с повышенным субъективно-лирическим началом и в то же время драматической событийностью, острыми сюжетными коллизиями, составляющими вершинные точки повествования, с сюжетными эллипсисами (разрывами), создающими общую атмосферу тайны. Когда в «Герое нашего времени» Лермонтов будет отказываться от последовательного эпического рассказа, он, в числе других, воспользуется и композиционными принципами байронической поэмы.

Значительно более пеструю картину представляет нам лирическое творчество Лермонтова пансионских лет, — и это естественно. Для занятий у Раича воспитанники писали небольшие стихотворения, на которых сказывалось воздействие литературных вкусов наставника. Среди стихотворений Лермонтова 1828–1829 годов мы находим жанры, уже уходящие из современной поэзии: образцы поэтической «антологии», элегию доромантического типа, «подражания древним», популярный романс. Все это частью усваивалось в детские годы, частью было результатом пансионских уроков. Но, даже подражая «древним», Лермонтов выбирает своими образцами не Мерзлякова, а Батюшкова и Пушкина. Он внимательно читает и «Московский вестник», — и уже в первых его стихах откладываются впечатления от философско-эстетических концепций журнала: так, в «Поэте» (1828) есть след знакомства с инте-

ресовавшей Любомудров концепцией религиозного искусства. Однако ориентироваться одновременно на байроновскую поэму и религиозно-философские искания «Московского вестника» было невозможно: одно противоречило другому. Лермонтов читал стихи Любомудров уже под сложившимся углом зрения — и иной раз усваивал то, что было как раз наименее характерным для их поэзии: он брал у Веневитинова мотив посмертной, но совершенно земной страсти, а у Шевырева — фольклоризованный тип «героя-преступника». Более того, уже в 1829 году у него складывается комплекс лирических мотивов, которые мы обычно определяем как «богоборческие». Так, в «Молитве» («Не обвиняй меня, всесильный...») пятнадцатилетний мальчик демонстративно отдает предпочтение человеческой, «земной» этике «с ее страстями» перед этикой религиозного бесстрастия и квиетизма. Это, конечно, не атеизм, — это романтическая идея утверждения индивидуального начала в противовес общему и нормативному. Эстетика байронической поэмы вторгается в лирику Лермонтова: «герой-злодей», стоящий над человечеством, приобретает облик Наполеона («Наполеон. Дума») и обобщается в символической фигуре Демона. В «Молитве» демон присутствует незримо («... часто звуком грешных песен / Я, боже, не тебе молюсь»), в «Моем демоне» (первая редакция — 1829 год, вторая — 1830–1831 годы) он предстает открыто. В 1829 году Лермонтов замышляет и поэму «Демон», над которой он будет работать почти до конца жизни.

3

1830–1831 годы — вершинный этап юношеского творчества Лермонтова. В эти годы он оставляет пансион и поступает на нравственно-политическое отделение Московского университета — одного из самых своеобразных и самых демократических учебных заведений тогдашней России. А.И. Герцен, современник и почти ровесник Лермонтова, отводил Московскому университету выдающуюся роль в духовной жизни России декабрьского периода. В знаменитой статье «О развитии революционных идей в России» он вспоминал об умственной, политической и нравственной апатии, охватившей общество в начале николаевской эпохи; символами нового царствования стали казарма, канцелярия, III Отделение. В этих условиях, писал Герцен, университет становился «храмом русской цивилизации», — живые силы общества, для которых была закрыта политическая жизнь, уходили в науку, литературу, философию. Мысль становилась делом — и делом общественным. «Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — писал Герцен, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости»³. Герцен говорил о Лермонтове и о том поколении, к которому принадлежал он сам.

В Московском университете начала 1830-х годов еще сохранялся дух независимой студенческой корпорации, выдвигавшей из своей среды

среды политических оппозиционеров, бунтарей типа Полежаева, отданного в солдаты, и руководителей философско-политических студенческих кружков — Белинского и Герцена. Лермонтов держится несколько особняком, однако и он захвачен общими настроениями, отнюдь не сочувственными николаевскому режиму, и вместе с другими принимает участие в на шумевшей «маловской истории», когда студенты изгнали из аудитории грубого и невежественного профессора Малова. Дух политической оппозиции сквозит в его стихах; еще в пансионе он пишет антидеспотические и антикрепостнические «Жалобы турка», а в 1830–1831 годах приветствует Июльскую революцию, адресуя гневные инвективы согнанному с трона Карлу X («30 июля. — (Париж) 1830 года») и ядовитые насмешки «царям», восседающим за столом у Асмодея («Пир Асмодея»). Его привлекает лирика Байрона и Т. Мура — излюбленное чтение русских гражданских поэтов — и фигура Андрея Шенье, которая интерпретировалась в революционном духе, — недаром столь сильное впечатление производит на него пушкинская элегия «Андрей Шенье». В стихах и поэмах этих лет слышатся и отзвуки гражданской поэзии предшествующего десятилетия, с ее преимущественным интересом к идеализированной новгородской республике, к легендарному тираноборцу Вадиму и символу деспотизма — Рюрику, со «словами-сигналами», за которыми стоит ясно читаемая система политических понятий. Поэтические реминисценции указывают нам на знакомство его с «Андреем, князем Переяславским» — анонимно появившейся поэмой А.А. Бестужева — и с рылеевскими стихами. Но это уже не декабристская поэзия, — и лермонтовский лирический герой уже далеко отстоит от героя гражданской поэзии 1820-х годов.

Для Лермонтова как личности и для его поэтического поколения наступала эпоха самопознания. Именно с 1830 года в его творчестве появляется особый жанр, возникающий также под воздействием Байрона, — жанр «отрывка» — лирического размышления (медитации), нередко обозначенного датой. Эти «отрывки» максимально приближены к лирическому дневнику, но в их центре не событие, а определенный момент непрерывного процесса самоанализа и самоосмысления. Юноша-поэт напряженно всматривается в свою внутреннюю жизнь, пытаясь схватить и выразить словом неуловимые душевные движения. Он касается и общих вопросов бытия, и нравственной жизни личности, — и в его размышлениях сказывается философская выучка, полученная в пансионские и университетские годы. Вместе с тем не следует преувеличивать философский потенциал ранней лермонтовской лирики. За ней не стоит сколько-нибудь целостное мировоззрение, как у Веневитинова или Тютчева: поэт находится в кругу общих идей времени, и все они служат самораскрытию его лирического героя. Его самоанализ не чужд элементов диалектики — но лишь элементов. Он мыслит

антитезами покоя и деятельности, земного и небесного, жизни и смерти, добра и зла. Он ставит себя в центр созданного им поэтического мира и делает это по принципу романтического контраста. Окружающая действительность предстает как враждебная личности поэта, обреченного тем самым на бесконечное одиночество. Единственный путь преодолеть его — любовь, духовное приобщение к чужой личности. Неразделенная любовь, измена предстают тем самым как всеобъемлющая жизненная катастрофа. Это — художественная идея «Демона», растворенная в ранней лирике, где время от времени как бы просвечивает образ падшего ангела (ср. «Один я здесь, как царь воздушный...»). Романтический эгоцентризм юного Лермонтова, конечно, питается литературными истоками, но в то же время он и нечто большее, чем литература: он — факт мироощущения и в какой-то мере даже жизнестроения. Лермонтов осмысляет свою биографию в строго определенных мировоззренческих, философских и эстетических категориях. Байрон — один из его ориентиров; юноша читает жизнеописание английского поэта, отмечая этапы его духовного развития и соотнося их со своими собственными, фиксируя совпадения характерологических черт, привычек, случайных жизненных эпизодов; он то сознательно, то подсознательно даже строит свой жизненный и поэтический путь по байроновскому образцу. Адресаты его лирических стихов имеют у Байрона своих «двойников»; так, одна из них — Е. Сушкова — соответствует Мэри Чаворт, которой посвящено несколько байроновских стихотворений. У Байрона заимствуются поэтические формулы, сквозные лирические мотивы, проходящие почти через всю лермонтовскую лирику (таков, например, мотив единой любви, не вытесняемой новыми привязанностями), о Байроне говорится прямо или косвенно в автобиографических заметках — и в двух стихотворениях с прямой параллелью: «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» и «Нет, я не Байрон, я другой...». Последние стихотворения показывают, что речь должна идти не о простом подражании, как думали многие из современников поэта, но о соотношении своего духовного мира с миром Байрона и его героев.

Отсюда проистекают особенности лермонтовского автобиографизма. При всей «искренности» его творчества 1830–1831 годов, оно достоверно как документ внутренней жизни поэта, но отнюдь не как биографический материал в строгом смысле слова. Когда в предисловии к «Странному человеку» он пишет об «истинном происшествии», легшем в основу драмы, и о подлинности действующих лиц, «взятых с природы» и узнаваемых, — это нельзя понимать буквально: подлинны здесь только общие контуры социальных и психологических конфликтов. Владимир Арбенин, наделенный автобиографическими чертами, вырастает в обстановке семейной драмы, подобно Лермонтову, но юноша Лермонтов не был свидетелем охлаждения отца, душевных мук и смерти матери,

матери, — и самые отношения с отцом у него складывались иначе. Юрий Петрович скончался именно в 1831 году, и облик его, нарисованный в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...», разительно не соответствует облику Павла Григорьевича Арбенина. И в том, и в другом случае жизненный материал преобразован по законам литературного обобщения.

Все сказанное относится и к любовным циклам. В эти годы увлечения Лермонтова следуют одно за другим, накладываясь друг на друга. Вступая в пору зрелости, он стремится утвердить себя как личность в сфере духовной и эмоциональной. Шестнадцати лет он влюблен в Е.А. Сушкову, приятельницу своей дальней родственницы А.М. Верещагиной, и пишет ей стихи — лирические исповеди, моментальные снимки эмоций и настроений, складывающиеся в некий вторичный (т.е. не предусмотренный заранее) цикл, объединенный единым адресатом и единым развивающимся чувством («Благодарю!», «Зови надежду сновиденьем...», «Нищий», «Подражание Байрону» («У ног твоих не забывал...»), «Я не люблю тебя — страстей...»). И лирический герой, и лирический адресат здесь, как и в других случаях, «стилизваны»: это идеальный, а не реальный и тем более не бытовой регистр взаимоотношений; достаточно сравнить этот «роман в стихах» с воспоминаниями самой Сушковой. В стихах гиперболизировано чувство, и отношения героя и адресата приобрели оттенок драматизма, чего в действительности не было. Вместе с тем любовная неудача переживалась болезненно именно потому, что возникавшее чувство осталось без ответа и даже не было принято всерьез восемнадцатилетней девушкой, смотревшей на Лермонтова как на ребенка и мечтавшей о блестящей партии. Быть может, отчасти этим объясняется особая напряженность следующего «вторичного цикла», адресованного Н.Ф. Ивановой — дочери известного в свое время московского драматурга, приятеля А.Ф. Мерзлякова, — с которой Лермонтов познакомился в том же 1830 году.

Мы мало знаем о том, как протекал этот роман в действительности; однако после разысканий И.Л. Андроникова появилась возможность заново взглянуть на его литературную проекцию — и прежде всего на драму «Странный человек», своего рода фокус автобиографических мотивов лермонтовской лирики 1830–1831 годов. Ее герой Владимир Арбенин — человек «странный» для общества, то есть живущий не по его законам и исключительно жизнью духа. Он существует словно вне быта; он отделен от общества и ему противопоставлен. Быт полагается почти исключительно как низменная сфера материальных расчетов, бесчувственности и жестокости; дикие помещики, чинящие расправу над крепостными, и столичное общество, полное «зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня», приравнены друг к другу. Это — концепция и структура ранней

шиллеровской драматургии, вполне соответствовавшей «байроническим» настроениям Лермонтова и воспринятой русской романтической литературой. Взаимоотношения героя с обществом — скрытая война, в которой у него есть единственный союзник — любимая им Наталья Федоровна Загорскина; ее-то и отбирает у героя общество в лице коварного друга. Нетрудно уловить здесь уже знакомую нам концепцию байронической поэмы, но переведенную в социально-бытовой план, — и столь же легко уловить сходство и различие с реальными событиями, стоящими за повествованием: Наталья Федоровна Иванова — прототип Загорскиной; начавшаяся взаимная духовная связь ее с Лермонтовым была затем принесена в жертву законам и условностям светского быта. Но реальная Наталья Федоровна Иванова вышла замуж позднее, после 1833 года, когда роман с Лермонтовым был позади, и не за приятеля его (драматизирующий мотив), а за человека много старше себя, чужого лермонтовскому кругу. Реальный быт вновь предстает концептуально и литературно организованным. И то же самое мы видим в так называемом «ивановском цикле»: герой его — враг общества, преследуемый им, ему грозит изгнание, гибель на плахе (мотивы пушкинского «Андрея Шенья»), клевета и позор; возлюбленная его — единственная его «защита» «перед бесчувственной толпой», неспособная, однако, последовать за ним и разделить его страдания. Эти мотивы, восходящие к Байрону и Т. Муру, будут отныне варьироваться вплоть до поздней лирики Лермонтова.

4

В 1830–1831 годах лирическое начало в творчестве Лермонтова достигло своего апогея. Далее начинается спад. Новые тенденции явно обнаруживаются уже в следующем, 1832 году — в известном смысле переломном году в лермонтовском творчестве и биографии.

Уже в «ивановском» лирическом цикле намечается стремление к «объективизации» лирического героя, к отделению его от автора. В еще большей мере этого требовала природа драмы. В стихах 1832 года мы уже почти не найдем прямых лирических исповедей; лирический монолог заменяется иными, опосредующими формами с большим удельным весом эпического начала. В этом процессе играет свою роль и интерес Лермонтова к фольклорным жанрам, с которыми он знакомится в пансионе и университете: его учителя остро интересовались проблемами народной поэзии. В «Тростнике», «Русалке», «Желанье» Лермонтов обращается к литературной балладе, ориентированной на фольклор.

Конечно, «эпичность» всех этих стихов иллюзорна: за их объективной формой скрывается личный, субъективный смысл, иной раз превращающий их в аллегорию, перерастающую в символ. Однако

любовный

любовный монолог, произносимый от третьего лица, требует уже иных средств выражения, нежели лирическое самоизлияние. Быть может, еще важнее, что и субъективные монологи приближенного к автору лирического героя в 1832 году меняются в своем качестве. Лермонтов расширяет эмоциональный диапазон: у него появляются иронические и шуточные интонации («Что толку жить! Без приключений...»), иной раз скрывающие драматическое содержание и составляющие вместе с ним сложный сплав художественных идей и эмоций, где лирический объект предстает в разных ипостасях и под разными углами зрения. Это был новый этап лирического творчества — и одновременно новый этап самоанализа. Именно в 1832 году Лермонтов впервые пробует свои силы в прозе; первый известный нам роман («Вадим»), еще очень тесно связанный с его поэзией, есть в то же время и опыт эпического повествования, с попыткой наметить социальные характеры и дать картину народного движения в период пугачевщины.

Все эти процессы сказываются и в поэмах Лермонтова. В начале 1830-х годов у него как бы определяются две тематические группы поэм — из кавказской жизни и из русского (редко — западного) Средневековья. Различия между ними не только в теме: они касаются и поэтики, и сюжета, и характера. Ранняя «историческая поэма» — типа «Последнего сына вольности» (1830–1831) — во многом связана с традицией декабристской литературы; ее суровый «северный» колорит предопределяет общую тональность: сюжетную однолинейность, отсутствие лирических отступлений. В ней вырисовывается тип сумрачного и сдержанного героя, разрываемого скрытыми страстями. Несколько иначе строится «южная», «кавказская» поэма — с сильным повествовательным элементом, экзотическими описаниями быта и этнографических деталей. Ее герой — «естественный человек», свободный в проявлениях своего чувства, не связанного законами европейской цивилизации. «Измаил-Бей», написанный в 1832 году, генетически принадлежит к этой группе — и вместе с тем возникает как бы на скрещении двух типов: характер героя, горца, воспитанного в России, вдали от родины, объединяет в себе черты «северные» и «южные» в единой, органически сложной системе. Мы находим здесь лирические отступления психологического и даже социально-философского характера, разрушающие сложившийся тип лирической байронической поэмы, сосредоточенной на судьбе одного героя.

В 1832 году наступает и перемена в личной судьбе Лермонтова. Энтузиазм, с которым он начал свои занятия, натолкнулся на казенную рутину тогдашней университетской науки. После нескольких столкновений с профессорами разочаровавшийся Лермонтов почти перестал посещать лекции и, не дожидаясь формального увольнения, покинул университет. Он предполагал продолжить образование в столице и в июле — начале августа вместе с бабушкой выехал в Петербург.

Здесь, однако, возникло новое препятствие. В Петербургском университете Лермонтову отказались зачесть прослушанные в Москве предметы. Предстояло начинать обучение заново. После коротких, но мучительных колебаний Лермонтов принял совет родных — избрать военное поприще и 4 ноября 1832 года сдал вступительный экзамен в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

5

Шуточные стихи «Примите дивное посланье...» и письма Лермонтова этого времени говорят о неблагоприятных впечатлениях от столицы империи. Связанный с Москвой и московским обществом, с его более патриархальным и свободным бытовым укладом, Лермонтов попадает не просто в официальный Петербург, но в петербургское закрытое военное учебное заведение николаевского времени, где «маршировки» и «парадировки» имели почти ритуальный характер. 1832–1834 годы — время учения в юнкерской школе — он называл впоследствии «двумя страшными годами». Эти годы отмечены и спадом творческой активности. Кривая ее начинает идти вверх с 1835 года, после того как Лермонтов был выпущен корнетом в лейб-гвардии Гусарский полк. В 1835 году его имя появляется в печати под поэмой «Хаджи Абрек», он отдает в цензуру первую редакцию «Маскарада», работает над другой драмой — «Два брата», поэмами «Сашка» и «Боярин Орша». Он пишет и оставляет неоконченным роман «Вадим» и начинает другой роман — «Княгиня Лиговская». Лирические стихи за 1833–1836 годы единичны; проза определяет теперь основное направление его творческой деятельности.

«Княгиня Лиговская» несет на себе черты переходности. Здесь впервые Лермонтов отказывается от исключительного героя. Его Григорий Александрович Печорин — «добрый малый» из числа светской золотой молодежи; правда, он имеет романтическую генеалогию. Мы говорили уже о типе «холодного» героя, скрывающего свои страсти, подготовленном байронической поэмой; таков Александр из драмы «Два брата» (1834–1836) — непосредственный предшественник Печорина. Ему противопоставлен герой «страстный», близкий к мелодраматическим персонажам ранних драм и поэм: в «Двух братьях» — Юрий, в «Княгине Лиговской» — Красинский. Конфликт возникает из-за женщины, в которую влюблены оба и которая отдает предпочтение одному. Собственно говоря, эта общая сюжетная схема и контур характеров в основе своей определились еще в «Вадиме». Однако в «Княгине Лиговской» они осложняются моментами социальными: Печорин принадлежит к аристократической верхушке, Красинский — бедный чиновник-дворянин, остро ощущающий свою социальную «неполноценность». Столкновение неизбежно, — и оно, по-видимому, должно было иметь трагическое окончание.

Этот

Этот конфликт разворачивается в гуще петербургской повседневности, и роль бытовой сферы здесь уже иная, чем в ранних драмах. Здесь герой не отделен от быта, а соотнесен с ним. В «Княгине Лиговской» нет в собственном смысле социально обусловленного характера, но принадлежность героя к той или иной социальной сфере существенна для повествования: она предопределяет привычки персонажа, формы его поведения, личные взаимоотношения; характер его, как говорят, социально маркирован (обозначен). Отсюда и возросшая роль бытописания в романе: так, Лермонтов со вниманием описывает петербургский свет и — с другой стороны, петербургские углы и трущобы, как это затем станет делать русский физиологический очерк и повесть «натуральной школы». Здесь он во многом опирается на французскую повествовательную традицию, в первую очередь на «школу Бальзака»; он воспринимает и ее методы «микроскопического» анализа душевной жизни.

Наконец, Лермонтов пытается создать образ автора — повествователя, вторгающегося в рассказ, комментирующего события в тоне непринужденной «болтовни» с читателем. Это многообразие литературных задач, отчасти противоречащих друг другу, приводило к стилевому эклектизму, и может быть, поэтому Лермонтов оставил работу. Вероятно, были и другие причины: текст содержал прямо автобиографические эпизоды, невозможные в печати, — таковы, например, сцены с Негуровой, в которых отразился возобновившийся на короткое время в Петербурге роман Лермонтова с Сушковой.

«Княгине Лиговской» предстояло перерасти в «Героя нашего времени», одновременно создаваемому «Маскараду» — завершить лермонтовское драматическое творчество. Это было первое произведение, которое Лермонтов считал достойным обнародования. До сих пор он не делал никаких попыток опубликовать свои стихи или поэмы и, по некоторым сведениям, был очень недоволен появлением в печати «Хаджи Абрека», переданного в журнал без его ведома. «Маскарад» он трижды подает в театральную цензуру и дважды переделывает, чтобы увидеть его на сцене.хлопоты, однако, были безуспешны: все редакции драмы были запрещены.

По самому своему жанру и драматическому конфликту «Маскарад» был близок к французской мелодраме и романтической драме, которые вызывали крайнюю настороженность властей и обычно запрещались, как противоречащие официально насаждаемым нормам морали. Не последнюю роль играли и резкие нападки на светское общество; подозревали, что Лермонтов изобразил реальное происшествие.

В «Маскараде» отразились многообразные литературные впечатления от новейшей французской романтической драмы (В. Гюго, А. Дюма), трагедии Шекспира («Отелло», «Ромео и Джульетта») до грибоедовского «Горя от ума» и пушкинских «Цыган». От Грибоедова идет

живость эпиграмматических диалогов и острые сатирические панорамы света, с его психологией и нормами социального поведения. Эти нормы и оказываются причиной гибели Арбенина и Нины: катастрофа закономерна и почти фатальна, ибо она есть результат естественной логики поведения «убийц» и «жертв». Здесь намечается та же социальная мотивировка конфликта, с которой мы имели дело в «Княгине Лиговской». Пушкинские «Цыганы» предвосхищают конфликт. Подобно Алеко, Арбенин порвал с обществом, но унес с собой его представления и способ мышления. Именно это обстоятельство закрывает ему доступ к истине: он не знает иных законов, кроме законов света, и не может поверить существованию «ангела». Уверяя себя в виновности жены, он, подобно Алеко, сам вершит суд и казнь, уничтожая своими руками все, что ему было дорого. Но далее конфликт осложняется: Лермонтов заставляет своего героя убедиться, что акт высокой мести свелся до уровня обычного «злодейства». Подобно байроническому герою, Арбенин — «преступник-жертва», но здесь акцент перемещен на первую часть формулы. Наказание начинается с осознанием героем своего преступления и завершается не искупительной гибелью, но продолжающейся жизнью, не романтическим безумием, но сумасшествием. Так Лермонтов делает первый и важный шаг к пересмотру концепции байронического индивидуализма, — и здесь особенно важная роль принадлежит образу героини. Личность и поступки героя в «Маскараде» соотношены с личностями и поступками других — прежде всего Нины, судьба которой оказывается мерилom его моральной правоты.

Но, сделав этот шаг, Лермонтов должен был пересматривать и самую структуру байронической поэмы. Так оно и происходит. В «Боярине Орше» оказывается поколебленным принцип «единодержавия» героя. «Орша» еще тесно связан с байронической традицией и даже конкретнее — с «Гяуром» Байрона, — и вместе с тем это первая из оригинальных и зрелых поэм Лермонтова. Прежде всего, в ней ясно ощущается древнерусский колорит: он сказывается не только в ее бытовой и этнографической определенности, но и в самой психологии центрального героя, давшего имя поэме. Еще важнее, однако, что в ней не один, а два равноценных героя, не уступающих друг другу ни по силе характера, ни по силе страдания. За каждым из них стоит своя «правда», — но если для Арсения (типично байронического героя) на первом месте «правда» индивидуального чувства, то на стороне Орши «правда» обычая, традиции, общественного закона. Эти ценности соизмеримы, — и авторское и читательское сочувствие равномерно распределяется между центральным героем (протагонистом) и его противником (антагонистом). Заметим при этом, что центральным героем поэмы должен был бы стать Арсений — прямой наследник героев юношеских поэм, — однако Орша явно выдвигается на передний план: он полнокровнее, живее,

живее, индивидуализированнее. Орша — объективный характер, а не рупор авторских эмоций и умонастроений и обрисован средствами эпоса, а не лирики. Все это было показателем эволюции художественного сознания. Лермонтов вступал в последний, зрелый период своего творчества.

6

Мы почти ничего не знаем о том, с кем из петербургских литераторов общался в 1835–1836 годах корнет лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтов. К числу его близких друзей принадлежал С.А. Раевский, впоследствии фольклорист, этнограф, связанный с ранними славянофильскими кружками, приятель молодого А.А. Краевского, уже в 1836 году помогавшего Пушкину в издании «Современника». Раевский, видимо, и познакомил Лермонтова с Краевским. Есть основания думать, что Лермонтов посещал слепого поэта И.И. Козлова; мы знаем и о знакомстве его с А.Н. Муравьевым, в доме которого была написана «Ветка Палестины».

Мы знаем, однако, и другое: Лермонтов в эти годы еще не был вхож в ближайший пушкинский круг и не был знаком с самим Пушкиным. Поэтому реакция его на известие о гибели Пушкина на дуэли имела значение почти символическое: новое поэтическое поколение демонстрировало над гробом своего кумира свою боль, скорбь и негодование. Лермонтовская «Смерть Поэта» стала голосом этого поколения и мгновенно распространилась в списках. Имя Лермонтова, доселе почти неизвестное в литературных кругах, в несколько дней стало популярным.

В «Смерти Поэта» содержалась концепция жизни и гибели Пушкина. Она опиралась на собственные пушкинские стихи и статьи, частью ненапечатанные, как «Моя родословная». Заклеймив Дантеса как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины за национальную трагедию на общество, уже описанное им в «Маскараде», и на его правящую верхушку — «новую аристократию», «надменных потомков известной подлостью прославленных отцов», драбантов императора, не имевших за собой национальной исторической и культурной традиции, всю антипушкинскую партию, сохранявшую к поэту и посмертную ненависть. В петербургском обществе заключительные шестнадцать строк произвели впечатление разорвавшейся бомбы, — в них усматривали призыв к революции. Ближайшие друзья Пушкина приветствовали стихи как литературное явление и как гражданский акт.

Правительство поспешило принять жесткие меры. Пока шло дело «о непозволительных стихах», Лермонтов сидел под арестом в комнате Главного штаба, которая стала колыбелью его «тюремной лирики»: здесь зарождается «Сосед», «Узник» (переработка «Желанья») — мотивы, нашедшие свое завершение в поздних шедеврах — таких, как «Соседка» и «Пленный рыцарь».

В марте 1837 года Лермонтов, переведенный из гвардии в Нижегородский драгунский полк, выехал из Петербурга на Кавказ. Так началась первая кавказская ссылка Лермонтова, неожиданно раздвинувшая границы его творчества. В ноябре–декабре 1837 года он писал Раевскому: «С тех пор как я выехал из России, поверишь ли, я находился до сих пор в непрерывном странствовании, то на перекладной, то верхом; изъездил линию всю вдоль от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шугае, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское даже...» В Пятигорске, в Ставрополе, в Тифлисе расширяется круг его связей. Он знакомится со ссыльными декабристами и близко сходитя с крупнейшим поэтом декабристской каторги — А.И. Одоевским, только что прибывшим из Сибири; с доктором Н.В. Майером, весьма колоритной личностью из декабристского окружения, послужившим потом прототипом доктора Вернера в «Княжне Мери». В Пятигорске он встречается с Н.М. Сатиным, участником кружка Герцена и Огарева, и молодым В.Г. Белинским, только что начавшим свою критическую деятельность. Наконец, в Тифлисе он входит в круг грузинской интеллигенции, группировавшейся около Александра Чавчавадзе — поэта, общественного деятеля, отца Нины Грибоедовой.

О всех этих встречах известно очень мало, и самый характер литературных и дружеских связей Лермонтова приходится устанавливать по косвенным данным и иногда предположительно. Кое-что отразилось в его творчестве: короткое, но тесное общение с Одоевским запечатлелось в прочувствованных стихах, посвященных его памяти. Несомненно, здесь были и контакты чисто литературные: в стихах «Казбеку» («Спеша на север из далека...») есть отзвуки ненапечатанной элегии Одоевского «Куда несетесь вы, крылатые станицы...» — одной из лучших его элегий 1830-х годов.

Скудные мемуарные свидетельства показывают, однако, что эти контакты не были ни простыми, ни легкими. Мемуаристы в один голос рассказывают, как манера Лермонтова подтрунивать над собеседниками постоянно ставила границы серьезным беседам и оттолкнула, в частности, Белинского; она настораживала и некоторых ссыльных декабристов — Лорера, Назимова. При поверхностном знакомстве Лермонтов производил впечатление человека неглубокого, светского, чуждого серьезному разговору; так его воспринял и Белинский, привыкший к интеллектуальному общению в дружеских философских кружках. Между тем для Лермонтова это был принцип не только личного, но и социального поведения. Оно в чем-то напоминало поведение Пушкина, не терпевшего, когда в светских салонах его представляли как «поэта». Внешнее равнодушие к собственной поэзии, тон иронической «болтовни» и отталкивание от споров эстетического и мировоззренческого свойства

свойства были боязнью профанации. Лермонтов намеренно скрывал от окружающих свой внутренний мир. То же самое будут делать и его герои — прежде всего Печорин.

Первый биограф Лермонтова П.А. Висковатый предполагал, что встречи с людьми иного поколения дали Лермонтову пищу для сравнений и породили «Думу»⁴. Это предположение не лишено вероятия, но лишь до известной степени. Круг жизненных впечатлений и социально-исторических размышлений, отразившихся в «Думе», был шире. Проблема исторической судьбы поколений ставится уже в «Бородине», где рельефно обрисован контраст между «богатырями» 1812 года и «нынешним племенем». На Кавказе Лермонтов столкнулся с людьми разных социально-психологических формаций; галерея типов в «Герое нашего времени» уходит своими истоками сюда, в первую кавказскую ссылку. Он видел ссыльных декабристов, и сохранивших юношеский энтузиазм и социально-политические иллюзии, и испытавших разочарование. Наконец, он впервые близко соприкоснулся с народной жизнью, воочию увидев быт казачьих станиц, русских солдат, многочисленных народностей Кавказа. Результатом было, в частности, оживление фольклористических интересов: в 1837 году Лермонтов записывает народную сказку об Ашик-Керибе, стремясь при этом передать колорит восточной речи и самую систему понятий и мышления «турецкого» (то есть азербайджанского) сказителя. Эти же впечатления дали жизнь и балладе «Дары Терека», и «Казачьей колыбельной песне», где фольклор не стилизуется, но оказывается той культурной стихией, из которой вырастает народный характер. Все это неизбежно сказывалось на литературном и историческом мышлении Лермонтова в целом, и беспощадный самоанализ, рефлексия «Думы» — явление уже качественно иного порядка, нежели в ранней лирике: здесь Лермонтов едва ли не впервые поднимается над своим собственным рефлектирующим сознанием, оценивая его со стороны как порождение времени, исторически обусловленный и преходящий этап духовной жизни общества. В этом смысле «Дума» — уже прямой пролог к «Герою нашего времени», замысел которого зарождается во время первой кавказской ссылки.

Хлопоты бабушки и влиятельных знакомых сократили срок пребывания Лермонтова на Кавказе. Уже в январе 1838 года, «прощенный» и переведенный в лейб-гвардии Гродненский полк, Лермонтов возвращается в Петербург.

7

Три с половиной петербургских года — 1838–1840-й и часть 1841-го, — последние в биографии Лермонтова, были годами его литературной славы. Его сопровождала репутация поэтического наследника и защитника имени Пушкина, и, приехав в столицу, он сразу же попадает в пуш-

кинский литературный круг. Уже «Бородино» печатается в «Современнике» — основанном Пушкиным литературном журнале; сразу же по прибытии Лермонтов наносит визит Жуковскому и передает для «Современника» новую поэму «Тамбовская казначейша». Он принят в семье Карамзиных; он знакомится с Плетневым, Вяземским, Соллогубом, В.Ф. Одоевским — всеми, кто входил в число близких знакомых и литературных сотрудников Пушкина в его последние годы. Давний ценитель Пушкина, начинавший свой поэтический путь под его знаком, он теперь впервые попадает в атмосферу литературных проблем, исканий и полемик пушкинского кружка и становится свидетелем собирания и издания неизвестных ранее пушкинских сочинений. Нет ничего удивительного, что пушкинские начала вновь оживают в его творчестве; и в прозе, и в стихах его есть следы только что прочитанных посмертных пушкинских публикаций. Так, в «Штоссе» улавливаются вариации мотивов незаконченных повестей Пушкина из светской жизни; в «Тамаре» интерпретирована тема Клеопатры; имя Галуб в «Валерике» взято из первой публикации «Тазита». «Журналист, читатель и писатель» содержит отзвуки полемик Пушкина с «торговой словесностью».

Эта связь даже вредит Лермонтову в глазах пушкинских сотрудников: она заслоняет собой новаторский характер творчества. Мнение о прямой подражательности Лермонтова исходит от критиков из прежнего пушкинского лагеря. Между тем Лермонтов шел собственным путем.

В 1838 году в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» печатается его «Песня про царя Ивана Васильевича...». Она была непосредственно связана с «Боярином Оршей», но ее идейная и художественная проблематика была подготовлена тем новым поворотом к фольклору, который произошел у Лермонтова в 1837–1838 годах. В отличие от «Орши» это — стилизация, сказ, ориентированный на фольклорные жанры, но не имитирующий ни один из них. Народное эпическое творчество здесь служит, как в «Бородине», созданию национального характера, причем характера исторического: Калашников, «невольник чести» XVI столетия, подобно Орше, движим законами древнерусской чести, традиции и обычая, и стихийная мощь его личности несет в себе больше общих, национальных, нежели индивидуальных черт. В фигуре его противника — Кирибеевича — мы уже едва узнаем традиционного байронического героя, однако эта связь несомненна: подобно Арсению из «Боярина Орши», он исповедует культ индивидуальной храбрости, удали и страсти, и с его образом связана лирическая струя поэмы. Калашников — победитель, отстаивавший честь и «закон» перед лицом самого грозного царя, и эта его победа возвеличена преданием. Герой-антагонист выдвинулся на передний план. Это был кризис романтического индивидуализма — существеннейший момент в творческой эволюции Лермонтова.

В поздний

В поздний период творчества личность предстает Лермонтову в совокупности своих социальных и исторических связей и в соотношении с другими личностями; все вместе дает некую социальную меру поведения героя. Эта общая концепция, первоначальный контур которой обозначился в «Маскараде», «Песне про царя Ивана Васильевича...», в «Думе», сказывается во всем зрелом творчестве Лермонтова. Она приводит и к переоценке традиционно романтической проблемы «поэт и толпа». В стихотворении «Не верь себе» решение этой проблемы приобретает заостренно-полемическую, а с точки зрения эпигона-романтика и парадоксальную форму. Для традиционно романтического сознания «поэт» всегда выше «толпы». Для автора «Не верь себе» этот взгляд вовсе не несомненен. Более того: в его глазах «толпа» имеет преимущество над молодым мечтателем, ибо за внешней маской безразличия она скрывает страдание, неведомое поэту и им не испытанное. Здесь — целый комплекс идей, среди которых мы сейчас отметим одну: искупительную, очищающую роль страдания. Страдание поэтому есть мера внутренней ценности личности. Эта мысль повторяется во многих стихах позднего Лермонтова — например, в «Оправдании»; Белинский очень точно уловил ее и в «Герое нашего времени».

Так мы подходим к проблематике последних редакций «Демона». Как мы помним, замысел поэмы возник у Лермонтова еще в 1829 году, и уже тогда определился основной конфликт, сохранившийся в общем виде до последней редакции: падший ангел, несущий на себе бремя вселенского проклятия, влюбляется в смертную, ища в любви перерождения и выхода из космического одиночества. Но его избранница, монахиня, любит ангела, и надежда на возрождение сменяется ненавистью и жаждой мести. Демон обольщает и губит монахиню и торжествует над соперником. В 1829–1831 годах Лермонтов создает или намечает четыре редакции поэмы и разрабатывает близкие темы в других произведениях: в «Азраиле» и «Ангеле смерти». В 1833–1834 годах в Школе юнкеров Лермонтов создает пятую редакцию, а через четыре года, в 1838-м, — шестую. Такой прерывистый характер работы показывает, что замысел не складывался: любовный эпизод приходил в резкое противоречие с глобальной темой и мистериальным характером ее разработки.

Последовательно сравнивая редакции между собой, мы можем уловить, что именно менялось в поэме. Менялся прежде всего облик героини. В первых редакциях — абстрактно-романтическая грешница, которой Демон сумел внушить неистовую страсть, она уже в пятой редакции получает разработанную биографию. Зарождение ее любви к искусителю становится особой, психологически мотивированной темой, и поэтому Лермонтов тщательно работает над «соблазняющим» монологом героя, придавая ему художественную убедительность. Когда в 1838 году Лермонтов возвращается к оставленному замыслу, он находит для поэмы окон-

чательное место действия — Кавказ и погружает сюжет в сферу народных преданий; он вводит реалии быта и этнографии, но самое важное — он окончательно конкретизирует и материализует образ героини. Тамара получает биографию — и внешнюю, и психологическую, а герой-протагонист — Демон — меру ценности своих деяний.

В окончательной редакции фигура Тамары перерастает в почти символический образ, по своему философско-этическому содержанию равновеликий образу Демона. Теперь мотив любви ее к ангелу почти теряет свое значение, а в «грехопадении» ее открывается высший смысл. Она наделена той полнотой переживания, которая исчезла в современном мире (ср. в «Думе»: «И ненавидим мы, и любим мы случайно, / Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви»). Она способна к самоотверженной любви и к искупительному жертвенному страданию, которые ставят ее на грань святости; эта концепция закрепляется монологом ангела, впервые введенным в окончательную редакцию:

Она страдала и любила,
И рай открылся для любви!

Демон первых редакций, погубив свою возлюбленную, был наказан безысходным одиночеством. В последней редакции он не только наказан, но и побежден в самый момент своей мнимой победы, ибо его жертва возвысилась над ним. Этот последний этап эволюции замысла был связан с той общей переоценкой индивидуалистической идеи, которая проходит по всему творчеству Лермонтова в конце 1830-х годов.

Переоценка, однако, не означала «разоблачения», дискредитации. Победенный Демон оказывался существом бунтующим и страдающим. Монолог искусителя, занимавший внимание Лермонтова в течение многих лет, был шире и глубже своего прагматического назначения; в нем проступали ноты отрицания существующего миропорядка, и голос героя начинал сливаться с голосом автора. Так воспринимали «Демона» и первые его читатели.

Именно богоборческий пафос поэмы стал причиной того, что «Демон» не был издан при жизни Лермонтова, хотя широко читался в списках в обществе и даже при дворе.

К 1839 году Лермонтов, по-видимому, считал замысел «Демона» исчерпанным. В 1840 году в «Сказке для детей» он вспомнит о «безумном, страстном, детском бреде», преследовавшем много лет его разум, от которого он «отделался стихами». В «Сказке для детей» появится уже иной демон, «аристократ», «не похожий на черта», умный и ироничный, введенный в бытовую среду. В феврале 1839 года создается окончательная редакция «Демона», а летом того же года Лермонтов уже читает А.Н. Муравьеву свою новую поэму — «Мцыри».

Подобно

Подобно тому как «Демон» завершал эволюцию замысла десятилетней давности, «Мцыри» стоял в конце довольно длинной цепи поэм, берущей начало еще в 1830–1831 годах. В 1831 году Лермонтов намечал план «записок молодого монаха». «С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. — Идеалы...» В «Исповеди», а затем в монологах Арсения из «Боярина Орши» мы находим обширные фрагменты текста, почти без изменений вошедшие в «Мцыри».

Исследователи Лермонтова много писали об этих «самоповторениях», но здесь нужно иное, более точное понятие. Лермонтов не повторял себя — он совершенствовал замысел и пользовался ранее написанным как черновым материалом. Он не напечатал сам ни одной из своих ранних поэм, — но включил «Мцыри» в сборник своих стихотворений, вышедший в свет в 1840 году.

Образ Мцыри завершал эволюцию героя лермонтовских поэм. Его внутреннее родство с Демоном ощутимо: в нем заложено то же протестующее, бунтарское начало и та же сила духа, которая движет падшим ангелом; подобно Демону, он пытается вырваться из predetermined ему жизненного круга и терпит катастрофу. Но далее начинаются различия. Мцыри — антипод байронического героя; это «естественный человек», привлекавший русскую литературно-общественную мысль еще в XVIII веке и явившийся впоследствии в новом качестве у Льва Толстого. Пафос отрицания в «Мцыри» едва ли не сильнее и не глубже, чем в «Демоне», потому что героя поэмы ничто не заставляет вести войну с обществом: Мцыри окружают не враги, а защитники и покровители. Мцыри и не воюет с ними, — он их не приемлет. Монастырскому закону, утвержденному «рукою Бога», противопоставлен другой, также божественного происхождения — закон «сердца»; общественному человеку — полуребенок, самой своей биографией и воспитанием огражденный от социальных пороков, живущий не разумом, а инстинктом, смутными, полусознанными и потому естественными, природными влечениями. Бегство Мцыри из монастыря — символический акт неприятия и осуждения: естественное чувство требует свободы, родины, родных, любви, природы и деятельности. Блуждания Мцыри — приобщение к природе; даже в схватку с барсом он вступает без оружия, как первобытный человек, как часть окружающего его теперь природного мира. Мцыри погружается в этот мир как в родную стихию, не осмысляя, но переживая его; полудетское наивное чувство любви пробуждается в юноше при виде первой встреченной девушки и ассоциативно связывается с песнею рыбки, которую он также ощущает как реальность. Каждый сюжетный мотив «Мцыри» символически расширен и насыщен глубинными смыслами; философский потенциал поэмы значительно выше, нежели это было в раннем твор-

честве. Так, мотив «монастыря-убежища» расширяется до мотива «монастыря-тюрьмы»; мотив «бегства-освобождения» также преобразуется в пространственный мотив бесцельного кругового движения: весь путь Мцыри, с трудами, опасностями и подвигами, совершался в окрестностях монастыря. Самая концовка поэмы как будто соотнесена с концовкой «Демона» по принципу антитезы: Демон живет с проклятием на устах, — Мцыри умирает, «никого не проклиная». Но именно последние строки «Мцыри» резюмируют весь тот заряд отрицания, который заложен в каждой сцене поэмы и который предвосхищает толстовскую критику общества с позиций естественного сознания.

«Мцыри» и «Демон» были высшими достижениями романтической поэмы Лермонтова — не только по своей проблематике, но и по поэтическому языку. Исповедь Мцыри, монологи Демона были результатом длительной творческой работы, но внешне они предстают читателю как почти импровизация, сплошной речевой поток, повышенно экспрессивный, иной раз «неточный» по сравнению с пушкинскими нормами словоупотребления, но захватывающий и буквально гипнотизирующий читателя. Такое впечатление производил на Белинского «Боярин Орша». В письме В.П. Боткину 1842 года он сравнивал свое впечатление с «опьянением». «Есть места убийственно хорошие, а тон целого — страшное, дикое наслаждение. Мочи нет, я пьян и неистов»⁵.

Эта неистовствующая лирическая стихия выливалась из-под пера поэта, уже начавшего работу над «Героем нашего времени», который в нашем сознании открывает традицию русского реалистического психологического романа. Однако противоречие здесь кажущееся.

8

Как и поздние поэмы Лермонтова, «Герой нашего времени» был результатом не резких перемен в литературном сознании, но органической его эволюции.

В конце 1830-х годов Лермонтов неоднократно заявлял о своем отказе от «несвязного и оглушающего языка страстей», которому отдал дань в своем раннем творчестве. «Язык» действительно изменился, но внутренний драматизм ситуаций остался прежним и даже усилился. Мы уже упоминали о «Дарах Терека», где намеком дан сюжет целой байронической поэмы, со страстями, убийством из ревности и самоубийством, — сюжет гораздо более драматичный, чем в раннем «Атамане», где он выражен прямо. Стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно...» едва ли не безнадежнее «Демона», ибо не содержит катарсиса: загробная жизнь, приносящая воздаяние за земные страдания, для глубокого и мучительного взаимного чувства оборачивается забвением, пустотой, абсолютным небытием. Во многих стихах позднего Лермонтова проходит этот мотив неутоленной любви — не просто «одиначества»,

«одинокости», но фатально предопределенной невозможности соединения. Старый утес тоскует по тучке, на мгновение прильнувшей к нему и потом забывшей о его существовании («Утес»); сосна, осыпанная снегом, грезит о прекрасной пальме, но и та обречена на одиночество на сожженной солнцем скале («На севере диком...»); убитый воин в Дагестане в посмертном сне видит предмет своих желаний и стремлений, а она в забытии видит его труп («Сон»); умирающий велит рассказать о себе прежней подруге, чтобы вызвать ее участие, которого он был лишен при жизни («Завещание»)... В этом последнем стихотворении — предсмертная исповедь безымянного армейского офицера, умирающего от ран и плохих врачей; и жизнь, и смерть его буднична, а изъясняется он прозаически, а не «оглушающим» языком страстей. Но чувствует он то же, что чувствовал еще герой-изгнанник «ивановского цикла»:

...Моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

В 1830–1831 годах организующим мотивом цикла был мотив слезы над прахом изгнанника — единственного посмертного знака сочувствия, исходящего от единственного в мире существа — любимой женщины. Именно этот мотив — центральный в «Завещании», хотя изменился он почти до неузнаваемости:

Пускай она поплачет:
Ей ничего не значит.

За этой подчеркнутой простотой выражения мы едва замечаем, что драматизм ситуации увеличился, потому что возлюбленная давно забыла о герое, и он это знает. Мотив измены возникает как побочный, всплывающий случайно, «к слову». В 1830–1831 годах его было достаточно, чтобы придать стихам лирическую напряженность.

Человек «толпы», скрывающей свои чувства, заговорил в лирике Лермонтова своим языком и перерос лирический образ «молодого мечтателя». Романтические конфликты скрывались в глубине повседневности, и подлинной литературной декларацией Лермонтова оказалось «Не верь себе».

В «Тамбовской казначейше» он обратился к анекдоту из пошлого провинциального быта и, как Пушкин в «Домике в Коломне», закончил его ироническим извинением за отсутствие «действия» и «страстей». Между тем именно «действие» и «страсти» составляют смысл центрального эпизода, где вдруг преображаются пошлые герои и повествование теряет ироническую тональность, становясь серьезным

и драматичным. Провинциальная кокетка единым жестом разрывает все свои семейные и общественные связи, живая ставка демонстрирует сборищу игроков свое женское достоинство, а армейский волокита забывает о выигрыше и на мгновение превращается в идеального любовника. Ирония снижает патетику, но ирония же может стать средством возвышения и преображения быта. Не следует поэтому слишком «доверять» лермонтовскому бытописанию: его функция и качество иные, нежели в классических образцах зрелой реалистической литературы, и сквозь него всегда просвечивает романтическое начало.

Все сказанное относится и к «Герою нашего времени».

Лермонтов начал писать свой роман в 1838 году на основе кавказских впечатлений. Это был не роман в традиционном смысле: с единой сюжетной линией, совпадающей с внешней или внутренней биографией героя, — повествование в духе Вальтера Скотта или психологического романа типа «Адольфа» Б. Констана или «Исповеди сына века» Мюссе. Конечно, все перечисленные типы — и более всего психологический роман — в той или иной степени подготовили художественный метод «Героя нашего времени», однако они не могли подготовить его своеобразную композиционную структуру. Трудно сказать, предполагал ли Лермонтов изначально предложить читателю цельное и связное повествование: он писал отдельные повести, причем не в том порядке, в каком они предстали в романе, и печатал их в «Отечественных записках». В 1839 году журнал сообщал, что Лермонтов готовит к изданию «собрание своих повестей». Итак, не «роман», а именно «собрание повестей», цикл, подобный, например, «Повестям Белкина», но, в отличие от них, объединенный фигурой главного героя.

Каждая из этих повестей опиралась на определенную литературную традицию. «Бэла» объединила в себе черты путевого очерка типа пушкинского «Путешествия в Арзрум» и романтической новеллы о любви европейца к «дикарке», — сюжет этот получил широкое распространение вместе с руссоистскими идеями. «Княжна Мери» — светская повесть, уже хорошо известная русской литературе, «Тамань» — лирическая новелла, более всего приближенная к «поэтической прозе», со слабо выявленным внешним сюжетом и атмосферой таинственности, придающей повествованию особое напряжение. Наконец, «Фаталист» — повесть о «таинственном случае», также укрепившаяся уже в русской прозе 1830-х годов.

Все эти жанровые формы и сюжетные вариации в романе Лермонтова наполнились особым, новым содержанием, став частью единого целого — исследования духовного мира современного героя. Герой — Печорин — не развивается, а раскрывается, и уже первые исследователи романа, прежде всего Белинский, заметили, что раскрывается он по-разному, последовательно приближаясь к читателю — от рассказа

рассказа о нем в случайном разговоре дорожных попутчиков («Бэла») к прямому наблюдению внешних черт его поведения («Максим Максимыч») и далее — к его «журналу», дневнику, исповеди. История его дана словно пунктиром, не в связном рассказе, но в нескольких вершинных эпизодах его биографии, причем вне хронологической последовательности: действие «Бэлы» предшествует «Максиму Максимычу» и следует за эпизодом на водах, составившим содержание «Княжны Мери». Впрочем, хронологический ряд здесь выстраивается с трудом и для восприятия романа не нужен, как не нужна и предшествующая биография Печорина, на которую сделан намек в первоначальном тексте «Княжны Мери». Все эти художественные особенности служат одной цели: созданию атмосферы некоторой недосказанности и легкой таинственности вокруг образа главного героя. И самый метод, и «вершинность» композиции идут от байронической поэмы.

Образ Печорина также в известной мере подготовлен поэтическим творчеством Лермонтова. Рефлексивные «исповеди» его ранних стихов были тем зерном, из которого развился печоринский самоанализ.

В лирических «отрывках» Лермонтова 1830–1831 годов определились те же «два человека» — действующий и судящий его, — о которых говорил Печорин, и самые автохарактеристики в них иногда близки к размышлениям Печорина. Отсюда идет та субъективность образа, которую отмечал еще Белинский: «Печорин — это он сам». Вместе с тем уже в «Думе» Лермонтов сделал попытку обобщить свои субъективные размышления, осознав их как характерные черты духовного облика целого поколения, — и образ Печорина явился как их материализованное воплощение, как «тип», об этом Лермонтов написал в предисловии к роману. Этот тип несет на себе и «байронические» черты, как происходило и с героем ранней лирики; характер и поведение Печорина соотнесены с индивидуальным характером Байрона и с литературным характером его героя. Размышления Печорина впитывают в себя психологический материал байроновских дневников; его облик и отчасти внешнее поведение в чем-то сходны с обликом и поведением байронического героя.

Вместе с тем тип Печорина, конечно, не мог возникнуть в пределах лирического и лиро-эпического творчества: он подготавливался и в прозе и в драматургии. Можно проследить связь «Героя нашего времени» с незаконченной драмой «Два брата», дающей прямое текстуальное совпадение: слова Печорина княжне Мери («Да, такова была моя участь с самого детства...») прямо перенесены в роман из второго действия «Двух братьев». Их произносит Александр — «холодный» герой, вступивший в любовное соперничество со своим братом, натурой пылкой и страстной, и добившийся победы, результатом которой была гибель их отца.

Здесь не только формальное совпадение фрагментов текста — здесь совпадение ситуаций. «Два брата» содержат внешний контур

и психологическую и художественную концепцию конфликта между Печориным и Грушницким. Наконец, наиболее близкую связь образ Печорина обнаруживает с Григорием Александровичем Печориным из «Княгини Лиговской», откуда в «Герой нашего времени» перешли и другие персонажи — Вера и ее муж и самая фамилия княжны Мери — Лиговская. Вообще «Герой нашего времени» производит впечатление прямого продолжения «Княгини Лиговской»: Жорж Печорин, вступив в конфликт с Красинским и, возможно, убив его на дуэли, сослан на Кавказ и явился читателю уже в виде героя иного романа. В рукописи «Княжны Мери» есть намек на то, что предыстория Печорина мыслилась именно таким образом. Однако эту предысторию Лермонтов отсек — и совершенно сознательно; «Княгиня Лиговская» была своего рода черновой разработкой биографии и психологического типа «героя нашего времени», принадлежавшего уже иной стадии социального и художественного мышления его создателя.

Эта новая стадия сказалась прежде всего в новом угле зрения на героев и традиционные ситуации. Все они подвергнуты переосмыслению. Так функционально переосмыслен монолог Александра: в «Двух братьях» он — искренняя исповедь, излияние души; в «Герое нашего времени» — исповедь, рассчитанная и на то, чтобы поразить воображение слушательницы. Скептическая ирония Печорина, описывающего эту сцену в дневнике, направлена на него самого, — и она существенный структурный элемент образа. Она отличает Печорина от Грушницкого — его двойника-антагониста: Грушницкий потому и выглядит «пошлым», что он воспроизводит внешние формы поведения байронического героя, не улавливая их внутреннего психологического содержания. Отсюда стереотипы «романтического» поведения и речевые шаблоны в монологах Грушницкого; эти шаблоны постоянно пародируются Печориным.

Вместе с тем антитеза Печорин — Грушницкий сложнее, нежели прямое противопоставление истинного и ложного, органического и наносного. Грушницкий есть часть социального мира, в котором действует Печорин; один из тех «других людей», чья судьба в конечном счете определяет меру правоты или виновности главного героя, как это было в «Маскараде» и поздних редакциях «Демона». К этому миру принадлежит и Максим Максимыч, и безымянная «ундина» из «Тамани», и княжна Мери, и Вера, и доктор Вернер, и «фаталист» Вулич. Логикой событий Грушницкий оказывается жертвой, а Печорин — убийцей товарища, и это факт, которого не могут изгладить ни моральная правота Печорина, ни воспоминания о низостях, совершенных Грушницким. Печорин никому не делает зла сознательно, — оно возникает как бы само собой, из самого хода вещей, и даже как результат благородных побуждений. Эта художественная мысль оказывается центральной

в описании

в описании всех без исключения взаимоотношений Печорина, и «герой нашего времени» формулирует ее прямо в знаменитом автопризнании в «Княжне Мери»: «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 бы 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?..» Вопрос, заданный отчасти риторически, возникает не случайно, — он, как мы видели, во многом определяет и проблематику «Маскарада». Проблема социальной обусловленности поведения человека, и даже самих форм его психической жизни, и исторической закономерности жизни народа, — все то, что являлось завоеванием социально-философской и исторической мысли лермонтовского времени, неизбежно приводило к вопросу о свободе воли, индивидуальной ответственности личности и, с другой стороны, к вопросу о роли случая и фатальной предопределенности жизни общества и индивидуума. Это отчасти объясняет, почему «Герой нашего времени» оканчивается «Фаталистом», с ясно звучащей и не разрешенной до конца темой человеческой судьбы. Эту проблему Лермонтов решить не мог, но то, что он ее поставил, было важным шагом по пути развития социально-психологического романа, где индивидуальное поведение рассматривалось в его общественном качестве. Эта установка определила и своеобразный художественный «объективизм» лермонтовского романа: Лермонтов отказывался судить своих героев по общепринятым меркам, ибо он давал анализ психологии общества в целом, отвергая просветительские рецепты его «исправления». Аналитический, а не нормативный характер романа был также величайшим художественным завоеванием, затем усвоенным критическим реализмом, и очень показательным, что современная критика, за исключением одного Белинского, не смогла понять и принять его философской основы.

9

В конце 1830-х годов Лермонтов становится не только известным поэтом, но и литературным деятелем, которому приходится определять свою позицию в противоборстве эстетических течений и группировок.

Дружеские и светские связи естественно вовлекли его в поздний пушкинский круг. Но самый круг этот был неоднороден, и его разрывали центробежные силы. «Современник», в котором он начал печататься, перешел окончательно в руки П.А. Плетнева, обособившегося и от Вяземского, и от Жуковского, и от салона Карамзиных и занявшего в отношении творчества Лермонтова сдержанно-благожелательную позицию. После «Тамбовской казначейши», вышедшей в изуродованном цензурой виде, Лермонтов ничего не печатает в «Современнике». С Вяземским и Жуковским у него не сложилось близких отношений — ни

личных, ни литературных; по случайным, косвенным свидетельствам мы можем предполагать, что Лермонтов не был вполне удовлетворен литературной позицией старших поэтов, равно как и они далеко не все принимали в поэзии Лермонтова. Еще сложнее были взаимоотношения Лермонтова с сформировавшимися московскими славянофильскими кружками.

«Песня про царя Ивана Васильевича...», отразившая интерес Лермонтова к национальным, народным началам в поэзии, была принята ими восторженно. Со своей стороны Лермонтов внимательно присматривался к их эстетической, социальной и исторической доктрине, которая только начинала зарождаться; в «Умирающем гладиаторе» есть следы знакомства с теорией старения европейского мира, которому противопоставлялся мир пробуждающегося молодого Востока. Однако следующие же произведения Лермонтова должны были вскрыть несовпадение, а во многом и антагонизм литературных позиций, — так и случилось. Славянофильские, а впоследствии «почвеннические» литераторы решительно отвергли «Героя нашего времени» и тип Печорина, как не имеющий корней в русской действительности, и противопоставили ему Максима Максимыча, объявив его воплощением национального характера. Они принимали Лермонтова выборочно — там, где он критиковал буржуазную западную цивилизацию («Последнее новоселье») или сочувственно рисовал патриархальные стороны русской жизни. Зато «отрицательный взгляд» пессимистических рефлексивных стихов Лермонтова, типа «И скучно и грустно», был им глубоко чужд. Такая же «выборочность» ощущается и в отношении к ним Лермонтова. Он охотно общается с Погодиным, Хомяковым, Самариным; он отдает «Спор» в новообразованный «Москвитянин», однако остается холоден к социально-философским и религиозным основам учения славянофилов. Это очень ясно видно в «Родине», где поэт словно намеренно подчеркивает произвольность и логическую необъяснимость своего патриотического чувства, существующего вне всяких аргументов социального и исторического порядка. Эти аргументы были основой славянофильского учения; на «заветные преданья» старины, на «полный гордого доверия покой» патриархального самосознания во многом опиралась их философская доктрина. Лермонтов не отрицает их, но без них обходится; он выдвигает взамен их интуицию и эстетическое переживание. Эту философско-художественную концепцию впоследствии высоко оценивал Добролюбов.

Из всех литературно-общественных течений времени наиболее близким Лермонтову оказывается то, которое было представлено «Отечественными записками», где зарождалась будущая «натуральная школа». «Отечественные записки» издавались А.А. Краевским при ближайшем участии В.Ф. Одоевского. В конце 1839 года ведущим критиком журнала

журнала становится приехавший из Москвы Белинский. Именно здесь появляется большинство прижизненных публикаций Лермонтова в стихах и в прозе.

В 1840 году Белинский вторично увидел Лермонтова — уже не «светского человека», но литератора по преимуществу — и на долгие годы сохранил восторженное впечатление о его эстетической пронизательности и интеллектуальной мощи. Но жить Лермонтову оставалось уже немногим более года.

В марте 1840 года у него произошло столкновение с сыном французского посла Эрнестом де Барантом.

Дуэль вмела чисто личные поводы, но психологические корни ее лежали глубже. Это была дуэль с иностранцем, подобная дуэли Пушкина, и она получила своего рода символический смысл. В Лермонтове говорило корпоративное сознание. Еще осенью и зимой 1839 года он принимал участие в так называемом «Кружке шестнадцати», включавшем молодежь из аристократических семейств, культивировавшую дух независимости, вольнолюбия и критического отношения к властям. Это была не оформившаяся в организацию группа, предписывавшая своим членам определенного рода нормы этики в поведении, дух товарищества, «*esprit de corps*», — и во главе ее, по некоторым сведениям, стояли Лермонтов и А.А. Столыпин (Монго), родственник и ближайший друг Лермонтова, пользовавшийся в обществе репутацией человека чести. По неписаному кодексу чести «шестнадцати» дуэль с Барантом представляла как защита национального достоинства, и Столыпин принял в ней участие в качестве секунданта. Ссора окончилась дуэлью, не причинившей вреда противникам; тем не менее был назначен военно-полевой суд, по решению которого Лермонтов был переведен в Тенгинский полк, в действующую армию на Кавказе.

В июне 1840 года Лермонтов прибыл в Ставрополь, в главную квартиру командующего войсками Кавказской линии и Черномории генерала Граббе, а в июле он уже участвует в постоянных стычках с горцами и в кровопролитном сражении при реке Валерик. Тем временем в Петербурге печатается сборник его стихотворений.

Сентябрь–октябрь проходят в непрерывных сражениях. Очевидцы писали впоследствии об «отчаянной храбрости» Лермонтова, удивлявшего своей удалью кавказских ветеранов.

В начале февраля 1841 года Лермонтов, получив двухмесячный отпуск, приезжает в Петербург. Его представляют к награде за храбрость, но Николай I отклоняет представление. Поэт проводит в столице три месяца, окруженный вниманием и сохраняя веселое расположение духа; он разговаривает с Краевским о перспективах издания журнала, несколько отличного от «Отечественных записок». Его интересует духовная жизнь Востока, с которой он соприкоснулся близко

на Кавказе. Целый ряд его последних стихотворений — «Тамара», «Свиданье», «Спор» — так или иначе подходит к проблеме восточного «миросозерцания».

«...Уже кипучая его натура начинала устраиваться, — вспоминал Белинский, — в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее начинал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из могикан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“»⁶.

Все эти планы и замыслы были оборваны неожиданной, случайной и чудовищной в своей нелепости гибелью: воин, с отчаянной храбростью бросавшийся при Валерике верхом на завалы, пал не в бою, а в момент краткого отдыха, не от шашки противника, а от пули старого товарища.

10

Смерть Лермонтова была тяжким ударом для русской литературы, и естественно то внимание, с каким биографы поэта отнеслись к исследованию и даже расследованию ее обстоятельств. Общественные истоки трагедии были очевидны: с 1837 года Лермонтов пользовался репутацией неблагонадежного, и в последние его годы это мнение только укрепилось. И в светском обществе, и при дворе обращали внимание на независимость и дерзость поведения молодого офицера, и Николай I не без основания видел в ней тот самый ненавистный ему дух вольнодумной воинской корпорации, «*esprit de corps*», о котором нам пришлось говорить в связи с «Кружком шестнадцати». К «Герою нашего времени» император отнесся резко отрицательно; по-видимому, Печорин в его глазах был воплощением именно этого духа, резко противоречившего его собственным — а тем самым и официальным — представлениям об идеальном воине-службисте.

Все эти факты давали повод думать, что гибель Лермонтова была уже предрешена в Петербурге и что непосредственные участники его последней дуэли были лишь орудием в руках убийц с гораздо более высоким общественным положением. Но реально дело обстояло иначе.

Не получив ожидаемой отсрочки, Лермонтов был вынужден 14 апреля выехать из Петербурга на Кавказ. Несколько дней он пробыл в Москве. Ю.Ф. Самарин — один из последних, кто видел его в это время, — записал его слова, очень выразительно характеризовавшие его отношение к социальной жизни николаевской России: «Хуже всего не то,

что

что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого»⁷. В мае он прибывает в Пятигорск и получает от местного начальства разрешение задержаться на минеральных водах для лечения. Это был предлог, чтобы отсрочить возвращение в полк. Лермонтова начинала тяготить военная служба.

Все эти недели он испытывает необычайный прилив творческой активности. В записной книжке, подаренной ему при прощании В.Ф. Одоевским, один за другим следуют его поздние шедевры: «Спор», «Сон», «Утес», «Они любили друг друга...», «Тамара», «Свиданье», «Листок», «Выхожу один я на дорогу...», «Морская царевна», «Пророк»... В Пятигорске им овладевает радужное, оптимистическое настроение; он все надеется получить прощение и выйти в отставку. Здесь же, в Пятигорске, он находит общество прежних знакомых, в том числе Н.С. Мартынова, некогда его товарища по Школе юнкеров.

Тем временем из Петербурга идут предписания строжайше наблюдать, чтобы Лермонтов находился налицо в полку; Николай I выразил августейшее неудовольствие по поводу его отлучек.

Приказание императора уже не успели выполнить. 13 июля 1841 года на вечере в пятигорском семействе Верзилиных произошло столкновение между Лермонтовым и Мартыновым. Случайно брошенная шутка уязвила Мартынова, человека неумного и болезненно самолюбивого, и ранее бывавшего предметом насмешек Лермонтова. Не придавая значения размолвке, Лермонтов принял вызов на дуэль, твердо решившись не стрелять в товарища. По преданию, по дороге к месту поединка он рассказывал о своих литературных замыслах.

Он был убит наповал 15 июля 1841 года.

Вот уже сто с лишним лет биографы Лермонтова скрупулезно пытаются выяснить все детали трагедии, происшедшей июльским вечером 1841 года у подножия горы Машук близ Пятигорска. Не все здесь ясно и известно, и отрывочность и противоречивость отдельных — впрочем, второстепенных — сведений порождает сенсационные догадки о тайном заговоре. Эта версия превращает трагедию в мелодраму и не объясняет, а затемняет ее подлинный социальный смысл.

Ни Николай I, ни Бенкендорф, ни даже Мартынов не вынашивали планов убийства Лермонтова-человека. Но все они — каждый по-своему — создавали атмосферу, в которой не было места Лермонтову-поэту. Самый пафос его творчества был органически враждебен морали, навыкам житейского поведения, даже нормам мышления официальной, императорской России. Ей нужен был поручик Лермонтов, ограниченный рамками воинской дисциплины, — и никак не более, — и она с плохо скрываемой неприязнью или с преступным равнодушием смотрела на то, как в этом поручике росло и укреплялось самосознание

писателя и как русская культура признала его одной из блистательнейших своих надежд. У этой культуры не было сил и возможностей убедить Лермонтова физически, — но именно она в лице лучших своих представителей, начиная с Белинского, бережно передавала его наследие из рук в руки новым поколениям и донесла его до нашего времени.

примечания

- ¹ ЛН. Т. 45–46. С. 648.
- ² Воспоминания 1972. С. 33–34.
- ³ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд. АН СССР, 1956. Т. 7. С. 225.
- ⁴ Висковатый П.А. М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 267.
- ⁵ Белинский. Т. 12. С. 111.
- ⁶ Там же. Т. 5. С. 455.
- ⁷ Воспоминания 1972. С. 297.

Лермонтов

Творчество Михаила Юрьевича Лермонтова (1814–1841) явилось высшей точкой развития русской поэзии послепушкинского периода и открыло новые пути в эволюции русской прозы. С именем Лермонтова связывается понятие «30-е годы» — не в строго хронологическом, а в историко-литературном смысле, — период с середины 20-х до начала 40-х годов. Поражение декабрьского восстания породило глубокие изменения в общественном сознании; шла переоценка просветительской философии и социологии, основанной на рационалистических началах, — но поворот общества к новейшим течениям идеалистической и религиозной философии (Шеллинг, Гегель) нес с собой одновременно и углубление общественного самоанализа, диалектическое мышление, обостренный интерес к закономерностям исторического процесса и органическим началам народной жизни. Творчество Лермонтова чрезвычайно полно отразило новый этап эволюции общественного сознания, причем в ускоренном виде: вся его литературная жизнь — от ученических опытов до «Героя нашего времени» — продолжается неполных тринадцать лет (1828–1841), за которые им было написано более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и 3 романа.

Путь Лермонтова начинается под знаком байронической поэмы. Уже одно это было актом самоопределения поэта: ни архаическая литературная среда Благородного пансиона, где он учился в 1828–1830 годах, ни новое поколение литераторов, обособившееся от пансионских учителей и создавшее «Общество любителей», занятое проблемами эстетики, истории, шеллингианской философии, отнюдь не сочувствовали «русскому байронизму». Между тем творчество Байрона и Пушкина периода «южных поэм» становится для будущего поэта основным эстетическим ориентиром.

«Русский байронизм» был явлением не привнесенным, а органическим; одним из частных выражений складывающейся романтической системы литературного мышления 30-х годов. Романтический индиви-

дуализм, с характерным для него культом титанических страстей и экстремальных ситуаций, лирическая экспрессия, сменившая гармоническую уравновешенность и сочетавшаяся с философским самоуглублением, — все эти черты нового мироощущения искали себе адекватных литературных форм. С первых шагов Лермонтов обнаруживает тяготение к балладе, романсу, лиро-эпической поэме и равнодушие к элегии или антологической лирике, характерным для 20-х годов. Байроническая (лирическая) поэма, первые русские образцы которой дал Пушкин в 1821–1824 годах, к концу десятилетия переживает в России свой расцвет, приобретая роль ведущего жанра. Такая поэма несет в себе определенную концепцию: в центре ее — герой — изгой и бунтарь, находящийся в войне с обществом и попирающий его социальные и нравственные нормы (ср. у раннего Лермонтова «Преступник», 1829; «Атаман», 1831); над ним тяготеет «грех», преступление, обычно облеченное тайной и внешне представляющее как страдание. Страдания героя — важная концептуальная черта поэмы. Все повествование концентрируется вокруг узловых моментов духовной биографии героя; оно отступает от эпического принципа последовательно хронологического изложения событий, допуская временные смещения, сюжетные эллипсисы («вершинная композиция»); оно строится как диалог, приближаясь к лирической драме, или, напротив, как монолог-исповедь, в которой эпическое начало как бы растворяется в субъективно-лирической стихии («Исповедь», 1830–1831). В концепции такой лирической драмы или поэмы особое место принадлежит любви; отвергнутый обществом, герой как бы сосредоточивает все свои душевные силы на одном объекте — своей возлюбленной, образ которой, воплощая в себе «ангельское начало», контрастирует обычно с главным героем. Создается особая шкала этических ценностей: любовь равноценна жизни; утрата ее — смерти, и с концом любви (смертью или изменой возлюбленной) прекращается и физическое существование героя. В той или иной степени эта художественная концепция прослеживается во всех сколько-нибудь крупных замыслах раннего Лермонтова, вплоть до ранних редакций «Демона».

Идущая от Байрона и Пушкина литературная традиция подсказывала географические и временные координаты лирической поэмы. Обычно это юг и Восток или европейское Средневековье, где искали «естественные» характеры и пылкие страсти, не подчиненные «прозаическим» требованиям современного социального этикета. «Восток» Лермонтова — это, как правило, Кавказ, который он повидал в детстве; кроме того, поэт опирался как на литературные, так, по-видимому, и на устные сведения о быте, этнографии и истории горских народов («Каллы», 1830–1831, «Измаил-Бей», 1832; «Аул Бастунджи», 1833–1834; «Хаджи Абрек», 1833). Хотя эти поэмы не лишены традиционного «ориентального» экзотизма,

экзотизма, работа над ними оказалась для Лермонтова школой исторического и литературного изучения культуры, быта и психологии народов Кавказа — школой, которая очень помогла впоследствии автору «Беглеца» и «Героя нашего времени». Главная цель «средневековых» поэм Лермонтова состояла почти исключительно в разработке центрального характера («Литвинка», 1832); в то же время эти произведения подготовили поэмы, основанные на национальном материале («Последний сын вольности», 1831; «Боярин Орша», «Песня про царя Ивана Васильевича...»).

Работа над поэмами накладывает свой отпечаток и на лирику Лермонтова 1830–1831 годов, предопределяя особенности лирического субъекта. В эти годы идет формирование личности поэта; его напряженная духовная жизнь находит выход в нескольких мучительных увлечениях, следующих одно за другим (Е.А. Сушковой, Н.Ф. Ивановой, В.А. Лопухиной); эпизоды интимной биографии закрепляются в сериях стихотворений, связанных единством лирического адресата и отражающих разные стадии развивающегося чувства; в этом смысле условно говорят о лирических циклах — «сушковском», «ивановском», «лопухинском». Эти «циклы» обычно рассматриваются как лирический дневник; действительно, в нем явственно ощущается автобиографическая основа, однако это, конечно, литературная автобиография, и самые границы «циклов» неизбежно размыты и условны. Как и в поэмах, переживания лирического субъекта отличаются напряженным драматизмом; в этих стихах доминируют мотивы неразделенного чувства, измены и пр.; Лермонтов как бы соотносит свое лирическое «я» с трагическими судьбами реальных поэтов прошлого, которые стали уже предметом литературного обобщения, — с А. Шенье и прежде всего с Байроном. Эти аналогии формируют лирическую ситуацию — с ожиданием гибели, нередко казни, изгнания, общественного осуждения. Здесь юный Лермонтов вновь находит опору в байроновской поэзии; в стихах 1830–1831 годов многократно варьируются байроновские строки, ключевые формулы и лирические мотивы, в том числе и эсхатологические, почерпнутые из «Сна» и «Тьмы». Отчасти под воздействием Байрона в его творчестве возникает особый жанр «отрывка» — лирического размышления, медитации. Эти «отрывки» также приближены к лирическому дневнику, однако в их центре не событие, а определенный момент непрерывно идущего самоанализа и самоосмысления. Это самоанализ, придающий ранней лирике Лермонтова особый характер «философичности», свойственный всему его поэтическому поколению, во многом еще подчинен принципам романтического контраста. Лермонтов мыслит антитезами покоя и деятельности, добра и зла, земного и небесного, наконец, антитезой собственного «я» и окружающего мира. Однако в его стихах уже содержатся элементы диалектики, которые затем получают развитие.

В лирике 1830–1831 годов мы находим и непосредственно социальные, и политические мотивы и темы. Следует заметить, что политическая лирика в прямом смысле, столь характерная для русской литературы 20-х годов, в творчестве Лермонтова редкость; социально-политические проблемы, как правило, присутствуют в нем неявно, в сложной системе философских и психологических опосредований, хотя именно на их основе вырастает тот пафос скептицизма и отрицания, которым проникнуто все лермонтовское литературное наследие. Но в 1830–1831 годах эти проблемы выступают в наиболее обнаженной форме. Московский университет, где учится в эти годы Лермонтов, жил философскими и политическими интересами; в нем сохранялся еще и дух демократической и независимой студенческой корпорации, порождавший поэзию Полежаева (о котором Лермонтов вспомнил затем в «Сашке») и студенческие кружки и общества Станкевича, Герцена и Белинского. О связи Лермонтова с этими кружками нет никаких сведений, однако он, несомненно, разделял свойственный им дух политической оппозиции. Антитиранические и антикрепостнические идеи нашли у него выражение еще раньше — в «Жалобах турка» (1829), а в интересующее нас время — в целой серии стихов, посвященных европейским революциям 1830–1831 годов («30 июля. — (Париж) 1830 года», «10 июля (1830)»). Происходит конкретизация байронической фигуры изгоя и бунтаря; возникает так называемый «провиденциальный цикл», где лирический субъект оказывается непосредственным участником и жертвой социальных катаклизмов; отсюда, между прочим, и обостренный интерес Лермонтова не только к событиям Французской революции («Из Андрея Шенье», 1830–1831), но и к не стершейся в памяти общества эпохе пугачевщины («Предсказание», 1830). В драме «Странный человек» (1831) сцены угнетения крепостных достигают почти реалистической социальной конкретности; самый «шиллеризм» этой драмы, во многом близкой юношеской драме Белинского «Дмитрий Калинин», был очень характерным проявлением настроений, царивших в московских университетских кружках. Так подготавливается проблематика первого прозаического опыта Лермонтова — романа «Вадим» (1832–1834) с широкой панорамой крестьянского восстания 1774–1775 годов. Этот роман еще тесно связан с лирикой и поэмами Лермонтова: как и поэмы, он построен по принципу единодержавия героя, контрастного сопоставления центральных характеров («демон» — Вадим, «ангел» — Ольга); характер Вадима близок к «герою-злодею» байронической поэмы. Сюжетные мотивы и концептуальные моменты романа (физическое уродство героя, намечающийся мотив инцеста, экстремальность чувств и поведения, наконец, повышенная экспрессивность языка) сближают его с прозой «неистовой школы» (ранний Бальзак, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго); однако повествовательно-бытовая

бытовая сфера с народными сценами и «прозаическими» героями (Юрий) по мере развития сюжета приобретала все большую автономность, оказываясь средоточием социальных конфликтов. Может быть, поэтому роман остался незаконченным.

Роман о Вадиме пишется уже в Петербурге. В 1831 году, оставив Московский университет, Лермонтов переезжает в столицу и 1832–1834 годы проводит в стенах Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

Малопродуктивные в творческом отношении, эти годы были важны, однако, для внутренней эволюции Лермонтова; уже к 1832 году «лирическое неистовство» двух предшествующих лет идет на спад и начинается постепенное возвращение к лиро-эпическим формам, но уже на новой основе. Стихи 1832 года — уже не лирический дневник; объективное начало в них опосредованно, а круг жизненных впечатлений и образных средств шире. «Парус» написан именно в 1832 году, как и «Желанье», «Тростник», «Два великана», где ощущаются симптомы более углубленного освоения народной поэзии. В 1835 — начале 1837 года Лермонтов общается с петербургскими литераторами. О его окружении в это время известно мало; мы знаем, однако, что в него входили люди, близкие к формирующемуся славянофильскому лагерю (С.А. Равевский, А.А. Краевский). В этом общении у Лермонтова укрепляется уже определившийся интерес к проблемам национальной истории и культуры, а также — к сюжетному характерологическому повествованию на современном материале, первыми опытами которого были его ранние драмы. Незаконченный роман «Княгиня Лиговская» (1836) знаменовал этот этап его эволюции; возникнув, как и «Странный человек», на интимной автобиографической основе, он оказался первой попыткой создания социального характера: фигуры Печорина, молодого столичного офицера из высшего общества, Веры, его бывшей возлюбленной, вышедшей замуж за старого князя Лиговского, — все это первые абрисы будущих персонажей «Героя нашего времени»; поведение их и способ мышления обусловлены средой и обстоятельствами, и они уже предопределяют конфликт между Печориным и бедным дворянином Красинским — как можно думать, центральный драматический узел всего повествования. Соответственно меняется и роль бытовой сферы: если в раннем творчестве Лермонтова герой существовал вне быта и даже был противопоставлен ему как носитель духовного начала миру «существенности», то теперь Лермонтов обращается к социальному бытописанию, прямо предвосхищающему «физиологию» начала 40-х годов; едва ли не впервые в русской литературе он дает описание «петербургских углов» — социальный городской пейзаж, который станет затем органической принадлежностью натуральной школы. Наконец, в «Княгине Лиговской» обрисовывается и образ автора-повествователя, с прихотливой,

изменчивой системой эмоциональных оценок, с автобиографическими отступлениями, философскими медитациями, иронией, которая теперь становится излюбленным способом повествования у Лермонтова: его окрашены стихи 1833–1835 годов и ряд поэм на современные темы: «Сашка» (1835–1836), «Тамбовская казначейша» (1836–1838).

В «Маскараде», который пишется одновременно с «Княгиней Лиговской» (1836), сдвиги в художественном сознании обозначаются еще более резко. «Маскарад» был первым произведением, которое Лермонтов считал достойным обнародования и стремился увидеть его на сцене; однако драма была запрещена по причине «слишком резких страстей» и отсутствия моралистической идеи «торжества добродетели». В жанровом отношении «Маскарад» близок к мелодраме и романтической драме (в частности, французской) 30-х годов; в сатирическом изображении общества Лермонтов во многом следует за Грибоедовым. Мотивы «игры» и «маскарада», организующие драму, — социальные символы высокого уровня обобщения. Однако наиболее значительное достижение Лермонтова — характер Арбенина, заключающий в себе глубокий и неразрешимый внутренний конфликт: отделивший себя от общества и презирающий его, герой «Маскарада» оказывается органическим его порождением, и его преступление с фатальной предопределенностью утрачивает черты «высокого зла» в трагическом смысле и низводится до степени простого убийства. Шкала этических и эстетических ценностей, существовавшая в байронической поэме и в ранних поэмах Лермонтова, парадоксально переворачивается: с утратой Нины для героя не наступает смерть, несущая функцию катарсиса, но продолжается жизнь, причем в состоянии сумасшествия, а не высокого романтического безумия. Поведение героя-протагониста оказывается соотнесенным с судьбой окружающих его людей, которая становится мерой его моральной правомочности. Это был кризис романтического индивидуализма, следы которого обнаруживаются в ряде произведений Лермонтова 1836–1837 годов.

В эти годы меняется концепция и жанровая структура лермонтовской поэмы — и переходным явлением оказывается «Боярин Орша» (1835–1836). «Орша» еще связан с байронической традицией, конкретнее — с «Гяуром» и «Паризиной», и вместе с тем это первая из оригинальных и зрелых поэм Лермонтова. Прежде всего, в ней ясно ощущается древнерусский колорит — не только в бытовой и этнографической определенности, но и в самой психологии Орши. Лермонтов пытается создать исторический характер. Орша — боярин времени Ивана Грозного, сумрачный феодал, живущий законами традиции и боярской чести. Нарушение их он рассматривает как преступление и вершит суд над собственной дочерью, уличенной в прелюбодеянии. Для него невозможны исповедь, лирический монолог; он подан в эпических, а не лирических красках.

красках. Напротив, Арсений — прямой наследник героев юношеских поэм (ср. «Литвинка»). В поэме разрушилось единодержавие героя: про-тагонист и антагонист не уступают друг другу ни по силе характера, ни по силе страдания, но если на стороне Арсения правда индивидуально-го чувства, то за Оршей — правда обычая, традиции, общественного за-кона. То, что Орша выдвигается на передний план повествования, сви-детельствует о переоценке самих концептуальных основ байронической поэмы. Этот процесс завершается в «Песне про царя Ивана Васильеви-ча, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), где герои «Орши» как бы поменялись местами: «невольник чести» XVI века, но-ситель традиции и незыблемых нравственных устоев, воплощающий в себе национальный и исторический колорит, характер, — Калашни-ков — здесь окончательно выдвигается на первое место. Его противник Кирибеевич, с его культом индивидуальной храбрости, удали и стра-сти, — прямое продолжение Арсения, но он побежден и дискредитиро-ван. В «Песне» действует критерий народной этики, и он-то меняет цен-ностные характеристики, оправдывая Калашникова и его самовольный суд над героем-индивидуалистом. Своего рода аналогом «Песни» в ли-рике Лермонтова было «Бородино» (1837) — «микроэпос» о народной войне 1812 года, где героем и рассказчиком одновременно представал без-зымянный солдат, носитель «народного», внеличного начала. Само дей-ствие, хотя и исторически локализованное, рисовалось в эпической манере и развивалось, по существу, в эпическом времени. Облик рас-сказчика predetermined сказовую форму повествования и ту систему ценностей, которая обозначалась в стихотворении: героическое время подъема народного самосознания противопоставлялось измельчавше-му настоящему: «Да, были люди в наше время!.. Богатыри — не вы!» Концепции «Бородина» и «Песни» во многом соотносились друг с дру-гом: в «Песне» также существуют и эпическое время, и эпические харак-теры, и народный сказ, ориентированный на былину, историческую пе-сню и фольклорную балладу.

«Песня» и «Бородино» были первыми значительными печатны-ми выступлениями Лермонтова, сразу же привлечшими к себе внимание; литературная же известность его началась ранее, в феврале 1837 года, ког-да в Петербурге стало распространяться его стихотворение «Смерть Поэта», воспринятое как голос нового поэтического поколения, насле-дующего Пушкину. В стихотворении содержалась концепция жизни и гибели Пушкина, во многом опиравшаяся на пушкинские статьи и стихи, частью ненапечатанные, как «Моя родословная». Заклеймив Дантеса как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины на общество, уже описанное им в «Маскараде», и на его правящую верхушку — «новую аристократию», не имевшую за собой националь-ной и культурной традиции («надменные потомки / Известной подло-

стью прославленных отцов»). Заключительные шестнадцать строк стихотворения были истолкованы при дворе почти как призыв к революции. Ближайшие друзья Пушкина приветствовали стихотворение как литературное выступление и как гражданский акт. Началось следствие «о непозволительных стихах»; находясь под арестом, Лермонтов пишет серию стихотворений, составивших так называемый «тюремный цикл» («Сосед», «Узник»); мотивы его ощущаются и в таких поздних шедеврах, как «Соседка» и «Пленный рыцарь».

Первая кавказская ссылка поэта в марте 1837 года неожиданно раздвинула диапазон его творчества. В Пятигорске, Ставрополе, Тифлисе расширяется круг его связей; он знакомится со ссыльными декабристами и близко сходитя с крупнейшим поэтом декабристской каторги — А.И. Одоевским; в Тифлисе вступает в контакт с культурной средой, группировавшейся вокруг А. Чавчавадзе (тестя Грибоедова), одного из наиболее значительных представителей грузинского романтизма. Наконец, он впервые близко соприкасается с народной жизнью, видит быт казачьих станиц, русских солдат, многочисленных народностей Кавказа. Все это прямо проецируется на его творчество, укрепляя, в частности, уже определившиеся фольклористические интересы; в 1837 году Лермонтов записывает народную сказку об Ашик-Керибе, стремясь передать характер восточной речи и психологию «турецкого» (тюркского, т.е., по-видимому, азербайджанского) сказителя; в «Дарах Терека» (1839), «Казачьей колыбельной песне» (1838), «Беглеце» (1837–1838) из фольклорной стихии вырастает народный характер, с чертами этнической и исторической определенности. Общение с А.И. Одоевским отразилось в прочувствованном стихотворении на его смерть («Памяти А.И. О-го», 1839) и в стихотворениях, где улавливаются следы знакомства с одной из лучших (ненапечатанных) элегий Одоевского 30-х годов — «Куда несетесь вы, крылатые станицы...» — «Спеша на север издалека» (1837) и «Последнее новоселье» (1841). Но едва ли не наиболее важное поле для социально-психологических наблюдений открылось Лермонтову там, где он столкнулся с представителями иных общественных и психологических поколений — со ссыльными декабристами, с близким к ним доктором Майером (прототип Вернера в «Герое нашего времени») и др. Эти контакты не были простыми и легкими; поздние воспоминания М.А. Назимова показывают, что обе стороны ощущали психологический барьер, возникавший из-за контраста двух типов социального поведения; лермонтовский скептицизм и ирония, внешнее равнодушие к, казалось бы, незыблемым этическим и эстетическим ценностям оказывались неприемлемыми для «поколения 1820-х годов» (он оттолкнул при первой встрече и Белинского, привыкшего к мировоззренческим спорам в философских кружках); но и для Лермонтова открытая исповедальность его собеседников представляла почти профанацией, и он намеренно

намеренно принимал на себя ролевую маску «светского человека». Эта система отношений, осмысленная в социально-психологических категориях, окажется очень существенной в проблематике «Героя нашего времени». Уже в «Бородине» Лермонтов ставил вопрос об исторической судьбе поколений в современном ему обществе; качественно новым явлением была «Дума» (1838) с ее беспощадным самоанализом, где Лермонтов едва ли не впервые поднялся над собственным рефлектирующим сознанием, оценивая его со стороны как порождение времени, исторически обусловленный и преходящий этап в развитии общества. В этом отношении «Дума» — прямой пролог к «Герою нашего времени», замысел которого уходит своими истоками во впечатления 1837–1838 годов; она дает как бы первоначальный абрис общей концепции романа, персонифицированной в образе Печорина. К тем же проблемам, но с несколько иной стороны Лермонтов подходит в стихотворении «Не верь себе» (1839), где происходит переоценка традиционно романтической темы «поэт и толпа»: в прямом противоречии с традицией, «толпа» оказывается ценностно значительнее «поэта», ибо концентрирует в себе тяжелый и выстраданный душевный опыт. Все эти социально-философские идеи пронизывают зрелую лирику Лермонтова, над которой он работает параллельно с романом и двумя своими центральными поэмами — «Демоном» и «Мцыри» — уже в Петербурге, куда он вернулся в январе 1838 года, по хлопотам родных получив «прощение» и перевод в лейб-гвардии Гродненский полк.

Три последних года биографии Лермонтова — 1838–1840 и часть 1841 года — были годами его литературной славы. Вернувшись в столицу, он принят в прежнем пушкинском кругу, знакомится с Жуковским, Вяземским, В.Ф. Одоевским, В.А. Соллогубом, Плетневым, семейством Карамзиных, попадает в атмосферу литературных исканий пушкинского кружка и становится свидетелем собрания и посмертного издания пушкинских сочинений. В его поэзии и прозе вновь оживают пушкинские начала; так, в «Штоссе» улавливаются вариации мотивов незаконченных повестей Пушкина из светской жизни, в «Тамаре» (1841) интерпретируется тема Клеопатры, «Журналист, читатель и писатель» (1840) содержит отзвуки борьбы пушкинского круга с «торговой словесностью». Эта связь в глазах пушкинского кружка даже заслоняет новаторство Лермонтова в разработке поднятых Пушкиным тем; более длительный и прочный контакт устанавливается у Лермонтова с «Отечественными записками», сразу принявшими его как первостепенную и самостоятельную культурную величину; именно Белинский — основной критик журнала с 1839 года — оказывается наиболее глубоким толкователем Лермонтова за всю историю его критического восприятия.

В «Отечественных записках» появляется в свет большинство прижизненных и первых посмертных публикаций лермонтовских сти-

хов, а также отдельные повести из «Героя нашего времени» («Бэла», «Фаталист», «Тамань»). Почти все эти произведения связаны друг с другом единой проблематикой: в центре их — анализ современного общества и современной психологии. Он присутствует и в любовной лирике — конечно, неявно, как намек на отдаленные и глубокие причины коллизии. Непосредственно в тексте он реализуется как мотив взаимного непонимания и разобщенности. В современном обществе утрачены естественные формы коммуникации — и оно фатально обрекает своих членов на одиночество. Возникает противопоставление: искусственное общество — естественное начало («Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840) и рядом с ним — мотив безнадежной любви, фатальной невозможности соединения («Утес», 1841; «Сон», 1841; «Завещание», 1840; «Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841; «На севере диком стоит одиноко...», 1841). В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов рассматривает конкретные формы социальной (литературной) коммуникации и устами Писателя прокламирует неизбежность отказа от творчества. Так конкретизируется та общая картина социальной жизни, которая нарисована в «Думе»: современное поколение — «сумеречное», «промежуточное», отравленное современной цивилизацией, преждевременно состарившееся и утратившее полноту жизненных сил. Суд над этим замкнутым в самом себе обществом еще раз произносится в «Пророке» (1841), произносится как бы извне, с точки зрения неких общечеловеческих ценностей. Все эти проблемы будут поставлены в «Герое нашего времени» и на ином уровне обобщения — в «Демоне» и «Мцыри».

«Демон» и «Мцыри» завершают линию ранних поэм Лермонтова. Первая–четвертая редакции «Демона» пишутся в 1829–1831 годах, пятая — в 1833–1834-м, шестая — в 1838-м, и только в 1839-м появляется окончательная, восьмая редакция. Замысел поэмы складывался с трудом и эволюционировал вместе с лермонтовским творчеством. В первой–пятой редакциях герой возникал как обобщенная схема характера «героя-преступника» байронической мистерии. Демон влюблялся в смертную (монахиню), пытаясь найти в этой любви путь к преображению, выход из бесконечного одиночества и страдания. Однако монахиня была возлюбленной ангела, и любовь Демона уступила место ненависти и желанию мстить; он соблазняет и губит монахиню. Уже в это время намечился абрис центрального монолога Демона, обращенного к возлюбленной, о своем одиночестве, вражде с Богом и стремлении переродиться в любви. Монолог этот — демонический обман, соблазн. Возлюбленная Демона, впавшая в грех, рисуется как обуреваемая экстатической чувственной страстью. Ее гибель — это победа Демона, но достигнутая ценой полного внутреннего опустошения. Уже в пятой редакции, однако, меняется облик героини: она получает более разработанную и мотивированную

и мотивированную психологическую биографию, и поэтому особое значение приобретает «соблазняющий» монолог искусителя, где все более проступают ноты отрицания существующего миропорядка. В этой редакции намечается и тема искупления, которая приобретает затем значение одной из центральных в поэме. В шестой редакции Лермонтов находит для поэмы окончательное место действия — Кавказ и погружает сюжет в сферу народных преданий, бытовых и этнографических реалий, но главное — окончательно материализует облик героини. Фигура Тамары становится теперь рядом с образом Демона. Происходит то же разрушение единой державия героя, какое мы прослеживаем в других лермонтовских поэмах, и совершенно так же деформируется первоначальная идейная структура. Заметим, что в промежутке между пятой и шестой редакциями «Демона» пишутся «Маскарад» и «Княгиня Лиговская», а также «Два брата»; во всех трех произведениях появляется женский образ, играющий значительную роль, а иногда служащий своего рода мерилем моральной правомочности героя. «Маскарад» в особенности близок «Демону» по проблематике и концепции. В изменившемся замысле мотив ревности Демона к ангелу, как и мотив любви ангела к Тамаре, уходит на задний план; проблема переносится в философско-этическую плоскость. В «грехопадении» Тамары открывается высший смысл: оно — жертвенное страдание, которое самоценно и ставит личность почти на грань святости (ср. в «Оправдании»: «... прощать святое право / Страданьем куплено тобой»).

Подобно Демону, Тамара наделена той полнотой переживания, которая исчезла в современном мире. Ключевыми становятся слова ангела: «Она страдала и любила, / И рай открылся для любви». Эта концепция очистительной любви своеобразно преломляется в поздней лермонтовской лирике в мотиве посмертной любви, преодолевающей законы общества и самой земной жизни («Сон», 1841; «Любовь мертвеца», 1841; «Нет, не тебя так пылко я люблю», 1841; «Выхожу один я на дорогу...», 1841).

Последняя редакция «Демона» содержит то же переосмысление индивидуалистической идеи, которое свойственно всему позднему творчеству Лермонтова. Вместе с тем переоценка эта не есть «разоблачение», дискредитация героя; побежденный Демон остается существом бунтующим и страдающим, а в его богоборческих монологах слышится и непосредственный авторский голос.

К 1839 году, по-видимому, Лермонтов считал замысел «Демона» исчерпанным. В «Сказке для детей» (1840) он вспоминает о «безумном, страстном, детском бреде» — о Демоне, от которого он «отделался стихами». Летом того же года поэт заканчивает новую поэму «Мцыри», также завершающую цепь замыслов, восходящих еще к 1830–1831 годам. Мцыри, в отличие от Демона, — антипод байронического героя. Юно-

ша-монах, в детстве оторванный от родины и воспитанный в монастыре, — вариант естественного человека, прошедшего через всю романтическую литературу и получившего новую интерпретацию у Л.Н. Толстого. Стимул его поведения — не страсть, не осознанная вражда с обществом, а любовь к свободе и инстинктивное стремление к деятельности. Родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы и смутных, детских воспоминаний о родственных привязанностях. Природа, окружавшая его за стенами монастыря, ощущается им как родная стихия; он живет инстинктом и эмоцией; полудетское наивное чувство любви, которое пробуждается в нем при виде первой встреченной девушки, ничего не имеет общего с полуинтеллектуальной-получувственной страстью Демона; рыбка, поющая ему любовную песню, грузинка с кувшином на голове как бы слиты для него воедино и ассоциативно связаны с ощущением родины и природы. Это сочетание почти детской слабости с героической силой духа, наивности и мужественной решительности, определяющее характер Мцыри, было новым открытием Лермонтова.

Устами этого естественного человека произносится суд над монастырскими законами, символизирующими законы общества. Мцыри и Демон, во всем противоположные друг другу, сближаются в своем неприятии действительности. Есть и другой сближающий момент, существенный в концепции обеих поэм: и Мцыри и Демон — могучие личности с нереализованными возможностями. Их героический порыв и усилия принципиально не могут достигнуть цели. Эта идея пространственно закреплена мотивом кругового движения Мцыри: здесь его путь, потребовавший стольких трудов и подвигов, совершается в ближайших окрестностях монастыря. Разные варианты художественной идеи «бесцельного действия», остановленного порыва мы находим во многих лирических стихах позднего Лермонтова — в первую очередь в его «тюремной лирике»; социальное же обоснование оно получает в «Герое нашего времени».

«Мцыри» и «Демон» — высшие достижения Лермонтова в жанре поэмы и своего рода квинтэссенция той поэтической манеры, которая была представлена им в русской литературе. Она отличалась от пушкинской романтической экспрессивностью, внешне казавшейся импровизационностью. На первый план выступает некий общий эмоциональный тон, захватывающий читателя и вовлекающий его в стиховой поток, который подчиняет себе отдельное слово и отдельный образ. По сравнению с Пушкиным, у Лермонтова иная мера точности поэтического слова: оно часто «неточно» в строго логическом смысле и воспринимается лишь в эмоциональном контексте целого.

Идейные и стилистические тенденции позднего творчества Лермонтова получили развернутое воплощение в «Герое нашего времени»
(1838–1840)

(1838–1840), как «Демон» и «Мцыри» опиравшемся на более ранние замыслы, прежде всего «Княгиню Лиговскую». Однако на этот раз Лермонтов отказался от последовательного повествования романного типа и предпочел форму отдельных новелл, объединенных им потом в довольно сложное композиционное целое. Он нарушил хронологическую последовательность изложения и построил роман по принципам, близким «вершинной композиции» байронической поэмы. Однако этот принцип был им переосмыслен функционально и подчинен единому заданию: увидеть героя романа под несколькими углами зрения и глазами нескольких лиц, а затем предоставить слово ему самому, используя форму дневника. Так возникает «Бэла» (рассказ о Печорине Максима Максимыча, записанный «автором-повествователем»), «Максим Максимыч» (наблюдения автора над Печориным и самим Максимом Максимычем) и три новеллы «Журнала Печорина», рассказанные героем от первого лица («Княжна Мери», «Тамань», «Фаталист»). Такое построение постепенно «приближало» героя к читателю, но лишь до определенных пределов. Предыстория Печорина во многом остается скрытой; на некоторые ее эпизоды сделан лишь намек. Характер Печорина не развивается, а раскрывается, причем не до конца, и это также связывает его с романтической традицией. Социальный фактор, детерминирующий развитие и поведение личности, был отмечен Лермонтовым еще в «Княгине Лиговской», однако подробный его анализ — достояние уже более поздних этапов русской литературы. Центр тяжести в «Герое нашего времени» перенесен на результат — на личность, им сформированную. Художественно исследуются строй мысли и чувства и стимулы поведения этой личности, и с таким заданием неразрывно связан своеобразный художественный «объективизм», который исключает возможность однозначной трактовки Печорина: «светлые» и «темные» стороны его личности взаимообусловлены и неотделимы друг от друга, а иной раз переходят друг в друга. Эта особенность романа решительно противоречила традиционно сложившейся шкале этических ценностей, существовавшей в современном Лермонтову романе, где «осуждение» или «оправдание» героя вытекало неизбежно из самого повествования. В предисловии к роману Лермонтов прямо указал на эту его особенность и отделил себя от «моралистов», преследовавших дидактические цели. Аналитизм «Героя нашего времени» был сродни психологизму ранних французских реалистов; самое понятие «тип», употребленное Лермонтовым, было заимствовано из терминологического обихода «физиологов».

Тип Печорина — явление глубоко национальное и своеобразное. Лермонтовский «герой времени» отличается от всех остальных прежде всего тем, что он несет в себе черты органически развившегося поколения, определенного социально и хронологически и обозначившего со-

бою целый этап в истории русского общества. Сама субъективность романа, неоднократно отмеченная Белинским под впечатлением личности Лермонтова («Печорин — это он сам»), во многом способствовала своеобразию психологизма. В «Дневнике Печорина» события пропущены сквозь рефлектирующее сознание в том его варианте, который был порожден русской духовной жизнью 30-х годов. Основным предметом авторского внимания и является это сознание, предопределяющее ценностные ориентации, эмоциональную жизнь, характер межличностных взаимоотношений и, соответственно, логику внешнего поведения героя. Его главная черта — скептический аналитизм, постоянно ревизирующий духовные ценности. Первая среди них — любовь, со времени Пушкина становящаяся в русской литературе едва ли не центральным мерилom личностной правомочности героя. Ревизия начинается с «естественной любви», одного из важнейших философско-этических понятий XVIII и начала XIX века («Бэла»), и распространяется на любовь «романтическую» («Тамань») и «светскую» («Княжна Мери»). То же самое происходит с понятием «дружбы» — и Лермонтов, словно намеренно, рассматривает три ипостаси проблемы: дружбу «патриархального» типа («Бэла», «Максим Максимыч»), закрепленную литературной традицией дружбу сверстников одного социального круга, включающую и кодекс сословной чести, и, наконец, дружбу интеллектуальную (Печорин — Грушницкий и Печорин — Вернер в «Княжне Мери»). На всех уровнях и во всех вариантах социально-психологический тип современного человека является непреодолимым препятствием для реализации этического идеала, и это словно подчеркивается линией Печорин — Вера: идеал, который, казалось бы, вот-вот осуществится, предстает ускользающим и недостижимым.

Мир героев романа представляет собою систему образов, в центре которой находится Печорин, и его личность во всех своих противоречиях вырисовывается из этой суммы отношений, в которые он вступает с окружающими. Этот принцип, как мы видели, является как все крепнущая тенденция в поздних поэмах и драмах Лермонтова, где происходит постепенное разрушение первоначального типа байронического героя. Генетически связанный с этим типом, Печорин уже прямо подается как личность, детерминированная общественной психологией, как порождение индивидуалистического, разомкнутого, лишённого коммуникативных связей общества, и в то же время как выдающаяся личность с нереализованными возможностями.

Из этой двойственности вырастает и проблема вины, так как для Лермонтова — автора «Демона» и «Маскарада» любая личность уже не только замкнутый в себе микромир, но и часть макромира, и судьба людей, с которыми он сталкивается, так или иначе оказывается его мерилom ценности. Поэтому даже конфликт Печорин — Грушницкий

гораздо

гораздо глубже, чем противопоставление истинного и ложного, оригинала и пародии и т.п. Грушницкий есть часть социального мира, в котором действует Печорин, один из «других людей» (Максим Максимыч, «ундина», княжна Мери, Вера, Вулич), в чьей судьбе «герой нашего времени» вольно или невольно сыграл фатальную роль. Логикой событий он оказывается жертвой, а Печорин — убийцей товарища. Зло возникает как бы само собой, из самого хода вещей. Заключительная новелла «Фаталист» закономерно кадансирует все построение, раскрывая его более глубокие мировоззренческие основы: роль Печорина как неперемного действующего лица пятого акта драмы в существе своем предопределена: он проверяет свою личную способность к деятельности, но он не может проверить надличностные законы своего поведения.

«Герой нашего времени» открывал путь реализму второй половины века. Но выросал роман из романтической литературы, не отбрасывая традицию, а функционально меняя и переосмысляя ее, так же как это мы видим в ряде европейских современных ему литератур. Он носил на себе черты переходности, и последующие реалисты, воспринимая лермонтовский метод психологического анализа, «диалектики чувства» и развивая далее социальные характеры, подвергнут критической переоценке многое, начиная с образа Печорина.

В 1840–1841 годах творческая жизнь Лермонтова достигает особой интенсивности; он обращается к углубленному изучению национальных основ русской жизни («Родина», 1841), одновременно его привлекают проблемы «восточного» мировоззрения («Тамара», 1841; «Три пальмы», 1839; «Спор», 1841); он задумывает обширный роман-эпопею и начинает писать поэмы социально-психологического характера («Сказка для детей», 1840). Вторичная ссылка на Кавказ и затем трагическая гибель прервали жизнь поэта в ее апогее.

Известность Лермонтова за рубежом началась еще при жизни писателя. В 1840 году Фарнгаген фон Энзе опубликовал свой немецкий перевод «Бэлы» и во вступительной заметке рекомендовал автора как одного из лучших русских рассказчиков. Затем, в 1843 году, появились немецкие переводы стихотворений «Дары Терека», «Три пальмы», «Песни про купца Калашникова», французский перевод «Героя нашего времени» и т.д. Особенно много сделал для пропаганды Лермонтова на Западе ученый и литератор Ф. Боденштедт, издавший в 1852 году в Берлине двухтомник поэта — первое его зарубежное собрание сочинений.

Лермонтов Михаил Юрьевич

Лермонтов Михаил Юрьевич [ночь на 3(15).10.1814, Москва — 15(27).07.1841, подножие горы Машук, в четырех верстах от Пятигорска; в апреле 1842-го прах перевезен в фамильный склеп в Тарханы]. Сын армейского капитана Юрия Петровича Лермонтова (1787–1831) и Марии Михайловны Лермонтовой (1795–1817), урожденной Арсеньевой, единственной дочери и наследницы значительного состояния пензенской помещицы Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (1773–1845), принадлежавшей к богатому и влиятельному роду Столыпиных. (По линии Столыпиных Лермонтов был в родстве или свойстве с Шан-Гиреями, Хастатовыми, Мещериновыми, Евреиновыми, Философовыми и одним из своих ближайших друзей Алексеем Аркадьевичем Столыпиным, по прозвищу Монго.) Брак, заключенный против воли Арсеньевой, был неравным и несчастливым; мальчик рос в обстановке семейных несогласий. После ранней смерти матери Лермонтова бабушка, женщина умная, властная и твердая, перенесшая всю свою любовь на внука, сама занялась его воспитанием, полностью отстранив отца.

Детские впечатления от семейной драмы отразились в творчестве Лермонтова [драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830) и «Странный человек» (1831), а также посвященное памяти отца стихотворение «Ужасная судьба отца и сына» (1831) и «Эпитафия» (1832)], прямо или косвенно отразились в нем и родовые предания. Род Лермонтовых — основатель шотландский офицер Георг (Юрий) Лермонт (VII в.), — согласно им, восходит к полупоэтическому шотландскому поэту и прорицателю Томасу Рифмачу (XIII в.), прозванному «Learmonth» (ср. «шотландские» мотивы в «Гробе Оссиана», 1830; «Желании» — «Зачем я не птица, не ворон степной», 1831). В начале 1830-х годов Лермонтов ассоциировал свою фамилию с фамилией испанского герцога, первого министра в 1598–1618 годах и кардинала Франсиско Лермы (1552–1623) — версия полностью легендарная, породившая, однако, портрет «предка Лермы» работы Лермонтова (1832–1833), «испанские»

«испанские» мотивы в его акварелях и, возможно, сказавшаяся в драме «Испанцы» (1830).

Детство Лермонтова прошло в имении Арсеньевой Тарханы Пензенской губернии. Мальчик получил столичное домашнее образование (гувернер-француз, бонна-немка, позднее преподаватель-англичанин), с детства свободно владел французским и немецким языками. Уже ребенком Лермонтов хорошо знал быт (в том числе социальный) помещичьей усадьбы, запечатленный в его автобиографических драмах. Летом 1825 года бабушка повезла Лермонтова на воды на Кавказ; детские впечатления от кавказской природы и быта горских народов остались в его раннем творчестве («Кавказ», 1830; «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», 1832). В 1827-м семья переезжает в Москву, и 1 сентября 1828 года Лермонтов зачисляется полупансионером в четвертый класс Московского университетского благородного пансиона, где получает систематическое гуманитарное образование, которое пополняет самостоятельным чтением. Уже в Тарханах определился острый интерес мальчика Лермонтова к литературе и поэтическому творчеству; в Москве его наставниками становятся А.З. Зиновьев, А.Ф. Мерзляков (у которого Лермонтов берет домашние уроки) и С.Е. Раич, руководивший пансионским литературным кружком. В стихах Лермонтова 1828–1830 годов есть следы воздействия «итальянской школы» Раича и воспринятой через нее поэзии К.Н. Батюшкова, однако уже в пансионе определяется преимущественная ориентация Лермонтова на А.С. Пушкина, байроническую поэму (первоначально — в интерпретации Пушкина), а также на литературно-философскую программу Любомудров в «Московском вестнике». В ближайшие годы байроническая поэма становится доминантой раннего творчества Лермонтова. В 1828–1829 годах он пишет поэмы «Корсар», «Преступник», «Олег», «Два брата» (опубликованы посмертно, далее даются указания только прижизненных публикаций).

Русский байронизм был не привнесенным, а органичным проявлением складывающейся романтической системы. Романтический индивидуализм, с характерным для него культом титанических страстей и экстремальных ситуаций, лирическая экспрессия, сменившая гармоничную уравновешенность и сочетавшаяся с философским самоуглублением, — все эти черты нового мироощущения искали себе адекватных литературных форм. С первых шагов мальчик Лермонтов обнаруживает тяготение к балладе, романсу, лиро-эпической поэме. Байроническая (лирическая) поэма, русские образцы которой дал Пушкин в 1821–1824 годах, к концу 1820-х получает в России особую популярность и приобретает роль самостоятельной, жанровой формы. Наиболее ярко концепция жанра воплотилась в поэмах Лермонтова 1830-х годов («Последний сын вольности», «Измаил-Бей», указанные выше поэмы;

ср. также стихотворение «Атаман», 1831), вплоть до «Демона», где она выступает в переосмысленном виде.

В центре байронической поэмы — герой, изгой и бунтарь, находящийся в войне с обществом и попирающий его социальные и нравственные нормы; над ним тяготеет «грех», преступление, обычно облеченное тайной и внешне представляющее как страдание, — важная черта, обеспечивающая герою читательское сочувствие. Все повествование концентрируется вокруг узловых моментов духовной биографии героя; оно отступает от эпического принципа последовательного изложения событий, допуская временные смещения, сюжетные эллипсисы («вершинная композиция»), строится как диалог, приближаясь к лирической драме, или, напротив, как монолог-исповедь, где эпическое начало как бы растворяется в субъективно-лирической стихии (ср. «Исповедь», 1831). Исповедальность — важная форма лирического самовыражения Лермонтова, сохранившаяся в разной степени и с разными задачами — от самопознания, утверждения исключительности своего «я», художественного исследования чужой души до вызова миропорядку и Богу («Молитва» — «Не обвиняй меня, всесильный», 1829; «Мое грядущее в тумане», 1836–1837?) — во всех жанрах его творчества.

В марте 1830 года вольные порядки Московского пансиона вызвали недовольство Николая I (посетившего пансион весной), и по указу Сената он был преобразован в гимназию. В 1830 году Лермонтов увольняется «по прошению» и проводит лето в подмосковной усадьбе Столыпиных Середниково (апрель — начало мая — июль 1830 г.); в том же году после сдачи экзаменов зачислен на нравственно-политическое отделение Московского университета. К этому времени относится первое сильное юношеское увлечение Лермонтова — Екатериной Александровной Сушковой (1812–1868), с которой он познакомился у своей приятельницы А.М. Верещагиной. С Сушковой связан лирический «цикл» 1830 года [«К Сушковой», «Нищий», «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор...»), «Ночь», «Подражание Байрону» («У ног твоих не забывал...»), «Я не люблю тебя: страстей...» и др.]. По-видимому, несколько позднее Лермонтов переживает еще более сильное, хотя и кратковременное чувство к Наталье Федоровне Ивановой (1813–1875), дочери драматурга Ф.Ф. Иванова; стихи так называемого «ивановского цикла» [«Н.Ф. И... вой», «Н.Ф. И.», «Романс к И...», «К*» («Я не унижусь пред тобою...») и др., 1830–1832; в разное время к нему относили до сорока стихотворений, иногда без достаточных оснований] отличаются повышенной драматичностью, включая мотивы любовной измены, гибели и т.п.; общие контуры романа с Ивановой отразились в драме «Станный человек». Третьим по времени адресатом лирических стихов Лермонтова начала 1830-х годов была Варвара Александровна Лопухина (1815–1851), в замужестве Бахметева, сестра товарища по университету Лермонтова.

Чувство

Чувство к ней Лермонтова оказалось самым сильным и продолжительным; по мнению близкого к поэту А.П. Шан-Гирея, Лермонтов «едва ли не сохранил <...> его до самой смерти своей» (Воспоминания 1989. С. 38). Лопухина была адресатом или прототипом как в ранних стихах [«К Л.» («У ног других не забывал...»), 1831; «Она не гордой красотою...», 1832, и др.], так и в поздних произведениях: «Валерик», посвящение к VI редакции «Демона»; образ ее проходит в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю», в «Княгине Лиговской» (Вера) и др.

На лирику 1830–1831 годов, в том числе и любовную, наложила отпечаток концепция байронической поэмы, в которой особое место принадлежит любви, нередко принимающей экстремальные формы. Лирический субъект, отвергнутый обществом, «светом», «толпой», как бы сосредоточивает все свои душевные силы на одном объекте — возлюбленной, образ которой обычно строится по принципу контраста, воплощая либо «ангельское» начало, либо неся в себе пороки света (неверность, бездушие, неспособность оценить силу и самоотверженность вызванного ею чувства). Создается особая шкала этических ценностей: любовь равноценна жизни, утрата ее — смерти; с концом любви (гибелью или изменой возлюбленной) прекращается и физическое существование героя. В той или иной степени эта художественная концепция прослеживается во всех крупных замыслах раннего Лермонтова. В эти годы (1830–1832) идет формирование личности поэта, и сменяющиеся увлечения есть попытка личностного самоутверждения. «Циклы», объединенные лирическим адресатом и отражающие стадии развивающегося чувства, обычно рассматриваются как лирический дневник; однако его напряженность и подлинность не есть результат непосредственного лирического самовыражения: это *литературная* автобиография, и самые границы «циклов» размыты и условны. Лермонтов как бы соотносит свое лирическое «я» с трагическими судьбами реальных поэтов прошлого, уже ставших предметом литературного обобщения, — с А. Шенье и прежде всего с Дж. Байроном, внимательно изучая не только его сочинения, но и биографию (изданную Т. Муром), в которой ищет аналогий для своей собственной («К ***» — «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», 1830; «Нет, я не Байрон, я другой...», 1832). Аналогии формируют лирическую ситуацию — с ожиданием гибели, нередко казни, общественного осуждения; в стихах 1830–1831 годов многократно варьируются строки, ключевые формулы и мотивы, восходящие к Байрону (и отчасти к Муру), в том числе и эсхатологические, почерпнутые из «Сна» и «Тьмы». Возникает жанр «отрывка» — лирические размышления, медитации, приближенной к лирическому дневнику, в центре которого, однако, не событие, а определенный момент непрерывно идущего самоанализа и самоосмысления. Этот самоанализ, придающий ранней лирике Лермонтова характер «философичности», свойственный всему его поэтиче-

скому поколению, во многом еще подчинен принципу романтического контраста: Лермонтов мыслит антитезами покоя и деятельности, добра и зла, счастья — страдания, свободы — неволи, земного — небесного, наконец, антитезы собственного «я» и окружающего мира (некоторые из них в переосмысленном виде сохраняются у Лермонтова и позднее), однако в его стихах уже намечаются элементы поэтической диалектики, получающие развитие в его зрелом творчестве.

Стихотворения 1830–1831 годов содержат и социальные мотивы и темы. Политическая лирика в прямом смысле, характерная для гражданской поэзии 1820-х годов, у Лермонтова редка; социально-политическая проблематика, как правило, выступает у него в системе философских и психологических опосредований, — но в эти годы они проявляются наиболее непосредственно. Московский университет жил философскими и политическими интересами; в нем сохранялся еще и дух независимой демократической студенческой корпорации, породивший поэзию А.И. Полежаева (о котором Лермонтов вспомнил в «Сашке» — повести в стихах 1835–1836? годов); функционировали студенческие кружки и общества (Н.В. Станкевича, А.И. Герцена, В.Г. Белинского). О связи с ними Лермонтова нет сведений, однако он, несомненно, разделял свойственный им дух политической оппозиции и даже принял участие в студенческой общественной акции (изгнание из аудитории реакционного профессора М.Я. Малова). Антииранические и антикрепостнические идеи нашли у него выражение еще в «Жалобах турка» (1829) и серии стихов, посвященных европейским революциям 1830–1831 годов [«30 июля. — (Париж) 1830 года», «10 июля (1830)»]. В них конкретизируется фигура изгоя и бунтаря; возникает так называемый «провиденциальный цикл», где лирический субъект оказывается непосредственным участником и жертвой социальных катаклизмов; отсюда интерес Лермонтова к событиям Великой французской революции («Из Андрея Шенье», 1830–1831) и эпохе пугачевщины («Предсказание», 1830). В драме «Станный человек» сцены угнетения крепостных достигают почти реалистической конкретности; самый «шиллеризм» этой драмы, во многом близкой юношеской драме Белинского «Дмитрий Калинин», был характерным проявлением настроений, царивших в московских университетских кружках. Так подготавливается проблематика первого прозаического опыта Лермонтова — романа «Вадим» (1832–1834) с широкой панорамой крестьянского восстания 1774–1775 годов.

Роман еще тесно связан с лирическим и поэтным творчеством Лермонтова: как и поэмы, он построен по принципу контрастного сопоставления центральных характеров («демон» — Вадим, «ангел» — Ольга); характер Вадима близок к «герою-злодею» байронической поэмы. Сюжетные мотивы (физическое уродство героя, намечающийся мотив инцеста), экстремальность чувств и поведения, повышенная экспрессивность

языка

языка сближают его с прозой французской «неистойвой школы» (ранний О. де Бальзак, В. Гюго); однако повествовательно-бытовая сфера с народными сценами и «прозаическими» героями (Юрий) по мере развития сюжета приобретает все большую автономность, оказываясь средоточием социальных конфликтов, что, возможно, помешало завершению романа.

В 1830–1831 годах раннее лирическое творчество Лермонтова достигает вершины; далее начинается спад. После 1832 года у него редки стихи дневникового типа; лирический субъект объективируется в «лирического героя», не совпадающего с автором. Лермонтов обращается к лиро-эпическим формам: к балладе, сохранявшей динамичность сюжета, но дававшей большую свободу в использовании поэтических тем и образности, нежели непосредственное лирическое самовыражение («Тростник», 1832; «Желанье» — «Отворите мне темницу...», 1832; «Русалка», 1832 — Отечественные записки. 1839. № 4). Стремление отойти от чисто лирической формы и расширить повествовательные, эпические элементы приводит Лермонтова к прозе.

В поэмах Лермонтова в это время определяются как бы две тематические группы: одна тяготеет к средневековой русской истории, другая — к экзотическим «южным», кавказским темам. Историческая поэма («Последний сын вольности», 1831) отличается суровым северным колоритом, в ней действует сумрачный и сдержанный герой с трагической судьбой, сюжет развивается стремительно, без отступлений. «Кавказская» поэма, напротив, изобилует отступлениями, этнографическими описаниями, в ней силен повествовательный элемент. Герои ее более «естественны», близки к природным началам, однако и их судьба драматична и даже трагична. Такова поэма «Измаил-Бей» (1832), центральный персонаж которой (горец, воспитанный в России, вдали от родины) объединяет, впрочем, черты «естественного» и цивилизованного героя. Ранние поэмы этого типа («Каллы», 1830–1831; «Аул Бастунджи», 1833–1834; «Хаджи Абрек», 1833) явились для Лермонтова школой осмысления культуры, быта и психологии народов Кавказа, сказавшейся затем в «горской легенде» «Беглец» (1837–1838) и «Герое нашего времени»; исторические поэмы разрабатывали почти исключительно центральный характер («Литвинка», 1832), однако от них идет линия замыслов поэм на национальном материале («Боярин Орша» и др.).

В 1832 году, разочарованный казенной рутинной преподавания, Лермонтов оставляет Московский университет и переезжает в Петербург (июль — начало августа), надеясь продолжить образование в Петербургском университете; однако ему отказались зачесть прослушанные в Москве курсы. Чтобы не начинать обучение заново, Лермонтов без колебаний принимает совет родных избрать военное поприще; в ноябре 1832 года сдает экзамены в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров и проводит «два страшных года» (VI,

428, 717) в закрытом военном учебном заведении, где строевая служба, дежурства, парады почти не оставляли времени для творческой деятельности (быт школы в грубо натуралистическом виде отразился в обшечных так называемых юнкерских поэмах — «Петергофский праздник», «Уланша», «Гошпиталь» — все 1834). Она оживляется в 1835 году, когда Лермонтов был выпущен корнетом в лейб-гвардии Гусарский полк (сентябрь 1834 г.); в этом же году выходит поэма «Хаджи Абрек» [не считая раннего стихотворения «Весна» (Атеней. 1830. Ч. 4; подпись «L»), — первое выступление Лермонтова в печати (Библиотека для чтения. 1835. Т. 11), по преданию, рукопись была отнесена в журнал без ведома автора], Лермонтов отдает в цензуру первую редакцию драмы «Маскарад», работает над поэмами «Сашка», «Боярин Орша», начинает роман «Княгиня Лиговская». Он получает возможность общения с литературными кругами Петербурга. Сведения об этих контактах скудны; известно о знакомстве Лермонтова с А.Н. Муравьевым, И.И. Козловым и близкими к формирующимся славянофильским кружкам С.А. Раевским и А.А. Краевским, что способствовало укреплению уже определившегося интереса Лермонтова к проблемам национальной истории и культуры. Раевский, один из близких друзей Лермонтова (в 1837 году пострадавший за распространение «Смерти Поэта»), был полностью посвящен в процесс работы Лермонтова над романом «Княгиня Лиговская» (1836; не окончен; опубл. в 1882 г.) — опытом сюжетного характерологического повествования на современном материале, возникшего на интимной автобиографической основе (одна из сюжетных линий опирается на историю возобновившегося романа Лермонтова с Сушковой). Роман оказался первой попыткой создания социального характера: фигура Печорина, молодого столичного офицера из высшего общества, Веры, его бывшей возлюбленной, вышедшей замуж за старого князя Лиговского, — первые абрисы будущих персонажей «Героя нашего времени»; поведение их и способ мышления обусловлены средой и обстоятельствами, которые определяют и конфликт между Печориным и бедным дворянином Красинским — как можно думать, центральный в повествовании. Лермонтов впервые обращается к социальному бытописанию, прямо предвосхищающему «физиологию» 1840-х годов (описания «петербургских углов» — социальный городской пейзаж). Обрисовывается и образ автора-повествователя, с прихотливой, изменчивой системой эмоциональных оценок, с автобиографическими отступлениями, философскими медитациями, иронией, которая теперь становится у Лермонтова одним из излюбленных способов повествования: ею окрашены стихи 1833–1835 годов и поэмы на современные темы («Сашка», «Тамбовская казначейша» — Современник. 1838. Т. 11). Одновременно Лермонтов работает над «Маскарадом» (1835–1836; опубл. с цензурными искажениями в сборнике «Стихотворения», 1842; полностью — 1873),
первым

первым произведением, которое он считал достойным обнародования, трижды подавал в драматическую цензуру и дважды переделывал; драма, однако, была запрещена по причине «слишком резких страстей» и отсутствия моралистической идеи торжества добродетели.

В жанровом отношении «Маскарад» близок к мелодраме и романтической драме (Гюго, А. Дюма), которые считались противоречащими официальным утверждаемым нормам морали; в сюжете усиливаются следы чтения У. Шекспира, «Горя от ума» А.С. Грибоедова, «Цыган» и «Моцарта и Сальери» Пушкина.

Мотивы «игры» и «маскарада», организующие драму, — социальные символы на высоком уровне обобщения. Живость сатирических диалогов и острые зарисовки света сочетаются с анализом его психологии и норм поведения, на социальном уровне именно они становятся причиной гибели героев: логика поведения и «убийц» и «жертв» подчиняется непреложным законам. Характер Арбенина заключает в себе неразрешимый внутренний конфликт: отделивший себя от общества и презирающий его, герой является органичным его порождением, и его преступление с фатальной предопределенностью утрачивает черты «высокого зла» в трагическом смысле и низводится до простого убийства. Шкала этических и эстетических ценностей байронической концепции парадоксально переворачивается: с утратой Нины для героя не наступает смерть, несущая функции катарсиса (как в байронической поэме), но продолжается жизнь, причем в состоянии сумасшествия, а не высокого романтического безумия. Поведение героя-протагониста оказывается соотношенным с судьбой окружающих, которая становится мерой его моральной правомочности. Это был кризис романтического индивидуализма, обнаруживающийся в ряде произведений Лермонтова 1836–1837 годов и определивший общую эволюцию лермонтовского творчества. Нечто подобное происходит и в «Боярине Орше» (1835–1836), первой оригинальной и зрелой поэме Лермонтова, хотя и сохраняющей еще связь с байронической традицией («Гяур», «Паризина»). Здесь разрушилось единодержавие героя: протагонист и антагонист не уступают друг другу ни по силе характера, ни по силе страдания, но если на стороне Арсения правда индивидуального чувства, то за Оршей — правда обычая, традиции, «общего закона». Орша — первая попытка Лермонтова создать исторический характер — феодала эпохи Грозного, живущего законами боярской чести. То, что он выдвигается на передний план, также свидетельствует о переоценке концептуальных основ байронической поэмы. Этот процесс завершается в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. № 18; включена в сборник «Стихотворения», 1840), где «невольник чести» XVI века, носитель традиции и незыблемых нравственных устоев, уже прямо воплощающий нацио-

нальный и исторический характер, становится героем поэмы, а противник его (Кирибеевич), с его культом индивидуальной храбрости, удали и страсти, побежден и дискредитирован. В «Песне про царя...» действует критерий народной этики, меняющий ценностные характеристики, оправдывающий Калашникова и его самовольный суд над носителем индивидуалистического сознания. Своего рода аналогом «Песни...» в лирике Лермонтова было «Бородино», отклик на 25-ю годовщину Бородинского сражения (Современник. 1837. Т. 6) — «микроэпос» о народной войне 1812 года, где героем и рассказчиком представлен безымянный солдат, носитель «народного», внеличного начала, а героическое время подъема народного самосознания противопоставлялось измельчавшему настоящему («Да, были люди в наше время!.. Богатыри — не вы!»).

В 1835–1836 годах Лермонтов еще не входит в ближайший пушкинский круг; с Пушкиным он также незнаком. Тем более принципиальный характер получает его стихотворение «Смерть Поэта» (1837; опубл. 1858), написанное сразу же по получении известия о гибели Пушкина. Лермонтов говорил от лица целого поколения, одушевляемого скорбью о гибели национального гения и негодованием против его врагов. Стихотворение мгновенно распространилось в списках и принесло Лермонтову широкую известность, в том числе и в литературном окружении Пушкина (А.И. Тургенев, В.А. Жуковский, Карамзины), которое приветствовало его и как литературное выступление, и как гражданский акт. В «Смерти Поэта» содержалась концепция жизни и смерти Пушкина, опиравшаяся на собственные пушкинские стихи и статьи. Основную тяжесть вины Лермонтов перенес на общество и его правящую верхушку — «новую аристократию» («надменные потомки / Известной подлостью прославленных отцов»), не имевшую за собой опоры в национальной исторической и культурной традиции и составлявшую в столице ядро антипушкинской партии, сохранявшей к поэту и посмертную ненависть. Заключительные 16 строк стихотворения (написанные позднее, 7 февраля) были истолкованы при дворе как «воззвание к революции». 18 февраля 1837 года Лермонтов был арестован; началось политическое дело о «непозволительных стихах». Под арестом Лермонтов пишет несколько стихотворений: «Сосед» («Кто б ни был ты, печальный мой сосед» — сборник «Стихотворения», 1840), «Узник» («Одесский альманах на 1840 год»), положивших начало блестящему «циклу» его «тюремной лирики»: «Соседка», «Пленный рыцарь» (оба — 1840) и др.

В феврале 1837 года был отдан высочайший приказ о переводе Лермонтова прапорщиком в Нижегородский драгунский полк на Кавказ; в марте он выехал через Москву. Простудившись в дороге, был оставлен для лечения (в Ставрополе, Пятигорске, Кисловодске, апрель — начало мая — 1-я пол. сентября 1837 г.); по пути следования в полк он «изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был

в Шуше

в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов...» (письмо Раевскому, 2-я пол. ноября — начало декабря 1837 г. — VI, 440), в ноябре был в Тифлисе, где, по-видимому, возникли связи с культурной средой, группировавшейся вокруг А. Чавчавадзе (тестя Грибоедова), одного из наиболее значительных представителей грузинского романтизма. Лермонтов встречается с людьми разных социально-психологических формаций, близко соприкасается с народной жизнью, видит быт казачьих станиц, русских солдат, многочисленных народностей Кавказа. Все это проецируется в его творчество, в частности, утвердив в нем фольклористические интересы; в 1837-м он записывает народную сказку об Ашик-Керибе («Ашик-Кериб»), стремясь передать колорит восточной речи и психологию «турецкого» (тюркского, по-видимому, азербайджанского) сказителя; в «Дарах Терека» (Отечественные записки. 1839. № 12), «Казачьей колыбельной песне» (Отечественные записки. 1840. № 2), «Беглеце» из фольклорной стихии вырастает народный характер, с чертами этнической и исторической определенности. Особенно важное поле для социально-психологических наблюдений открылось Лермонтову там, где он столкнулся с представителями иных общественных и психологических генераций. В Пятигорске и Ставрополе он встречается с Н.М. Сатиным, знакомым ему по Московскому пансиону, Белинским, доктором Н.В. Майером (прототип доктора Вернера в «Княжне Мери»); знакомится со ссыльными декабристами (С.И. Кривцовым, В.М. Голицыным, В.Н. Лихаревым, М.А. Назимовым) и близко сходится с А.И. Одоевским, памяти которого посвятил прочувствованное стихотворение («Памяти А.И. О<доевско>го» — Отечественные записки. 1839. № 12).

Характер всех этих контактов определялся как резко выраженной индивидуальностью Лермонтова, так и принадлежностью его к определенной культурной генерации. Современники, мало или поверхностно знакомые с поэтом, отмечали как бросающуюся в глаза особенность его «тяжелый, несходчивый характер» (П.Ф. Вистенгоф: Воспоминания 1989. С. 138; далее цит. по этому изд.), обособленность, самолюбие, желание первенствовать и более всего язвительную насмешливость, проявившуюся уже в пансионе и университете (воспоминания И.А. Арсеньева, А.М. Миклашевского, В.И. Анненковой, Сатина и др.); женщины, знавшие его в юности, писали о «байронической позе» (Сушкова, Е.П. Ростопчина: Там же. С. 88, 358–359); Сушкова, предмет увлечения Лермонтова в 1830-м, позднее стала объектом жестокой психологической игры, которой Лермонтов «отомстил» ей за страдания, доставленные «ребенку» (письмо Лермонтова к А.М. Верещагиной, март–апрель 1835 г.; ср. «Княгиня Лиговская»). Эти свидетельства корректируются, однако, ранними стихотворными посвящениями, письмами Лермонтова и другими (немногочисленными) воспоминаниями

о простых и доверительных отношениях Лермонтова с узким кругом друзей («некоторые из студентов видели в нем доброго, милого товарища» — В.С. Межевич: Там же. С. 84). В восприятии А.О. Смирновой-Россет Лермонтов — «вовсе не дерзкий человек», «он свою природную застенчивость маскирует притворной дерзостью» (Там же. С. 294). Отзывы однокашников Лермонтова по школе юнкеров двойственны: подчеркивая «злоречие», насмешливость, стремление избирать постоянную жертву для шуток, почти все они говорят о товарищеских отношениях Лермонтова в школе: «хорош со всеми», его «любили», «душу имел добрую» (А.М. Меринский, А.Ф. Тиран, даже Н.С. Мартынов: Там же. С. 151, 171, 175). Безусловно положительные отзывы о личности Лермонтова исходят из военной среды, особенно ценившей дух товарищества и корпоративной чести, а также храбрость в «деле» («распречестный малый, превосходный товарищ» — А.И. Синицын: Там же. С. 210; «славный малый, честная, прямая душа», «мы с ним подружились и расстались со слезами на глазах» — Р.И. Дорохов; как и на некоторых других будущих коротких друзей Лермонтова, первая встреча произвела на него крайне неблагоприятное впечатление: Там же. С. 321; ср. в статье «Лорер Н.И.» [Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 394. — *Сост.*]); так же, видимо, сложились и отношения с А. Одоевским. К середине 1830-х годов у Лермонтова определилось и резкое отталкивание от расхожего бытового «байронизма» (ср. отношение Печорина к Грушницкому); насмешки его адресуются «ложному, натянутому и неестественному», он «не терпит» «мелодраматизма и эффектов» (Меринский), доводя «до абсурда» «пренебрежение к пошлости» (Сатин: Там же. С. 171, 173, 253).

Люди «поколения 1820-х», в частности декабристы (Назимов, позднее Лорер), ощущали в Лермонтове представителя иного поколения, зараженного скептицизмом и социальным пессимизмом и скрывающего от окружающих свой внутренний мир под маской иронии и общественного индифферентизма. Внешне это нередко выражалось у Лермонтова в стремлении уклониться от разговора на серьезные темы, в ироничном отношении к восторженности и исповедальности; такая манера держать себя оттолкнула в 1837 году Белинского, привыкшего к философским спорам в дружеских кружках. Между тем для самого Лермонтова эти встречи и разговоры стали творческим материалом: он получал возможность, по контрасту, осмыслить социально-психологические признаки своего поколения. Результаты этих наблюдений будут обобщены в образе Печорина и в «Думе» (Отечественные записки. 1839. № 2), с ее беспощадным самоанализом, где Лермонтов поднялся над своим собственным рефлексивным сознанием, оценивая его со стороны как порождение времени, исторически обусловленный и преходящий этап в развитии общества. В «Думе» современное поколение предстает как внутренне опустошенное, зараженное

зараженное духовной апатией, утратившее свое жизненное предназначение. (В этом отношении «Дума» — прямой пролог к «Герою нашего времени», замысел которого уходит своими истоками в впечатления 1837–1838 годов; первоначальный абрис общей концепции романа, персонафицированный в образе Печорина.) Индивидуально-психологическим комментарием этого рода состояний явилось пессимистически исповедальное «И скучно и грустно...» (Литературная газета. 1840. 20 января). К тем же проблемам с несколько иной стороны Лермонтов подойдет в стихотворении «Не верь себе» (Отечественные записки. 1839. № 5), где происходит переоценка традиционно романтической темы «поэт и толпа»: в прямом противоречии с традицией «толпа» оказывается ценностно значительнее «поэта», ибо концентрирует в себе тяжелый и выстраданный душевный опыт. Все эти проблемы получают дальнейшее развитие в позднем творчестве Лермонтова (1837–1841).

Во время ссылки и позднее особенно раскрылось художественное дарование Лермонтова, с детства увлекавшегося живописью. Ему принадлежат акварели, картины маслом, рисунки — пейзажи, жанровые сцены, портреты и карикатуры; лучшие из них связаны с кавказской темой.

Кавказская ссылка была сокращена хлопотами бабушки через А.Х. Бенкендорфа. В октябре 1837 года был отдан приказ о переводе Лермонтова в Гродненский гусарский (в Новгородской губернии), а затем в л.-гв. Гусарский полк, стоявший в Царском Селе. Во второй половине января 1838 года Лермонтов возвращается, а с середины мая 1838-го обосновывается в Петербурге. 1838–1841-й — годы его литературной славы. Он сразу же попадает в пушкинский литературный круг, знакомится с Жуковским, П.А. Вяземским, П.А. Плетневым, В.А. Соллогубом, ближе с В.Ф. Одоевским, принят в семье Карамзиных, которое становится наиболее близкой ему культурной средой: он принимает участие в домашних спектаклях и развлечениях, устанавливает дружеские отношения с постоянными посетителями салона: Смирновой-Россет, И.П. Мятлевым (с которым обменивается шуточными макароническими посланиями), Ростопчиной; у Карамзиных Лермонтов накануне последней ссылки читал «Тучи» (сб. «Стихотворения», 1840). В 1840 году в Петербурге отдельными изданиями выходят единственный прижизненный сборник «Стихотворения» и «Герой нашего времени».

Сборник включает 26 стихотворений, поэмы «Мцыри» и «Песню про царя...»; тираж 1000 экз. (репринт: Горький, 1984); 2-е изд., расширенное: СПб., 1842. Ч. 1–3; дополненное, переизданное: 1847, 1852, 1856. «Стихотворения» 1840 года — результат очень строгого и взыскательного отбора. Наследие Лермонтова к 1840 году включало уже около 400 стихотворений, около 30 поэм, не считая драм и неоконченных прозаических сочинений. Подавляющее большинство произведений Лермонтова опубликовано посмертно.

Популярность Лермонтова открыла ему двери в великосветское общество, в которое он стремился войти в целях психологического и социального самоутверждения.

Существовало мнение, что Лермонтов «любил свет, бредил им» [Соллогуб; с этой точки зрения «светское значение» Лермонтова (психологически и художественно упрощенно) изображено им в романе «Большой свет» (Воспоминания 1989. С. 347)]. Сам Лермонтов дал анализ своих побуждений в письме к М.А. Лопухиной (конец 1838 г.): «Я кинулся в большой свет. Целый месяц я был в моде, меня разрывали на части... Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, с наслаждением окружал меня лестью. <...> Вы знаете, мой самый главный недостаток — тщеславие и самолюбие. Было время, когда я стремился быть принятым в это общество в качестве новобранца. Это мне не удалось, аристократические двери для меня закрылись. А теперь в это же самое общество я вхож уже не как проситель, а как человек, который завоевал свои права» (франц.; VI, 446–447, 740).

В 1838–1840 годах Лермонтов входит в «Кружок шестнадцати» — аристократическое общество молодежи, частью из военной среды [К.В. Браницкий-Корчак, И.С. Гагарин, А.Н. Долгорукий, Столыпин (Монго) и др.], объединенное законами корпоративного поведения и политической оппозиционностью участников, и, по некоторым данным, играет в нем первенствующую роль.

Прямые контакты с пушкинским кругом расширяют среду его литературных исканий; он становится свидетелем собрания и посмертного издания пушкинских сочинений. В его поэзии и прозе оживают пушкинские начала: ср. мотивы незаконченных повестей Пушкина из светской жизни в «<Штоссе>» (начало повести — 1841, последнее из прозаических сочинений Лермонтова), интерпретацию темы «Клеопатры» в балладе «Тамара», отзвуки борьбы с «торговой словесностью» в «Журналисте, читателе и писателе». Структурные основы прозы (как и поэзии) Лермонтова, однако, во многом противоположны пушкинским; Лермонтову не свойственны лаконизм и «протокольность» пушкинской прозы и поэтика «гармонической точности» в поэзии. Близких отношений с пушкинским кругом у Лермонтова не складывается: и Жуковский, и Вяземский, и Плетнев далеко не все принимают в его творчестве. Столь же «выборочно» принимают его и формирующиеся московские славянофильские кружки: высоко оценивая произведения, где Лермонтов демонстрировал свой интерес к национальным, народным началам («Песню про царя...») или критиковал западную буржуазную цивилизацию («Последнее новоселье»: Отечественные записки. 1841. № 5), они решительно отвергали рефлексивные пессимистические стихи типа «И скучно и грустно...», а также «Героя нашего времени», объявляя тип Печорина искусственным, не имеющим корней в русской

в русской действительности. Со своей стороны, Лермонтов присматривался к деятельности будущих славянофилов (А.С. Хомякова, Ю.Ф. Самарина), сохранял с ними личные связи, напечатал в «Москвитянине» (1841. № 6) балладу «Спор», но остался холоден к социально-философским основам их учения. Это выразилось в «Родине» (Отечественные записки. 1841. № 4), где подчеркивается произвольность и логическая необъяснимость патриотического чувства и выдвигается как противоположность доктринам интуиция и эстетическое переживание.

Наиболее прочные отношения устанавливаются у Лермонтова с «Отечественными записками», где с 1839 года основным критиком становится Белинский; именно он рассмотрел Лермонтова как центральную фигуру послепушкинского этапа русской литературы («Пушкин умер не без наследника» — письмо В.П. Боткину от 9 февраля 1840 г.) и стал самым глубоким толкователем его творчества (Отечественные записки. 1840. № 6–7; 1841. № 2; то же: Белинский. Т. 4 — отклики на отдельное издание «Героя...» и «Стихотворения» Лермонтова; см. также: Белинский, по указ.).

В «Отечественных записках» появляется большинство прижизненных и посмертных публикаций лермонтовских стихов, а также «Бэла», «Фаталист», «Тамань». Все эти произведения связаны единой проблематикой: в центре их — анализ современного общества и его психологии. Он присутствует и в лирике, где реализуется в тексте как мотив взаимного непонимания и разобщенности. Общество утратило естественные формы коммуникации и с неизбежностью обрекает своих членов на одиночество. Возникает противопоставление: искусственное общество — «естественное», детское, наивное начало («Как часто, пестрою толпою окружен...» — Отечественные записки. 1840. № 1; «<Валерик>»), нередко сосредоточенное в лирических описаниях гармоничной природы, проникнутых просветленными интонациями («Когда волнуется желтеющая нива», 1837 — сб. «Стихотворения», 1840). В мире человеческих отношений определяющим становится мотив безнадежной, нереализованной любви, фатальной невозможности соединения [«Утес», «Сон» (оба — 1841), «Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841; «На севере диком стоит одиноко...», 1841; «Из Гёте» (Отечественные записки. 1840. № 7)]. За пределами любовной лирики, в частности в некоторых поздних балладах Лермонтова («Три пальмы» — Отечественные записки. 1839. № 8; «Воздушный корабль» — Отечественные записки. 1840. № 5), ему соответствует поэтическая тема неосуществленного стремления, остановленного порыва, приобретающая особый драматизм, когда лирический герой наделен всей полнотой духовных возможностей [ср. в «Благодарности» (Отечественные записки. 1840. № 6): «жар души, растраченный в пустыне»]; в «Пленном рыцаре» (Отечественные записки. 1841. № 8), завершающем «тюремный цикл», «темница» символизирует жизненное пространство и возникает мотив стремления к смерти.

Своего рода синтез последнего мотива и мотива природной гармонии осуществлен в лирическом шедевре Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841), с его поисками новой свободы в слиянии с естественным, природным бытием. В «Журналисте, читателе и писателе» (Отечественные записки. 1840. № 4) Лермонтов уже непосредственно обращается к анализу форм социальной (литературной) коммуникации и устами Писателя прокламирует неизбежность отказа от творчества. Так конкретизируется «Дума»: современное поколение — «сумеречное», «промежуточное», отравленное цивилизацией, преждевременно состарившееся и утратившее жизненные силы. Суд над замкнутым в себе обществом, отвергающим и осмеивающим «любви и правды чистые ученья», еще раз произносится в «Пророке» (1841). Все эти проблемы будут поставлены в «Герое нашего времени» и на ином уровне обобщения — в «Демоне» и «Мцыри».

«Демон», как и «Мцыри», завершает линию ранних поэм Лермонтова. I–IV редакции «Демона» пишутся в 1829–1831 годах, V — в 1833–1834-м, VI — в 1838-м, окончательная, VII, — в 1839-м (опубл. 1859–1891, 1964). В основе поэмы — миф о бунте падшего ангела против Бога: Демон, «дух изгнания», «гордый дух», утративший веру в добро, в созданный Творцом миропорядок и презирающий все «земное», пытается через любовь к земному существу вновь обрести смысл и цель бытия, преодолеть свое абсолютное, метафизическое одиночество, обрекающее его на титанические страдания. Богоборческий пафос, сделавший невозможным напечатание поэмы (первая публикация, в количестве 28 экземпляров — Карлсруэ, 1856), — характерен для творчества Лермонтова от неоконченной поэмы «Азраил» (1831) до «Благодарности» с ее всеохватывающим отрицанием.

Замысел поэмы складывался с трудом и эволюционировал вместе с лермонтовским творчеством. В I–V редакциях герой — обобщенная схема характера «героя-преступника» байронической мистерии: Демон влюбляется в смертную (монахиню), пытается найти в любви путь к преображению. Однако монахиня — возлюбленная ангела, и любовь Демона уступает место ненависти и мести; он соблазняет и губит монахиню. Уже в это время намечается абрис центрального монолога Демона, обращенного к возлюбленной, — о своем одиночестве, вражде с Богом и стремлении к возрождению. Монолог этот — демонический соблазн, обман. Возлюбленная Демона, впадшая в грех, рисуется как обуреваемая экстатической чувственной страстью. Ее гибель — победа Демона, но достигнутая ценой полного внутреннего опустошения. В V редакции облик героини, однако, меняется: она получает более разработанную и мотивированную психологическую биографию; в монологе же искусителя все более проступают ноты отрицания существующего миропорядка. В этой редакции намечается и тема искупления, которая приобретет затем значение одной из центральных.

В VI редакции

В VI редакции Лермонтов находит окончательное место действия — Кавказ и погружает сюжет в сферу народных преданий, бытовых и этнографических реалий, но главное — окончательно материализует облик героини — Тамары, которая становится теперь рядом с образом Демона. Происходит то же разрушение единого героя, что и в других лермонтовских поэмах, так же деформируется и идейная структура. Образ героини, как и в «Маскараде» (который пишется в промежутке между V и VI редакциями), играет значительную роль и также является мерилем моральной правомочности героя. В изменившемся замысле «Демона» линия героини — ангел уходит на задний план, а в «грехопадении» Тамары открывается высший смысл жертвенного страдания, которое самоценно и ставит личность на грань святости. Подобно Демону, Тамара наделена той полнотой переживания, которая исчезла в современном мире («Она страдала и любила, / И рай открылся для любви»). Эта концепция очистительной любви преломляется в поздней лирике Лермонтова в мотиве посмертной, загробной любви, преодолевающей законы общества и самой земной жизни («Сон», «Любовь мертвеца», 1841; «Нет, не тебя так пылко я люблю», 1841).

Последняя редакция «Демона» содержит переоценку индивидуалистической идеи, свойственную мировоззрению позднего Лермонтова. Вместе с тем эта переоценка не есть дискредитация героя: побежденный Демон остается существом бунтующим и страдающим, а в его богоборческих монологах слышится и авторский голос. (Образ Демона вдохновил М.А. Врубеля, создавшего серию всемирно известных иллюстраций к поэме, и композиторов, в том числе А.Г. Рубинштейна, написавшего одноименную оперу.) В 1839 году Лермонтов, по-видимому, считал замысел «Демона» исчерпанным, на что сделан намек в «Сказке для детей» (1840).

Летом 1839-го Лермонтов заканчивает новую поэму «Мцыри» (сб. «Стихотворения», 1840), герой которой, в отличие от Демона, — антипод байронического героя, вариант «естественного человека», прошедшего через всю романтическую литературу; стимулом его поведения является не страсть, не осознанная борьба с обществом, но любовь к свободе и инстинктивная жажда деятельности. Родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы и смутных, детских воспоминаний о родственной привязанности; природа, окружившая его, ощущается им как родная стихия: он вступает в единоборство с барсом без оружия, как первобытный человек. Мцыри живет инстинктом и эмоцией, не испорченными давлением социума: девушка, пробудившая в нем полудетское наивное чувство любви, рыбка, поющая ему любовную песню, как бы слиты для него в одну реальность и ассоциативно связаны с ощущением родины и природы. Сочетание доверчивости, почти детской слабости с героической силой духа (сближающей Мцыри и Демона), наивности и мужественной ре-

шительности, определяющее характер Мцыри, было новым характерологическим открытием Лермонтова. Устами этого «естественного человека» произносится суд над монастырскими законами, символизирующими законы общества; бегство-освобождение оканчивается для Мцыри трагически. Концовка «Мцыри» как будто соотнесена с концовкой «Демона» по принципу контраста: Демон остается жить с проклятием на устах, Мцыри умирает, никого не проклиная. Но именно эта концовка ясно подчеркивает заряд отрицания, заложенный во всей поэме и предвосхищающий толстовскую критику общества с позиций естественного сознания.

«Мцыри» и «Демон» — высшие достижения романтической поэмы Лермонтова. В них сложился и особый лермонтовский поэтический язык — захватывающий читателя речевой поток, внешне похожий на импровизацию, где лирическая энергия целого поглощает неточности словоупотребления. Белинский в письме к Боткину в 1842 году сравнивал читательское ощущение от таких стихов с «опьянением» (Белинский. Т. 12. С. 111).

Наряду с поэтической речью повышенной экспрессивности, Лермонтов в зрелые годы все чаще обращается к речи намеренно неукрашенной, прозаизированной, «безыскусной». При этом драматизм лирической ситуации не ослаблен, а усилен и подчеркнут самой простотой выражения (ср. «Завещание» — Отечественные записки. 1841. № 2; «<Валерик>», 1840).

Художественный опыт Лермонтова — лирика, автора поэм, драматурга и прозаика сконцентрировался в романе «Герой нашего времени» (1838–1840; СПб., 1840. Ч. 1–2, без предисловия; 2-е изд. — СПб., 1841; тираж 1200 экз.). Роман построен как серия повестей (в сущности, в разных жанрах) и, возможно, не задумывался как целостное повествование; затем Лермонтов объединил повести в сложную композиционную структуру. Каждая повесть опиралась на определенную литературную традицию — путевого очерка, вобравшего черты романтической новеллы о любви европейца к «дикарке» («Бэла»), светской повести («Княжна Мери») и фантастической прозы 1830-х годов («Фаталист»). Все эти жанровые формы стали у Лермонтова частью единого целого — исследования духовного мира современного героя, личность и судьба которого цементирует все повествование. Лермонтов нарушает хронологическую последовательность и строит роман по принципам, близким «вершинной композиции» байронической поэмы, но с иным художественным заданием: увидеть героя романа под несколькими углами зрения и глазами нескольких лиц, а затем предоставить слово ему самому, используя форму дневника. Так возникают «Бэла» (рассказ о Печорине Максима Максимыча, записанный «автором-повествователем»), «Максим Максимыч» (наблюдения автора над Печориным и самим Максимом Максимычем) и три новеллы «Журнала Печорина», рассказанные героем

героем от первого лица («Княжна Мери», «Тамань», «Фаталист»). Такое построение постепенно «приближало» героя к читателю, но лишь до определенных пределов. Биография героя предстает в нескольких кульминационных точках, предыстория исключена, на нее сделан лишь намек; характер не развивается, а раскрывается, причем не до конца, что также связывает его с романтической традицией. Социальный фактор, детерминирующий поведение личности, учтен Лермонтовым, однако центр тяжести перенесен на результат — саму личность, им сформированную. Художественному исследованию подвергаются строй мысли и чувства и стимулы поведения, с чем связан и своеобразный художественный «объективизм», исключающий возможность однозначной трактовки Печорина: «светлые» и «темные» стороны его личности взаимобусловлены и неотделимы друг от друга, а иной раз переходят друг в друга. Эта особенность романа решительно противоречила традиционно сложившейся шкале этических ценностей, существовавшей в современном Лермонтову романе, где «осуждение» или «оправдание» героя вытекало неизбежно из самого повествования. В предисловии к роману Лермонтов прямо указал на эту особенность и отделил себя от «моралистов», преследовавших дидактические цели. Аналитизм «Героя нашего времени» был сродни психологизму ранних французских реалистов; самое понятие «тип», употребленное Лермонтовым, заимствовано из терминологического арсенала «физиологов».

Тип Печорина — явление глубоко национальное и своеобразное. «Герой времени» несет в себе черты поколения, определенного социально и хронологически и обозначившего собою целый этап в истории русского общества. Структура мышления Печорина, как и его эмоциональной сферы, близка той, которой наделен автор «Думы», и самая субъективность романа, о которой писал Белинский по следам впечатлений о личности Лермонтова, способствовала своеобразию его психологизма. В «дневнике Печорина» события пропущены сквозь рефлектирующее сознание в том его варианте, который был создан именно русской жизнью 1830-х годов. Основным предметом внимания является это сознание, предопределяющее ценностные ориентации, эмоциональную жизнь, характер межличностных отношений и логику внешнего поведения героя. Его главная черта — скептический аналитизм, постоянно ревизующий духовные ценности. Первая из них — любовь, со времени Пушкина становящаяся в русской литературе едва ли не центральным измерением личностной значимости героя. Ревизия начинается с «естественной любви», одного из важнейших философско-этических понятий XVIII — начала XIX века («Бэла») и распространяется на любовь «романтическую» («Тамань») и «светскую» («Княжна Мери»). То же происходит с понятием «дружба» — Лермонтов рассматривает дружбу «патриархальную» («Бэла», «Максим Максимыч»), дружбу сверст-

ников одного социального круга, включающую и кодекс сословной чести, и, наконец, дружбу интеллектуальную (Печорин — Грушницкий и Печорин — Вернер в «Княжне Мери»). На всех уровнях и во всех вариантах социально-психологический тип современного человека является непреодолимым препятствием для реализации этического идеала. Это подчеркивается символической линией Печорин — Вера: то, что могло бы осуществить подобный идеал, оказывается ускользающим и недостижимым.

Мир героев романа предстает как система образов, в центре которой находится Печорин, и его личность во всех своих противоречиях вырисовывается из суммы отношений, в которые он вступает с окружающими. Печорин — порождение индивидуалистического, лишенного коммуникативных связей общества, и с другой стороны — выдающаяся личность с нереализованными возможностями (последняя тема станет специфической для классической русской прозы). Из этой двойственности вырастает и проблема вины. Для Лермонтова, автора «Демона» и «Маскарада», личность уже не только замкнутый в себе микромир, но и часть макромира, и судьба людей, с которыми она сталкивается, есть мерило ее внутренней состоятельности. Поэтому даже конфликт Печорин — Грушницкий гораздо глубже, чем противопоставление истинного и ложного, оригинала и пародии и т.п. Грушницкий есть часть социума, в котором действует Печорин, один из «других людей», в чьей судьбе «герой нашего времени» вольно или невольно сыграл фатальную роль. Логикой событий Грушницкий становится жертвой, а Печорин — убийцей товарища. Зло возникает как бы само собой, из самого хода вещей. Новелла «Фаталист» венчает все построение, раскрывая его более глубокие мировоззренческие основы: роль Печорина как неперемного действующего лица «пятого акта драмы» («топора в руках судьбы» — VI, 321) в существе своем предопределена: он проверяет свою личную способность к деятельности, он управляет ходом эксперимента над чужой душой, но не может проверить надличностные законы своего поведения.

Роман Лермонтова открывал путь реализму второй половины XIX века, но вырастал из романтической литературы. Он нес на себе черты переходности, и последующие реалисты, воспринимая лермонтовский метод психологического анализа и развивая далее социальные характеры, подвергли его (и в первую очередь тип Печорина) критической переоценке.

В феврале 1840 года на балу у графини Лаваль у Лермонтова произошло столкновение с сыном французского посланника Э. Барантом; непосредственным поводом было светское соперничество — предпочтение, отданное Лермонтову кн. М.А. Щербатовой [адресатом стихотворения «На светские цепи...», 1840; ей же посвящается «Молитва» («В минуту жизни трудную» — Отечественные записки. 1839. № 11) и, возможно, стихотворение

стихотворение «Отчего» (Отечественные записки. 1840. № 6)], которой был заинтересован Барант и в 1839–1840 годах увлечен Лермонтов. Ссора, однако, переросла личные рамки и получила значение акта защиты национального достоинства. 18 февраля состоялась дуэль, окончившаяся примирением. Лермонтов тем не менее был предан военному суду; под арестом (Ордонанс-гауз, Арсенальная гауптвахта) его навещают друзья и литературные знакомые, в том числе Белинский, вынесший сильное впечатление от разговора и самой личности Лермонтова («Глубокий и могучий дух! ... Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: „Дай Бог!“» — письмо Боткину 16–21 апреля 1840 г.). Под арестом состоялось новое объяснение Лермонтова с Барантом, ухудшившее ход дела. В апреле 1840 года был отдан приказ о переводе Лермонтова в Тенгинский пехотный полк в действующую армию на Кавказ. 3–5 мая Лермонтов выехал из Петербурга; в Москве был на именинном обеде Н.В. Гоголя (с А.И. Тургеневым, Вяземским, Е.А. Баратынским, Хомяковым, Самариным; с последним сошелся ближе других); посещал дом Н.Ф. и К.К. Павловых. В июне он прибывает в Ставрополь, в главную квартиру командующего войсками Кавказской линии генерала П.Х. Граббе, а в июле уже участвует в постоянных стычках с горцами и в кровопролитном сражении при реке Валерик. очевидцы сообщали об отчаянной храбрости Лермонтова, удивлявшей кавказских ветеранов.

В начале февраля 1841 года, получив двухмесячный отпуск, Лермонтов приезжает в Петербург. Его представляют к награде за храбрость, но Николай I отклоняет представление. Поэт проводит в столице три месяца, окруженный вниманием: он полон творческих планов, рассчитывая получить отставку и отдаться литературной деятельности. Его интересует духовная жизнь Востока, с которой он соприкоснулся на Кавказе; в нескольких своих произведениях он касается проблем «восточного мирозерцания» («Тамара», «Спор»).

14 апреля 1841 года, не получив отсрочки, Лермонтов возвращается на Кавказ. В мае он прибывает в Пятигорск и получает разрешение задержаться для лечения на минеральных водах. Он испытывает прилив творческой активности; в его записной книжке, подаренной накануне отъезда В.Ф. Одоевским, один за другим следуют автографы «Сна», «Утеса», стихотворения «Они любили друг друга...», «Тамара», «Свиданье», «Листок», «Выхожу один я на дорогу...», «Морская царевна», «Пророк» (к этим и многим другим лермонтовским текстам обращались известные русские композиторы: А.Л. Гурилев, Ц.А. Кюи, А.С. Даргомыжский, А.Е. Варламов, Н.А. Римский-Корсаков и многие другие). Однако предписания из Петербурга категорически требуют, чтобы он находился налицо в полку.

В Пятигорске Лермонтов находит общество прежних знакомых, и в том числе своего товарища по Школе юнкеров Мартынова. На одном из вечеров в пятигорском семействе Верзилиных шутки Лермонтова задели Мартынова, человека неумного и болезненно самолюбивого. Ссора повлекла за собой вызов; не придавая значения размовке, Лермонтов принял его, не намереваясь стрелять в товарища, и был убит наповал. Неясность некоторых обстоятельств дуэли позднее породила в лермонтовской историографии версии об организованном убийстве или заговоре, не имеющие достаточных оснований. Гибель Лермонтова имела широкий общественный резонанс и была воспринята в литературных кругах как непоправимая потеря для русской литературы.

Творчество Лермонтова, продолжавшееся неполных тринадцать лет (1828–1841) с необыкновенной интенсивностью, явилось высшей точкой развития русской поэзии в послепушкинский период и открыло новые пути русской прозе. С ним связывается понятие «1830-е годы» (не в хронологическом, а в историко-литературном смысле: середина 1820-х — начало 1840-х годов), характеризующееся нарастанием интереса к новейшим течениям идеалистической и религиозной философии (Ф. Шеллинг, Г.В.Ф. Гегель) и одновременно углублением общественного самоанализа, диалектичности литературного мышления, внимания к глубинным закономерностям исторического процесса.

издания

Сочинения. М., 1889–1891. Т. 1–6 (1-е полн. изд. под ред. П.А. Висковатова); Полное собрание сочинений. СПб., 1910–1913. Т. 1–5 (2-е изд.: Пг., 1916. Т. 1–4) (под ред. и с примеч. Д.И. Абрамовича); Полное собрание сочинений. М.; Л.: Academia, 1935–1937. Т. 1–5 (ред. текста и коммент. Б.М. Эйхенбаума); Сочинения. М.; Л., 1954–1957. Т. 1–6;

Собрание сочинений. Л., 1971–1981. Т. 1–4 (2-е изд., испр. и доп.); Полное собрание стихотворений. Л., 1989. Т. 1–2 (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.; вступ. ст. Д.Е. Максимова; сост., подгот. текста и примеч. Э.Э. Найдича); Герой нашего времени. М., 1962 (Литературные памятники; изд. подготовлено Б.М. Эйхенбаумом и Э.Э. Найдичем).

биографические материалы

Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964; 2-е изд.: М., 1972 (изд. подготовлено М.И. Гиллельсоном и В.А. Мануйловым); Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989 (изд. подготовлено М.И. Гиллельсоном и О.В. Миллер); *Щеголев П.Е.* Книга о Лермонтове. Л., 1929. Вып. 1–2 (свод свидетельств и документов);

Мануйлов В.А. Летопись жизни и творчества Лермонтова. М.; Л., 1964; *Висковатый П.А.* М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891 (репринт: М., 1989; переизд.: М., 1987); М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939; *Семенов Л.П.* Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939; *Мануйлов В.А.* Семья и детские годы Лермонтова // Звезда.

1939. № 9; Мануйлов В.А. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964 (2-е изд.: Л., 1984; в соавторстве с Л.Н. Назаровой); Ениколопов И.К. Лермонтов на Кавказе. Тбилиси, 1940; Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1: 1814–1832; Андроников И.Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958; Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М., 1964 (2-е изд.: М., 1986); Латышев С., Мануйлов В. Как погиб Лермонтов // Русская литература. 1966. № 2; Иванова Т.А. Посмертная судьба поэта. М., 1967; Иванова Т.А. Лермонтов в Москве. М., 1979; Вырыпаев П.А. Лермонтов: Новые ма-

териалы к биографии. Воронеж, 1972 (2-е изд.: Саратов, 1976); Вацуро В.Э. Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова // Русская литература. 1974. № 1; Андреев-Кривич С.А. Тарханская пора. Саратов, 1976; Гиллельсон М.И. Последний приезд Лермонтова в Петербург // Звезда. 1977. № 3; Махлевич Я.Л. Новое о Лермонтове в Москве // Русская литература. 1977. № 1; Махлевич Я.Л. «И Эльбрус на юге...» М., 1991; Афанасьев В.В. Лермонтов. М., 1991 (ЖЗЛ); Дуэль Лермонтова с Мартыновым: По материалам следствия и военно-судного дела 1841 г. М., 1991 (сост. Д.А. Алексеев).

литература

Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М.; Л.: ИРЛИ, 1953–1959. Т. 1–13 (Т. 13 — указатели, в том числе указатель имен); Герцен А.И. Собрание сочинений. М.: ИМЛИ, 1954–1965 Т. 1–30 (справочный том — М., 1966); Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: ИРЛИ, 1937–1952 Т. 1–14 (в т. 9 — указатель произведений и писем; в т. 10–14 — указатель имен к переписке); Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений. М., 1939–1953. Т. 1–16 (в т. 16 — указатель имен); Добролюбов Н.А. Собрание сочинений. М.; Л., 1961–1964. Т. 1–9 (в т. 9 — указатели ко всем томам); Писарев Д.И. Сочинения / Под ред. Ю.С. Сорокина. М. 1955–1956. Т. 1–4 (в т. 4 — указатели имен и произведений); Григорьев А.А. Литературная критика / Сост., вступ. ст. и примеч. Б.Ф. Егорова. М., 1967 (указатель имен); Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем / Под общей ред. В.Е. Евгеньева-Максимова, А.М. Егодина, К.И. Чуковского. М., 1948–1952. Т. 1–12 (в т. 12 — указатели имен и произведений); Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981–1989; Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Л., 1972–1990. Т. 1–30 (в т. 30, кн. 2 — сводные указатели произведений, имен, периодических изданий и анонимных про-

изведений, адресатов писем и деловых бумаг, адресатов несохранившихся и ненайденных писем); Русская критическая литература о произведениях Лермонтова / Сост. В.А. Зелинский. М., 1897. Ч. 1–2 (3-е изд.: М., 1913–1914) (сб. критических статей); М.Ю. Лермонтов: Его жизнь и сочинения: Сборник историко-литературных статей / Сост. В.И. Покровский. М., 1905 (5-е изд.: М., 1916); Лермонтов в русской критике. М., 1951 (2-е изд., доп.: 1955); Котляревский Н.А. М.Ю. Лермонтов: Личность поэта и его произведения. СПб., 1891 (5-е изд., испр. и доп.: П., 1915); Владимиров П.В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова. Киев, 1892; Мережковский Д.С. Лермонтов — поэт сверхчеловечества. СПб., 1911; Ключевский В.О. Грусть // Ключевский В.О. Очерки и речи. М., 1913; Дюшен Э. Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературам / Пер. с франц. Казань, 1914; Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914 (включая статьи: Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова; Бродский Н.Л. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30–40-х годов; Соловьев И.М. Поэзия одинокой души; Шувалов С.В. Религия Лермонтова; Он же. Влияние на творчество Лермонтова

русской и европейской поэзии; *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова; *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова; *Розанов И.Н.* Отзвуки Лермонтова; *Розанов М.Н.* Байронические мотивы в творчестве Лермонтова); *Дашкевич Н.П.* Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Дашкевич Н.П. Статьи по новой русской литературе. Пг., 1914; *Замотин И.И.* М.Ю. Лермонтов: Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914; *Нейман Б.В.* Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914; *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* М.Ю. Лермонтов. Пг., 1914; *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев, 1914; *Семенов Л.П.* Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914; *Семенов Л.П.* М.Ю. Лермонтов: Статьи и заметки. М., 1915. Т. 1; *Семенов Л.П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941; *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; *Эйхенбаум Б.М.* Основные проблемы изучения творчества Лермонтова // Литературная учеба. 1935. № 6; *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961; *Яковлев М.А.* Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924; *Дурылин С.Н.* Как работал Лермонтов. М., 1934; *Дурылин С.Н.* «Герой нашего времени». Л.; М., 1940; *Кирпотин В.Я.* Политические мотивы в творчестве. Л.; М., 1939; *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; Жизнь и творчество Лермонтова. Сб. 1: Исследования и материалы. М., 1941; Литературное наследство. Т. 43–44: М.Ю. Лермонтов. М., 1941. Кн. I (включая статьи: *Эйхенбаум Б.* Литературная позиция Лермонтова; *Асмус В.* Круг идей Лермонтова; *Федоров А.* Творчество Лермонтова и западные литературы; *Азадовский М.* Фольклоризм Лермонтова; *Штокмар М.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова; *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе; *Пумпянский Л.* Стиховая речь Лермонтова; *Розанов И.* Лермонтов в истории русского стиха; *Тома-*

шевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция; *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова; *Комарович В.* Автобиографическая основа «Маскарада»; *Гроссман Л.* Лермонтов и культуры Востока; *Мордовченко Н.* Лермонтов и русская критика 40-х годов; *Эльсберг Я.* Революционные демократы о Лермонтове); «Маскарад» Лермонтова: Сборник статей. М.; Л., 1941; *Розанов И.Н.* Лермонтов — мастер стиха. М., 1942; Литературное наследство. Т. 45–46: М.Ю. Лермонтов. М., 1948. Кн. II (включая статьи: *Эйхенбаум Б.* Казанская тетрадь Лермонтова; *Михайлова А.* Последняя редакция «Демона»; *Мануйлов В.* Утраченные письма Лермонтова; *Он же.* Лермонтов и Краевский; *Пахомов Н.* Живописное наследство Лермонтова; *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском Благородном пансионе; *Гроссман Л.* Стиховедческая школа Лермонтова; *Андроников И.* Лермонтов в работе над романом о пугачевском восстании; *Боричевский И.* Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией; *Герштейн Э.* Дуэль Лермонтова с Барантом); *Мордовченко Н.И.* Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950; Литературное наследство. Т. 58: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1952 (включая отклики Лермонтова на политические и литературные события 1820–30-х годов, статьи Н. Любавич, Э. Найдича, Э. Герштейн, Б. Бухштаба); *Андреев-Кривич С.А.* Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М., 1954; *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М., 1957; *Соколов А.Н.* М.Ю. Лермонтов. М., 1957; *Гиреев Д.А.* Поэма Лермонтова «Демон»: Творческая история и текстология, анализ. Орджоникидзе, 1958; *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959 (2-е изд.: 1964); М.Ю. Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960; М.Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963; *Григорьян К.Н.* Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964; *Он же.*

Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975; Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М., 1964; Мануйлов В.А. Роман Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М., 1966 (2-е изд.: 1975); Андроников И.Л. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1967 (4-е изд.: 1977); Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967; Найдич Э.Э. Последняя редакция «Демона» // Русская литература. 1971. № 1; Уманская М.М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971; Коровин В.И. Творческий путь Лермонтова. М., 1973; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. М., 1973; Удодов Б.Т. Роман Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989; Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974; Фохт У.Р. Лермонтов: Логика творчества. М., 1975; Герштейн Э. «Герой нашего времени» Лермонтова. М., 1976; Шадури В.С. За хребтом Кавказа. Тбилиси, 1977; Логиновская Е. Поэма Лермонтова «Демон». М., 1977; Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978; М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979; Глухов А.И. Эпическая поэзия Лермонтова. Саратов, 1982; М.Ю. Лермонтов: Проблемы типологии и историзма. Рязань, 1983; М.Ю. Лермонтов: Вопросы традиции и новаторства: Сборник научных трудов. Рязань, 1983; Лермонтовский сборник. Л., 1985; Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985; Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987; Лотман Ю.М. В школе поэтического творчества:

Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; М.Ю. Лермонтов: Проблемы идеала: Межвузовский сборник научных трудов. Куйбышев, 1989; Ходанен Л.А. Поэмы Лермонтова: Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. Кемерово, 1990.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981 (гл. ред. В.А. Мануйлов); [Указания на справочные издания общего характера опущены]; Александров К.Д., Кузьмина Н.А. Библиография текстов Лермонтова: Публикации, отдельные издания и собрания сочинений (1824–1935). М.; Л., 1936; Литература о жизни и творчестве Лермонтова: Библиографический указатель, 1825–1916 / Сост. О.В. Миллер. Л., 1990; Библиография литературы о Лермонтове (1917–1977 гг.) / Сост. О.В. Миллер. Л., 1980; Мануйлов В.А., Гиллельсон М.И., Вацура В.Э. М.Ю. Лермонтов: Семинарий / Под ред. В.А. Мануйлова. Л., 1960; Журавлева А.И., Турбин В.Н. Творчество Лермонтова: Семинарий. М., 1967; Гармашева Т.В. Документы о Лермонтове // Бюллетень Рукописного отдела Пушкинского Дома. М.; Л., 1955. Вып. 5; Михайлова А.Н. Рукописи Лермонтова: Описание. Л., 1941; Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. М.; Л., 1953. Т. 2: М.Ю. Лермонтов; Ковалевская Е.А., Мануйлов В.А. М.Ю. Лермонтов в портретах, иллюстрациях, документах. Л., 1959; Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки / Сост. Е.А. Ковалевской, пояснит. текст И.А. Желваковой; вступ. ст. И.Л. Андроникова. М., 1980; Морозова Л.И., Розенфельд Б.М. Лермонтов в музыке: Справочник. М., 1983; По лермонтовским местам: Путеводитель / Сост. О.В. Миллер; 2-е изд., доп. М., 1989.

архивы

ИРЛИ. Ф. 524 (основное собрание автографов и биографических материалов); ГПБ [РНБ]. Ф. 429 (собрание рукописей Лермонтова); ГИМ. Ф. 445 (тетрадь с автогра-

фами Лермонтова); ЦГАЛИ [РГАЛИ]. Ф. 276; ГБЛ [РГБ]. Ф. 178 (отдельные автографы и списки).

стиль «Песни про купца Калашникова»

1

«Песня про купца Калашникова» появилась в 1837 году, во время кавказской ссылки Лермонтова. В 1838 году она была напечатана в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» за подписью «-въ».

Тема личности явно прослеживается в огромном большинстве произведений Лермонтова. Центральная фигура титанического, мрачного, романтического героя байроновского типа (в ранних произведениях Лермонтова) постепенно эволюционирует, обогащаясь новыми чертами, приближаясь к реальной действительности. Лермонтов ставит своего героя в разнообразные ситуации, стремясь выявить его личность с наибольшей полнотой.

В середине 30-х годов Лермонтов создает ряд крупных произведений, где центральным моментом является любовный конфликт. Это драмы «Маскарад» (1835–1836), «Два брата» (1836), поэмы «Хаджи Абрек» (1833–1834), «Боярин Орша» (1835–1836), «Тамбовская казначейша» (1838) и др.

Сравнительный анализ этих произведений представил бы значительный интерес. Везде повторяется традиционная схема: муж — жена — любовник (предполагаемый любовник — в «Маскараде»), но конфликт происходит в разных условиях и заканчивается по-разному. Эта же тема повторяется и в «Песне про купца Калашникова» (1837).

Во всех названных произведениях конец драмы трагичен. Это либо физическая гибель одного из героев, либо тяжелая душевная драма (чаще же — то и другое вместе. Исключение представляет только «Тамбовская казначейша», произведение более позднее, написанное в ином плане). Обыденная действительность звучит резким диссонансом бурным страстям, бушующим в лермонтовских драмах. Вероятно, поэтому Лермонтов так охотно ставит своих героев в экзотическую обстановку («Хаджи Абрек» и др.) или показывает их в исторической перспективе («Боярин Орша»). Диссонанс усиливается еще и тем, что

Лермонтов

Лермонтов видит и изображает современное ему общество, несколько не идеализируя его. Это —

Образы бездушные людей,
Приличьем стянутые Маски
(«1-е января»),

неспособные к активной деятельности, неспособные к глубокому чувству, общество без будущего и без цели в этом будущем, почти то пляшущее «сборище костей», о котором в свое время писал Одоевский («Бал»)¹. Эта тема недовольства современностью позднее (1838–1839) станет ведущей в творчестве поэта. Поэтому глубоко прав был Белинский, когда он писал, имея в виду обращение поэта в «Песне» к исторической тематике: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современной действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошлое, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем»². Идея «Песни» — «Да, были люди в наше время!.. Богатыри — не вы!».

Поэтому вряд ли можно безоговорочно принять точку зрения Г.Н. Пospelова, который видит смысл «Песни» прежде всего в обличении российского самодержавия. «Чувства чести и долга торжествуют над любовной страстью. И тогда на сцену снова выступает та сила, которая неизмеримо больше и выше и силы страсти, и силы мужества и долга. Это — мрачная сила самодержавной власти, самодержавного деспотизма. Она неодолима и неумолима, как судьба. Перед ней неизбежно должно склониться и погибнуть и личное мужество, и высокое достоинство человека. Сопротивляться ей — по мысли Лермонтова — невозможно и бесполезно...

...Самодержавие — это не один человек. Это — громадная общественная сила, грубая и жестокая, перед которой каждая отдельная личность и даже семья, род оказывается ничтожной пылинкой»³. И далее: «Главным героем сюжета песни выступает Калашников, но главной общественной силой, определяющей судьбу Калашниковых в XVI в. и гибель передовых людей эпохи Лермонтова, было российское самодержавие. Вот подлинное действующее „лицо“ исторической песни Лермонтова»⁴.

Однако, не считая протест против самодержавия единственной и главной идеей «Песни», мы никак не можем отрицать наличия этого протеста в произведении. В связи с этим хотелось бы высказать следующее соображение.

«Песня», как известно, была написана в 1837 году, в ссылке, под свежим впечатлением гибели Пушкина. В «Объяснении корнета лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтова» (по поводу стихотворения

«Смерть Поэта», которое и явилось причиной ссылки) читаем: «...приверженцы нашего лучшего поэта... рассказывали с живейшей печалью, какими мелкими мучениями, насмешками он долго был преследуем и, наконец, *принужден сделать шаг, противный законам земным и небесным, защищая честь своей жены в глазах старого света*»⁵. И далее: «...государь император, несмотря на его (Пушкина. — В.В.) прежние заблуждения, подал великодушно руку помощи несчастной жене и малым сиротам его» (1: 394). Невольно напрашивается аналогия: Калашников тоже вступил на защиту чести своей жены в глазах света и был убит «обществом» и царем (вряд ли реверанс Лермонтова в сторону царя был искренним: он знал, что ему грозила солдатчина).

А вот слова Иоанна:

Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую...
...А ты сам ступай, детинушка,
На высокое место лобное...
Я топор велю наточить — наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтоб знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...
(2: 43)

Из этого, конечно, не следует делать далеко заходящих выводов⁶, что трагические обстоятельства гибели Пушкина явились каким-то толчком, который, может быть, определил выбор тематики «Песни», а может быть, просто оказал на нее определенное влияние.

Если это предположение правильно, то сами слова Иоанна звучат совсем по-иному. Тогда они таят в себе не только иронию царя над Калашниковым, но, приобретая чрезвычайно актуальный смысл, превращаются в убийственный сарказм поэта над самодержцем, ему современном.

Итак, протест против самодержавия, погубившего удалого купца, — вторая идея произведения.

Как и любое крупное произведение, «Песню про купца Калашникова» нельзя свести к какой-либо одной или двум идеям. Идеинное содержание «Песни» несравненно богаче, и мы можем говорить лишь о главной и второстепенных идеях. Г.Н. Пospelов указывает на то, что, по «Песне», «сильная страсть выше всего обыденного и корыстного» (смысл образа Кирибеевича), а «честь и мужество выше страсти»⁷. Можно указать еще на идею подтекста: высшим судьей, определяющим вину и невинность, является народ⁸.

Лермонтов давно интересовался народным творчеством. В детстве он слышал рассказы дворовых людей о волжских разбойниках; в шести верстах от Тархан прошел Пугачев, и Лермонтову, несомненно, рассказывали всевозможные предания, связанные с пугачевским восстанием (часть из них была включена в юношескую повесть «Вадим»⁹). Большое влияние на мальчика Лермонтова оказал учитель Столыпинах, семинарист Орлов, человек, любивший и знавший народную поэзию.

В русской литературе этих лет, за которой внимательно следит Лермонтов, также растет интерес к народной поэзии.

В сложной борьбе литературных и философских течений рождается понятие «народность», вокруг которого, в свою очередь, завязывается борьба¹⁰.

К народным песням (особенно разбойничьим) обращаются декабристы, находя здесь мотивы, созвучные их освободительной борьбе. В конце 20-х — начале 30-х годов разгорается спор о содержании народности, где демократическое крыло (Пушкин, ранний Шевырев) выступает против любомудров с защитой «простонародного» аспекта народности.

В 1831 году начинается собирательская работа Киреевского и Языкова. Затем выходят «Сказки» Пушкина, Жуковского, «Вечера» Гоголя, «Сказки» Даля, Языкова, Ершова (сборники Сахарова и Снегирева, диссертация Бодянского). Лермонтов был в курсе этих событий. Можно считать доказанным его знакомство с ранними славянофилами и с собранием песен Киреевского¹¹.

В 1829 году Лермонтов пишет поэму «Преступник», затем стихотворение «Атаман» (1831) и роман «Вадим» (1834). Здесь он обращается к «бунтарской» тематике, используя при этом и мотивы народных разбойничьих песен. Но здесь народная стихия еще не вошла органически в ткань произведения. Написанные в значительной мере под влиянием литературных образцов, они используют элементы народного творчества лишь для создания колорита, идут по линии заимствования отдельных «народных» выражений («атаман честной», греховодник», «за волюшку мою» и т.д.). Легко заметить, что эти выражения выпадают из общего патетико-романтического стиля и никак не идут к байроническому герою, данному вне времени, пространства и сколько-нибудь конкретной обстановки (особенно заметно это в стихотворных произведениях).

К 1830 году относится замысел исторической драмы о князе Мстиславе, для которой Лермонтов использует запись уже подлинно народной песни «Что в поле за пыль пылит...»¹².

«„Песня про купца Калашникова“, — пишет исследователь «Песни» Н.М. Мендельсон, — корнями своими уходит в юные годы поэта, в эпоху первых его литературных опытов»¹³.

Непосредственными предшественниками «Песни» были поэмы «Боярин Орша» (1835–1836), где Лермонтов обращается к эпохе Ивана Грозного, и «Бородино» (1837). В этом стихотворении Лермонтов мастерски воспользовался народно-разговорной речью, перевоплотился в старого солдата-служаку, проникся тем народным духом, который так ярко проявится через каких-нибудь несколько месяцев в «Песне про купца Калашникова».

Вопрос о генезисе «Песни» неоднократно поднимался в лермонтоведческой литературе. Обращали внимание на то, что С.А. Раевский, близкий друг Лермонтова, с которым поэт часто общался в эти годы, интересовался русской историей и народным творчеством. «По внушению Св<ятослава> Аф<анасьевича Раевского>, втягивавшего Лермонтова в нашу народность, Лермонтов написал, может быть, песню про купца Калашникова», — отмечает в своих записях Хохлаков, лично знакомый с Раевским (возможно, на основании высказываний самого Раевского)¹⁴.

Ближе всего по своим мотивам «Песня» подходит к исторической песне о Мастрюке Темрюковиче, напечатанной в сборнике Кирши Данилова, который Лермонтов внимательно изучал. Кроме того, видимо, поэт был знаком и с другими, как письменными, так и устными вариантами этой песни. В варианте Кирши Данилова у Грозного не возникает подозрения, не лихую ли думу затаил Кострюк (Мастрюк). Параллели мы находим в других вариантах¹⁵. В ряде вариантов противники Мастрюка прямо называются Кулашниковыми или Калашниковыми¹⁶. В старине о Мастрюке, приведенной у Гильфердинга¹⁷, царь дает борцам «пофальный лист»:

Ездить по иным городам и ярмонкам,
Торговать все товарамы разныма
Без дани, без пошлины,
Без государевой подати

(ср. у Лермонтова разрешение братьям Калашникова торговать безданно, беспошлинно). Устные варианты исторической песни о Мастрюке Лермонтов мог слышать в гребенских казачьих станицах, в прежних владениях черкесского феодала — царского шурина Мастрюка Темрюковича¹⁸.

Детальное изучение «Песни» в сопоставлении с другими фольклорными произведениями показало, что Лермонтов не только тщательно изучал сборники Кирши Данилова и Чулкова, но и использовал для своего произведения целый ряд памятников устного народного творчества, отнюдь не ограничиваясь вариантами песен о Мастрюке (параллели мы находим и в изданных значительно позже сборниках Киреевского, Соболевского, Гильфердинга, в разбойничьих песнях, даже
в русских

в русских плачах — ср. причитание Алены Дмитриевны). Подробнее об этом будет сказано ниже, при анализе народных элементов в тексте «Песни». О пристальном изучении Лермонтовым русской старины говорит и биограф Лермонтова Висковатов.

Однако, как мы постараемся показать дальше, этот широкий охват материала не превратил «Песню» в искусственный конгломерат народных образов и выражений. Лермонтов проникся самым духом народной поэзии. «Не отдельные народные отрывки, подобранные исследователями, — пишет проф. М.П. Штокмар, — а вся сокровищница русской народной поэзии в ее наиболее жизненных чертах является „параллелью“ к „Песне про купца Калашникова“»¹⁹.

Обратившись к исторической теме, Лермонтов, естественно, прежде всего взял в руки «Историю государства Российского» Карамзина. В девятом томе «Истории» упоминается о чиновнике Мясоде Вислом (жившем при Иване Грозном), у которого отобрали красавицу-жену, а самому ему отрубили голову²⁰. Лермонтоведы давно уже обратили внимание на то, что на памяти Лермонтова произошла другая драма, тоже семейная и тоже кончившаяся трагически. Приводим рассказ о ней в передаче Н.М. Мендельсона.

К юным же годам поэта относится одно событие из московской хроники, которое, как говорит предание, идущее от товарища Лермонтова Парамонова, поразило воображение поэта и не осталось без влияния на «Песню про купца Калашникова». В гостинице в Москве торговал молодой купец. Он жил в Замоскворечье с красавицей-женой, жил по старине. Дом его, как большинство старинных купеческих домов того времени, содержался постоянно под замком. Если кому нужно было войти в него, то он должен был несколько раз позвонить. К воротам выходили молодец и кухарка и, не отпирая калитки, спрашивали: «Кто? Кого надо?» Жена его из дому никуда не выходила, кроме церкви или родных, и то не иначе как с мужем или со старухой свекровью или же с обоими вместе. В 1831 г. в Москве жили гусары, вернувшиеся из польского похода. Один из них, увидев красавицу в церкви, стал искать ее любви. Искания гусара были отвергнуты. Тогда он силой похитил жену купца, в то время как она возвращалась от всеобщей. Через три дня оскорбленная женщина вернулась домой. Власти хотели замять дело, настаивали на мировой, но купец оскорбил гусара и наложил на себя руки²¹.

Наконец, кулачный бой Лермонтов однажды сам устроил в Тарханах²² и мог позднее видеть их на Кавказе, где они случались очень часто²³.

Синтез всех этих мотивов (оскорбление, нанесенное жене купца, — в рассказе Парамонова²⁴, казнь Мясода Вислого в «Истории» Карамзина, сцены пира, боя, казни в песнях о Мастрюке и других песнях и былинах) и дал, очевидно, сюжет замечательного лермонтовского произведения.

Проблема связи «Песни о купце Калашникове» с народным творчеством давно привлекала внимание исследователей. Ими собран значительный материал²⁵. Сделанные сопоставления показали, что тот или иной отрывок «Песни» нередко близко подходит к тому или иному памятнику народного творчества, но никогда не обнаруживается текстуальных совпадений.

О запеве подробнее будет сказано дальше. В запевах и исходах нередко появляются гусяры-певцы на пиру у боярина (в исходе песни «Михайло Скопин» у Кириши Данилова: «испиваючи мед, зелено вино»; «честь воздаем тому боярину великому и хозяину своему ласкову»²⁶. Ср. у Лермонтова: боярин Матвей Ромодановский подносит гусярам чарку «меду пенного» (2: 30).

В зачине:

У ЛЕРМОНТОВА

Не сияет на небе солнце красное,
Не любятся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.
(2: 31)

В НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Когда-то воссияло солнце красное,
На тоем-то небушке на ясном,
Тогда-то воцарился у нас грозный царь,
Грозный царь Иван Васильевич.
Заводил он свой хорош почестный пир²⁷.

Вместе с царем пируют бояре, князья и опричники:

Позади его стоят стольники,
Супротив его всё бояре да князья,
По бокам его всё опричники;
И пирует царь во славу божию,
В удовольствие свое и веселие.
(2: 31)

В песне о Матрюке — та же сцена пира:

Пир навеселе,
Повел столы на радостях.
И все ли князи, бояра,
Могучие богатыри
И гости званые,
Пять сот донских казаков
Пьют, едят, потешаются,
Зелено вино кушают,
Белу лебедь рушают²⁸.

В варианте той же песни у Киреевского царь «весел стал»²⁹.

Далее

Далее — характерный народно-поэтический прием исключения единичного из множественного (все пьют, едят, веселятся, задумчив сидит один. Этот один — герой песни).

У ЛЕРМОНТОВА

Лишь один из них, из опричников,
Удалой боец, буйный молодец,
В золотом ковше не мочил усов;
Опустил он в землю очи темные,
Опустил головушку на широко грудь,
А в груди его была дума крепкая.

(2: 31)

В ПЕСНЕ О МАСТРЮКЕ

А один не пьет, да не ест,
Царский гость дорогой
Мастрюк Темрюкович,
Молодой черкашенин.
И зачем не хлеба соли не ест,
Зелена вина не кушает,
Белу лебедь не рушает?
У себя на уме держит
(думает о том, что ему «вера
поборотися есть»)³⁰.

Дальше в «Песне» идет гневная речь Грозного: «Аль ты думу за-таил нечестивую?» В варианте Кирши Данилова этого нет (параллели у Киреевского см. выше). В одном варианте Киреевского прямо утверждается: Кострюк лихо замыслил³¹.

Кирибеевич отвечает:

Сердца жаркого не залить вином,
Думу черную — не запотчевать!

(2: 32)

У Чулкова — «ни запить горя ни заести»³².

Отзвуки народной поэзии ясно ощущаются и в описании наряда Кирибеевича (кушачок шелковый, шапка бархатная, черным соболем отороченная). У Кирши Данилова усы, удалые молодцы носят «кораблики бобровые, верхи бархатные»³³. У Чулкова на гребцах «шапочки собольи, верхи бархатныя, астрахански кушаки полушолковые»³⁴.

Мотивы разбойничьих песен слышатся в словах о горемычной судьбе, которая ждет Кирибеевича в степях приволжских:

Уж сложу я там буйную головушку
И сложу на копье бусурманское.
И разделят по себе злы татаровья
Коня доброго, саблю острую
И седельце бранное черкасское.
Мои очи слезные коршун выклюет,
Мои кости сырые дождик вымоет
И без похорон горемычный прах
На четыре стороны развеется...

(2: 33–34)

Посулы Кирибеевича Алене Дмитриевне (золото, жемчуг, яркие камни, парча) Н.М. Мендельсон сравнивает с аналогичным описанием в песне из сборника Чулкова «В селе, селе Покровском»³⁵.

В сборнике Чулкова находим слова о «ближних соседях», которые «беспрестанно... смотрят, а все примечают»³⁶. (Ср. слова Алены Дмитриевны: «А смотрели в калитку соседушки, смеючись на нас пальцем показывали» [2: 37].)

Жалоба Алены Дмитриевны Калашникову — пример блестящего использования плача:

На кого, кроме тебя, мне надеяться?
У кого просить стану помощи?
На белом свете я сиротинушка;
Родной батюшка уж в сырой земле,
Рядом с ним лежит моя матушка,
А мой старший брат, сам ты ведаешь,
На чужой сторонушке пропал без вести,
А меньшей мой брат — дитя малое,
Дитя малое, неразумное...
(2: 38)

В речи братьев Калашникова — обычное для народной поэзии уподобление: боец — орел (2: 39).

В тонах народной поэзии выдержана и картина разгорающейся зари. Так обычно начинаются песни о смерти молодца. Заря поднимается «из-за дальних лесов, из-за синих гор» (2: 39; ср. в народной песне солнце поднимается «из-за лесу, лесу темнова / из-за гор, да гор высоких»³⁷).

Уж зачем ты, алая заря, просыпалася?
На какой ты радости разыгралася? —
(2: 39)

говорится в «Песне». В «Великорусских народных песнях» Соболевского:

Заря ты моя, заря красная!
Зачем ты, заря, рано занималася?³⁸

Параллели к сцене боя находим в песне о Мастрюке. Кирибеевич «над плохими бойцами подсмеивает» (2: 40). Мастрюк похваляется перед царем:

Что у тебя в Москве
За похвальные молодцы,

Поученные

Поученные, славные?
На ладонь их посажу,
Другой рукой раздавлю!³⁹

Гордый ответ Калашникова опричнику отдаленно напоминает слова молодца своему супротивнику:

Не пытав силы, похваляешься,
Да гляди — рано не радуйся⁴⁰.

Уже говорилось о «пофальном листе», который царь дает борцам в песне о Матрюке (ср. милости Ивана Грозного братьям Калашникова).

Интересная параллель проводится исследователями к описанию могилы Калашникова.

Схоронили его за Москвой-рекой,	Вы положите меня, братцы, между трех дорог:
На чистом поле промеж трех дорог,	Между Киевской, Московской, славной Муромской;
Промеж Тульской, Рязанской, Владимирской,	В ногах-то поставьте мне моего коня;
И бугор земли сырой тут насыпали,	В головушку поставьте животворящий крест;
И кленовый крест тут поставили.	В руку правую дайте саблю острую!
И гуляют-шумят ветры буйные	И пойдет ли, иль поедет кто, — остановится,
Над его безымянной могилкою;	Моему кресту животворному он помолится,
И проходят мимо люди добрые, —	Моего-то коня, моего ворона испугается,
Пройдет стар человек — перекрестится,	Моего-то меча, меча острого
Пройдет молодец — приосанится,	устрашится он ⁴¹ .
Пройдет девица — пригорюнится,	
А пройдут гуслиеры — споют песенку.	

(2: 44)

Или у Сахарова:

Буде стар человек пойдет — помолится...
Буде млад человек пойдет — в гусли наиграется⁴².

Приведенные параллели подсказывают нам два вывода:

1) «Песня про купца Калашникова» — произведение очень близкое к народной стихии;

2) близость эта не приводит к заимствованиям из народных источников. Текстуальных совпадений нигде нет. Лермонтов создал не компиляцию, пусть даже очень искусную, а самостоятельное произведение, свидетельствующее о том, как глубоко он проникся самым духом народной поэзии.

4

«Песня про купца Калашникова» построена по принципу русских народных эпических песен. «Прошлое героев, их намерения и переживания, причины их действий и поступков оставались в тени, — пишет о композиции русских былин Г.Н. Пospelов. — События происходили внезапно и неподготовленно. Весь сюжет состоял из ряда основных крупных событий, имеющих только внешнюю последовательность»⁴³. Такое же построение Г.Н. Пospelов видит и в «Песне» Лермонтова. «Ему (Лермонтову. — В.В.) важны не оттенки быта и детали психологии, — ему нужна драма Кирибеевича и трагедия Калашникова, созвучная его собственной эпохе... Всякие бытовые подробности и психологические детали только отвлекли бы внимание от главного и лишили бы произведение той силы и напряженности, которые оно получает от своей сжатой, краткой, простой формы»⁴⁴.

На наш взгляд, эти замечания исследователя «Песни» нуждаются в уточнении. Мы постараемся показать далее, что события в лермонтовской поэме вовсе не происходят «внезапно и неподготовленно», хотя, например, сцена кулачного боя никак не обусловлена предшествующим развитием событий, и о ней мы узнаем в самый последний момент, т.е. накануне этого боя. Может быть, это, действительно, дань поэту былине, где связь событий не столько логическая, сколько «историческая», обусловленная генезисом былины, и зачастую не ощущается самими сказителями.

«Песня» строится согласно народной эпической традиции. Она включает запев, зачин, повествование, исход⁴⁵.

Запев былины служит для привлечения внимания слушателей. Он не связан с самим повествованием и может выпадать из общего тона былины (шутливый запев в серьезной былине или торжественный запев в былине, например, о Васье-пьянице). Запев безличен: певцы обращали его к большой незнакомой им аудитории с целью привлечь внимание. «Запев „Песни“ Лермонтова, — пишет В. Чичеров, — уничтожает безличность. Он становится вступлением к повествованию и как бы обращен к уже собравшимся слушателям»⁴⁶.

За запевом следует зачин. «Зачин — введение в действие; он указывает на место, время действия, знакомит с действующими лицами. Один из наиболее типичных зачинов — описание княжеского пира»⁴⁷. Главную часть своего повествования Лермонтов делит на три главы.

Сохраняя

Сохраняя принцип трехчленного деления, характерный для эпической поэзии, Лермонтов в то же время разбивкой на главы приближает композицию «Песни» к композиции литературного произведения. Каждая часть «Песни» завершается словами гуляров.

В конце «Песни» использована былинная формула, в которую Лермонтов внес некоторые изменения. В былине о Василии и Софье она звучит так:

Пройдет стар человек — перекрестится,
Середь веку пройдут — надивуются,
Малы детушки — дак натешатся⁴⁸.

У Лермонтова:

Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гуляры — споют песенку.
(2: 44)

И отсюда непосредственно выливается исход. Исход в былине не связан с содержанием произведения. У Лермонтова, как указывает В. Чичеров, «исход тематически связан с запевом»⁴⁹. Интересно, что последняя строка («А пройдут гуляры — споют песенку») как бы связывает исход «Песни» с повествованием и формально. Гуляры еще раз напоминают о себе. Они — хранители предания, они произносят беспристрастный суд над своими героями, они и доносят бесхитростный рассказ о трагически погибших удалых молодцах минувших лет до грядущих поколений.

Роль гуляров в поэме чрезвычайно интересна. Их словами, как уже говорилось, открывается «Песня». Песенка гуляров включает каждую часть, им же принадлежит исход. Веселые припевы гуляров как бы диссонируют с трагическими событиями «Песни». Г.Н. Поспелов считает, что они «выражают спокойствие и примиренность с горькой, неизбежной судьбой героя. Они вуалируют остроту социальной трагедии, изображенной в песне»⁵⁰.

Нужно думать все же, что эта веселость гуляров идет не от признания неизбежности трагической судьбы героя. Они передают стародавнюю быль. Их веселые припевы создают историческую дистанцию. То, что они рассказывают, — это занимательная история о дедах и прадедах, может быть, даже печальная, но уж очень далекая от нас. Поэтому ее можно рассказать на пиру боярину Матвею Ромодановскому и его боярыне, занять их и повеселить. (Кстати, и самые припевки гуляров, взятые вне связи с «Песней», создают ощущение исторической отдален-

ности — ср. патриархальный обычай тороватых бояр слушать гусяров да подносить им мед и подарки.)

Уже указывалось на роль гусяров как хранителей предания.

Наконец, третье. В «Песне» есть сцена разговора Ивана Грозного с Кирибеевичем, где последний открывает царю свою черную думу. После предложения царя помочь своему верному слуге в сватовстве следует:

— Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!

Обманул тебя твой лукавый раб,

Не сказал тебе правды истинной,

Не поведал тебе, что красавица

В церкви божией перевенчана,

Первенчана с молодым купцом

По закону нашему христианскому...

(2: 34)

Обычно это считают словами Кирибеевича, обращенными к царю⁵¹. Мы позволим себе высказать мнение, что эти слова принадлежат гусярам, которые, заранее зная всю историю, обращаются прямо к своим героям, как бы «предупреждая» их. Обращает на себя внимание, что герои «Песни» никогда не адресуются друг к другу со словами «ох ты гой еси». Такое обращение мы находим только в запеве. Это обращение гусяров к царю (кстати, и здесь они обращаются к царю непосредственно, не как к слушателю, а как к герою песни: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич! Про тебя нашу песню сложили мы...» [2: 30] и т.д.); Кирибеевич же только что начинал свою речь к царю не холодным эпическим обращением, а почтительным «Государь ты наш, Иван Васильевич!» (2: 32). Эта формула может быть таким же вмешательством в поэму рассказчиков-гусяров, какое мы находим и в другом месте: «Уж зачем ты, алая заря, просыпалася? На какой ты радости разыгралася?» (2: 39).

Если все это действительно так, то наши представления о роли гусяров в художественной ткани повествования значительно расширяются. Эти слова в «Песне» создают атмосферу тревоги, надвигающегося несчастья.

События развиваются чрезвычайно быстро. Вечером нанесено оскорбление Алене Дмитриевне — утром уже дело решается кулачным боем. Собственно действия в поэме немного (оно сосредоточено в третьей части поэмы); текст ее состоит почти целиком из детальных описаний и диалогов, из которых мы узнаем о случившемся. Авторские описания внутренних переживаний героев отсутствуют вовсе. Но это еще не говорит об отсутствии психологической детали. Психология героев раскрывается в их речи, позе, жесте. В первой и второй главах описание в начале главы дает возможность развернуть диалог, достигающий

высшего

высшего эмоционального напряжения (в первой главе применен характерный для фольклора метод исключения единичного из множественного: все пьют-едят, не пьет один Кирибеевич, затем диалог Кирибеевича с царем). Три главы — три этапа постепенного нарастания действия (Кирибеевич — оскорбление Алены Дмитриевны — бой и казнь).

5

События «Песни» готовятся исподволь. Они связаны не только тем, что можно было бы назвать их внутренней логической обусловленностью (Кирибеевич любит Алену Дмитриевну, открывается ей в любви; проявления его страсти бурны, ибо такова его натура; купец, оскорбленный как муж и как семьянин, выходит на опричника и кровью смывает обиду; царь казнит купца, который убил его любимого слугу). Здесь мы имеем и нечто другое, а именно — психологическую подготовку событий, создание определенного настроения, определенных ожиданий у читателя. Уже в словах Грозного слышатся легкие намеки на возможный финал. Пока они еще неясны, могут даже не восприниматься как намеки: «Или с ног тебя сбил на кулачном бою на Москве-реке сын купеческий?» Кирибеевич задорно отвечает: «Не родилась та рука заколдованная ни в боярском роду, ни в купеческом». Но затем идет упоминание о том, что Алена Дмитриевна, в которую влюблен Кирибеевич, замужем за «молодым купцом». Уже здесь намечается коллизия между купцом и опричником, и именно «в купеческом роду» родится рука, которая повергнет удалого Кирибеевича.

Первый предвестник грозы — слова «обманул тебя твой лукавый раб», умолчавший о замужестве Алены Дмитриевны. Ожидание катастрофы создано, хотя очертания ее еще неясны. Ощущение трагического затем усиливается и углубляется⁵².

Калашников в лавке. «Недобрый день задался ему» — он ничего не продал. Даже эта незначительная деталь играет свою роль в общем плане в создании определенной атмосферы.

Дальше — пейзаж (начинающаяся метель):

За Кремлем горит заря туманная;
Набегают тучки на небо,
Гонит их метелица распеваючи.

(2: 35)

Калашников «призадумавшись» идет домой. И видит:

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

(2: 35)

Затем — превосходное использование параллели — отрицания:

А куда девалась, затаилась
В такой поздний час Алена Дмитриевна?
А что детки мои любезные —
Чай, забегались, заигрались,
Спозаранку спать уложились?

И ответ:

...по сю пору твоя хозяйюшка
Из приходской церкви не вернулась
(хотя «уж поп прошел домой с молодой попадъей»)
А что детки твои малые
Почивать не легли, не играть пошли —
Плачем плачут, все не унимаются.

И наконец, пять строчек — одно из самых изумительных мест поэмы:

И смутился тогда думой крепкою
Молодой купец Калашников;
И он стал к окну, глядит на улицу —
А на улице ночь темнехонька;
Валит белый снег, расстилается,
Заметает след человеческий.
(2: 35)

Это — максимум психологической выразительности. Лермонтов не описывает переживаний героя — он показывает их внешнюю сторону. Но здесь проявляется весь купец Калашников — его характер становится ясен. Это спокойная, сдержанная сила.

Но сейчас нас интересует даже не это. Приведенные строки окончательно убеждают читателя в том, что случилась катастрофа. Еще ничего не произошло — и все же случилось непоправимое несчастье. В природе смятение. И сразу после этого — появление и рассказ Алены Дмитриевны.

То же и в третьей части. Картина разгорающейся зари — обычный зачин песен о смерти молодца.

Наконец, столкновение Кирибеевича и Калашникова. Для нас уже заранее ясно, чем кончится сражение. Моральное превосходство Калашникова над противником выражено в его позе (см. ниже характеристику героев), в словах, обращенных к опричнику, в поведении перед боем. А когда, выслушав Калашникова, Кирибеевич

побледнел

побледнел в лице, как осенний снег;
Бойки очи его затуманились,
Между сильных плеч пробежал мороз,
На раскрытых устах слово замерло... —
(2: 41)

никаких сомнений в исходе боя не остается.

6

Большой интерес представляют характеры главных героев поэмы. Кирибеевич — человек, весь охваченный «сильной и глубокой личной страстью, настолько сильной и глубокой, что она выделяет его среди всех окружающих людей и приводит к гибели»⁵³. Такая страсть присуща его натуре. Он человек бурного холерического темперамента, ему ничего не стоит от безудержного веселья перейти к черной меланхолии и наоборот. Он не задумывается над последствиями своей страсти, ему дела нет до ее незаконности, он все принесет ей в жертву. Он избалован успехом у женщин. Он прекрасно знает себе цену, ему не чуждо самолюбование, кичливость.

Но эта безудержность, эта способность отдаваться всецело своей страсти еще не исчерпывает всего содержания образа Кирибеевича. Говоря о нем, мы не можем обойти молчанием то, что предопределено в нем его происхождением и социальным положением.

Кирибеевич — опричник, царский слуга. Мало того, это царский любимец из рода знаменитого Малюты Скуратова. Это его положение неоднократно подчеркивается. О нем говорят уже сами гуслиеры: они сложили песню про царского «любимого опричника»; неоднократно говорит царь:

гей ты, верный наш слуга, Кирибеевич...;

вольной волею или нехотя
Ты убил на смерть мово верного слугу,
Мово лучшего бойца Кирибеевича?

Наконец, что, может быть, для нас важнее всего, об этом неоднократно заявляет сам Кирибеевич:

не кори ты раба недостойного...;

на праздничный день твоей милостью
Мы не хуже другого нарядимся (в ответе Грозному);

Я слуга царя, царя грозного,
Прозываюся Кирибеевичем,
А из славной семьи из Малютиной (речь, обращенная к Алене Дмитриевне).

Его речи, его действия проникнуты этим служением царю. «Удалой боец, буйный молодец», он, однако же, униженно и покорно разговаривает с разгневанным царем, выражая полную готовность сейчас же идти под топор по одному его слову («прикажи казнить, рубить голову»), причем кланяется царю в пояс. Такое поведение сразу же преклоняет гнев царя на милость.

Интересно, что в «Боярине Орше» мы находим упоминание о том, что боярин был огорчен опричным. Образы близких к царю опричников — Малюты Скуратова, Михаила и Матрюка Темрюковичей обычно наделяются отрицательными чертами и в народных песнях⁵⁴. В одной из песен «вдалый молодец» убивает царского опричника «за дурны дела»⁵⁵.

Впрочем, вероятнее всего, что у Лермонтова дело не в опричнине как таковой. Опричники — это царские рабы со всей совокупностью исходящих отсюда качеств, именно царские рабы, в их наиболее полной и законченной форме. Нельзя не вспомнить, что в том же «Боярине Орша» появляется образ раба Орши Сокола, слепо преданного хозяину. Этот Сокол явился причиной гибели Орши и страданий Арсения, выдав тайну их любви, о которой он намеком (sic!) рассказал Орше. Арсений же говорит о себе: «и под одеждою раба... я человек как и другой». Точно так же и царский боярин Орша нигде не характеризуется как «слуга», тем более «раб» царя; мало того, он тяготится придворной жизнью, обществом «трепетных льстецов»; крутой его дух не склоняется перед «грозным царским гласом», и даже царские милости не удерживают его во дворце. А в «Смерти Поэта» мы находим гневную инвективу:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи!..
(1: 20)

И опять: «пятою рабскою поправшие обломки игрою счастья обиженных родов».

Кирибеевич — двойственный образ. С одной стороны — это неудержимая страстная натура, удалой молодец. С другой стороны — это опричник, развращенный службой при дворе, мыслью, что царскому любимцу все позволено. В дальнейшем мы постараемся проследить, как Лермонтов выделяет эти две стороны характера Кирибеевича. Теперь же посмотрим, что говорит об этом образе Белинский.

«Вы

«Вы понимаете, — пишет Белинский, — что для этого человека нет середины: или получить, или погибнуть! Он вышел из-под опеки естественной нравственности своего общества, а другой, более высшей, более человеческой не приобрел: такой разврат, такая безнравственность в человеке с сильною натурою и дикими страстями опасны и страшны. И при всем этом он имеет опору в грозном царе, который никого не пожалеет и не пощадит, даже за обиду, не только за гибель своего любимца, хотя бы этот был решительно виноват»⁵⁶.

Как уже говорилось, Кирибеевич неоднократно подчеркивает, что он — «слуга» или «раб» царя. Черты психологии царского слуги проявляются у него на каждом шагу.

Мы видели, как он разговаривает с царем. Но это еще не все. Бурная, импульсивная натура, он от состояния депрессии переходит к состоянию крайнего возбуждения. Он с упоением описывает свои поездки «на лихом коне», свою прекрасную одежду, то впечатление, которое он производит на «красных девушек да молодушек». Затем (опять приемом выделения единичного из множественного) идет другое детальное и в высшей степени эмоциональное описание — описание Алены Дмитриевны, после чего — опять горькая жалоба. Но можно предположить, что даже здесь есть определенный умысел. Кирибеевич солгал царю даже в этом восторженном описании. Можно думать, что упоминание о русых, золотистых косах Алены Дмитриевны не ошибка Лермонтова, как думали исследователи, а совершенно сознательный намек Кирибеевича на то, что его возлюбленная — девушка. Ведь в дальнейшем, когда Алена Дмитриевна возвращается домой после ночного происшествия, Лермонтов не забывает отметить, что она возвратилась простоволосая, следовательно, такое состояние не было для нее обычным. Может быть, Иван Грозный отнесся так легко к горю своего любимца отчасти и оттого, что он был введен в заблуждение: ведь по русским обычаям замужняя женщина не может ходить с непокрытой головой. А затем устами гусяров дается оценка всему происходящему: «Обманул тебя твой лукавый раб» и т.д. (см. выше).

Небезынтересно отметить еще следующее явление. Антипатия оскорбленной стороны к Кирибеевичу тесно связывается с антипатией к опричнине как институту. В рассказе Алены Дмитриевны читаем:

Я не вор какой, душегуб лесной,
Я слуга царя, царя грозного,
Прозываюся Кирибеевичем,
А из славной семьи из Малютиной...
Испугалась я пуще прежнего;
Закружилась моя бедная головушка.

(2: 34)

Слова же Калашникова:

Опозорил семью нашу честную
Злой опричник царский Кирибеевич,

как, впрочем, и первый из приведенных примеров, выражают уже и скрытую антипатию к самому царю, на которого как бы перекладывается часть вины за совершенные его слугой преступления (опричник царский).

«Ранняя „разбойничья“ лирика Лермонтова, — пишет проф. М. Азадовский, — выражала настроения удали, протеста против признанных норм общественного поведения и общественной морали, выражала тоску сильной и мятежной личности. В поэме 1837 г. Лермонтов подходит к этой теме уже с иных позиций: мятежный образ разбойника как бы раздвоился и распался на две части. Выразителем настроения бесшабашной удали, не знающей удержу силы, своеволия, окрашенного сильной страстью, явился Кирибеевич; выражением протеста, борьбы за собственное достоинство и борьбы с произволом — Калашников. Лермонтов возвеличивает последнего и развенчивает Кирибеевича, — гибель последнего поэтому вдвойне символична»⁵⁷.

Иным предстает перед нами Калашников. Он спокоен и сдержан, не склонен к излишностям. Он вовсе не стремится быть предметом всеобщего поклонения, как Кирибеевич, — черты опричника, боярина ему одинаково чужды. Он не способен броситься очертя голову в любую авантюру и не дает гневу ослепить себя. Когда жена приходит опозоренная, простоволосая, в нем просыпается глава семьи, деспот, не потому, что он вообще тиранит жену, а потому, что понятия о супружеских взаимоотношениях ему внушены Домостроем. Но гнев его обращается на опричника, и он знает, что ему делать. Степан Парамонович принимает решение, и решение это окончательно. Интересно, что элемент трезвого расчета присутствует у него даже в разговоре с братьями накануне боя. Его цель — смыть позор с жены и себя самого, а для этого нужно убить опричника. Не исключена возможность, что победит опричник, тогда место Калашникова должны заступить братья. Перед казнью он завещает позаботиться о его жене и детях и спокойно идет на смерть. Он отказался объяснить царю причину убийства опричника — это значило бы раскрыть позор семьи, а он «семьянин в духе сурового XVI века»⁵⁸. Но сознание своей правоты он сохраняет и готов перед Богом дать во всем отчет.

Противопоставление Калашникова и Кирибеевича особенно ясно ощущается в сцене боя, когда впервые противники сталкиваются друг с другом. Кирибеевич — опричник, слуга царя. До всего другого ему дела нет. Он выходит на круг и кланяется одному царю⁵⁹, а затем,
подбоченясь

СТИЛЬ «ПЕСНИ ПРО КУПЦА КАЛАШНИКОВА»

подбоченясь, поправляя алую шапку, обращает к бойцам хвастливую речь. Калашников кланяется «прежде царю грозному, после белому Кремлю да святым церквам, а потом всему народу русскому», как этого требует ритуал древней вежливости. Сознание своей силы не оставляет его:

Горят очи его соколиные,
На опричника смотрют пристально.
Супротив него он становится,
Боевые рукавицы натягивает,
Могутные плечи распрямливает
Да кудряву бороду поглаживает.
(2: 40–41)

Характеризуя речи, которыми обменялись противники перед боем, интересно отметить еще одну деталь.

Для опричника бой — забава. Ему интересно знать, с кем он бьется, чтобы было чем похвастаться. Для Калашникова это «страшный бой, последний бой». Его речь к опричнику полна сдержанного гнева. Он полуиносказательно (а значит, и внешне спокойно) обвиняет противника в совершенных преступлениях. Но он не выдерживает до конца этого спокойного тона. И в этом еще раз проявился величайший художественный такт Лермонтова:

Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын, —
Вышел я на страшный бой, на последний бой!
(2: 41)

Наконец обращает на себя внимание и тон, которым Калашников обращается к царю. «Государь ты наш, Иван Васильевич!» — начинает свою речь Кирибеевич, увидев грозные признаки царского гнева. Теперь создается та же ситуация: царь «разгневался гневом» на Калашникова и велит ему держать ответ. Речь Калашникова звучит совершенно иначе:

Я скажу тебе, православный царь:
Я убил его вольной волею,
А за что про что — не скажу тебе,
Скажу только богу единому.
(2: 42)

Калашников разговаривает с царем как с равным. На стороне царя, однако, сила, которой он вынужден покориться. По-видимому, эта сила не только «материальная», но и моральная — слово главы государ-

ства, который казнить волен, миловать волен же. Старые исследователи говорили о том, что идея «Песни» — «смирение сильного и правого человека перед высшим судом, — судом, быть может, несправедливым, но обязательным»⁶⁰. Мы не можем согласиться с ними, когда речь идет о всей «Песне». Но применительно к сцене Калашников — царь это утверждение представляется нам справедливым.

Невольно приходят на память строчки из знаменитой разбойничьей песни: «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». Здесь диалог между царем и молодцем поразительно походит на диалог в «Песне». Добрый молодец здесь тоже разговаривает с царем как с равным, с уважением, но отнюдь не покорно: «Я скажу тебе, надежа православной царь...»⁶¹, так же отказывается отвечать на вопросы царя, так же царь хвалит его и иронически жалуется двумя столбами с перекладиной.

Значительный интерес представляет фигура Грозного. Изображая царя, Лермонтов отказывается от точки зрения Карамзина, изобразившего Ивана Грозного садистом, для своего удовольствия убивающим невинных детей. Поэт обращается к другому источнику — народным песням.

Уже Карамзин замечает, что «добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти» (подчеркнуто Карамзиным), связывая это с государственной деятельностью Ивана IV⁶². Следует сказать, что и в борьбе Грозного с боярством народ всегда на стороне Грозного. В народных песнях, преданиях, сказках Иван Грозный выступает как «энергичный, умный правитель и военачальник, умеющий защищать интересы своего государства, любимый войском и грозный врагам»⁶³. Подчеркивается жестокий, но справедливый суд Грозного.

С другой стороны, огромное большинство песен и преданий вовсе не склонно идеализировать Грозного. Он «недоверчив, подозрителен, вспыльчив, легко приходит в ярость, жесток в гневе»⁶⁴, хотя и отходчив. Гнев его нередко обращается и на простой народ, а не только на изменников-бояр. Предание, записанное в XVII веке, рассказывает, что некогда крестьяне подмосковной деревни отказались дать приют на ночь переодетому Грозному. Только один, самый бедный, сжалился над путником. Грозный потом щедро наградил его, а дома остальных велел сжечь, «сказав, что они будут человеколюбивее, когда сами почувствуют, каково быть ночью без пищи и крова»⁶⁵. Воеводе-взяточнику, принявшему в подарок гуся, начиненного червонцами, Грозный велит рубить руки и ноги (как разделявают гуся) и при каждом ударе спрашивает, как ему понравилось гусиное мясо. В порыве гнева Грозный велит казнить маленького сынишку крестьянина за то, что мальчик схватил его за бороду (предание, записанное Якушкиным); рубить голову ни в чем не повинным пушкарям (песни о взятии Казани); по первому подозрению отправляет на казнь своего сына (песня «Никите Романовичу дано

дано село Преображенское») ⁶⁶. Во всех этих случаях казнь отменяется лишь благодаря находчивости и сметливости героев.

Интересно, что в двух приведенных выше легендах появляется и та «жестокая ирония» и «ужасный сарказм» Грозного, о котором говорил Белинский в статье о стихотворениях Лермонтова ⁶⁷.

Чрезвычайно любопытен еще и следующий момент. Нам уже приходилось говорить об отзвуках в «Песне про купца Калашникова» знаменитой разбойничьей песни «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». Эта песня распространена на Тереке у гребенских казаков, причем в кавказских вариантах молодец собирается на допрос именно к Грозному. Лермонтов, несомненно, мог слышать эту песню и от гребенских казаков. Нужно сказать, что Грозный, ставший синонимом царя вообще, появляется здесь и в других песнях, причем на первый план выступают антагонистические отношения «молодца» и царя ⁶⁸.

Тот же образ мы встречаем и в «Песне про купца Калашникова». Величественная фигура царя появляется перед нами в первой же картине поэмы. Исключительность этой фигуры на фоне стольников, бояр и опричников подчеркивается отрицательным параллелизмом:

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

(2: 31)

Царь уподобляется солнцу, приближенные — тучкам. Это уподобление усиливается атрибутом царя — златым венцом (сходство по зрительному восприятию). Грозный царь пирует, он весел. Улыбаясь, он велит поднести опричникам ковш с вином. Но стоит ему заметить, что его слуга не пьет, — его веселье мгновенно сменяется вспышкой гнева. Лермонтов чрезвычайно удачно показывает нарастание этого гнева: сначала нахмуренные брови и взгляд в упор, затем удар жезлом о землю (гипербола: «дубовый пол на полчетверти он железным пробил оконечником»; «железный оконечник» жезла заставляет вспомнить, как часто этот жезл превращался в руках царя в орудие казни); наконец, «слово грозное». У царя возникло подозрение, не затаил ли Кирибеевич нечестивой думы, не завидует ли он царской славе и т.д. Высказав эти подозрения, царь переходит к плохо замаскированной угрозе — и тут же одумывается (нелепо предъявлять такие обвинения верному слуге по ничтожному поводу) и кончает свою речь убеждением и мягким упреком:

Неприлично же тебе, Кирибеевич,
Царской радостью гнушаться; —

А из роду ты ведь Скуратовых,
И семьею ты вскормлен Малютиной!..

(2: 32)

Эта великолепная речь, где «градация чувств» Ивана Грозного передана тонким мастером-психологом, в свое время не была понята критиком «Песни» Ц. Балталоном, который счел ее «бессвязной» тирадой, где мысли ослабляют друг друга и одна мешает развитию другой⁶⁹. В то же время слова Грозного вполне соответствуют его характеру, как он изображается в народных песнях (см. выше).

Услышав жалобы Кирибеевича, Грозный недоумевает, что случилось с его любимцем. При чем мысль о любви Кирибеевича и не приходит ему в голову. Причиной горя может быть царское невнимание к нуждам его как воина и «молодца» либо поражение в кулачном бою (удар по тому же воинскому самолюбию). Когда же выясняется, что молодца гложет любовная кручина, царь со смехом (потому что дело оказалось, с его точки зрения, более простым и легко поправимым, таким, к которому можно не относиться серьезно) предлагает опричнику подарки для мнимой невесты и советует единственно возможный выход из положения: поклоняться свахе и послать дары невесте, т.е. поступить «по закону нашему христианскому»:

Как полюбишься — праздную свадебку,
Не полюбишься — не прогневайся.

(2: 34)

Исследователи, желая во что бы то ни стало видеть в лермонтовском Грозном изверга, соответственно трактовали и эту сцену. С. Брайловский считал, что хотя Грозный и отнимал жен у мужей (см. историю и предания), «однако он не мог, как царь, открыто давать своим опричникам право отнимать жен у жителей Москвы, как бы он ни попирали права земщины»⁷⁰.

Как нам кажется, правильнее было бы предположить, что Иван Грозный вообще не собирался давать Кирибеевичу права отнять жену у купца, тем более что он даже не знал всей ситуации, но был полностью убежден, что Алена Дмитриевна не замужем (см. выше).

Во второй раз Иван Грозный предстает перед нами в сцене кулачного боя. Когда приготовления закончены, царь велит «клич кликать звонким голосом», приглашая бойцов «во широкий круг» и суля награду победителю:

Кто побьет кого, того царь наградит;
А кто будет побит, того бог простит!

(2: 40)

Еще

Еще С. Брайловский указывал, что эти слова, как и последующая похвальба Кирибеевича в присутствии царя:

Так и быть, обещаюсь для праздника,
Отпущу живого с покаянием,
Лишь потешу царя нашего батюшку,
(2: 40)

с несомненностью говорят о том, что кулачный бой мог кончиться смертью одного из участников и такой исход царь заранее предвидел. Но вот убит Кирибеевич — и царь, разгневавшись, велит привести пред свое лицо победителя (которого он должен был, по его собственному обещанию, наградить) и грозно спрашивает, вольной волею или нехотя он убил его «верного слугу», его «лучшего бойца». Царь с самого начала уже на стороне Кирибеевича. «Суть дела в том, — пишет С. Брайловский, — что Грозный не мог простить смерти своего любимого опричника, своего лучшего бойца: смерть Кирибеевича от руки Калашникова явилась некоторым противоречием его ожиданию, что в бою верх должен быть за его опричником»⁷¹. Это и продиктовало Грозному его жестокий и несправедливый приговор. Этот приговор Грозного, то пристрастное отношение, которое проявилось в нем, и есть протест против деспотизма в лермонтовской «Песне»⁷². Но даже здесь характер Грозного не меняется. Легко, одним мановением руки посылая Калашникова на казнь, царь обещает в то же время позаботиться о его близких, а в словах его, обращенных к Калашникову, наряду с иронией, звучит уже нечто похожее на уважение.

7

Чрезвычайно интересны приемы портретной характеристики в «Песне». Для ранних произведений Лермонтова характерен «костюмный» портрет. Элементы такого портрета мы находим и в «Песне». Но здесь задача создания колорита подчинена задаче создания образа.

Все же в поэме мы имеем один «костюмный» портрет. Это описание Кирибеевича. Он сам рассказывает о себе, с упоением описывая детали своего богатого костюма (шелковый кушачок, шапка бархатная, черным соболем отороченная). Атрибутами этого «костюма», с чисто декоративной функцией, становятся и степной аргамак, и острая сабля, горящая как стекло. Но принципиальная новизна этого портрета в том, что это описание вложено в уста самого героя и дает возможность показать определенные черты его характера (кроме удали и молодечества — самолюбование, хвастливость). В сцене боя той же цели служит авторское упоминание о «шапке алой» и бархатной шубе, которую Кирибеевич сбрасывает с плеч. Детали костюма, о которых упоминает

в своей жалобе Алена Дмитриевна, «потеряли свою декоративную функцию, они приобрели динамичность, ставши объектом борьбы»⁷³.

В речи Кирибеевича мы находим развернутое описание красавицы Алены Дмитриевны. Портрет опять как бы играет двойную роль: данный сквозь призму восприятия влюбленного молодца, он одновременно служит и его характеристике, показывая силу его страсти. Поэтому здесь необычно много метафор, сравнений. Все эпитеты — цветовые:

Ходит плавно — будто лебедушка,
Смотрит сладко — как голубушка,
Молвит слово — соловей поет,
Горят щеки ее румяные
Как заря на небе божиим;
Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные,
По плечам бегут, извиваются,
С грудью белою целуются.

С этим описанием контрастирует портрет Алены Дмитриевны, возвратившейся домой:

...бледная, простоволосая,
Косы русые расплетенные
Снегом-инеем пересыпаны;
Смотрят очи мутные, как безумные;
Уста шепчут речи непонятные.
(2: 33, 36)

Особенно большое значение приобретают в поэме Лермонтова поза, жест героя (см. выше).

Характерен еще и другой прием. Портреты лермонтовских героев дополняются и обогащаются на протяжении всей поэмы. То тут, то там мы находим небольшой штрих — какой-нибудь эпитет, сравнение, атрибут, даже характер движения⁷⁴ (медлительность Калашникова перед боем и порывистые движения Кирибеевича: он бежит, догоняя Алену Дмитриевну, сильно схватывает ее за руки и т.д.). Портрет Ивана Васильевича рисуется словами: «очи зоркие», «брови черные», обычно нахмуренные; разгневавшись, он смотрит на Кирибеевича «словно ястреб взглянул с высоты небес на молодого голубя сизокрылого»; его атрибут — жезл с острым наконечником, которым он пробивает пол «на полчетверти». У Кирибеевича — «очи темные», «голова кудрявая». В сцене боя мы находим сравнение:

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,

Будто

Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная;
(2: 42)

это сравнение рисует нам стройность, изящество Кирибеевича и возбуждает наше сочувствие к нему: этот юноша, при всех своих отрицательных качествах, натура глубоко чувствующая, страстная, смелая, не говоря уже о внешней привлекательности. В портрете Калашникова отмечаются «очи соколиные», «могутные плечи», «кудрявая борода», которую он поглаживает. Нужно думать, что и «медный крест со святыми мощами из Киева» не случаен у этого ревнителя старины и семейственности.

В своем произведении Лермонтов мастерски использует то богатство художественных средств и приемов, которое выработала народная поэзия. Мы видели, что композиция «Песни» имеет много общего с былиной. Однако Лермонтов во многом следует и лирической и исторической песне, поэтика и стиль которых коренным образом отличается от поэтики и стиля былины. «Один из основных приемов художественной выразительности народной лирики (включая все виды ее, в том числе и свадебные и похоронные причитания), — пишет проф. В.Я. Пропп, — состоит в метафоричности. ... Язык эпоса почти полностью лишен метафоричности»⁷⁵. Метафору В.Я. Пропп рассматривает как один из видов иносказания, как замену одного зрительного образа другим с целью его поэтизации⁷⁶. Ближе к метафоре подходит сравнение, где «исходный образ сохраняется, но сближается с другим по сходству»⁷⁷.

Нам уже приходилось говорить о сравнении опричника с сосенкой в сцене его смерти. Это сравнение здесь сочетается с приемом ретардации и с великолепным по выразительности эпитетом «холодный снег». Ретардация здесь использована удивительно умело: повторяется образ сосенки (который затем развивается: «во сыром бору под смолистый под корень подрубленная») и тот же эпитет — «холодный снег». Роль эпитета здесь чрезвычайно интересна.

Кирибеевич не чувствует холода: он мертв. О «холодном снеге» упоминает повествователь (автор — гусляры). Мы можем а priori сказать, что снег холоден; это его постоянное качество. О нем, тем не менее, упоминается, оно выделяется и ретардацией. Так эпитет приобретает эмоциональную нагрузку и символическое значение: холодность, отчужденность, даже скрытая враждебность окружающего мира, природы к молодцу, только что полному сил, а теперь лежащему на холодном снегу, не ощущая этого холода.

Типично народные сравнения мы встречаем в описании Алены Дмитриевны в речах Кирибеевича (см. выше).

В «Песне» мы находим и характерные для эпоса отрицательные сравнения:

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

(2: 31)

Здесь же и метафора: «не любятся им тучки синие». Другие метафоры: «Звезды радуются, что светлей им гулять по поднебесью»; «Гонит их метелица распеваячи» и др. Находим и развернутую метафору:

...Заря алая поднимается;
Разметала кудри золотистые,
Умывается снегами рассыпчатыми;
Как красавица, глядя в зеркальцо,
В небо чистое смотрит, улыбается.

(2: 39)

Значительное число метафор относится к природе. Природа у Лермонтова как бы очеловечивается. Это антропоморфизм в изображении природы, характерный для народной поэзии, отмечал проф. М.П. Штокмар⁷⁸.

Лермонтов мастерски пользуется эпитетом. Часть лермонтовских эпитетов — это постоянные эпитеты народной поэзии (сырая земля, красны девушки, золотая казна); большинство — «эпитеты, близкие по сочетанию с народными песнями, однотипные по содержанию»⁷⁹: «красная красавица» (красная девица — в народной поэзии); «стена кремлевская белокаменная» (палата белокаменная) и т.д. Как и в эпосе, эпитет здесь — одно из основных средств создания зрительного образа. Большое значение получают поэтому (как и в эпосе) эпитеты, определяющие окраску или материал предмета: шелковая фата, перстенок яхонтовый, ожерелье жемчужное, косы русые, золотистые, смолистый корень (сосенки), черные брови и т.д. Наряду с этим мы встречаем и не характерные для эпоса эмоциональные эпитеты «горемычный прах», «кости сирые». Эти эпитеты мы находим в речи Кирибеевича. Они выполняют свою функцию, делая речь опричника индивидуальной и превосходно гармонирующей со свойствами его природы (см. выше о метафорах, сравнениях в речах Кирибеевича). В то же время эмоциональную окраску часто получают и авторские эпитеты (см. выше об эпитете «холодный снег»); среди них мы находим и метафорические («тучки послушные», «заунывный гудит — воет колокол» и т.д.).

Хотелось бы обратить внимание на то место в «Песне», где описывается, как Калашников запирает лавку. Для этой цели он пользуется «замком

«замком немецким со пружиною». Такой замок — новость для сказителя-гусяра. Появляются определения: не простой замок, а «немецкий» (т.е. иностранный, диковинный), со пружиною. Такое детальное описание указывает на состоятельность купца, имеющего подобные диковинки, и попутно напоминает о сказителях-гусярах. Для нас же эта деталь имеет еще и другое значение: она показывает нам, насколько органически Лермонтов мог воспринять точку зрения сказителя, буквально перевоплотиться в него.

Очень часто лермонтовские эпитеты выступают в сочетании друг с другом. Уже в зачине «Песни» мы находим упоминание о «вине сладком, заморском». Подобное явление мы находим и в народной поэзии. «Часто постоянные эпитеты сочетаются с более подвижными, и это соседство делает постоянные эпитеты семантически полновесными»⁸⁰. В самом деле, «Заморское вино» — это теперь уже устойчивое сочетание, указывающее просто на высокое качество вина. Более «подвижный» эпитет, присоединенный к этому сочетанию, как бы разбивает это последнее. Постоянный эпитет теперь выступает в роли обычного определения, равноправного с новым, обретая свой первоначальный смысл. «Вино сладкое, заморское» — это уже сладкое вино, привезенное из-за моря.

Удивительно красиво сочетание цветowych эпитетов. Палитра «Песни» знает только «ясные, определенные тона: белый, черный, синий, красный, алый, — совершенно в духе народной поэзии, не любящей полутонов и полутеней»⁸¹. Красный цвет солнца сочетается с синим цветом туч; заря *алая* над Москвой *златоглавою*, над стеной Кремлевской *белокаменной* поднимается из-за *синих* гор, разгоняет *серые* тучки. Цветовые эпитеты могут сочетаться с обозначающими материал: дубовый стол покрыт белой скатертью; эпитет «белокаменная» (стена) сразу означает и материал и окраску (такие эпитеты употребительны и в народной поэзии)⁸². Нередко сочетаются два эпитета, обозначающие материал: «...дубовый пол на полчетверти / Он железным пробил оконечником» (2: 31); «как запру я тебя за железный замок, / За дубовую дверь окованную...» (2: 36).

Такое сочетание, создавая ощущение материала, в первом случае заставляет нас слышать звук удара и видеть, как острое железо вонзается в дерево; во втором случае дает наглядное представление о непроходимости, неприступности дверей глухого чулана, куда Калашников собирается посадить свою жену.

Эти яркие зрительные картины у Лермонтова иногда предваряются изображением явления с его звуковой стороны:

Вот он слышит, в сенях дверь хлопнула,
Потом слышит шаги торопливые;

Обернулся, глядит — сила крестная! —
Перед ним стоит молода жена,
Сама бледная, простоволосая...
и т.д.
(2: 36)

...и слышалось мне, будто снег хрустит,
Оглянулася — человек бежит.
(2: 37)

Как и в народной поэзии, в «Песне» Лермонтова ясно ощущается тяга к параллелизму. Последний подчеркивается анафорическим повторением союзов, глаголов:

Не боюсь смерти лютыя,
Не боюсь я людской молвы,
А боюсь твоей немилости;
(2: 36)

Пройдет стар человек — перекрестится,
Пройдет молодец — приосанится,
Пройдет девица — пригорюнится,
А пройдут гусяры — споют песенку.
(2: 44)

«Закон симметрии есть один из законов народного искусства... Можно говорить о симметрии речи, как об одном из художественных приемов народного стиха»⁸³. Этот художественный прием у Лермонтова часто имеет целью подчеркнуть, выделить какую-нибудь мысль, слово, качество (в последнем примере — выделение гусяров из всех остальных, проходящих мимо могилы Калашникова, что подчеркнуто и союзом «а»; в первом случае — предложение «боюсь твоей немилости» выделяется еще и через отрицание противоположного).

Мы находим у Лермонтова различные по характеру параллелизмы: от полного морфологического тождества (как в вышеприведенных примерах) до неполных и приблизительных⁸⁴. Нередко встречаются троекратные повторения.

Той же цели подчеркивания и уточнения служат тавтологические повторения и употребление синонимических групп слов:

Уж ты где жена, жена, шаталася?
На каком подворье, на площади...
(2: 36)

Исследователи

Исследователи обращали внимание на характерную синтаксическую особенность «Песни» — преобладание сочинительных связей и сложносочиненных предложений. Эта черта, а также фольклорная система употребления союзов⁸⁵ придают рассказу необычайную плавность и размеренность и вместе с тем простоту. Ощущение плавности, медлительности создается и детальными описаниями.

В. Истомин указывает на употребление Лермонтовым идиом («я и сам не свой», «недобрый день задался ему», «сила крестная», «за что, про что» и т.д.) и описательных выражений («ответ держал ты по совести», «не мочил усов» и т.д.), что еще более сближает речь «Песни» с народно-разговорной⁸⁶. В то же время обилие вопросительных предложений придает «Песне» эмоциональный характер.

В поэме можно выделить чисто народные лексические и морфологические черты. Их огромное количество. Лишь изредка попадают отдельные слова, не характерные для народной речи (церковнославянизмы: уста, очи, трапеза, златой). Большое количество уменьшительно-ласкательных существительных (головушка, лебедушка, голубушка). Встречаются и прилагательные с уменьшительным суффиксом, который, давая эмоциональную окраску слову, в то же время указывает на высшую степень качества (одинешенька — совсем одна; темнехонька — очень темная).

Много слов просторечных; можно найти диалектизмы, но диалектная их природа проявляется только в их морфологических особенностях. Мы не найдем ни одного слова, которое целиком принадлежало бы диалекту, — ср. пужаешься, скидает, возговорил, заказать (в смысле приказать); твоово; поднебесью, охульникам; могутные, меньшей, старшой; нониче, по-сю-пору; али (союз). Очень много приставочных образований, особенно в глаголах (в том числе с двойными приставками): наслушались, поднесла, восплакалась, приосанится и т.д. Нередки деепричастия на *-учи*, *-ючи*: играючи, разгоняючи, пируючи и т.д.

Отметим наиболее характерные морфологические особенности. В глаголах:

- 1) в инфинитиве *-ть* вместо *-ти* (поднесть) и наоборот (покатитися, гнушатися — в глаголах возвратных с постоянным ударением);
- 2) окончания *-ут*, *-ют* в 3-м лице множественного числа настоящего и будущего времени у глаголов II спряжения (ходят, разделют);
- 3) *-ся* вместо *-сь* в таких глаголах, как подтянуся, сходилися;
- 4) цаловать вместо целовать;

В прилагательных:

- 1) старые местоименные окончания — божиим, тесовых;
- 2) краткие (но не усеченные) формы: молода жена, широку грудь;
- 3) острая сабля (наращение *в* перед начальным *о*).

В местоимениях — стяженные формы в родит. падеже единственного числа: твоово, мово⁸⁷.

Все эти черты специфичны для народной речи.

Вопрос о ритмике стиха «Песни» — тема специального исследования. Мы коснемся этого вопроса лишь в самых общих чертах.

Стих «Песни» — это стих народный, существенно отличающийся от стиха произведений письменной литературы⁸⁸. Народно-поэтическая речь обладает иной акцентной системой, чем литературная и разговорная. Здесь на одно ударение приходится не 2,8, а 3,8 слога. Это чрезвычайно существенная разница. В связи с этим большое значение приобретают проклитики и энклитики, увеличивающие число безударных слогов. В качестве проклитик и энклитик могут выступать различные части речи («стольне-Киев-град», «Владимир-князь», «ходил-гулял», «бел-горюч-камень»). По той же причине сохраняются старые формы прилагательных с местоименным окончанием и созданные по аналогии новые формы (княженецкой), употребляется большое количество суффиксальных образований, неударяемых частиц; часты глаголы с инфинитивом *-ти* вместо *-ть*, возвратная частица выступает в форме *-ся*, а не *-сь*, и т.д. Все это мы видели у Лермонтова.

Примеры лермонтовских проклитик и энклитик:

на широку грудь,
во златом венце,
очи зоркие,
на небо; без вести,
три дня, три ночи,
поделюсь теперь
и др.

В народном стихе наиболее устойчивым является конец стиха. Последнее ударение — константа. Упорядоченность ударений все более нарушается по мере удаления от константы.

Длина стиха — от 7 до 14 слогов (основная масса — от 9 до 13 слогов). Клаузулы в основном дактилические (87,9%), затем идут пеонические (натягивает), женские (красно и кончайте), гиперпеонические (бояре да князья) — 3 случая. Все эти клаузулы встречаются в народной поэзии, причем дактилические явно преобладают.

Ритмический рисунок «Песни» резко нарушается первыми строчками припевок-концовок («Ай ребята, пойте»...). Они представляют собою шестистопный хорей и резко контрастируют с медленной, плавной речью «Песни». Такой контраст обусловлен функцией этих припевок (см. выше). Конечные стихи (исход) построены по образцу раешника (рифмовка, резкое колебание в длине строк, трехкратная «слава»).

Рифма в «Песне» появляется эпизодически. Здесь мы встречаемся с другим принципом организации стихотворной речи: совпадением не звуковым

не звуковым, а морфологическим (ударные гласные не совпадают, совпадают следующие за ними суффиксы и окончания):

Забегались, заигрались,
спозаранку спать уложились;

Шелковые товары раскладывает,
Речью ласковой гостей он заманивает,
Злато, серебро пересчитывает;

Смотрят очи мутные, как безумные,
Уста шепчут речи непонятные.

Параллелизм в морфологическом тождестве естественным образом перерастает в рифму:

Кто побьет кого, того царь наградит;
А кто будет побит, того бог простит;

Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить...

Нужно думать, что переход от морфологического совпадения к звуковому в приведенных примерах не является случайным. Первый пример — афористическое заключение «клича» глашатаев; рифма еще больше подчеркивает его «замыкающую» функцию; второй пример — ирония Грозного, торжественно парадно обставляющего казнь купца, придавая ей характер «царской милости»; нарочито бравурный тон описания, контрастируя с мрачным содержанием, усиливает злую насмешку; этот бравурный тон, в свою очередь, усиливается тавтологическими повторениями (из которых первое представляет собою внутреннюю рифму) и рифмовкой однородных глагольных форм.

Внутренняя рифма появляется эпизодически (как и в народной поэзии). Она усиливает параллели: «лихой боец, молодой купец», «не шутку шутить, не людей смешить».

Народный стих «Песни» еще раз показывает, насколько глубоко Лермонтов проник в сокровищницу народной поэзии, как он, говоря словами Гоголя, «назвучался» народной речью. Стих «Песни» ставит это произведение в совершенно исключительное положение в русской литературе и заставляет говорить не о стилизации или имитации, но о творческом овладении народно-поэтическим методом.

Мы сделали попытку взглянуть на «Песню» с разных сторон и выделить те вопросы поэтики и стиля, которые казались нам существенными и интересными. Подведем некоторые итоги.

1. Появление «Песни» не случайно, но обусловлено состоянием русской литературы и науки в 20–30-е годы, а также творческими интересами и моментами биографии самого Лермонтова.

2. «Песня» — результат творческого усвоения Лермонтовым народно-поэтического метода. В то же время это не компиляция и не стилизация, а глубоко оригинальное произведение.

3. В «Песне» Лермонтов, недовольный современностью, обращается к историческому прошлому в поисках деспотизма, с чем перекликается и дискредитация Лермонтовым необузданного, своевольного, эгоистического героя. («Песня» полемически заострена против славянофильских теорий.) Она утверждает точку зрения на народ как высшего судью личностей и событий.

4. Эти идеи проводятся при помощи разнообразных художественных средств, в ряде случаев заимствованных из народной поэзии. Но Лермонтов всегда вносит в них нечто свое, качественно новое, чего народная поэзия не знала.

5. Чрезвычайно важен психологизм «Песни», что проводит резкую грань между нею и произведениями народной поэзии. Он проявился и в постепенной психологической подготовке событий, и в трактовке образов героев. Лермонтов создает типы, несущие на себе черты своей эпохи, социальной принадлежности, но в то же время неповторимо индивидуальные. Характер героев раскрывается не в одном аспекте, а полно и всесторонне.

Все вышесказанное дает нам право считать «Песню про купца Калашникова» одним из лучших и наиболее своеобразных реалистических произведений русской литературы XIX столетия.

примечания

- 1 См. стихотворения «На серебряные шпоры...», «Дума», «1-е января», «Смерть Поэта» и мн. др.
- 2 *Белинский В.Г.* Сочинения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1948. Т. 1. С. 667.
- 3 *Поспелов Г.Н.* Песня про купца Калашникова // Литература в школе. 1936. № 6. С. 40.
- 4 Там же. С. 47.
- 5 *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. Т. 1. С. 393 [далее ссылки на это издание перенесены в текст, номер тома отделен от номера страницы двояточием].
- 6 Нам кажется, что нет достаточных оснований, отвергая «мартьяновскую» версию как не подтверждаемую другими источниками и авторитет Мартьянова как «сомнительный», видеть в «Песне» только отклик на трагическую гибель Пушкина, отражение семейной драмы поэта и его отношений с Николаем I, как это делает А.В. Попов (*Попов А.В.* Лермонтов на Кавказе. Ставрополь: Ставропольское книжн. изд-во, 1954. С. 119). Такая альтернатива вовсе не стоит. Тем более мы не можем принять утверждение исследователя, согласно которому «Лермонтов не мог открыто вернуться к запретной для

- него теме гибели Пушкина и вынужден был обратиться к истории, к прошлому своего народа в поисках ситуации, аналогичной семейной трагедии Пушкина» (Там же). Такое утверждение предполагает сознательный выбор аналогичной ситуации и вуалирование ее из цензурных соображений, что никак не может быть доказано. Что же касается «мартьяновской» версии, то непонятно, почему реакционность взглядов самого Мартьянова должна ставить под сомнение этот его рассказ.
- 7 *Поспелов Г.Н.* Указ. соч. С. 39.
 - 8 Ниже будет указано еще на один круг проблем, затрагиваемый «Песней».
 - 9 См. статью И. Андроникова «Пензенские источники „Вадима“» (*Андроников И.* Лермонтов: Исследования, статьи, рассказы. Пенза: Пензенское обл. изд-во, 1952. С. 5–27).
 - 10 См. об этом в статье С.К. Шамбинаго «Народность» Лермонтова по «Песне о купце Калашникове» (Литературная учеба. 1941. № 7–8. С. 78–86).
 - 11 См. статью М. Азадовского «Фольклоризм Лермонтова» (ЛН. Т. 43–44. С. 227–262).
 - 12 В 1830 году Лермонтов делает запись: «...Если захочу вдасться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных; в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (4: 384).
 - 13 *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венюк М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 176.
 - 14 Приведено у И. Андроникова (*Андроников И.* Пензенский учитель Хохряков // Андроников И. Указ. соч. С. 270).
 - 15 Песни, собранные П.В. Киреевским. М., 1864. Вып. 6. С. 178. См. в этой связи указание М. Азадовского (*Азадовский М.* Указ. соч. С. 244–245) о знакомстве Лермонтова с собранием Киреевского.
 - 16 «У нас есть бойцы, / Удалые молодцы, / Они люди Калашниковы, / Они дети Заложниковы» (Запись Демина, приведен у Н. Мендельсона: *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 184).
 - 17 Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года / 4-е изд. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 3. С. 604.
 - 18 См.: *Андроников И.* «Дары Терека» // Андроников И. Указ. соч. С. 172.
 - 19 *Штокмар М.П.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 280.
 - 20 *Карамзин Н.М.* История государства Российского / 4-е изд. СПб., 1834. Т. IX. С. 160.
 - 21 *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 177–178.
 - 22 *Давидовский П.* Генезис «Песни о купце Калашникове» Лермонтова // Филологические записки. 1913. № 5. С. 585–586.
 - 23 *Попов А.В.* Указ. соч. С. 122–123.
 - 24 Так называемая «мартьяновская» версия, см. выше.
 - 25 *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова. Киев, 1892; *Давидовский П.* Генезис «Песни о купце Калашникове» Лермонтова // Филологические записки. 1913. № 4–5; *Мендельсон Н.М.* Указ. соч.; *Семенов Л.П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941.
 - 26 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: ГИХЛ, 1938. С. 192 [далее: КД].
 - 27 Песня «Никите Романовичу дано село Преображенское». См.: Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом... Т. 2. С. 521.
 - 28 КД, 26.
 - 29 См.: *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 180.
 - 30 КД, 26–27.
 - 31 Песни, собранные П.В. Киреевским. М., 1864. Вып. 6. С. 151. См. у Мендельсона: *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 181.
 - 32 *Чулков М.Д.* Сочинения. СПб.: Изд. Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук, 1913. Т. 1. С. 698 [далее: Ч].
 - 33 КД, 284.
 - 34 Ч, 168–169.
 - 35 Ч, 232; см.: *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 185.
 - 36 Ч, 229.
 - 37 Ч, 202.
 - 38 *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни. СПб., 1900. Т. VI. № 361. С. 280.
 - 39 КД, 29–30.
 - 40 Цит. по: *Мендельсон Н.М.* Указ. соч. С. 188.
 - 41 *Соболевский А.И.* Указ. соч. № 401. С. 311–312.
 - 42 Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. СПб., 1836. Ч. 1. С. 206 (цит. по: *Владимиров П.В.* Указ. соч. С. 23).
 - 43 *Поспелов Г.Н.* Указ. соч. С. 43.
 - 44 Там же.
 - 45 См. статью В. Чичерова «Лермонтов и песня»: М.Ю. Лермонтов: Сб. статей / Под

- ред. Н.А. Глаголева. М.: Учпедгиз, 1941. С. 133–164.
- 46 *Чичеров В.* Указ. соч. С. 151.
- 47 Там же.
- 48 Цит. по: Там же. С. 153.
- 49 Там же.
- 50 *Поспелов Г.Н.* Указ. соч. С. 47.
- 51 Взгляд, впервые высказанный Белинским. См.: *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 658. Повторен у Ц. Балталона (*Балталон Ц.* «Песня про купца Калашникова» // Русская школа. 1892. № 5/6. С. 196–212) и у С. Брайловского (*Брайловский С.* Общонаблюдения над портретом в произведениях Лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича» // Русская школа. 1893. № 7–8. С. 154).
- 52 Эту психологическую подготовку событий в «Песне» отмечал уже Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова». См.: *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 658–659.
- 53 *Поспелов Г.Н.* Указ. соч. С. 38.
- 54 *Садиков П.А.* Из истории опричнины XVI в. // Исторический архив. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 3. С. 115.
- 55 Запись Н.С. Кохановской. Приведена у Владимиров (Владимиров П.В. Указ. соч. С. 19).
- 56 *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 658–659.
- 57 *Азадовский М.* Указ. соч. С. 251.
- 58 *Брайловский С.* Указ. соч. С. 162.
- 59 См.: *Нейман Б.В.* Портрет в творчестве Лермонтова // Ученые записки МГУ. М., 1948. Вып. 127. Кн. 3. С. 77.
- 60 Мысль Н. Котляревского, повторенная затем у С. Брайловского. Цит. по: *Брайловский С.* Указ. соч. С. 161.
- 61 Ч, 173–174.
- 62 *Карамзин Н.М.* История государства Российского / 4-е изд. СПб., 1834. Т. IX. С. 466.
- 63 *Соколова В.К.* Русские исторические песни XVI в. (Эпохи Ивана Грозного) // Труды Института этнографии им. Миклухо-Маклая. Нов. серия. Т. 13. С. 26.
- 64 Там же. С. 26.
- 65 Там же. С. 14.
- 66 Материалы в указанной статье В.К. Соколовой.
- 67 *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 664.
- 68 *Соколова В.К.* Указ. соч. С. 78.
- 69 *Балталон Ц.* Указ. соч. С. 203–204.
- 70 *Брайловский С.* Указ. соч. С. 154.
- 71 Там же. С. 162.
- 72 Проф. М. Азадовский в цитированной выше статье отмечает полемичность «Песни», отрицающей славянофильское понимание народа и народности (отрицание положения о смирении, покорности судьбе как основных чертах русского народного характера); полемичность в трактовке образа Грозного; «Теории гармонического единения власти и народа Лермонтов противопоставил конфликт этих двух стихий» (*Азадовский М.* Указ. соч. С. 257).
- 73 *Нейман Б.В.* Указ. соч. С. 77.
- 74 См. наблюдения над портретом в произведениях Лермонтова в цитированной статье Б.В. Неймана.
- 75 *Пропи В.Я.* Язык былин как средство художественной изобразительности // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Сер. Филол. наук. Л., 1954. Вып. 2. № 173. С. 379.
- 76 Там же. С. 379.
- 77 Там же. С. 381.
- 78 *Штокмар М.П.* Указ. соч. С. 323.
- 79 *Советов С.* Народные черты в языке и стиле «Песни про купца Калашникова» Лермонтова // Русский язык в школе. 1940. № 5. С. 59.
- 80 *Евгеньева А.П.* О поэтических особенностях русского устного эпоса XVII–XIX вв. (постоянный эпитет) // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Л., 1948. Т. VI. С. 164.
- 81 *Мендельсон М.Н.* Указ. соч. С. 193.
- 82 *Пропи В.Я.* Указ. соч. С. 386.
- 83 Там же. С. 399.
- 84 См. подробнее в цитированной статье М.П. Штокмара.
- 85 См. указанные сочинения М.П. Штокмара и С.С. Советова.
- 86 *Истомин В.* Главнейшие особенности языка и слога произведений Лермонтова // Русский филологический вестник. Т. XXXI. № 1–2. С. 50–52.
- 87 См.: *Советов С.С.* Указ. соч.
- 88 См. цитированную статью М.П. Штокмара.

Преддипломная работа В.Э. (1958). —
Примеч. сост.

отзыв на рукопись Э.Г.Герштейн «Судьба Лермонтова»

Книга Э.Г. Герштейн «Судьба Лермонтова», предлагаемая ныне в переиздании в дополненном виде, не нуждается в специальных рекомендациях. Это — явление советской литературоведческой классики, одна из лучших книг о Лермонтове, которые созданы в мировой науке за все время существования лермонтоведения. Каждая глава в этой книге — открытие, опирающееся на многолетние разыскания автора, причем открытие, касающееся центральных проблем социальной биографии Лермонтова. Только после работ Э.Г. Герштейн прояснились отношения Лермонтова с двором, с оппозиционными кружками аристократической молодежи («Кружок шестнадцати»), стала ясна социальная подоплека дуэли с Барантом и последней дуэли Лермонтова, вскрыты в своем принципиальном качестве его многообразные личные и литературные связи и т.д. и т.п., — другими словами, без этих работ не существовало бы современного научного понимания биографии поэта как биографии социальной, как факта национальной истории и культуры. Педагогическое значение этой книги неопределимо; она противостоит многочисленным псевдопопулярным статьям и книгам как явление подлинной, большой науки, с ее уважением к факту, исключительным по тонкости проникновением в общественный быт лермонтовской эпохи, обоснованностью и доказательностью выдвинутых положений и осторожностью гипотез. Она вызывает споры, потому что говорит о проблемах новых, чаще всего малоработанных и потому что отличается подлинно научной смелостью и оригинальностью мысли. Первое издание этой книги, вышедшее в 1964 году, сразу же было оценено печатью и научной и читательской общественностью как явление выдающееся, хотя работы Э.Г. Герштейн, вошедшие в «Судьбу Лермонтова», в большинстве своем к этому времени уже прочно вошли в оборот. Первое издание этой книги сейчас уже совершенно недоступно, необходимость переиздания ее ощущалась сразу по выходе, и то, что сейчас оно, наконец, осуществляется, нельзя не приветствовать. Заметим при этом, что

издательство «Советский писатель» закономерно взяло на себя эту инициативу: «Судьба Лермонтова» — факт столько же науки, сколько писательского мастерства: книга отличается своим ярко выраженным литературным стилем, изяществом языка и увлекательностью сюжетных построений. Без преувеличения можно сказать, что «Судьба Лермонтова» — одна из наиболее «читательских» книг в нашей научной литературе.

По сравнению с первым изданием нынешний вариант несколько изменен. Исключена глава «Журналист, читатель и писатель», где у автора было меньше новых материалов. Нельзя не пожалеть об этом — как и о том, что автору явно не хватает отведенного объема (кое-где ощущаются следы вынужденного сокращения). Глава требовала бы не исключения, а расширения: в ней были весьма плодотворные соображения, касающиеся одного из центральных произведений позднего Лермонтова. За счет этой главы Э.Г. Герштейн расширила главу «Лермонтов и двор», введя в нее очень существенные новые данные. Обогащена и последняя глава книги. Обо всем этом далее мы будем говорить несколько подробнее (в постраничных примечаниях).

Книга открывается маленьким предисловием и «Введением к первому изданию». Я бы их объединил, оговорив, что нового содержится в данной редакции. В «Введении» есть к тому же и устаревшие данные (так, указывается, что нам неизвестна дата окончания «Демона»; сейчас она установлена, и Э.Г. Герштейн сама же говорит об этом в книге). Их нужно уточнить, приведя в соответствие с представлениями нынешнего времени, а не 1964 года.

Глава I. «Дуэль с Барантом». Как уже говорилось, заслуга современной интерпретации этого эпизода полностью принадлежит Э.Г. Герштейн. Глава не требует никаких изменений. Стоит только подчеркнуть, что дуэль Пушкина также рассматривалась и в национальном аспекте, — (с. 22), — что, кстати, убедительно показала сама же Э.Г. Герштейн. Некоторые данные в этой связи приведены в статье А. Глассе «Дуэль и смерть Пушкина по материалам архива Вюртембергского посольства» (Временник Пушкинской комиссии, 1977. Л., 1980) и в статье автора этих строк о неизданных откликах на смерть Пушкина (Там же, 1976. Л., 1979).

Глава II. «Лермонтов и двор». Эта глава — одна из интереснейших в книге — обогащена новыми данными, добытыми Э.Г. Герштейн и опубликованными ею в сборнике «Лермонтов: Исследования и материалы» (1979). Здесь — очень точная и тонко поданная картина социального быта, в контексте которого биография Лермонтова и выглядит в первую очередь как социальная биография. С большим тактом формулируются гипотезы, которые еще требуют розысков фактического материала. Из новаций в этой главе хотелось бы обратить внимание на новую интерпретацию стих. «Как часто, пестрою толпою окружен...».

Она

Она вызывает споры, с ней далеко не все согласны, но мне лично она кажется наиболее убедительной из всех существующих: только инерцией буквального и бытового толкования литературных текстов можно объяснить, что эти стихи по сие время понимаются как стихи о *маскараде*, в то время как маскарад в них — поэтическая метафора.

Решительное мое несогласие вызывает только характеристика Плетнева (с. 51 и след.). Мы отошли от концепции великого поэта Жуковского как «придворного поэта, воспитателя наследника», великого поэта Пушкина как «камер-юнкера» в первую очередь, — зачем же оставлять вульгарно-социологические реликты в отношении Плетнева? Кто издает журналы «для царей»? обычным тиражом? «Царям» нужен один экземпляр. Почему Плетнев «фальсифицировал» образ Пушкина? Потому что он не совпадает с нашим? Здесь нужен более историчный подход. Конечно, концепция Пушкина у Плетнева была консервативной, в поздние годы и реакционной, и об этом нужно сказать, но не превращать Плетнева в сервилиста, каковым он никогда не был. Следовало бы принять во внимание и отзывы Плетнева о Лермонтове — отчужденные, но доброжелательные, которые резко противоречат концепции этих страниц. Но вот что имеет к Лермонтову прямое отношение. Э.Г. Герштейн справедливо отводит обвинения Вяземского и Жуковского в искажении «Тамбовской казначейши», — но тут же переносит вину на Плетнева. Это недоразумение, которое нужно распутать. Все изменения в «Казначейше» носят не общеполитический, а локально-цензурный характер (что доказывается, между прочим, сопоставлением с вычеркнутыми строками, сохранившимися в устной передаче). Это упоминания Тамбова и присутственных мест, которые цензор обязан был вычеркивать, но которые были глубоко безразличны и издателю, и «высшему начальству». Так правилась даже «Северная пчела». Кроме Сенковского, которому Плетнев был враждебен, никто из издателей журналов не вмешивался в авторский текст: это было не принято.

Стоило бы еще раз вернуться к стр. 79, где не совсем точно интерпретированы воспоминания Тургенева. Из них не следует, что Тургенев говорит непременно о 31.XII. Мемуары Тургенева намеренно обобщены (см. примеч. к ним в Полн. собр. соч.) и упоминание о «Как часто...» появляется в них ретроспективно, о чем, кстати, он сам и говорит. На след. стр. они истолкованы гораздо точнее, в противоречии с этой гипотезой.

Глава III. «Неизвестный друг». Превосходная и широко известная работа — одно из открытий автора. Я бы упомянул только, что Дорохов был поэт, причем печатавший свои стихи: в «Молве» 1832 и 1833 годов (стих. «Море»: 1833. № 37. С. 145); в «Сыне отечества» и «Северном Архиве» («Лезгинскому кинжалу»: 1837. Т. 183. С. 151; Там же. С. 272 — «К К-у»); в альбоме М. Дороховой есть «Валерик» Лермонтова (Ежегодник РО ПД на 1977. Л., 1979. С. 26–27).

Глава IV. «Тайный враг». Лично я несколько иначе смотрю на фигуру Васильчикова, — но это вопрос спорный, и в этом споре позиция Э.Г. Герштейн — одна из наиболее авторитетных и наиболее аргументированных. Должен сразу же сказать, что книга совершенно свободна от общераспространенного соблазна искать всюду сенсационных «тайных врагов» Лермонтова, и очень характерны в этом отношении стр. в последней главе, опровергающие версию Столыпина как «тайного врага» Л. Однако здесь все же есть элемент увлечения. Нельзя ставить в вину Васильчикову его половинчатые взгляды на крепостное право, социальные реформы, земство и т.д. (с. 181, 190–191); если уж ссылаться на В.И. Ленина, то нужно вспомнить и то, что В.И. Ленин призывал судить исторических деятелей не по тому, чего они не сделали по сравнению с последующими поколениями, а по тому, что они сделали по сравнению с предыдущим. Лермонтов ведь ничего не сделал для отмены крепостного права, а Васильчиков пусть и мало, но сделал, — так что сопоставление все же в его пользу. Но здесь есть еще один важный вопрос. То, что характеризуется как «шовинизм» Васильчикова (с. 181–185), — это очень характерный «антинемецкий» национализм, свойственный революционному движению 1820-х и 1830-х годов: антиниколаевским прокламациям Ситникова, Рылееву, Поджио, Пестелю и пр. — и «Кружку шеснадцати». Здесь нужен исторический критерий. Материалы «бурсы» Васильчикова интересны до крайности — в них есть как бы генеральная репетиция корпорации «16-ти». Стоило бы об этом подумать.

«За страницами „Большого света“», «„Родина“ и „Тарантас“» — интереснейшие главы, где появляется ближайшее *литературное* окружение Лермонтова. Кое-что здесь остается гипотетическим, — но к настоящему времени это самые авторитетные работы о взаимоотношениях Лермонтова с Соллогубом, Гагариным, кружком Виельгорских. Очень привлекательно в них тонкое ощущение литературной природы анализируемых текстов, сквозных мотивов лермонтовской прозы и лирики, самого механизма поэтической переработки бытовых реалий. Это превосходные главы, — хотя, конечно, на некоторые аспекты их проблематики можно смотреть и иначе (так, мне кажется, что пародийный план «Большого света» не всегда очевиден и что самая проблема еще требует дополнительного анализа). Блестяще раскрыт реальный план «Штосса», — вообще, находки Э.Г. Герштейн в области творческой истории этой повести — одно из ценнейших приобретений лермонтоведов. Я намеренно уклоняюсь здесь от обсуждения тех вопросов, на которые смотрю иначе, чем автор: обсуждение это — материал не рецензии, а, может быть, целой серии научных дискуссий, в которых по крупицам будут добываться новые данные. Кстати: эта стимулирующая роль книги — одно из ее органических качеств и очень больших достоинств.

Глава

ОТЗЫВ НА РУКОПИСЬ Э.Г. ГЕРШТЕЙН «СУДЬБА ЛЕРМОНТОВА»

Глава о «Кружке шестнадцати» — одна из центральных в книге; она дополнена новыми данными о двенадцатом ныне известном участнике кружка — кн. Б.Д. Голицыне. Как уже говорилось, эта работа принадлежит к числу классических в нашем лермонтоведении.

Книга заключается большой главой об истории дуэли и смерти Лермонтова. Эта глава в свое время разъяснила многое в трагедии последних дней поэта; так, тщательным и убедительным анализом Э.Г. Герштейн опровергла прочно державшуюся легенду, что причиной дуэли были якобы вскрытые Лермонтовым семейные письма. Сейчас глава дополнена материалами, появившимися в последние годы, и важным этюдом об отражении «лермонтовской легенды» в «Бесах» Достоевского. Выводы, суждения и наблюдения Э.Г. Герштейн отнюдь не утратили своей весомости и после появления новых материалов и иных трактовок темы, — и, может быть, автору следовало бы остановиться на них несколько подробнее, дав в нужных случаях и критический их анализ (это относится и к работе автора этих строк).

Общий вывод после всех высказанных замечаний остается прежним: мы имеем дело не просто с хорошей книгой, но с книгой, уже вошедшей в классический фонд нашего литературоведения, скорейшее переиздание которой настоятельно необходимо; с книгой не требуется доработки, а небольших редакционных уточнений.

Канд. филол. наук

[В.Э. Вацуро]

Ленинград, 17 сент. 1983

Второе издание книги Э.Г. Герштейн было выпущено не «Советским писателем», а «Художественной литературой» (М., 1986). В книге отсутствуют главы «Журналист, читатель и писатель» и «„Родина“ и „Тарантас“»; композиция несколько отличается от описанной в отзыве Вацуро. Говоря о работе «автора этих строк», Вацуро имеет в виду «Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова. (Письмо А.С. Траскина к П.Х. Граббе)» (см. наст. изд.). Об этой работе Э.Г. Герштейн писала Вацуро 1 октября 1974 года:

«Дорогой Вадим Эразмович,

Так как я страдаю той же болезнью, что и Вы, — нерадивостью в переписке и прочих знаках внимания, то прощаю Вам все Ваши злодеяния.

О публикации Вашей скажу без церемоний.

Письмо Траскина необыкновенно важное и интересное. Поздравляю с замечательной находкой. Любопытно также, что Тихонравов ничего с ним не сделал — этого Вы не обыграли. Впрочем, Вы человек умеренный.

Письмо Траскина хорошо ложится рядом с новой публикацией Сталины (да!) Кравченко писем Дорохова к Юзефовичу <...> переопубликованных Эйдельманом в „Комсомольской правде“.

Жаль, что в Ваш перевод вкрались неточности, подающие повод к недоразумениям: Мартынов — бывший казак Гребенского „полка“, а не „войска“. Глебов — „из конногвардейцев“, а не „из кавалергардов“. Это — разные полки, по опубликованным материалам хорошо известно, что Глебов служил в лейб-гвардии конном полку, а название „кавалергардов“ наводит на дополнительные ассоциации, т.к. Мартынов — бывший кавалергард, сослуживец Дантеса. Ваша ошибка дезориентирует читателя.

Что касается комментария по существу, меня сильно задел один пункт, даже полтора, и я хотела выступить с „репликой“ в печати, но поленилась.

Вы считаете, что „нет достаточных оснований сомневаться в показаниях Васильчикова, что он разрядил оставшийся заряженным лермонтовский пистолет“. Но у нас есть, в таком случае, достаточные основания для крайнего удивления: как мог Васильчиков уничтожить перед следствием единственное вещественное доказательство правильности показаний подсудимых? И как он смел вообще прикасаться к пистолетам? Ведь ребенок понимает, что следственные власти в случае убийства прежде всего обращаются к оружию убийцы и пострадавшего. А Вы безмятежно замечаете, что „нет оснований не доверять Васильчикову“!??

Далее: Вы противопоставляете показания „пятигорских мемуаристов“ „московским письмам“. Но Вы забыли про железный закон: письма современников, написанные по свежим следам, достовернее воспоминаний. К тому же никаких *московских писем* о дуэли нет: у всех у них один источник, точно указанный А.Я. Булгаковым: это письмо В.С. Голицына, весьма осведомленного офицера, принадлежащего к командному составу, которое пришло в Москву уже 26 июля. Следовательно, оно написано еще до того, как Траскин передает уже официальную версию, выработанную им в оперативном порядке вместе с подсудимыми. Не будем входить в обсуждение мотивов его действий, но цель их ясна: выгородить и убийцу и секундантов, облегчить дело. Согласованность ответов Мартынова, Глебова и Васильчикова с намерениями Траскина достаточно хорошо документирована. Если бы суду стало известно, что помимо условий трех выстрелов и опасно-короткой дистанции между противниками Лермонтов еще выстрелил на воздух, ответственность секундантов была бы гораздо серьезнее. Недаром в Москве именно на основании сведений князя Голицына в один голос повторяли, что это „убийство, а не дуэль“.

Таким образом, Вы слишком легко разделались с изумительными признаниями Васильчикова. Кстати: упоминая об „иных точках зрения“ на легкомысленный или вымышленный выстрел Васильчикова после дуэли, Вы указываете на Андроникова и на меня. Но Андроников просто примкнул ко мне, и повторял мою версию и мою находку (ибо показания Васильчикова *впервые* опубликованы и осмыслены мною в 1939 г.) в своей книге, многочисленных выступлениях по телевизору и радио. Поэтому не следовало называть его имя рядом с моим, да еще на первом месте. Неверно также называть письмо Траскина „мемуарным источником“. Это — сегодняшней отклик, животрепещущий, заинтересованный, а не поздний рассказ по памяти.

Затем

ОТЗЫВ НА РУКОПИСЬ Э.Г. ГЕРШТЕЙН «СУДЬБА ЛЕРМОНТОВА»

Затем еще полпункта. Вы говорите о „возможных свидетелях“ дуэли, помимо Столыпина и Трубецкого. А куда они делись, эти свидетели? Разбежались и замолчали навек? Эта версия возникла на почве глухих сведений о неофициальном присутствии на месте Столыпина, Трубецкого и Дорохова. Но после того как прояснилась роль Дорохова и подтвердилось документально, что Трубецкой и Столыпин были секундантами, не названными на следствии, версия о посторонних свидетелях лишилась оснований. Я не скажу, что она опровергнута, — она растаяла и может быть возрождена только в том случае, если найдутся новые документальные данные. А до этого, по-моему, упоминать о ней не следует, так как это размывает все границы между достоверным и неподтвержденным.

В остальном — возражений не имею. Особенный интерес вызвал у меня Ваш анализ „ставропольского кружка“ и призыв изучить его подробнее.

Привет <...>».

ОТЗЫВ НА ПЬЕСУ А. ЧЕРВИНСКОГО «ИЗ ПЛАМЯ И СВЕТА»

Пьеса А. Червинского «Из пламя и света» — крайне интересное произведение. Тематическое его содержание — история последней дуэли Лермонтова; во внутреннем монологе дается ретроспектива — воспоминания поэта об узловых эпизодах его духовной биографии.

Автору хорошо известны исторические источники; он знаком не только с мемуарной, но и с биографической литературой о Лермонтове. Вместе с тем искать в его пьесе фактографической точности было бы большой ошибкой, ибо биографические факты здесь составляют только внешнюю канву. Так, история с Марфушей — эпизод из «Сашки», интерполированный в лермонтовскую биографию. Такого рода отклонения — право автора художественного произведения, и историческая апробация должна заключаться в анализе психологической достоверности характеров и ситуаций.

Именно разработка характеров и является, с моей точки зрения, сильной стороной пьесы. Прежде всего, автор предложил не тривиальное и во многом убедительное решение характера самого Лермонтова. Не только в художественной, но и в научной биографической литературе понимание личности поэта колеблется от констатации его «дурного характера» (старая точка зрения) до утверждения его идеальных стремлений в борьбе с дурным обществом («новая» точка зрения, столь же односторонняя, как и прежняя). «Сложность» характера Лермонтова постоянно декларируется, но очень редко воплощается.

В пьесе А. Червинского мы имеем дело не просто с попыткой создать объемный образ Лермонтова, но и рассмотреть его характер как характер поколения. Именно на такое решение проблемы наталкивает нас лермонтовское творчество. И его эпатажное поведение, и горечь, и скепсис, и ирония, часто деструктивная, — все это типичные черты поколения периода безвременья, описанного Лермонтовым в «Думе» и в «Герое нашего времени». Иногда встречающаяся попытка доказать, что в «Думе» Лермонтов отделил себя от своего поколения, как бы

поднявшись

ОТЗЫВ НА ПЬЕСУ А. ЧЕРВИНСКОГО «ИЗ ПЛАМЯ И СВЕТА»

поднявшись над ним и осознав его пороки, — дурная услуга поэту, который таким образом превращается в «обличителя» типа Розенгейма, осмеянного Добролюбовым. Рефлексия Лермонтова в «Думе» распространяется и на самого себя — и в этом особая ценность этого стихотворения как психологического и социально-литературного документа. Именно так и предстает Лермонтов в пьесе А. Червинского; рефлексивное начало в нем выявлено внутренними монологами и постоянным критическим пересмотром своего прошлого и настоящего. При этом ретроспективные сцены несут в себе нередко и некие глубинные смыслы: так, спор Лермонтова с Лихаревым решается не только в интеллектуальном столкновении, но и самым фактом гибели Лихарева на глазах у Лермонтова. Так, между прочим, построена концепция «Героя нашего времени», которая явилась для автора своего рода принципиальной моделью.

Все эти художественные установки сказываются и на решении фигуры Мартынова. Концепция Мартынова чрезвычайно любопытна. Конечно, пара Печорин — Грушницкий дала некую канву конфликту в пьесе, в которой Грушницкий убивает Печорина. Однако в характере Мартынова подчеркнуты социально-психологические черты. Столкновение его с Лермонтовым, по замыслу автора пьесы, — не только личная ссора, но и непримиримый антагонизм. Мартынов воплощает в себе все то, что неприемлемо для Лермонтова в современном обществе, но облакает его негативные стороны в формы внешней оппозиционности, либерализма, элитарности. Мартынов показан как пародия Лермонтова, притом что он обладает и привлекательными индивидуальными особенностями. Некоторые его монологи несколько прямолинейны (см. замечания на полях); в целом же этот характерологический замысел убедителен не только художественно, но и исторически (Мартынов не был принципиальным врагом Лермонтова, конечно же, не был орудием заговора против поэта и всю жизнь раскаивался в совершенном убийстве). Психологически точно обрисованы и Монго-Столыпин, и Васильчиков, — и здесь также вряд ли можно упрекнуть автора в отходе от исторической достоверности. Следовало бы пересмотреть сцену в III Отделении (Лермонтов и «старый генерал»): разговор в таком тоне с дворянином и офицером чрезвычайно сомнителен.

Замечания к тексту, таким образом, единичны и касаются частных деталей. В целом, как уже сказано, пьеса — очень своеобразное, глубокое, художественно полноценное и достоверное исторически явление театральной лермонтовианы. Она вполне заслуживает сценического воплощения.

Кандидат филологических наук
[В.Э. Вацура]

Отзыв написан по запросу Управления театров Министерства культуры РСФСР от 12 мая 1985 года за подписью главного

редактора Репертуарно-редакционной коллегии Управления театров А.Е. Порватова.

отзыв на рукопись Г.П.Макогоненко «Лермонтов и Пушкин: проблема преемственного развития литературы»

Рецензируемая монография принадлежит перу одного из наиболее авторитетных специалистов по русской литературе XVIII — первой половины XIX века. Как и предшествующие, хорошо известные работы ученого, она носит одновременно историко-литературный и теоретический характер, о чем недвусмысленно свидетельствует уже самое название книги.

Работа эта не может быть рассмотрена изолированно. Она — четвертая, заключительная часть тетралогии, посвященной истории русского реализма 1830-х гг. Первые две книги (1974 и 1982 гг.) были посвящены творчеству Пушкина в 1830-е гг.; третья (1985) — проблеме «Пушкин и Гоголь». Проблема «Пушкин и Лермонтов», которой посвящена данная работа, является естественным и закономерным завершением этого цикла.

Книга состоит из введения («Наследник Пушкина») и пяти глав: 1. Из истории изучения темы «Лермонтов и Пушкин». 2. Пушкинское начало в драме Лермонтова «Маскарад». 3. Поэт и пророк у Пушкина и Лермонтова (Проблема протестующего героя). 4. Поэма Лермонтова «Мцыри» и русский реализм 1830-х гг. 5. О народности Лермонтова. Заключение в книге не предусмотрено, — между тем оно, вероятно, было бы нелишним: при широком диапазоне проблем, более общих и более частных, стоило бы заключить книгу чем-то вроде резюме. Сейчас последняя глава производит впечатление обрывающейся на полуслове — быть может, потому, что она оканчивается разбором сравнительно частного вопроса о стихе стихотворения «Выхожу один я на дорогу».

Историография проблемы «Лермонтов и Пушкин» насчитывает немногим менее ста пятидесяти лет, т.к. она возникла уже в первых критических отзывах о Лермонтове. На эту тему написаны десятки (если не сотни) работ, и новое обращение к ней требует обоснования. Таким обоснованием явились прежде всего упомянутые выше предшествующие монографии Г.П. Макогоненко. В них были поставлены существеннейшие

проблемы

ОТЗЫВ НА РУКОПИСЬ Г.П. МАКОГОНЕНКО «ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН»

проблемы «позднего» пушкинского творчества. Прежде всего, это проблема качества пушкинского реализма 1830-х гг. Г.П. Макогоненко показал, какими путями Пушкин двигался к осознанию и осмыслению народной жизни, подвергая анализу и национальный народный характер, и движущие силы исторического процесса; как в «Истории Пугачева» и затем в «Капитанской дочке» у него возникла совершенно своеобразная концепция «русского бунта» и русского бунтаря, где и характер, и социальный катаклизм были детерминированы самой исторической действительностью; как формировался у Пушкина этический и эстетический идеал, основанный на понятии «самостоянья человека»; исследователь показал сложную связь позднего Пушкина с идеологическим наследием декабризма; наконец, он исследовал эволюцию пушкинского романтизма, показывая его качественное перерождение в новый художественный метод через ревизию идеи романтического индивидуализма и сближение с действительностью («доверие» к ней). Я выделяю в данном случае те проблемы, которые получают свое продолжение и развитие в рецензируемой книге о Пушкине и Лермонтове. Так, в главе третьей ставится проблема «протестанта» уже на лермонтовском материале, — и там же разбирается вопрос о преломлении у Лермонтова декабристского наследия: в главе о «Маскараде» возникает проблема преодоления индивидуализма; в главе о «Мцыри» заходит речь о специфических качествах реализма 1830-х гг. и реалистической символики. Скажу сразу же, что вопрос о художественном методе «позднего» Лермонтова постоянно вызывает споры при диаметрально противоположных позициях спорящих: Лермонтова считают реалистом, романтиком или находят в его творчестве «синтез» романтизма и реализма. Г.П. Макогоненко — убежденный сторонник концепции Лермонтова-реалиста; автор настоящих строк скорее склонен считать его романтическим писателем, — однако позиция автора книги, казалось бы диаметрально противоположная его собственной, представляется ему гораздо более серьезно обоснованной, нежели позиция многих сторонников концепции «Лермонтова-романтика». То, что говорит Г.П. Макогоненко на с. 316 и след. своего труда, — значительный вклад в изучение важнейшей проблемы: реализм рассматривается здесь не как нормативное, а как динамическое понятие, со своими этапами эволюции, на каждом из которых возникает своя мировоззренческая и эстетическая доминанта. Нельзя не согласиться и с критикой Г.П. Макогоненко концепции «синтеза» романтизма и реализма у Лермонтова. При всех своих, казалось бы, привлекательных чертах, на первый взгляд примиряющих противоположные позиции, она оказывается еще более уязвимой: она рассматривает реализм как уже сложившуюся и устоявшуюся систему, произвольно исключая ее из процесса исторического складывания. Именно в силу этого обстоятельства Г.П. Макогоненко противоречит самому се-

бе, когда присоединяется к точке зрения В.М. Марковича (с. 319–320), где звучит как раз идея синтеза.

Проблема метода Лермонтова в 1830-е гг. то явно, то скрыто присутствует во всех главах книги, — и это совершенно естественно. Однако она не единственная центральная и организующая проблема. Другой является самое понимание литературной преемственности, т.е. путей и принципов литературной эволюции. Предпосылка к ее решению, как уже сказано, находится в предшествующих частях тетралогии. Г.П. Макогоненко выдвинул и обосновал очень важное положение о глубинном воздействии Пушкина на современную ему русскую литературу уже в 1830-е гг. Это положение отнюдь не столь очевидно, как могло бы показаться: общеизвестно, что в это время наступает разрыв Пушкина с читателем, что лучшие его произведения оказываются не понятыми критикой или опубликованными уже после смерти поэта. Именно этим обстоятельством объясняется характерная особенность историографии темы «Пушкин и Лермонтов»: исследовалось главным образом воздействие на Лермонтова *раннего* Пушкина (оканчивая «Евгением Онегиным»); проблема «Лермонтов и Пушкин 1830-х гг.» оказывалась разработанной гораздо меньше, поскольку фактический материал не лежал на поверхности и самая связь зачастую была неочевидной. Автор работы почти демонстративно отказался от нового обращения к уже исследованной проблеме и сосредоточился на том, что не подверглось внимательному анализу. Это повлекло за собой изменение методики работы и даже исследовательского инструментария. Изменилось самое представление о характере связи предшественника и последователя: не «воздействие», не «влияние», не полемика (на последнее обстоятельство нужно обратить особое внимание, ибо полемикой с Пушкиным постоянно и неосновательно объявляются многие из тематически близких произведений Лермонтова, — и в этом смысле анализ, напр., лермонтовского «Пророка» очень важен и плодотворен методологически, хотя не все высказанные наблюдения мне кажутся справедливыми), — не эти частные и конкретные формы связи, — но разработка поставленных Пушкиным социальных, философских и эстетических проблем, — вот что является существом литературной эволюции. Так, в «Мцыри» и в «Песне про царя Ивана Васильевича...» автор книги усматривает развитие пушкинской темы «русского бунта» и «бунтарства» в широком смысле («Мцыри»), с его открытой Пушкиным социальной и психологической детерминированностью и с его же трагедией: поражение неизбежно, но оно — условие сохранения достоинства и «самостояния» бунтующей личности. Так анализируется и «Маскарад» — в глубинных основах своей проблематики, в которой усматриваются пушкинские начала.

Вся эта совокупность проблем и более общих, и более частных, из которых мы, естественно, могли экспонировать лишь некоторые, закономерно

ОТЗЫВ НА РУКОПИСЬ Г.П. МАКОГОНЕНКО «ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН»

закономерно подводит исследователя к постановке вопроса о народности в пушкинском и лермонтовском понимании. Г.П. Макогоненко анализирует национальный характер у Лермонтова и Пушкина и понимание Лермонтовым народной России. Наконец, его интересует отражение в позднем творчестве Лермонтова народных этических представлений — и под этим углом зрения анализируются «Беглец», «Завещание», «Выхожу один я на дорогу» и др. Особое внимание автор уделяет «Родине» и — с другой стороны — стихотворению «Прощай, немытая Россия», стремясь осмыслить соотношение двух, казалось бы, несовместимых идейных и поэтических позиций, выраженных в двух последних стихотворениях.

Те наблюдения и выводы, которые делает Г.П. Макогоненко, говоря о проблеме народности у Лермонтова и Пушкина, представляют значительный интерес и, конечно, будут учтены при дальнейшей разработке проблемы. Существенны они и для теоретической постановки проблемы литературной преемственности. Принципиально важно, например, что «Беглец» анализируется в сопоставлении не с «Тазитом», как обычно, а с «Песнями западных славян», казалось бы не имеющими к поэме Лермонтова отношения, — однако именно здесь автор обнаруживает глубинные связи: Лермонтов, продолжая начатое Пушкиным, вторгается в сферу народных социально-этических представлений, делая их стержневым элементом художественной концепции. Но здесь следует предостеречь ценную работу от полемических увлечений. Утверждать, что никакой связи «Беглеца» с «Тазитом» не существует (с. 370, ср. и с. 378), — значит идти против совершенной очевидности. В «Беглеце» перефразированы (цитатно!) ст. 182 и след. «Тазита», а предшествующие — ст. 173–175 — вошли в «Мцыри». Это значит, что связь существовала в литературном сознании или подсознании Лермонтова. Столь же неубедительно выглядит и отрицание связи стихотворения «Выхожу один я на дорогу» со стихотворением Гейне (с. 425). Если сюжетную и образную близость этих двух стихотворений считать недостаточной, — то нужно решительно снять вопрос о пушкинском начале в стихах Лермонтова, ибо он опирается на чрезвычайно проблематичную литературную генеалогию поэтического образа («дуб»).

Здесь возникает одно существенное возражение, которое относится к нескольким местам книги, — и оно связано как раз с ее полемическим характером. Это последнее характерно и для других частей тетралогии, — и это не недостаток, напротив, достоинство. Книги Г.П. Макогоненко не боятся спора, они вызывают на заинтересованное обсуждение проблемы, и тем же привлекательным качеством отличается и рецензируемая рукопись. Начиная с историографической главы автор ведет спор со сторонниками «теории заимствований», которые объективно или субъективно принижали самостоятельность Л. Но здесь исследователь нечувствительно для себя начинает впадать

в грех антиисторизма. Культурно-историческая школа такой же исторический и литературный факт, как и любое другое литературное явление, и требует к себе исторического отношения. Ранние ее представители, начиная с Галахова, шли в русле демократических идей, и установление «байронизма» Л., т.е. связи его с прогрессивными литературными движениями, было полемически противопоставлено изолирующим трактовкам, шедшим из консервативного лагеря. То, что Л. — «реминисцентный» поэт, легко заимствующий словесные формулы, — не чья-то выдумка, а непреложный факт, и он не имеет никакого отношения к вопросу о самостоятельности или несамостоятельности, а является феноменом психологии творчества, особенностью памяти и т.п. В первом, подражательном сборнике Некрасова реминисценций почти нет; у позднего Лермонтова их много. Между прочим, реминисценции, накопленные «эмпирическими» компаративистами, при отсутствии у Л. критических статей и почти полном отсутствии литературных писем, есть единственный путь очертить культурное пространство, в котором развивалось его творчество. Поэтому полемический пафос историографической главы совершенно неоправдан, и вскоре Г.П. Макогоненко начинает сам себе противоречить: он упрекает А.В. Федорова как раз в том, в чем повинны и его предшествующие страницы: в запоздалости полемик, в неисторическом отношении к предшественникам и т.п., — а на с. 119 дает позитивную характеристику как раз тем работам, против которых энергично возражал. Более того, для него самого установление реминисценции оказывается естественным инструментом исследования («Выхожу один я на дорогу», ср. также с. 365). Именно поэтому требуют серьезных коррективов утверждения типа «преemptивность исключает какое-либо заимствование и подражание» (с. 117) — почему? «У зрелого Л. нет ни заимствований, ни подражаний» (с. 333) — нужно пояснить, что имеется в виду. Заимствованных словесных формул — сколько угодно. Очень опасно, отказавшись от этого объективного показателя знакомства и интереса Л. к чужому произведению, опираться исключительно на доводы «исторического порядка» (с. 333) — эти доводы легко могут оказаться чисто вкусовыми констатациями близости или априорными построениями.

Перехожу к постраничным замечаниям.

С. 4–5. Попытка оспорить явную реминисценцию в «Смерти Поэта» кажется мне ненужной.

С. 23. Я думаю, что оценка Белинского имеет более сложную природу, чем простое повторение мысли Боткина. Нужно объяснить, почему он ее повторял, — Белинский не делал этого, если мысль не соответствовала его собственным идеям.

С. 31. То, что Каверин — знак оппозиционности, мне не кажется очевидным.

С. 41.

ОТЗЫВ НА РУКОПИСЬ Г.П. МАКОГОНЕНКО «ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН»

С. 41. Пока тезис не доказан, суждение автора выглядит априорно.

С. 47. Дата стих. «Гляжу на будущность с боязнью» не установлена (см. ст. Э. Герштейн в последнем Лермонтовском сб-ке).

С. 123. Сопоставление мне кажется слишком общим.

С. 130. «Берлинские привидения» — псевдо-Радклиф.

С. 132. Связь «Маскарада» и «Пиковой дамы» никем не доказана и вовсе не очевидна. Комарович ограничился простым утверждением. Какое же здесь событие?

С. 137. Какая же у Баркова чувственность? Это тоже, как и у Л., не эротика, а порнография, — даже если она и пародийна. Кстати, о Л. писали почти так же, как здесь сказано о Баркове. См. статью С.Н. Дурылина «Путь Л. к реализму» (сб. «Творчество Л.», 1941). Школа гвардейских подпрапорщиков сейчас рассматривается несколько иначе. На традиционном ее освещении сказались «юнкерские поэмы».

С. 145–147. Датировка «Тамбовской казначейши» 1836 годом обоснована недостаточно. Во всяком случае, безоговорочно опираться на нее нельзя. Мне не кажутся совершенно убедительными сопоставления ее со статьями Булгарина. Если же принять последовательность, предлагаемую в книге, то на нее остается ноябрь–декабрь 1836 г. Все это очень мало вероятно.

С. 150. Строка «Иль стал душою заговора» не Л., а, вероятно, Ефремова.

С. 258. Нет ни малейших данных, что Л. знал «Ответ» Одоевского Пушкину, как и «Во глубине...». Постулировать это невозможно.

С. 259. Здесь — чтение поверх текста, против чего сам автор возражает.

С. 293. Полемика с Ю. Манном мне не кажется убедительной, если вспомнить монолог Мцыри («О, я как брат, / Обняться с бурей был бы рад» и т.д.). На с. 329 автор говорит то же, что и Ю.В. Манн.

С. 341. Толкование эпиграфа к «Мцыри» кажется мне искусственным. Я предпочел бы читать иначе: «я вкусил слишком мало жизненных радостей и вынужден умереть».

С. 344. Критика статьи в ЛЭ мне кажется глубоко несправедливой и необъективной. Авторы прекрасно сделали, что не стали говорить от имени Лермонтова и не дезориентировали читателя, предложив им одну концепцию в качестве общепринятой.

С. 372. «Арион» напечатан в 1830 г. Утверждение о знакомстве Л. с «декабристскими» стихами не имеет никаких фактических подтверждений.

С. 385. Я думаю все же, что речь героя «Завещания» не солдатская (см. замечания на полях).

Еще одно замечание — по поводу «Прощай, немытая Россия» и «Родины». Хотя вопрос о дате первого стих. решается императивно,

никаких серьезных доводов в пользу такой датировки нет. От концепции дата устанавливаться не может. Ведь стих. — экспромт, предполагающий конкретную речевую ситуацию, — и все прежние попытки представить его чуть что не как декларацию — весьма мало убедительны. Я думаю, что даже соотнесение его с «Родиной» должно проводиться с серьезными оговорками. Ведь общественная позиция поэта не устанавливается по четырем строкам, сказанным неизвестно когда и по какому поводу.

Более мелкие замечания сделаны на полях рукописи.

Все эти замечания и возражения никак не отменяют общей высокой оценки рукописи. Резюмируя то, что сказано о ней в первой части настоящего отзыва, я хотел бы особо подчеркнуть, что работа Г.П. Макогоненко успешно решает свою основную задачу, смело и широко ставя существеннейшую теоретическую и историко-литературную проблему преемственности; она является, по существу, первой попыткой рассмотреть ее как соотношение целых литературных подсистем в пределах одного формирующегося художественного метода. [Обрыв в рукописи.]

Г.П. Макогоненко умеет преподнести читателю сложные проблемы в доступной форме, отнюдь не поступаясь при этом научным уровнем излагаемого, — и в этом сказывается не только литературный дар, но и богатый педагогический опыт. Книгу, несомненно, ждет читательский успех, как и предшествующие части тетралогии, уже сразу по выходе исчезнувшие с книжных прилавков.

Замечания, в том случае, если автор сочтет необходимым их принять (полностью или частично), не требуют сколько-нибудь серьезной доработки рукописи и реализуются в процессе авторедактуры. Книга практически готова к печати. В необходимости опубликования ее нет никаких сомнений.

Ст. научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР,
кандидат филол. наук, член ССП

В.Э. Вацуро

<Не позднее 1 августа 1986>

Книга Г.П. Макогоненко «Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы» (Л.: Советский писатель, 1987) вышла после кончины автора (октябрь 1986). Отзыв датируется на основании подписи: 1 августа 1986 года Вацуро перестал быть *старшим* научным

сотрудником ИРЛИ, получив звание сотрудника *ведущего*. Вацуро был внутренним рецензентом упомянутых в отзыве монографий Макогоненко о творчестве Пушкина; см.: В.Э. Вацуро: Материалы к биографии. М., 2005. С. 278–285, 322–330.

«Лермонтовские Тарханы»

<Отзыв на книгу П.А.Фролова>

Эта небольшая, скромно изданная книжка, выпущенная в 1987 г. в Саратове Пензенским отделением Приволжского книжного издательства, принадлежит перу тарханского исследователя-краеведа П.А. Фролова, несколько лет назад выпустившего вместе с А. Семченко и другую книгу о тарханском периоде жизни Лермонтова («Мгновения и вечность», 1981).

Профессиональная критика нередко упрекает краеведческую литературу за крайне невысокий научный уровень. Нужно признать, что упреки эти не лишены оснований. За немногими счастливыми исключениями, автор краеведческой книги изучает только внешнюю историю и историческую топографию своего края и притом в связи с именами наиболее выдающихся лиц. Читатель такой работы в лучшем случае получает полезный путеводитель по памятным местам, от которого не требует ни целостного представления о развитии культуры в том или ином регионе русской провинции, ни тем более оригинальной биографической концепции, если книга посвящена одному «герою». Более того, органическим недостатком книг последнего типа является, помимо их компилятивности, упорное и чаще всего бесполезное стремление найти «местные источники» литературных шедевров и триумфально опровергнуть укоренившиеся «ложные представления», проистекающие из недооценки местной традиции. Скажем сразу же, что от этого всеобщего соблазна не сумел полностью освободиться и П.А. Фролов, — но отзыв на его книжку нужно начинать не с этого упрека. Мы скажем далее, в чем мы видим слабость его работы, — сейчас же попытаемся сформировать общее от нее впечатление. Оно таково: книга эта — явление очень отрадное, заслуживающее по весьма многим причинам высокой оценки и искренней благодарности.

Первое, что ставит «Лермонтовские Тарханы» на особое место в нашей краеведческой — да и научной — литературе, — совершенно неожиданный поворот темы. Это книга не о «Лермонтове в Тарханах»

и даже почти что не о Лермонтове. Это книга о культурном мире тарханского крестьянина. «От всего, что составляло духовную жизнь народа прошлых веков, остались в буквальном смысле крохи, — пишет автор на с. 195 своего труда. — <...> Элементы старой культуры остались как пережитки, и, может быть, не сегодня-завтра от них не останется и следа».

Пафос собирания и описания этой полуисчезнувшей крестьянской культуры — вот что одушевляет книгу, которая читается с захватывающим интересом. Автор книги — тарханский старожил, вышедший из потомственной крестьянской семьи; образованный и литературно одаренный историк местного крестьянского быта, знающий его не извне, а изнутри. Его материал — не только устное предание — семейное или соседское, — но и собственный опыт, осмысленный как некий исторический факт. Его описание тарханской избы, русской печи — начиная от техники ее сооружения и вплоть до рекомендаций, как в ней нужно париться, рассказ о том, как сеют и убирают коноплю, готовят и прядут волокно и ткнут холстину, что такое искусство стогования, его замечания о традиционной крестьянской агротехнике и исчезнувших орудиях земледельческого труда, — все это уникально в нашей краеведческой — да и не только краеведческой — литературе. Пересказывать эти главы — лучшую часть книги — невозможно; их нужно читать, и притом внимательно, чтобы погрузиться в атмосферу, с детства знакомую сельскому жителю, — как и крестьянину, так и барину, выращавшему в усадьбе, подобно С.Т. Аксакову или Лермонтову. Важно заметить, что этот этнографический пласт повествования органически включался в духовную культуру русского крестьянина и тарханского — в частности; с ним неразрывно связаны были былички и мемораты, собранные П.А. Фроловым в главке «Наследство далеких предков», так же как обрядовые и свадебные песни, записанные им в Тарханах. Очевидец и прямой участник земледельческого труда в его традиционных формах, какие сохранялись еще в 1930–1940-е гг., преобразуется здесь в исследователя-фольклориста, записывающего уходящий на его глазах фольклор и документирующий свои записи. Лишь иногда автору изменяет исследовательское чутье: так, песня «Я вечер в лужках гуляла», записанная им от М.З. Кузнецовой, никак не является ни семицкой, ни троицкой; это фольклоризированный романс, контаминировавший строфы литературных романсов Г.А. Хованского и Н.П. Николева (см. их в кн.: Песни и романсы русских поэтов / Под ред. В.Е. Гусева. М.; Л., 1963. № 57 и 88); некоторые неточности есть и в рассказе о генезисе аграрных праздников. Но повторим — не они определяют общую тональность превосходных глав: их ценность в том, что их автор сам видел, слышал и испытал на собственном опыте и сумел сохранить и донести и до науки, и до широкого читателя.

Несколько

Несколько сложнее дело обстоит там, где П.А. Фролов пытается непосредственно связать крестьянскую культуру Тархан с творчеством Лермонтова. То, что она отразилась в нем, — несомненно; но поиски ее следов требуют чрезвычайного такта и осторожности. Очень соблазнительно, например, уловить элементы тарханского пейзажа в «Черкесах» (1828), созданных Лермонтовым «на родной пензенской земле» (с. 30):

Свод неба синий тих и чист;
Прохлада с речки повеваает,
Прелестный запах юный лист
С весенней свежестью сливает.
и т.д.

Между тем весь этот отрывок (мы цитируем лишь его начало) — парафраза из «Славянки» Жуковского:

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;
При свете солнечном прохлада повеваает;
Последний запах свой осыпавшийся лист
С осенней свежестью сливает.

Если даже рассматривать этот поэтический пейзаж как словесный эквивалент реальной картине, то он — не пензенский, а павловский.

Эта неточность показательна. Она — прямое следствие прочно укоренившихся в популярной литературе инвектив-заклинаний, «разоблачающих» тех, кто якобы отказывал Лермонтову в самостоятельности, выискивая у него отзвуки чужих произведений. Между тем эти отзвуки — твердо установленный факт. Они показывают, что встречающееся до сих пор механическое противопоставление двух сфер художественных ассоциаций — эмпирического наблюдения и литературных впечатлений («поэт шел от жизни, а не от литературы») — альтернатива совершенно ложная, принадлежащая примитивным уровням научного сознания. Соотношение источников в художественном мире поэта гораздо сложнее. Странно было бы предполагать, что Лермонтову нужен был Жуковский, чтобы ощутить вечернюю лесную прохладу и почувствовать запах молодой листвы. Но когда юный поэт начинает все это описывать, он попадает в русло литературной традиции, в которой — в особенности на первых порах — самоопределиться ему затруднительно. Она предопределяет и отбор деталей, и доминанты пейзажного описания. В меньшей степени она тяготеет над пейзажами в большом прозаическом повествовании, — и потому пензенские и тарханские пейзажные реалии с гораздо большей убедительностью обнаруживаются в «Вадиме». Это показали и П.А. Фролов, и предшественник

его С.А. Андреев-Кривич в своей книге «Тарханская пора» (Саратов, 1976). При этом нет вовсе никаких оснований бить тревогу, если окажется, что те или иные элементы пейзажных описаний «Вадима» подсказаны и литературными источниками. Это норма. В классическом пушкинском изображении бурана в «Капитанской дочке» есть детали, восходящие к С.Т. Аксакову и даже А.П. Крюкову, что ничуть не лишает его самостоятельности.

В «Родине» «пляска с топаньем и свистом» — конечно, след реальных впечатлений, и вместе с тем она — отсылка к Пушкину:

Теперь мила мне балалайка,
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака...
(«Евгений Онегин»)

Быть может, единственным сознательным, даже демонстративным описанием реальной тарханской усадьбы являются строки стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...»:

И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места — старинный барский дом,
И сад с разрушенной теплицей;
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд...

Здесь — подчеркнутая «внелитературность», зрительная конкретность пейзажа; она несет особые функции в общем литературном замысле.

Это не значит, что в других стихах, в прозе и драматургии Лермонтова тарханских реалий нет, — они есть, но они зачастую преобразованы, скрыты или объединены с иными разнородными впечатлениями; часто они не устанавливаются путем прямой идентификации и обнаруживаются по косвенным признакам в неожиданных местах. Так, очень остроумно тонкое наблюдение П.А. Фролова, что в «Пире Асмодея» ощущается некое авторское недоверие к «немецкому» блюду — картофелю; в Тарханах его до 1828 г. не было.

Мы остановились так подробно на частности, на попутном упоминании, потому что за ним раскрывается некая общая проблема, выходящая за рамки книги П.А. Фролова и, как нам представляется, важная для методики краеведческих изысканий в целом. С ней соприкасаются и другие проблемы, может быть, более существенные для изучения «тарханской поры» Лермонтова и не имеющие однозначного решения. Одна из них впервые поставлена в рецензируемой книге. На с. 226–231 автор рассказывает народную легенду о змее, прилетавшем к молодой вдове.

вдове. Легенда была известна в Тарханах; П.А. Фролов услышал ее от О.М. Шубениной, свидетельствующей, что она бытует «с самых незапамятных времен». «Баюют, что сам Михайло Юрьевич ее записывал» (с. 226). Так возникает гипотеза об одном из возможных фольклорных источников «Демона».

Сама по себе она не представляет чего-либо невероятного. Но это не местный сюжет. Это распространенная волшебная сказка о змее-любовнице, вошедшая, между прочим, в «Повесть о Петре и Февронии». Согласимся, что она имеет некоторые точки соприкосновения с «Демоном», — но лишь в самых общих чертах. Если же мы обратимся к самым ранним редакциям «Демона» — ближайшим по времени к «тарханской поре», то увидим, что как раз они удалены от своего предполагаемого аналога в наибольшей степени. В первоначальных набросках поэмы основа сюжета — любовь монахини не к демону, а к ангелу; демон обольщает монахиню из соперничества и делает ее духом ада. Тарханский вариант сказки о змее поэтому не мог быть источником «Демона»; он составляет дальнюю периферию литературных и фольклорных аналогов поэмы. Что же касается предания, что Лермонтов «записывал» сказку, — то не дошли ли до тарханских старожилів известия о лермонтовском «Демоне»? Не стала ли литературная и личная биография Лермонтова, в свою очередь, материалом легенды?

Это, как нам кажется, один из важных вопросов, где сходятся в одной точке факты исторической действительности и фольклорного сознания, — и его исследование могло бы лечь в основу специальной работы. Между тем самая проблема практически еще не поставлена. Рассказы тарханских старожилів о Лермонтове принимаются нередко вне всякой источниковедческой критики, в лучшем случае как мемуарные свидетельства, которые могут быть верными или неверными — и только. Но эти рассказы — менее всего свидетельство и более всего — факт народного творчества. Наивно думать, что до тарханских крестьян не доходили многочисленные печатные известия об их великом земляке. П.А. Фролов приводит выразительные сведения о тарханских книголюбцах, собирателях и летописцах, хранивших сочинения Пушкина и Лермонтова. Василий Иванович Кормилицын, молочный брат Лермонтова, глубоким стариком хранил «толстую книгу со стихами Лермонтова». Он рассказывал деду автора «Лермонтовских Тархан»: «Афонька, Лермонтова власть убила, потому что он не любил царя» (запись П.А. Вырыпаева, 1948; с. 98). Нет никаких сомнений, что это суждение не принадлежало Кормилицыну; оно было прочитано, и притом сравнительно поздно. Но столь очевидные факты воздействия книжной культуры на устное предание единичны; сколько-нибудь полной картины нет и, может быть, уже не появится. Мы можем пока что лишь строить предположения и ставить вопросы, на которые нет ответов. Так, не зависела ли

посмертная репутация Дарьи Куртиной от художественного образа ключницы в «Menschen und Leidenschaften»? Вспомним, насколько обычна идентификация персонажей с реальными лицами, — в особенности в замкнутой среде, где живо устное предание. К имени Дарьи-ключницы прикрепился рассказ, что она с барыней «волю утаила, что Михаил Юрьевич мужикам подарил» (с. 10) — драматическая легенда, которую даже ее потомки принимали как историческую истину. Но совершенно такую же легенду мы читаем у Некрасова в «Кому на Руси жить хорошо» — легенду о «мужицком грехе», «иудином грехе» старосты Глеба, из корыстолюбия «утаившего волю» сорока тысяч крепостных. Случайно ли это сходство? или и в этом случае мы имеем дело с народным историческим мифотворчеством?

Было бы странно ожидать, что одна или даже несколько работ олермонтовских Тарханах могут ответить на все вопросы подобного рода. Заслуга П.А. Фролова уже в том, что его книга вызывает их. Но он сделал и бесконечно большее. Он во многом воскресил и закрепил в сознании современного читателя целый пласт уходящего исторического и культурного быта; он восстановил по крохам, с любовью и не жалея времени и сил, часть национального исторического достояния, которое без него пропало бы безвозвратно. Потомок тарханских крестьян по старинной привычке своих прадедов взялся за тяжелый труд; он делал патриотическое дело, не рекламируя своего патриотизма и не обличая мнимых супостатов. У него не было времени на публичные декларации. Он работал. Он может быть доволен результатом своего труда.

В этом, помимо культурной ценности, заключается и глубокая актуальность книги «Лермонтовские Тарханы».

В. Вацуро

Речь идет о кн.: *Фролов П.А.* Лермонтовские Тарханы. Саратов, 1987 (в библиотеке В.Э. Вацуро экземпляр с дарственной надписью: «Вадиму Эразмовичу Вацуро в память о Тарханах — от автора.

3.07.88»). Рецензия сохранилась в виде рукописного черновика; кем была она заказана и кому отослана (и была ли вообще кому-нибудь отправлена?), неизвестно.

ОТЗЫВ НА СТАТЬЮ С.Д. ШАМУРЗАЕВА «Что послужило Лермонтову сюжетом для поэмы „Измаил-бей“?»

Работа С.Д. Шамурзаева поднимает вопрос, уже бывший предметом обсуждения в лермонтоведении, — именно вопрос о реальных источниках поэмы Лермонтова «Измаил-бей». Само по себе обращение к этой теме можно только приветствовать. Круг кавказских реалий в поэмах Лермонтова (не только в «Измаил-бее») изучен далеко не достаточно, несмотря на значительное число посвященных ему работ: многое здесь устанавливается гипотетически, многое и проблематично. Всякая попытка обогатить наши по неизбежности неполные сведения об исторических лицах, событиях, предметах материальной культуры, обычаях, преданиях и т. п., нашедших отражение в «кавказских поэмах», заслуживает всемерной поддержки, — и очень важно, если эти попытки исходят из той культурно-этической среды, которая была для Лермонтова предметом специального интереса.

Работа С.Д. Шамурзаева — одна из таких попыток. Автор, как он указывает сам, не профессионал-лермонтовед, а любитель; но любитель заинтересованный, располагающий, помимо имеющихся в литературе сведений, и устными, в том числе семейными, преданиями о том лице, которое он считает прототипом лермонтовского Измаил-бея, — Боте Шамурзаеве.

То, что сообщается в статье о самом Боте Шамурзаеве, в особенности по семейному преданию, представляет, насколько можно судить, самостоятельный исторический интерес. Степень новизны этих сведений должны оценить специалисты — историки края. Пафос воскрешения недооцененных или неверно интерпретированных эпизодов национальной истории, звучащий в работе С.Д. Шамурзаева, вполне понятен и совершенно оправдан.

Что же касается вопроса о прототипе «Измаил-бея», то поднимать его заново научное лермонтоведение не имеет никаких оснований. Поэма Лермонтова датируется на основании авторской записи (хотя и известной нам по копии В.Х. Хохрякова) «10 мая 1832 г.», что под-

тверждается и положением копии рядом со стихами 1832 г. Все эти сведения должны были быть С.Д. Шамурзаеву известны, т.к. они приведены не только в сугубо специальной литературе, но и в «Лермонтовской энциклопедии», которой он широко пользовался. Эта хронологическая справка сразу же снимает вопрос о Боте Шамурзаеве как о возможном прототипе, что и было отмечено в литературе об «Измаил-бее». Попытка дезавуировать датировку поэмы при помощи толкования ее текста (понимаемого буквально, как биографический документ; к числу реалий автор относит и целый ряд литературных мотивов в поэме) не может быть предметом серьезного научного обсуждения. Существуют элементарные методические приемы и навыки анализа текста, владение которыми — обязательное условие профессиональной научной работы; к сожалению, статья С.Д. Шамурзаева не удовлетворяет этим условиям и является не историко-филологическим исследованием, а откликом заинтересованного и внимательного любителя.

Кандидат филологических наук В.Э. Вацуро
<Б.д.>

заявка

<на издание поэмы «Демон»
в серии
«Литературные памятники»>

В редколлегию серии «Литературные памятники»
от канд. филол. наук Вацуро В.Э.

Заявка

Предлагаю включить в план «Литературных памятников» издание:
М.Ю. Лермонтов. «Демон».

Значение «Демона» в истории русской литературы не нуждается в специальных обоснованиях. Поэма изучается почти полтора столетия; о ней существует уже обширная литература. Между тем и в творческой истории «Демона», и в области его интерпретации еще существует немало неясных мест. До последнего времени особую проблему представлял дефинитивный текст «Демона»; в настоящее время, после разысканий Б.М. Эйхенбаума, Э.Э. Найдича, Э.Г. Герштейн, ее можно считать удовлетворительно разрешенной. В этом отношении новое издание мало что добавит к новейшим изданиям поэмы академического и полупрофессионального типа (напр., в 3-м издании «Библиотеки поэта», под редакцией Э.Э. Найдича). Однако академическое издание «Демона» преследует не только текстологические цели.

Может показаться неожиданным, но современного *комментированного* издания «Демона», т.е. такого, которое сводило бы воедино многочисленные частные разыскания, касающиеся источников поэмы, связи ее с литературной традицией, как русской, так и европейской, реалий, даже самого движения замысла, — не существует. Достаточно взглянуть на список литературы при статье «Демон» в «Лермонтовской энциклопедии», чтобы убедиться в относительной немногочисленности общих работ, посвященных этим проблемам. «Демон» изучен неравномерно, и перспективы его дальнейшего изучения обозначатся яснее лишь при наличии такого рода издания, выявляющего как сферы преимущественных интересов исследователей, так и «белые пятна» в изучении.

Разумеется, предлагаемое издание будет не просто сводом известного, но попытается (в меру возможности комментатора) обогатить фактическую базу исследования. Оно включит дефинитивный текст поэмы и ранние его редакции, поместив в приложениях тексты произведений Лермонтова, ближайшим образом связанных с замыслом «Демона» («Азраил», «Ангел смерти»); статью-исследование истории замысла, эволюции темы, литературных источников, поэтики и историографии, а также воздействия «Демона» на последующую русскую поэзию. Особое внимание будет уделено историко-литературному и реальному комментированию поэмы; комментарий должен стать и своего рода путеводителем по существующей литературе о «Демоне». В качестве особого приложения предполагается дать тексты произведений русской поэзии, ближайшим образом соотносящихся с лермонтовским «Демоном», и, может быть, переводные тексты, служившие Лермонтову источником. Если этот замысел будет одобрен и его удастся удовлетворительно осуществить, издание, как представляется, будет полезно и для читателей, и для исследователей.

Общий объем такого издания — 25–30 печ. л. Работа над ним потребует не менее трех лет.

Канд. филол. наук
[В. Вацуро]

Заявка (впервые опубликована: В.Э. Вацуро: Материалы к биографии. М., 2005. С. 231–232) написана не ранее 1989 года, когда Вацуро стал членом редакционной коллегии серии «Литературные памятники». В сопутствующем заявке письме к ученому секретарю серии И.Г. Птушкиной Вацуро сообщает, что не может при-

сутствовать на заседании редакционной коллегии. В том же письме он предлагает включить в план «Литературных памятников» издание сборника «Стихотворения М. Лермонтова» (в качестве составителя предлагается И.С. Чистова): обе эти идеи не воплотились.

письмо к Т.Г.Мегрелишвили

<Конец 1996 — начало 1997>

Милая Таня,

Я прочитал Вашу работу в полном ее виде, и она мне понравилась больше, чем Ваш реферат. Вы умеете читать текст и анализировать его на нужном уровне абстракции; у Вас много тонких и пронизательных наблюдений, которые не могли войти в реферат. Так, очень хорошо, например, то, что Вы говорите о контрабандистах в «Тамани», о психологии Печорина, — перечислять можно много. У Вас в самом деле философская организация ума; это не всякому дано, и Вы умели этим воспользоваться. Я жалею, что рукопись пришла с некоторым запозданием — запозданием для меня, потому что я уезжал в командировку надолго и не успел ее прочитать, как хотел, до отъезда. Я мог бы прислать Вам отзыв на рукопись, — но боюсь, что он к защите уже не успеет. Во всяком случае, я прилагаю маленький текст, который в случае надобности может быть зачитан на диспуте в порядке выступления на дискуссии, в которой всякому принимать участие невозбранно. Но я убежден, что это не понадобится: диссертация безусловно заслуживает степени и, насколько я знаю среду Университета, никаких неожиданностей (неприятных) на защите не будет, тем более что и Лина Дмитриевна, и Мария Анатольевна — люди на кафедре высокоавторитетные.

Итак, уровень диссертации у меня сомнений не вызывает. Но... далее Вы хотите от меня «гамбургского счета» (помните, что это такое? Константин Сергеевич наверняка Вам об этом говорил). Попытаюсь — но пеняйте на себя и сразу же забудьте то, что я Вам сейчас скажу. Вспомните же тогда, когда Вам придет безумная мысль продолжать начатое за пределами диссертации.

Лермонтовым заниматься нельзя, и вдвойне нельзя заниматься Лермонтовым и философией. По крайней мере, нельзя с этого начинать. Лермонтов — поэт «закрытый» и с особой спецификой. Я начинал заниматься Лермонтовым сорок лет назад (и собирался писать именно

о романтизме и реализме, но учитель мой В.А. Мануйлов меня осторожно отговорил в пользу обзорно-библиографической работы). Специфика — в том, что в силу многих причин он стоит как бы в изоляции: у него нет критических статей, литературных писем (как у Пушкина), самая среда его восстанавливается по крупицам, и почти единственным материальным предметом изучения оказывается его творчество, а методом изучения — внутритекстовое чтение и размышления о прочитанном.

Когда — в конце 1950-х годов — началась реакция против эмпирического и примитивно-социологического изучения Лермонтова, этот метод чтения и толкования (в существе своем — эссеистического и критического, а не научного) стал единственным. Он очень сказался и на «Лерм. энцикл.», и на десятках работ, посвященных «философичности» Л., «мотивам» его творчества, категориям добра и зла, неба и земли и т.д. и т.п. При этом контекст рассмотрения создавался самим исследователем, и в него погружался лермонтовский текст. (Это, кстати сказать, сейчас очень любят проделывать с Гоголем.) Текст (в таких случаях иначе и быть не может) начинал, как зеркало, отражать мысли исследователя. Мысли же чаще всего были очень современные, а еще чаще — очень тривиальные, в духе домашнего философствования.

В это время и всплыла заново проблема «романтизма и реализма» Л., которая решалась совершенно абстрактно-схоластически, вне живой динамики литературного процесса, с произвольными определениями и описаниями. Все выводы: «романтик», «реалист», «синтез» — сейчас даже неловко читать, до такой степени они наивны и устарели. Пережили же все это время работы людей, которые занимались именно изучением закономерностей реального литературного движения, — работа Эйхенбаума «Лермонтов» (1924) и Л.Я. Гинзбург «Творческий путь Л.» (1940) (говорю о поэтике и методе).

Вы на «романтизм» и «реализм» смотрите с той же схоластической точки зрения, с какой смотрели тогда. Вы говорите «Л., не укладывается». А кто «укладывается»? Что такое «романтизм»? Берутся поэты — явные «романтики», от них отбирается все индивидуальное, обобщается то, что осталось (типология), и описывается как метод. А потом эта схема прилагается к индивидуальности. Естественно, она не «уложится», просто по определению. И Марлинский не уложится, и Бенедиктов, и Жуковский. Отсюда можно сделать вывод: они переходили к чему-то другому, реализму, например. Уж Бенедиктов-то определенно.

Далее: философия. В 1970-е гг. я обращал внимание адептов «философичности», что для них ранний Л. выше, чем поздний: гораздо больше «философии». Они даже иногда удивлялись — а в самом деле!.. Тогда я им говорил: возьмите первый сборник Некрасова — «Мечты и звуки», откровенно эпигонский, — и вы всю эту философию найдете.

Но имя

Но имя Лермонтова гипнотизирует — и потому не возникает вопроса: где здесь проявление индивидуального начала, а где повторение, воспроизведение, где открытие, а где штамп. Чтобы это определить, однако, нужно очень хорошо знать поэзию 1820–1830-х годов, в ее больших и малых, «массовых» проявлениях: новаторство выступает только на фоне традиции.

И еще одно: восприятие современников. Они улавливали новое и часто не принимали или пугались его. Знаете, что в романе Л. было самым революционным? Художественный объективизм, отказ от дидактического начала. Отсутствие заявленной авторской позиции. Прочитайте страницы в «Творческом пути Л.» Гинзбург, посвященные «Не верь себе». Взгляните на «Журналиста, читателя и писателя» — все это мог бы написать любой талантливый современник Л. — но только ему пришла в голову мелочь: заставить Поэта применить к себе критерий «толпы» как законный и отказаться от поэтического творчества в силу объективной необходимости. Нет этой мелочи — нет и Лермонтова.

Мы подходим теперь к тому, с чего начали: художественный метод Лермонтова нельзя представить себе иначе как *становление*. Чего? — Вы скажете — и я Вам не отвечу. Для этого мне нужно реконструировать всю динамику литературной жизни 1830-х гг., соотнести шаг за шагом творчество Л. с ее разными фазами — что называется восстановить реальный контекст, где он следовал за традицией, а где разрушал ее. Мне нужно будет показать судьбу пушкинских эпигонов, зарождение новых тенденций в поэзии, появление новых идей (как Вы легко оперируете, напр., Западом и Востоком — общие выводы сразу же готовы, — а то, что Вы просто постулируете, требует очень серьезной предварительной работы, иначе это необязательная игра ума). Мне нужно будет представить себе отношение Л. к феномену Бенедиктова, к рефлексивной поэзии Красова или Ключникова, к прозе Соллогуба и Павлова — и т.д. и т.п. Вот тогда я скажу Вам доказательно, что это был за метод и каковы были его особенности.

И мне нужно будет ясно представить себе проблему «Л. и Пушкин» и «Л. и Гоголь».

Вы заложили основы для этой работы, которая, может быть, и не по силам одному человеку. Вы начали с изучения «философского плана». Это необходимо, но это только начало.

Поставьте Чаадаева в контекст эпохи — и Вы увидите всю сложность проблемы «Л. и Чаадаев». Это ведь не совпадение отдельных суждений и формул. Это проблема русского католицизма, судьбы Ж. де Местра, Бональда, Ламеннэ на русской почве, — и чтобы об этом говорить, нужно определить, как Л. решал эту проблему для себя. Доктрину Чаадаева не принял никто из русских литераторов. Чтобы утверждать, что Л. был исключением, нужно иметь очень серьезные основания.

Вот некоторые из проблем, которые возникают при «гамбургском счете», — и я решился не скрывать их от Вас. Не пугайтесь, — в серьезном научном творчестве Вам предстоит идти по пути интенсивного, а не экстенсивного изучения. Но только так и стоит работать.

Всего в письме не скажешь, — и пора закончить.

Мне Зураб сказал о Вашем семейном несчастье. Примите мое глубокое сочувствие. Увы, люди нашего возраста знают, что такое терять близких, и лучше меня Вас никто не поймет.

Искренне Ваш...

примечание

Адресовано Татьяне Григорьевне Мегрелишвили, ученице друга Вацуро, упомянутого в письме доцента Тбилисского университета К.С. Герасимова (1929?–1996). Воспоминания Т.Г. Мегрелишвили см.: В.Э. Вацуро: Материалы к биографии. М., 2005. С. 550–554. Защита упомянутой в письме диссертации должна была состояться в 1996 году, но из-за кончины отца диссертантки перенесена на 1997 год (Вацуро узнал о несчастье в конце 1996 года: Там же. С. 551). В письме упомянуты: поездка Вацуро в США

(февраль 1996 года), его официальный отзыв на автореферат (сохранился в архиве), доценты Тбилисского университета, исследователи грузинско-русских литературных связей Л.Д. Хихадзе (кафедральный рецензент диссертации Мегрелишвили) и М.А. Филина. Составители и издательство выражают глубокую признательность Т.Г. Мегрелишвили, разрешившей опубликовать это письмо, и М.А. Турьян — за содействие в получении его копии из Тбилиси.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящее издание включает почти все работы В.Э. Вацура, посвященные творчеству и жизни М.Ю. Лермонтова. За его пределами остались: а) отчеты о лермонтовских конференциях (Первая межвузовская конференция по творчеству М.Ю. Лермонтова. Ленинград. Май 1958 г. // Русская литература. 1958. № 3. С. 259–260. В соавт. с С.Б. Латышевым; Третья научная межвузовская Лермонтовская конференция. Ленинград. Май 1960 г. // Русская литература. 1960. № 3. С. 237–238; Научные сессии, посвященные 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1965. № 1. С. 90–94. В соавт. с И.Е. Усок и А. Дадашадзе; Юбилейная Лермонтовская конференция // Русская литература. 1965. № 1. С. 226–228); б) первоначальные редакции статей «Драматургия Лермонтова» и «Поэмы Лермонтова» (1959, 1962); в) подготовленная совместно с В.А. Мануйловым и М.И. Гиллельсоном книга «М.Ю. Лермонтов: Семинарий» (Л.: Учпедгиз, 1960); г) статья «Лермонтов Михаил Юрьевич» (Русские писатели: Биобиблиограф. словарь / Под ред. П.А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 1. С. 409–416); д) раздел о лермонтоведении в книге «Советское литературоведение за 50 лет» (Под ред. В.Г. Базанова. Л.: Наука, 1968. С. 105–109); е) материалы, публиковавшиеся в массовой периодической печати.

В разделе I публикуются статьи и заметки, посвященные частным вопросам творчества и биографии Лермонтова. В разделе II — материалы, связанные с «Лермонтовской энциклопедией». В случаях, если В.Э. выступал автором фиксированного фрагмента в статье, написанной несколькими исследователями, печатается только текст В.Э.; данные о соавторах даются при публикациях. В статьях из «Лермонтовской энциклопедии» сохраняется, с незначительной модернизацией, система сокращений и библиографических отсылок, принятая в этом издании. Раздел III составили статьи, посвященные интерпретациям творчества и личности Лермонтова (написанное в соавторстве с А.В. Корниловой предисловие к переизданию «Казначейши» с иллюстрациями М.В. До-

бужинского, послесловие к роману Бориса Садовского); здесь же печатается статья «Три Клеопатры», в которой рассмотрена лермонтовская трактовка одного из «вечных» сюжетов и ее значение в формировании последующих версий этого сюжета. Раздел IV составляют работы, посвященные творчеству Лермонтова в целом, а также «суммарные» статьи о его поэмах и драматургии. В разделе V помещены материалы, сохранившиеся в домашнем архиве исследователя. Письма В.Э. к редакторам и авторам «Лермонтовской энциклопедии» (раздел II) и все материалы, составившие раздел V (за исключением заявки на издание поэмы «Демон» в серии «Литературные памятники»), публикуются впервые. Их тексты подготовлены к печати и снабжены краткими комментариями Т.Ф. Селезневой. Сведения о первых публикациях остальных работ приводятся ниже:

- Лермонтов и Марлинский // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964 / АН СССР. Ин-т мировой лит.; Отв. ред. У.Р. Фохт. М.: Наука, 1964. С. 341–363.
- Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46–56.
- «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература. 1965. № 3. С. 184–192.
- Пушкинская поговорка у Лермонтова // Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974. С. 105–106 (Из разысканий о Пушкине. 3).
- Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова: Письмо А.С. Траскина к П.Х. Граббе // Русская литература. 1974. № 1. С. 115–125.
- М.Ю. Лермонтов <и фольклор> // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX в. / АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1976. С. 210–248.
- Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит.; редколл.: М.П. Алексеев (отв. ред.), проф. А. Гласе (США), В.Э. Вацууро. Л.: Наука, 1979. С. 223–252. Вошло в кн.: М.Ю. Лермонтов: pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2002. С. 717–741.
- К цензурной истории «Демона» // Там же. С. 410–414. Под названием «Запись в цензурной ведомости» вошло в кн.: Вацууро В.Э. Записки комментатора. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 302–307.
- Мицкевич в стихах Лермонтова // Духовная культура славянских народов: Литература. Фольклор. История: Сб. статей к IX Международному съезду славистов / АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1983. С. 109–129.
- Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник / АН СССР. Ин-т рус. лит. Л., 1985. С. 49–90. Вошло в кн.: Вацууро В.Э. Пушкинская пора. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 466–513.
- Пушкинские «литературные жесты» у М.Ю. Лермонтова // Русская речь. 1985. № 5. С. 17–21.
- «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 78–88. Вошло в кн.: Вацууро В.Э. Записки комментатора. С. 274–291; фрагмент републикован: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / РАН. Ин-т мировой лит.; сост. и коммент. В.С. Непомнящего. М.: Наследие, 1997. С. 718–722.
- Лермонтов и Серафима Теплова // Литература и искусство в системе культуры / Отв. ред. Б.Б. Пиотровский.

- М.: Наука, 1988. С. 399–405. Вошло в кн.: Вацуро В.Э. Записки комментатора. С. 291–298.
- «Камень, сглаженный потоком...» // Русская речь. 1989. № 5. С. 16–19 (Из записок филолога: К 175-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова). Вошло в кн.: Вацуро В.Э. Записки комментатора. С. 298–302.
- Стихи Лермонтова и проза Карамзина // Русская речь. 1989. № 5. С. 20–22 (Из записок филолога: К 175-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова).
- Лермонтов и Андре Шенье: К интерпретации одного стихотворения // Михаил Лермонтов, 1814–1989: Норвич. симпозиум / Под ред. Е. Эткинды. Нортфилд: Рус. школа Норвич. ун-та, 1992. С. 117–130.
- О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова «Каллы» // В честь 70-летия проф. Ю.М. Лотмана / Тарт. ун-т. Каф. рус. лит. Тарту, 1992. С. 232–248.
- Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Russian literature. Amsterdam, 1993. Vol. 33. № 4. P. 505–519.
- Сюжет «Боярина Орши» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М. Марковича / СПб. ун-т. СПб., 1996. С. 186–196.
- Лермонтов и М. Льюис // Вацуро В.Э. Готический роман в России / Сост. и подготовка текста по черновой рукописи Т.Ф. Селезневой. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 488–496.
- Статьи из «Лермонтовской энциклопедии» // Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981.
- «Лермонтовская энциклопедия» // Русская литература. 1978. № 4. С. 157–160.
- Поэма М.Ю. Лермонтова «Казначейша» в иллюстрациях М.В. Добужинско-
- го // Лермонтов М.Ю. Казначейша. Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 1–4 прил. В соавт. с А.В. Корниловой.
- Послесловие <к роману Бориса Садовского «Пшеница и плевелы»> // Новый мир. 1993. № 11. С. 143–150.
- Три Клеопатры // Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae litterarum. Szeged, 1995. T. 21. S. 207–217.
- Драматургия Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит.; редколл.: В.А. Мануйлов (отв. ред.), В.Э. Вацуро и др. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980. Т. 3. С. 575–583. В соавт. с В.А. Мануйловым.
- Поэмы Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит.; редколл.: В.А. Мануйлов (отв. ред.), В.Э. Вацуро и др. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980. Т. 2. С. 525–533.
- Художественная проблематика Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Избр. соч. / Сост. В.Э. Вацуро, И.С. Чистова. М.: Худож. лит., 1983. С. 5–34 (Б-ка классики. Рус. лит.).
- Лермонтов // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит.; гл. ред. Ю.Б. Виппер. М.: Наука, 1989. Т. 6. С. 360–369.
- Лермонтов Михаил Юрьевич // Русские писатели, 1800–1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П.А. Николаев; редколл.: В.Э. Вацуро (зам. гл. ред.) и др. М.: Большая рос. энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 329–338.
- Заявка <на издание поэмы «Демон» в серии «Литературные памятники»> // В.Э. Вацуро: Материалы к биографии / Сост. Т.Ф. Селезнева. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 231–232.

Библиографический аппарат работ В.Э. унифицирован и модернизирован в соответствии с современными нормами. Ссылки на так называемое Большое академическое издание: *Лермонтов М.Ю. Сочинения*: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957, даются непосредственно в тексте лишь с указанием тома (римские цифры) и страниц (арабские). Тексты, вошедшие в книгу: *Вацуро В.Э. Записки комментатора*. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994, печатаются по этому изданию.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Белинский / *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Ин-т русской литературы АН СССР, 1953–1959. Т. 1–13.
- Воспоминания 1964 / М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова. [М.], 1964.
- Воспоминания 1972 / М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. М.И. Гиллельсона и В.А. Мануйлова; 2-е изд. М., 1972.
- Воспоминания 1989 / М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Изд. подгот. М.И. Гиллельсон и О.В. Миллер. М., 1989.
- ГБЛ [РГБ] / Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина [с 1992 года — Российская государственная библиотека]
- ГИМ / Государственный исторический музей
- ГПБ [РНБ] / Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина [с 1992 года — Российская национальная библиотека]
- ИРЛИ / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР [с 1992 года — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН]
- ЛН / Литературное наследство Пушкин / *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. Т. 1–16; М.; Л., 1959. Справочный том.
- ЦГАЛИ [РГАЛИ] / Центральный государственный архив литературы и искусства [с 1992 года — Российский государственный архив литературы и искусства]

указатель произведений М.Ю. Лермонтова

- <Автобиографические заметки> 280, 445
Азраил 115, 116, 359, 406, 414, 416, 546, 549,
552, 553, 572, 615, 687
«Амур спросил меня однажды...» (Глупой
красавице) 354
Ангел смерти 115, 359, 370, 378, 406, 414, 416,
435, 546, 549, 552, 553, 572, 687
Арбенин 542
Атаман 111–113, 140, 359, 446, 459, 575, 587,
603, 629
Аул Бастунджи 115, 117, 277, 303, 362, 414, 415,
436, 439, 446, 447, 545, 546, 552, 553,
587, 606
Ашик-Кериб 132, 143, 363, 395, 423, 436–438,
448, 570, 593, 610
- Баллада («В избушке позднею порою...») 446
Беглец 132, 133, 135, 143, 363, 395, 415, 439, 448,
454, 552, 553, 588, 593, 606, 610, 674
«Безумец я! вы правы, правы...» 360
Благодарность («За все, за все тебя
благодарю я...») 382, 614, 615
Благодарю! («Благодарю!.. вчера мое
признание...») 358, 562
Бой 486, 488
Бородино 85, 119, 131, 351, 363, 369, 394, 404,
431, 436, 437, 447, 495, 570, 571, 592,
594, 609, 630
Боярин Орша 8, 10, 30, 117, 118, 129, 315,
327–335, 359, 363, 371, 374, 414–416,
422, 436, 447, 451, 452, 454, 546–548,
551–553, 565, 567, 568, 571, 574, 575, 588,
591, 592, 606–608, 626, 630, 643, 694
Булевар 362, 458
Бэла 35, 46, 47, 133, 134, 348, 404, 423, 424, 428,
438, 439, 577, 578, 595, 598, 599, 614,
617, 618, 619
- В альбом («Нет! — я не требую вниманья...») 246
В альбом Д.Ф. Ивановой 377
В альбом Н.Ф. Ивановой 377
«В избушке позднею порою...» (Баллада) 446
«В минуту жизни трудную...» (Молитва) 460, 619, 620
«В неверный час, меж днем и темнотой...» (Наполеон. Дума) 359, 360, 411, 559
«В полдневный жар в долине Дагестана...» (Сон) 136, 152, 364, 413, 441, 448, 576, 584, 595, 596, 614, 616, 620
«В рядах стояли безмолвной толпой...» 304
«В старинны годы жили-были...» 221
Вадим 59, 109, 113, 116, 117, 164, 314, 315, 342–344, 350, 362, 394, 396, 406, 419, 420, 421, 428, 429, 445, 539, 564, 565, 589, 590, 605, 629, 660, 680, 681
<Валерик> 363, 424, 571, 604, 614, 617, 664
«Великий муж! Здесь нет награды...» 376, 400
Веселый час 55, 224–230, 347, 357, 394
Весна 223, 410, 607
Ветка палестины 489, 490, 492, 493, 568
Вечер после дождя 236
«Взгляни, как мой спокоен взор...» (Стансы) 429, 603
«Взлеянный на лоне вдохновенья...» (К другу) 67, 220
Видение 359, 361
Воздушный корабль 349, 614
Война 56, 68
Воля 108, 111–113, 116, 435, 445, 459
«Вы не знавали князь Петра...» 458
«Выхожу один я на дорогу...» 152, 364, 371, 441, 443, 584, 596, 615, 620, 671, 674, 675
«Где бьет волна о брег высокой...» (Наполеон) 358, 411
Герой нашего времени 35–38, 40, 41, 43–51, 92, 96, 131, 133, 155, 158, 166, 168, 182,

- 277, 278, 313, 324, 348, 350–354, 364, 368–370, 372, 374, 377–379, 382–385, 391, 396, 397, 400, 403, 404, 407, 419, 421–425, 428, 432, 434, 437, 438, 448, 452, 455, 458–461, 480, 481, 488, 490–492, 519, 542, 548, 551, 554, 558, 566, 569, 570, 572, 575, 577–581, 583, 586, 588, 590, 593–595, 597–600, 606, 607, 610–615, 617, 618, 621–624, 669, 670, 688
- Глупой красавице («Амур спросил меня однажды...») 354
- «Гляжу на будущность с боязнью...» 676
- Гость («Как пришлец иноплеменный...») 343
- Гость («Кларису юноша любил...») 59, 109, 167, 338–343
- Гошпиталь 607
- Гроб Оссиана 411
- Гроза 487
- «Гроза шумит в морях с конца в конец...» 487
- Грузинская песня 108, 236, 357, 435
- Дары Терека 140, 433, 448, 460, 546, 558, 570, 575, 593, 600, 610, 660
- Два брата (драма) 10, 372, 419, 421, 535, 542, 565, 578, 579, 596, 602, 626
- Два брата (поэма) 414, 545, 552, 553, 557
- Два великана 113, 362, 436, 447, 590
- Два сокола 358, 426
- Две невольницы 115, 373, 435, 552, 553
- «Девятый час; уж темно; близ заставы...» 362
- Демон 16, 25, 30, 31, 115, 131, 132, 141, 175–179, 221, 298, 311, 313, 315, 342, 363, 370, 371–375, 378, 384, 397, 398, 400, 402, 406, 407, 414–416, 418, 427, 431–433, 439–441, 448, 451, 453–455, 461, 491, 509, 528, 541, 546, 548–553, 559, 561, 572–575, 579, 587, 594–599, 603, 604, 615–617, 619, 623, 624, 663, 682, 686–687, 693, 694
- 10 июля (1830) 360, 394, 400, 589, 605
- Джюлио 413, 414, 545, 548, 552, 553
- Додо 190
- «Дробись, дробись, волна ночная...» (Элегия) 200, 348, 358
- Дума 19, 131, 320, 356, 364, 369, 382, 404, 405, 424, 452, 454, 455, 460, 548, 570, 572, 573, 578, 594, 595, 611, 615, 618, 669, 670
- «Дурак и старая кокетка — все равно...» 456
- Еврейская мелодия («Я видал иногда, как ночная звезда...») 360
- «Есть люди странные, которые с друзьями...» 456
- «Есть речи — значенье...» 378
- Жалобы турка 356, 357, 371, 560, 589, 605
- Желание («Зачем я не птица, не ворон степной...») 114, 118, 119, 411, 520, 601
- Желанье («Отворите мне темницу...») 362, 436, 447, 462, 563, 590, 606
- «Желтый лист о стебель бьется...» (Песня) 108, 445
- Жена севера 364, 365, 412, 441
- Журналист, читатель и писатель 15, 30, 86–87, 146, 404, 320, 322, 323, 352, 353, 364–368, 391, 399, 481, 548, 571, 594, 595, 613, 615, 663, 690
- «За все, за все тебя благодарю я...» (Благодарность) 382, 614, 615
- Заблуждение Купидона 54, 220, 357
- Завещание («Наедине с тобою, брат...») 136, 363, 382, 404, 424, 462, 576, 595, 617, 674, 676
- «Зачем я не птица, не ворон степной...» (Желание) 114, 118, 119, 411, 520, 601
- Звезда («Светись, светись, далекая звезда...») 360
- «Зови надежду сновиденьем...» 562
- И скучно и грустно 355, 364, 460, 455, 581, 612, 613
- Из Андрея Шенье 79, 272, 285, 289, 295, 360, 406, 409, 435, 457, 589, 605
- «Из ворот выезжают три витязя в ряд...» 362
- Из Гёте 614
- «Из-под таинственной холодной полумаски...» 168
- Измаил-Бей 115, 117, 133, 180, 276, 277, 278, 349, 362, 370, 395, 413–415, 431, 436, 446, 447, 453, 454, 545–547, 553, 564, 587, 602, 606, 684–685
- Испанцы (поэма) 221, 372, 374, 407, 419
- Испанцы (трагедия) 435, 538–540, 542, 602
- Исповедь (поэма) 328, 363, 407, 414, 415, 422, 546, 548, 552, 553, 587, 574, 603
- Исповедь («Я верю, обещаю верить...») 299
- К * («Я не унижусь пред тобою...») 80, 603
- К *** («О, полно извинять разврат...») 14, 16, 30, 287–295, 360, 394, 400, 455, 499
- К *** («Когда твой друг с пророческой тоскою...») 80, 274, 275, 283, 373, 409, 457, 501, 502
- К *** («Мы снова встретились с тобой...») 358

- К *** («Не думай, чтоб я был достоин
сожаленья...») 281, 407, 561, 604
- К ... («Не привлекай меня красой...») 358
- К ... («Простите мне, что я решился к
вам...») 290
- К гению 57, 348
- К Грузинову 220, 355, 379, 380, 462
- К Д<урно>ву 380
- К другу («Взлеянный на лоне
вдохновенья...») 67, 220
- К друзьям 55, 182, 223, 224, 357
- К Л.— («У ног других не забывал...») 429, 604
- К М.И. Цейдлеру 378
- К Н. И.... 79, 406
- К Нэере 57, 224
- К П<етерсо>ну 452, 453
- К Су<шковой> 381, 603
- К N.N.*** («Не играй моей тоской...») 357,
426
- К N.N. («Ты не хотел! но скоро волю
рока...») 298
- Кавказ 602
- Кавказец 92, 136, 145, 350, 423, 452
- Кавказский пленник 115, 116, 349, 358, 435,
545, 552, 553, 557
- Казачья колыбельная песня 135, 136, 363, 448,
460, 570, 593, 610
- «Как дух отчаянья и зла...» 429
- «Как одинокая гробница...» 246
- «Как пришлец иноплеменный...» (Гость)
343
- «Как часто, пестрою толпою окружен...» 151,
168, 364, 369, 540, 595, 614, 663, 664,
681
- Каллы 13, 115, 250, 296–311, 362, 415, 546, 552,
553, 587, 606, 694
- «Катерина, Катерина!...» 362, 378
- Кинжал 364, 405, 452
- Кладбище 358
- «Кларису юноша любил...» (Гость) 59, 109,
167, 338–343
- «Клоками белый снег валится...» (Русская
песня) 109
- Княгиня Лиговская 31, 151, 158–160, 162, 163,
168, 315, 350, 363, 421, 422, 428, 492,
542, 565, 566, 567, 579, 590, 591, 596,
598, 604, 607, 610
- Княжна Мери 43–46, 49, 51, 96, 158, 168, 177,
380, 381, 403, 404, 419, 423, 424, 428,
452, 569, 577–580, 598–600, 610,
617–619
- «Коварной жизнью недовольный...»
(Романс) 30, 180–201, 352, 376, 390,
459
- «Когда б в покорности незнанья...» 490
- «Когда волнуется желтеющая нива...» 460,
489, 490, 614
- «Когда одни воспоминанья...» 77, 82
- «Когда к тебе молвы рассказ...» 457
- «Когда надежде недоступный...» 316, 317,
489, 490, 500, 502
- «Когда одни воспоминанья...» 405
- «Когда Рафаэль вдохновенный...» (Поэт)
30, 61, 64–66, 168, 221, 364, 404, 416,
417, 456, 459, 558
- «Когда твой друг с пророческой тоскою...»
(К ***) 80, 274, 275, 283, 373, 409,
457, 501, 502
- «Когда я унесу в чужбину...» (Романс к И...)
79, 80, 287, 406, 457, 603
- «Колокол стонет...» (Песня) 108, 445
- Корсар 54, 349, 358, 545, 552, 553, 557, 602
- «Ласкаемый цветущими мечтами...»
(Смерть) 361
- Листок 140, 363, 448, 488, 584, 620
- Литвинка 180, 296, 302, 310, 415, 546, 547, 548,
552, 553, 588, 592, 606
- «Люблю, когда, борясь с душою...»
(Стансы) 239
- Любовь мертвеца 59, 152, 155, 413, 441, 452,
546, 558, 596, 616
- Мадригал 298, 299, 357, 403, 404
- Максим Максимыч 423, 424, 428, 578, 598,
599, 617, 619
- Маскарад 10, 23, 25, 28, 38, 152, 166, 252–268,
315, 350, 363, 370, 371, 375, 378, 385,
394, 416, 421, 449, 453–455, 500–503,
528, 532, 535, 540–542, 565–567, 572,
579, 580, 591, 592, 596, 599, 607, 608,
616, 619, 623, 626, 598, 599, 617, 619,
671–673, 676, 693
- «Мне любить до могилы творцом
суждено...» (Стансы) 409, 410
- Могилы бойца 360
- «Мое грядущее в тумане...» 375, 500, 502,
503, 603
- Мой демон 67–68, 559
- Молитва («В минуту жизни трудную...»)
460, 619, 620
- Молитва («Не обвиняй меня,
всесильный...») 67–68, 559, 603
- Молитва («Я, мать божия, ныне
с молитвою...») 348, 356, 460, 462
- Монго 304, 454, 552, 553
- Монолог 67–68
- Морская царевна 134, 135, 140, 488, 584,
620
- Моряк 552, 553
- Мстислав 109, 359
- Мцыри 31, 115, 118, 132, 178, 349, 359, 363, 369,
371, 374, 397, 414–416, 422, 427, 448,
452, 460, 491, 548, 550, 551, 553, 573,

- 574, 575, 594–598, 612, 615–617,
671–674, 676
«Мы снова встретились с тобой...» (К ***)
358
- Н.Ф.И...вой 603
Н.Ф.И. («Дай Бог, чтоб вечно вы не
знали...») 603
«На буйном пиршестве задумчив он
сидел...» 408, 409, 432, 485, 486
На картину Рембрандта 67
На светские цепи 619
«На севере диком стоит одиноко...» 155, 364,
576, 595, 614
«На серебряные шпоры...» 362, 659
«На темной скале над шумящим
Днепром...» 409, 410
Надежда 349
«Наедине с тобою, брат...» (Завещание) 136,
363, 382, 404, 424, 462, 576, 595, 617,
674, 676
Наполеон («Где бьет волна о берег
высокой...») 358, 411
Наполеон. Дума («В неверный час, меж днем
и темнотой...») 359, 360, 411, 559
«Настанет день — и миром осужденный...»
61, 79, 80, 283, 360, 406, 408, 457
Не верь себе 317–320, 356, 364, 368, 498, 548,
572, 576, 594, 612
«Не думай, чтоб я был достоин
сожаленья...» (К ***) 281, 407, 561,
604
«Не играй моей тоской...» (К N.N.***) 357,
426
«Не могу на родине томиться...» 361
«Не обвиняй меня, всесильный...»
(Молитва) 67–68, 559, 603
«Не привлекай меня красотой...» (К ...) 358
«Не смейся над моей пророческой
тоскою...» 80, 408, 409, 452, 454,
457, 499–503
«Не уезжай, лезгинец молодой...»
(Прощанье) 276, 362, 431
«Невинный нежною душою...» (Романс) 358
«Нет! — я не требую вниманья...» (В
альбом) 246
«Нет, не тебя так пылко я люблю...» 152, 364,
441, 596, 604, 616
«Нет, я не Байрон, я другой...» 561, 604
«Никто моим словам не внемлет...» 375, 500
Нищий 270, 562, 603
Новгород 360, 415, 547
Ночь («Один я в тишине ночной...») 603
Ночь. I («Я зрел во сне, что будто умер я...»)
361
Ночь. II («Погаснул день! — и тьма ночная
своды...») 361
- Ночь. III («Темно. Всё спит. Лишь только
жук ночной...») 361
- «О! Если б дни мои текли...» (Элегия) 358
«О как прохладно и весело нам...» 395
«О, полно извинять разврат...» (К ***) 14, 16,
30, 287–295, 360, 394, 400, 455, 499
«Один я в тишине ночной...» (Ночь) 603
«Один, среди людского шума...» 378
Олег 412, 546, 552, 553, 557, 602
«Она не гордой красотой...» 604
«Они любили друг друга так долго и нежно...»
152, 441, 575, 584, 595, 614, 620
Опасение 410
Оправдание 80, 82, 406, 572, 596
«Опять, народные витии...» 288, 289, 378,
432, 453
«Оставленная пустынь предо мной...» 358
«Отворите мне темницу...» (Желанье) 362,
436, 447, 462, 563, 590, 606
Отрывок («Приметив юной девы грудь...»)
412, 443
Отрывок («Три ночи я провел без сна —
в тоске...») 361, 453
Отчего 364, 620
- Памяти А.И. О<доевско>го 409, 452, 460,
593, 610
Пан («Люблю, друзья, когда за речкой
гаснет день...») 54, 56, 357, 435
Панорама Москвы 492
Парус 349, 502, 590
1-е января 628, 659
Песнь барда 75–76, 109, 406, 412, 446
Песнь ингелота 109
Песня («Желтый лист о стебель бьется...»)
108, 445
Песня («Колокол стонет...») 108, 445
Песня («Что в поле за пыль пылит...») 446,
629
Песня про царя Ивана Васильевича,
молодого опричника и удалого
купца Калашникова 8, 10, 12, 17, 22,
25, 105, 106, 117–134, 138, 140–143,
176, 178, 251, 252, 315, 335, 350, 363,
369, 373, 404, 415, 436, 437, 447, 450,
451, 460, 491, 528, 548, 551, 553, 571,
572, 581, 588, 592, 600, 608, 609, 612,
613, 626–661, 673
Петергофский праздник 607
Пир 55, 233, 347, 357
Пир Асмодея 362, 560, 681
Письмо 59, 348
<План исторической поэмы о Мстиславе
Черном> 109, 110
Пленный рыцарь 364, 412, 413, 452, 457, 568,
593, 609, 614

- «Погаснул день! — и тьма ночная своды...»
(Ночь. II) 361
- Подражание Байрону («У ног твоих
не забывал...») 562, 603
- Поле Бородина 85, 113, 361, 435, 447
- Портреты 355
- Последнее новоселье 155, 364, 410, 453, 455,
485, 581, 593, 613
- Последний сын вольности 109, 110, 180,
359, 373, 412, 413, 415, 435, 545,
546, 547, 552, 553, 564, 588, 602,
606
- «Послушай! вспомни обо мне...» 457
- Поэт («Когда Рафаэль вдохновенный...»)
30, 61, 64–66, 168, 221, 364, 404, 416,
417, 456, 459, 558
- «Поэтом (хоть и это бремя)...» 458
- Предсказание 589, 605
- Преступник 67, 111, 112, 358, 414, 435, 446, 459,
545, 552, 553, 557, 587, 602, 629
- «При дворе князя Владимира...» 108
- «Приветствую тебя, воинственных
славян...» 360, 432, 453
- «Приметив юной девы грудь...» (Отрывок)
412, 443
- «Примите дивное посланье...» 362, 462,
565
- Пророк 368, 371, 443, 584, 595, 615, 620, 673
- «Прости! увидимся ль мы снова?...»
(Эпитафия) 317, 601
- «Простите мне, что я решился к вам...»
(К ...) 290
- «Простосердечный сын свободы...»
(Эпитафия) 189, 220
- «Прощай, немытая Россия...» 378, 454, 674,
676, 677
- Прощанье («Не уезжай, лезгинец
молодой...») 276, 362, 431
- Раскаянье 429
- «Расстались мы — но твой портрет...» 178,
429–430
- Родина 581, 600, 614, 676, 677, 681
- Романс («Коварная жизнью
недовольный...») 30, 180–201, 352,
376, 390, 459
- Романс («Невинный нежною душою...») 358
- Романс («Стояла серая скала на берегу
морском...») 360, 443
- Романс («Ты идешь на поле битвы...»)
80–82, 221, 406, 430–431, 436
- Романс к И... («Когда я унесу в чужбину...»)
79, 80, 287, 406, 457, 603
- «Россию продает Фадей...» 352
- Русалка 134, 274, 502, 563, 606
- Русская мелодия 75, 82, 108, 204, 406
- Русская песня 342, 343, 435, 445
- Русская песня («Клоками белый снег
валится...») 109
- Сашка 284, 293, 304, 362, 373, 376–378, 400,
402, 408, 409, 421, 428, 454, 499, 518,
551, 552, 553, 565, 589, 591, 605, 607,
669
- Св. Елена 360
- «Светись, светись, далекая звезда...»
(Звезда) 360
- Свиданье 136–138, 140, 363, 440, 448, 583, 584,
620
- «Се Маккавей-водопийца...» 436, 437
- Силуэт 429
- «Синие горы Кавказа, приветствую вас!...»
602
- Сказка для детей 160, 314, 363, 371, 377, 402,
428, 452, 550–553, 573, 596, 600, 616
- «Слышу ли голос твой...» 379
- Смерть («Ласкаемый цветущими
мечтами...») 361
- Смерть Поэта 284, 288, 364, 377, 384, 399, 411,
428, 449, 450, 453, 454, 462, 568, 592,
607, 609, 629, 643, 659, 675
- Сон («В полдневный жар в долине
Дагестана...») 136, 152, 364, 413, 441,
448, 576, 584, 595, 596, 614, 616, 620
- Сон («Я видел сон...») 361
- Сонет 443
- Сосед 178, 457, 568, 593, 609
- Соседка 136–140, 363, 440, 448, 457, 509, 568,
593, 609
- «Спеша на север из далека...» 452, 485, 569,
593
- Спор 92, 439, 448, 460, 581, 583, 584, 600, 614,
620
- Стансы («Взгляни, как мой спокоен
взор...») 429, 603
- Стансы («Люблю, когда, борясь с
душою...») 239
- Стансы («Мне любить до могилы творцом
суждено...») 409, 410
- «Стояла серая скала на берегу морском...»
(Романс) 360, 443
- Станный человек 77, 113, 182, 271, 314, 359,
406, 435, 443, 454, 539, 540, 542, 555,
561, 562, 589, 590, 601, 603, 605
- «Стыдить лжеца, шутить над дураком...»
456
- Тамань 422–424, 577, 579, 595, 598, 599, 614,
618, 688
- Тамара 20, 30, 115, 116, 132, 365, 433, 439–443,
493–495, 526–531, 546, 571, 583, 584,
594, 600, 613, 620
- Тамбовская казначейша 10, 30, 151, 152, 163,
167, 309, 311, 314, 354, 362, 371, 428,

431, 451, 507–510, 551, 553, 571, 576,
580, 591, 607, 626, 664, 676, 692,
694
«Темно. Всѣ спит. Лишь только жук
ночной...» (Ночь. III) 361
«Тот самый человек пустой...» 456
«Три ночи я провел без сна — в тоске...»
(Отрывок) 361, 453
Три пальмы 178, 222, 223, 378, 405, 427, 439,
452, 460, 600, 614
30 июля. — (Париж) 1830 года 360, 560, 605
Тростник 113, 114, 117, 134, 138, 362, 436, 447,
563, 590, 606
Тучи 178, 182, 348, 364, 369, 452, 612
«Ты идешь на поле битвы...» (Романс)
80–82, 221, 406, 430–431, 436
«Ты молод, цвет твоих кудрей...» 443
«Ты не хотел! но скоро волю рока...»
(К N.N.) 298
«Ты помнишь ли, как мы с тобою...» 71, 221,
405
1830. Мая. 16 число 361
1831-го июня 11 дня 273, 275, 361, 414, 545

«У ног других не забывал...» (К Л.—) 429,
604
«У ног твоих не забывал...» (Подражание
Байрону) 562, 603
«Ужасная судьба отца и сына...» 371, 562, 601
Узник 119, 138–140, 349, 363, 413, 440, 447, 457,
462, 568, 593, 609
Уланша 454, 607
Умирающий гладиатор 120, 444, 445, 581
Утес 364, 576, 584, 595, 614, 620

Фаталист 49, 151, 152, 177, 423, 424, 428, 452,
577, 579, 580, 595, 598, 600, 614, 617,
618

Хаджи Абрек 10, 115, 142, 330, 362, 395, 414,
415, 446, 546, 551, 553, 555, 565, 566,
587, 606, 607, 627
«Хоть давно изменила мне радость...» 361

Цевница 54–57, 233, 234, 347, 358
Цыганы 459, 542

Чаша жизни 459
Челнок 409
Черкесы 114, 358, 552, 553, 557, 680
Черны очи 373
«Что в поле за пыль пылит...» (Песня) 446,
629
«Что толку жить!.. Без приключений...» 362,
564
Чума 251
Чума в Саратове 298
<Штосс> 20, 22, 25, 31, 145–175, 397, 399, 407,
428, 509, 519, 571, 594, 613, 665

Элегия («Дробись, дробись, волна
ночная...») 200, 348, 358
Элегия («О! Если б дни мои текли...») 358
Эпитафия («Прости! увидимся ль мы
снова?...») 317, 601
Эпитафия («Простосердечный сын
свободы...») 189, 220
«Это случилось в последние годы могучего
Рима...» 437

Юнкерская молитва 362

«Я буду петь, пока поется...» 221
«Я верю, обещаю верить...» (Исповедь) 299
«Я видал иногда, как ночная звезда...»
(Еврейская мелодия) 360
«Я видел сон...» (Сон) 361
«Я зрел во сне, что будто умер я...» (Ночь. I)
361
«Я не люблю тебя; страстей...» 429, 496, 497,
562, 603
«Я не унижусь пред тобою...» (К *) 80, 603
«Я не хочу, чтоб свет узнал...» 452, 454, 500,
502
«Я, мать божия, ныне с молитвою...»
(Молитва) 348, 356, 460, 462

Farewell 361
Menschen und Leidenschaften 359, 372, 435,
539, 540, 542, 555, 601, 683

указатель имен

- Аарне А.А. 142
Абрамович Д.И. 301, 373, 374, 379, 387, 402, 419, 461, 552, 553, 621
Авдеев М.В. 383, 432, 434
Азадовский М.К. 84, 105–107, 141, 142, 391, 412, 419, 449, 461, 623, 645, 660, 661
Айбулат-Розен К.М. 418
Айхенвальд Ю.И. 387
Аксаков Н.Т. 260
Аксаков С.Т. 189, 679, 681
Александр I, император 425, 583
Александра Федоровна, императрица 175
Александров К.Д. 379, 419, 624
Александрова З.Е. 344
Александровский П. 93
Алексеев А.И. 289
Алексеев Д.А. 622
Алексеев М.П. 30, 50, 52, 83, 407, 408, 693
Алексеев Ф. 77
Альбеткова Р.И. 443
Альтшуллер М.Г. 344
Альфиери В. 207, 217
Анакреон 85, 224
Андреев Н.П. 142, 143
Андреев-Кривич С.А. 89, 103, 106, 141–143, 390, 395, 400, 401, 449, 622, 623, 681
Андреевский С.А. 387
Андроников И.Л. 15, 16, 28, 29, 30, 85, 103, 104, 106, 141, 144, 173, 183, 201, 300, 310, 356, 375, 377, 378, 390, 394, 395, 399, 400, 404, 411, 418, 419, 443, 449, 455, 456, 475, 482, 492, 562, 622, 623, 624, 660, 667
Анненков П.В. 28, 371, 383, 385
Анненкова В.И. 610
Анненский И.Ф. 26
Аринштейн Л.М. 335, 399, 483
Ариосто Л. 109, 206, 208, 237
Арнольд Ю. 151, 172
Арнольди 94, 96, 97
Арнольди А.И. 419
Арнольди Л.И. 395
Арнольди С.Д. 432
Аронсон М.И. 245
Арсеньев И.А. 610
Арсеньев М.В. 536, 555
Арсеньева Е.А. 190, 352, 486, 555, 564, 570, 601, 602
Арсеньевы 536,
Архипов В. 351, 396
Архипова А.В. 141
Аскоченский В. 368
Асмус В.Ф. 390, 398, 623
Астафьев В. 220
Астахова А.М. 142, 335
Афанасьев А.Н. 142
Афанасьев В.В. 622
Афцелиус А. 144
Ахматова А.А. 173, 273, 275
Ашукина М. 379, 458
Багрий А. 402
Базанов В.Г. 30, 50, 51, 83, 85, 503, 692
Байков Л.С. 193
Байрон Дж.Г.Н. 40, 53, 66, 67, 71, 72, 74, 75, 83, 84, 107, 109, 115, 116, 118, 181, 182, 191, 200, 201, 246, 269, 271, 281, 283, 294, 295, 313, 328, 329, 330, 334–338, 343, 344, 358–361, 383, 388, 392, 398, 405–407, 411–413, 444, 456, 457, 475, 496, 501, 539, 544, 545, 548, 557, 560, 561, 563, 567, 586–588, 591, 602, 604, 608

Указатель имен не учитывает список сокращений к статьям из «Лермонтовской энциклопедии» на с. 462–472.

- Балашов Д.М. 142, 335
 Балталон Ц. 649, 661
 Бальзак О. 47, 52, 152, 159, 169, 342, 421, 423, 566, 589, 606
 Барамидзе М. 401
 Баранов В.В. 492
 Баранов Д.О. 225–230, 247
 Барант Э. 286, 365, 369, 582, 619, 620, 662, 663
 Баратынский Е.А. 18, 19, 22, 57–59, 69, 185–187, 193, 198, 201, 202, 210, 269, 284, 286, 358, 362, 365, 388, 410, 430, 460, 496, 524, 529, 530, 532, 620
 Барбье О. 317, 318, 360, 364
 Барклай де Толли И.Е. 92
 Барков И.С. 676
 Бароти Т. 531
 Барсуков Н.П. 201, 245, 247, 461
 Бартнев П.И. 195, 198, 202
 Басов-Верхоянцев С. 202
 Батюшков К.Н. 13, 22, 54–59, 69, 205, 207, 218, 224, 230–232, 236–238, 240, 245, 247, 330, 347, 348, 357, 358, 411, 435, 558, 602
 Бахметева С.А. 432, 462
 Бахтин М.М. 142, 315, 488
 Башилов А.А. 19, 320, 324, 325, 366
 Башуцкий А.П. 452
 Безбородько Н.И. 17, 480–481
 Безъязычный В.И. 418
 Беклешовы 190
 Белинский В. Г. 12, 35, 44, 49–52, 77, 85, 105, 123, 127, 131, 143, 218, 237, 247, 270, 318, 327, 348, 351, 352, 354, 368, 381–387, 391, 392, 416, 424, 425, 428, 432, 433, 443, 460, 461, 482, 521, 537, 551, 553, 560, 569, 572, 575, 578, 582–584, 589, 593, 599, 605, 610, 611, 614, 617, 618, 620, 627, 643, 644, 648, 659, 661, 675, 693
 Белкин М.А. 392
 Белый А. 391
 Бельчиков Н. 377
 Бем А.Л. 430
 Бенедиктов В.Г. 21, 25, 218, 348, 349, 355, 383, 392, 438, 460, 528, 689, 690
 Бенкендорф А.Х. 99, 218, 386, 449, 450, 453, 584, 612
 Беранже П.Ж. 225, 228
 Берг Н.В. 202
 Березина В.Г. 202
 Березнева А.Н. 401, 416
 Беркен А. 543
 Бернет Е. 528
 Берольдинген А. 300
 Бестужев А.А. (Марлинский) 10–13, 35–52, 85, 92, 136, 137, 152, 162, 170, 177, 254, 349–351, 380, 388, 392, 398, 403, 421, 423, 424, 456, 528, 544, 557, 560, 689, 693
 Бестужев М.А. 52, 350, 351
 Бестужев Н.А. 52, 73, 83, 131, 250, 342, 350
 Бестужев П.А. 131, 350
 Бестужевы 252, 351
 Бильдерлинг А.А. 386
 Благой Д.Д. 51, 252, 268, 288, 295, 369, 378, 392, 525, 527, 531
 Блок А.А. 9, 387, 401, 495
 Блуменфельд Ф.М. 430
 Боброва Л.Е. 13
 Богатырев А.Б. 430
 Богомолец В.К. 398
 Боград В. 434
 Боденштедт Ф. 96, 309, 382, 385, 386, 453, 600
 Бодянский О.М. 629
 Бок Е. 370
 Боккаччо Дж. 217
 Болдаков И.М. 373, 500
 Бомарше П.О. 18
 Бональд Л.Г.А. 690
 Бонамур Ж. 17
 Боричевский И. 391, 455, 623
 Борсукевич Ю. (Borsukiewicz J.) 201, 476
 Ботвинник Н.М. 247
 Боткин В.П. 381, 383, 551, 575, 614, 617, 619, 675
 Ботникова А.Б. 173
 Боттичелли С. 235
 Бочаров С.Г. 499
 Брайловский С. 649, 650, 661
 Браницкий-Корчак К.В. 613
 Брант Л.В. 353
 Брискман М.А. 419
 Бродский Н.Л. 53, 54, 68, 69, 84, 105, 142, 204, 211, 216, 217, 221, 245, 246, 275, 288, 295, 347, 348, 356, 380, 382, 388, 390, 391, 394, 404, 411, 417, 456, 458, 461, 462, 622
 Броницын Б. 142
 Бронштейн Н.И. 391, 404
 Брюсов В.Я. 30, 524–527, 529–532
 Буало Н. 425
 Буковский Н.Н. 304, 373
 Булвер-Литтон Э. 444
 Булгаков А.Я. 190, 667
 Булгаков Ф.И. 455
 Булгарин Ф.В. 31, 36, 173, 183, 184, 202, 329–335, 351–354, 367, 369, 377, 391, 395, 459, 478, 676
 Бурачок С.А. 349, 352, 368, 391
 Бухмейер К.К. 202
 Бухштаб Б.Я. 356, 375, 382, 623
 Бушмин А.С. 30
 Быховец Е.Г. 94
 Бэр Б. 370
 Бюргер Г.А. 60, 109, 338

- Вакенродер В.Г. 63, 69, 70, 168, 417, 459
Валберхова М.И. 455
Вальтер фон Кронек И. 212, 241–244
Варламов А.Е. 620
Васильев М. 84, 245
Васильчиков А.И. 90, 91, 94, 96–98, 101, 102, 665, 667, 670
Васнецов В.М. 373
Введенский А.И. 299, 373, 412, 553
Веденяпина Э.А. 488, 490, 496
Венгеров С.А. 247
Веневитинов А.В. 184, 188, 189, 201
Веневитинов Д.В. 53, 59–61, 69, 181, 187–189, 201, 210, 219, 220, 245–247, 285, 417, 556, 560
Веневитинова А.М. (урожд. Виельгорская) 147
Венелин Ю.И. 189
Вергилий 217, 205
Верещагина А.М. (в замуж. Хюгель) 103, 289, 297, 300–303, 305, 311, 370, 378, 386, 562, 603, 610
Верещагина Е.А. 399
Верещагины 300
Верещагины-Хюгель 372, 399
Верзилин П.С. 513
Верзилина Н.П. 96, 513
Верзилина-Шан-Гирей Э.А. 96, 97
Верзилины 101, 102, 584, 621
Вернер Ц. 449
Верстовский А.Н. 189, 537
Веселовский А.Н. 141, 143, 173, 247
Веселовский Алексей Н. 388
Виельгорские 146, 147, 151, 154, 156, 665
Виноградов А.К. 202
Виноградов Б.С. 395, 401
Виноградов В.В. 16, 51, 69, 173, 351, 393, 425, 438, 623
Виноградов Г.С. 142–144, 391, 443, 449, 623
Виноградов И.И. 396
Виньи А. де 407
Виппер Ю.Б. 694
Висковатый (Висковатов) П.А. 13, 48, 52, 54, 88, 93, 96, 97, 103, 105, 107, 141–143, 172, 204, 297–305, 308–311, 353, 357, 365, 372, 373, 380, 381, 385–387, 390, 399, 403, 411, 412, 419, 449, 455, 507, 537, 543, 552, 553, 570, 584, 621, 631
Вистенгоф П.Ф. 610
Вишневский К.Д. 398, 478
Владимиров П.В. 105, 141, 143, 388, 449, 622, 660, 661
Владимирская Н.М. 381, 398
Владиславлев В.А. 154
Власова З.И. 268
Воейков А.Ф. 206
Войт В. 38, 51
Волков П.Г. 143, 319, 325
Волков Р.М. 142
Волков-Давыдов С.Д. 413
Волконская З.А. (урожд. Белосельская-Белозерская) 181, 182, 184–189, 196–198, 201, 285
Волконский П.М. 218
Вольперт Л.И. 31, 475
Вольтер 247, 425
Вольф А. 167, 173
Вольф Н. 90, 91, 101, 103
Вольф П.И. 90
Воронцова-Дашкова А.К. 518
Вревские 91
Вревский И.А. 90, 91, 99, 103
Вревский П.А. 89–91, 93
Врубель М.А. 368, 373, 477, 616
Второв Н.И. 419
Вульф А.Н. 250
Вульф-Вревская Е.Н. 93
Вырыпаев П.А. 390, 475, 622, 682
Вяземская В.Ф. 192, 193
Вяземские 275
Вяземский П.А. 77, 86, 87, 148, 157, 187, 188, 192, 193, 198, 200, 202, 206, 209, 210, 225, 231, 245, 247, 249, 250, 269, 270, 348, 352, 362, 366, 367, 379, 380, 383, 427, 430, 431, 458, 460, 461, 486, 571, 580, 594, 612, 613, 620, 664
Гагарин В.П. 347
Гагарин И.С. 613, 665
Гагарин Л. 518
Гаджиев Б.И. 401
Гаевский В.П. 434
Гаевский П.И. 178, 450
Гайер Э. 144
Галанин И. 461
Галахов А.Д. 383, 384, 433, 461, 675
Галль Ф. 152
Ган Е.А. (псевдоним — Зенеида Р-Ва) 35, 45
Гаркави А.М. 455
Гармашева Т.В. 624
Гаррис М.А. 201
Гаспаров М.Л. 398, 478
Гвидичьони Дж. 232
Гегель Г.В.Ф. 583, 621
Гейман Р.Г. 70
Гейне Г. 392, 674
Геккерн Л.Б. 450, 521
Герасимов К.С. 688, 691
Гербек Е. 373
Гердер И.Г. 63, 64, 70, 92, 411
Герцен А.И. 383, 384, 390, 398, 404, 425, 433, 537, 543, 559, 560, 569, 584, 589, 605, 622
Гершензон М.О. 404, 524

- Герштейн Э.Г. 14, 16, 17, 86, 103, 104, 146, 171, 173, 178, 274, 275, 295, 353, 366, 369, 391, 395, 397, 399, 400, 402, 413, 425, 499–503, 518, 523, 622–624, 662–668, 686
- Гёте И.В. 40, 72, 191, 198, 199, 280, 321, 322, 336, 353, 356, 357, 366–368, 411, 420, 475
- Гиллельсон М.И. 12, 18, 173, 311, 379, 399, 400, 402, 434, 473, 479, 621, 622, 624, 692
- Гильфердинг А.Ф. 328, 630, 660
- Гинзбург Л.Я. 51, 312, 314, 324, 349, 393, 394, 413, 416, 461, 482, 499, 502, 623, 689, 690
- Гинцбург Д.Г. 430
- Гиреев Д.А. 106, 141, 379, 400, 402, 623
- Глаголев Н.А. 141, 661
- Гладыш И.А. 103, 399
- Глазунов И.И. 352, 354
- Глазунов Ив.И. 370
- Глазуновы (издатели) 354
- Гласе А. 30, 282, 300, 311, 324, 344, 399, 407, 430, 663, 693
- Глебов М.П. 94, 96–98, 101, 102, 667
- Глинка С.Н. 220, 221, 247, 270, 501
- Глинка Ф.Н. 63, 84
- Глухов А.И. 398, 624
- Гнедич Н.И. 18, 411
- Гоголь Н.В. 22, 106, 145, 163, 166, 167, 171, 383, 384, 387, 393, 404, 421, 422, 424, 431, 432, 461, 516, 517, 520, 620, 622–624, 629, 658, 671, 689, 690
- Голицын А.Н. 520
- Голицын Б.Д. 666
- Голицын Б.И. 430, 455
- Голицын Б.Н. 430
- Голицын В.М. 610
- Голицын В.С. 667
- Голицын Д.В. 217, 218, 246, 441
- Голованова Т.П. 31, 70, 201, 247, 300, 311, 324, 399–401, 474, 489
- Головин А.Я. 535
- Головин Е.А. 91
- Головин И.Г. 354
- Голубцов В.В. 246
- Гомер 40
- Гомолицкий Л. (Gomolicky L.) 202
- Гончаров И.А. 353, 368, 454
- Гораций 69, 411
- Гордн Я.А. 268
- Городецкий Б.П. 377, 379
- Горохова Р.М. 461
- Горький М. 288, 389
- Готовцева А.И. 367
- Гофман В.А. 393
- Гофман Э.Т.А. 145, 149, 151, 154, 156, 157, 161, 164, 167, 169, 171, 173, 424
- Гошило Е. (Goscilo H.) 344
- Грабе П.Х. 15, 88–104, 582, 620, 666, 693
- Грановский Т.Н. 70
- Греч Н.И. 31, 148, 202, 351, 354, 355, 408
- Гречаная Е.П. 295
- Гржебин З.И. 52
- Грибоедов А.С. 37, 147, 254, 353, 363, 367, 380, 535, 541, 542, 556, 566, 591, 593, 608, 610
- Грибоедова Н.А. 569
- Грибушин И.И. 247, 461
- Григорьев А.А. 45, 114, 351, 383, 385, 482, 622
- Григорьев В. 84, 456
- Григорьян К.Н. 369, 396, 623
- Гримм братья 114
- Гроссман Л.П. 141, 390–392, 623
- Грот Я.К. 86–87, 353
- Грузинов И.Р. 64–66, 70, 220, 221, 355, 356, 379, 417
- Губер Э.И. 16, 318, 356, 418
- Гудошников Я.И. 144, 449
- Гуковский Г.А. 393
- Гумбольдт А. 198, 199
- Гура В.В. 382
- Гуревич А.М. 398
- Гурилев А.Л. 620
- Гусев В.Е. 679
- Гюго В. 16, 276–279, 330, 342–344, 362, 420, 449, 475, 566, 589, 606, 608
- Давидовский П. 105, 141, 660
- Давыдов Д.В. 23, 431
- Давыдов Ю. 28
- Дадашадзе А. 692
- Даль В.И. 629
- Данилевский Р.Ю. 173, 338, 404, 475
- Данте Алигьери 40, 207, 513
- Дантес Ж.Ш. 93, 147, 172, 450, 568, 592, 667
- Даргомыжский А.С. 620
- Дашкевич К. 197, 198
- Дашкевич Н.П. 382, 388, 407, 623
- Деларю М.Д. 16, 240, 418
- Делиль Ж. 206
- Дельвиг А.А. 7, 8, 18, 23, 106, 210, 245, 250, 269, 486
- Дельвиг А.И. 90, 103
- Дельвиг С.М. (урожд. Салтыкова) 281, 282
- Державин Г.Р. 28, 231, 353, 425
- Дерфельдт А.А. 413
- Дибич И.И. 192
- Дидло Ш.Л. 107
- Динесман Т.Г. 103, 142, 399, 410
- Динокур П. 206
- Дмитревский М.В. 478
- Дмитриев И.И. 8, 188, 198, 206, 231, 245, 557
- Дмитриев М.А. 209, 220
- Добролюбов Н.А. 351, 384, 433, 434, 581, 622, 670

- Добужинский М.В. 30, 507, 692–694
 Докусов А.М. 394, 398, 455
 Долгорукий А.Н. 613
 Долгоруков П.В. 151, 172
 Долинина А.А. 475
 Дондуков-Корсаков М.А. 176
 Дорохов Р.И. 90, 98–102, 395, 611, 664, 666, 668
 Дорохова М. 664
 Достоевский Ф.М. 30, 127, 131, 143, 151, 169, 315, 387, 401, 425, 500, 526–529, 532, 622, 666
 Дружинин А.В. 270, 368, 369, 383, 432, 434
 Дубельт Л.В. 455
 Дубенский Д.Н. 107, 108, 445
 Дубровин Н.Ф. 202
 Дудышкин С.С. 309, 370, 371, 383–386, 433, 454, 542, 552, 553
 Дурнов Д.Д. 75, 204, 380
 Дурылин С.Н. 393, 394, 369, 400, 404, 623, 676
 Дьяконова Н.Я. 398
 Дюма А. 146, 449, 566, 608
 Дюсис Ж.-Ф. 278
 Дюшен Э. 180, 276–279, 388, 407, 412, 430, 622
- Евгеньева А.П. 661
 Евгеньев-Максимов В.Е. 434, 622
 Евзерихина В.А. 401
 Евреинов И.Я. 478
 Евреинов П.А. 440
 Евреиновы 601
 Егодин А.М. 622
 Егоров Б.Ф. 351, 622
 Екатерина II, императрица 425, 583
 Елагин А.А. 193, 198
 Елагина А.И. 202
 Елагина А.П. 188, 189, 196
 Елагины 197, 391
 Елеонский С.Ф. 449
 Елистратова А.А. 344
 Ениколопов И.К. 395, 622
 Еремин В.И. 142
 Еремина В. 144
 Ермак Тимофеевич 112
 Ермолов А.П. 90–92
 Ермолов Н.А. 91
 Ершов П.П. 324, 629
 Ефремов П.А. 296, 297, 299, 304, 309, 310, 371, 372, 385, 386, 454, 455, 542, 552, 676
- Жданов В.В. 30, 480, 483, 486, 488, 503
 Жедринская М.Д. 377
 Желвакова И.А. 624
 Женгене П.-Л. 247, 232
 Жижина А.Д. 398
- Жирмунский В.М. 395, 525, 530, 531
 Жиров С. 456
 Жук А.А. 401
 Жукова М.С. 424
 Жуковский В.А. 8, 19, 22, 63, 70, 72, 73, 114, 121, 148, 154, 163, 164, 167, 170, 173, 177, 179, 185, 189, 190, 192, 193, 201, 205, 220, 222, 225, 230, 245, 247, 277, 330, 334, 335, 337, 343, 348, 355, 383, 388, 399, 406, 411, 415, 417, 430, 439, 451, 460, 507, 516, 521, 526, 544, 556, 557, 571, 580, 594, 609, 612, 613, 629, 664, 680, 689
 Журавлева А.И. 15, 16, 369, 399–401, 484, 624
- Заборов П.Р. 247, 399
 Заборова Р.Б. 270, 275, 419
 Загоскин М.Н. 216, 246, 537
 Задонский В.А. 431
 Зайцев В.А. 384
 Закревская А.Ф. 365
 Закревский А.Д. 219, 347
 Залеский Б. 444
 Замотин И.И. 351, 388, 623
 Заславский И.Я. 143, 395, 401, 475
 Здобнов Н.В. 179, 413, 455
 Зевалин Б.В. 279
 Зелинский В.А. 622
 Зигес И.Р. 402
 Зиновьев А.З. 53, 70, 107, 386, 389, 445, 556, 602
 Зичи М.А. 413
 Золотницкий В. 431
 Зорин А.Л. 28
 Зубов В.Я. 450
- Иван IV Грозный 117, 128, 591, 608, 630, 631, 647, 649, 661
 Иваненко М.М. (Ivanenko M.) 73, 75, 77
 Иванов С.В. 400, 402
 Иванов Ф.Ф. 562, 603
 Иванова Л. 395
 Иванова Н.Ф. 79, 80, 313, 376, 390, 443, 457, 562, 563, 588, 603
 Иванова Т.А. 68, 70, 103, 348, 357, 379, 390, 395, 400, 417, 458, 622
 Иванов-Разумник Р.В. 387
 Ивановы 401
 Иванчин-Писарев Н.Д. 56, 63, 69, 70
 Иезуитова Р.В. 142, 144, 474
 Измайлов Н.В. 16, 172, 181, 201, 202, 268, 457
 Иконников С.Н. 369
 Илличевский А. 68
 Ильяшенков В.И. 88, 92, 94, 101, 102
 Имрулькайс 278
 Ирвинг В. 145, 170, 398, 424
 Истомина В. 656, 661

- Кавелин К.Д. 196, 202
 Каверин П.П. 380–381, 675
 Кавос К.А. 536
 Казот Ж. 408, 409, 484, 485
 Калайдович П.Ф. 215
 Каллаш В.В. 373, 458
 Каменев Г.П. 18
 Каменский П.П. 35, 42, 45–47, 50–52
 Канунова Ф.З. 351
 Каплан Л.В. 419
 Капнист В.В. 388
 Карамзин А.Н. 176, 431
 Карамзин В.Н. 176, 177, 411, 425, 451, 631, 647, 660, 661
 Карамзин Н.М. 7, 8, 18, 22, 23, 26, 69, 154, 224, 280–282, 694
 Карамзина С.Н. 154, 156, 176, 399
 Карамзины 21, 86, 87, 146, 148, 151, 154, 156, 157, 172, 176, 352, 399, 431, 571, 580, 594, 609, 612
 Каратыгин В.А. 538
 Карелина А.Н.
 Карл X, король Франции 225
 Карпов А.А. 11, 32
 Карпов К.И. 93, 94
 Каспрович Э. 370
 Кастильоне 63
 Катенин П.А. 206
 Катков М.Н. 173
 Квист О.И. 178, 304
 Киреев А.Д. 173, 369, 370
 Киреевская М.В. 189, 196
 Киреевские 120
 Киреевский И.В. 58, 72, 83, 119, 185, 187, 193, 194, 196, 198, 199, 202, 204, 205, 207, 211, 230, 235, 240, 245, 269, 556, 629
 Киреевский П.В. 193, 196, 202, 335, 630, 632–634, 660
 Кирпотин В.Я. 357, 391, 623
 Кирша Данилов 123, 630, 632–634, 660
 Киселев-Сергенин В.С. 245
 Клопшток Ф.Г. 353
 Ключевский В.О. 385, 387, 622
 Ключников И.П. 690
 Кнольт Е.И. 96
 Ковалевская Е.А. 300, 311, 399, 474, 624
 Кодзоков Д.С. 395
 Козлов И.И. 75, 77, 116, 250, 284, 285, 358, 388, 406, 544, 557, 568, 607
 Козловский П.Б. 367
 Колачевский Н.Н. 64, 65, 211, 212, 215–217, 221, 242, 246, 417, 456
 Кологривова Е. (псевдоним — Ф. Фан-Дим) 46, 51, 52
 Колышкевич А. 84
 Кольцов А.В. 106, 327, 381
 Комарович В.Л. 532, 623, 676
 Комовский В.Д. 178
 Конашевич В.М. 413
 Кони Ф. 134, 144
 Констан Б. 423, 577
 Константин Павлович, вел. князь 193
 Корд Ф.Ф. 381
 Корде Ш. 285
 Кормилицын В.И. 682
 Корнилова А.В. 510, 692
 Коровин В.И. 24, 143, 324, 349, 369, 397, 413, 441, 443, 484–486, 490, 624
 Корсак Ю. 202
 Корф М.А. 178
 Косвен М.О. 395
 Костенецкий 96
 Костомаров В.Л. 526
 Костров Е.И. 412
 Котляревский Н.А. 9, 38, 51, 171, 349, 351, 369, 387, 622, 661
 Кохановская Н.С. 661
 Кошелев А.И. 196
 Кравченко С. 666
 Краевский А.А. 120, 121, 148, 173, 175–177, 179, 352, 369–371, 381, 385, 386, 431, 447, 450, 452, 453, 455, 551, 568, 581, 582, 590, 607, 623
 Красов В.И. 381–382, 405, 690
 Красовская К. 195
 Красовский А.И. 195
 Кретов А.И. 141, 449
 Кривцов С.И. 610
 Кропоткин Д. 143
 Крылов А.А. 18
 Крылов И.А. 330
 Крюков А.П. 681
 Куассон (Coisson) 225, 247
 Кубарев А.М. 108
 Кузнецова М.З. 679
 Кузьмина К.А. 379, 419
 Кузьмина Н.А. 624
 Куйванен Л.Н. 475
 Кукольник Н.В. 379, 519
 Кулешов В.И. 369, 382, 401, 404, 461
 Кулиш П.А. 385
 Купер Ф. 425, 583
 Куртина Д.Г. (в замуж. Соколова) 683
 Куторга С.С. 177, 178, 451
 Кушинников А.Н. 96, 99
 Кушинников И.Н. 96, 369
 Кушнерев И.Н. 373
 Кюи Ц.А. 413, 620
 Кюстин А. де 355
 Кюхельбекер В.К. 38, 48, 51, 52, 58, 63, 69, 70, 110, 111, 141, 398, 417
 Лаваль А.Г. 619
 Лаваль А.И. 184, 187

- Лагарп Ж.Ф. 54, 56, 408, 556
 Ладыженская Е.А. 190
 Ладыжников И.П. 370
 Лажечников И.И. 527, 532
 Ламартин А. 72, 429
 Ламвер 456
 Ламеннэ Ф.Р. 690
 Лапицкая Т.А. 30
 Ласорса К. 461, 476
 Латуш А. де 284, 293, 294
 Латышев С.Б. 28, 100, 103, 104, 400, 622, 692
 Лафатер И.К. 152, 158, 172
 Левин В.И. 397, 401
 Левин Ю.Д. 344, 407, 412, 474, 475
 Левит Т.М. 70, 84, 204, 214–217, 246, 390, 417,
 456, 458, 623
 Левкович Я.Л. 16, 474
 Лелевель И. 193
 Лемке М.К. 179
 Ленартович Т. 444
 Ленин В.И. 665
 Ленц В.Ф. 151, 172
 Лерма Ф. 601
 Лермонт Георг (Юрий) 601
 Лермонт, Томас (Томас Рифмач) 411, 515, 519,
 520, 601
 Лермонтов Ю.П. 517, 519, 555, 561, 562, 601
 Лермонтова М.М. (урожд. Арсеньева) 381,
 555, 562, 601
 Лернер Н.О. 347, 419, 462
 Леушева С. 401
 Линев К.А. 455
 Липранди И.П. 255
 Лисенкова Н.А. 351
 Лихарев В.Н. 610
 Лишин Г.А. 430
 Логиновская Е.В. 398, 624
 Ломинадзе С.В. 398, 624
 Ломоносов М.В. 210, 231, 557
 Ломунов К.Н. 394, 455
 Лонгинов М.Н. 419, 432, 434
 Лопухин А.А. 603
 Лопухина В.А. (в замуж. Бахметева) 430, 458,
 588, 603, 604
 Лопухина М.А. 613
 Лорер Н.И. 49, 52, 99, 403, 569, 611
 Лотман Л.М. 369
 Лотман М.Ю. 308, 311
 Лотман Ю.М. 28, 69, 296, 298, 308, 310, 311,
 430, 624, 694
 Луначарский А.В. 389
 Лупанова И.П. 141
 Льюис М.Г. (Lewis M.G.) 336–344, 694
 Любович Н.А. 247, 394, 400, 409, 623
 Маврина Т.М. 409
 Мазепа И.С. 248, 329
 Майе (Mayeux) 94, 101, 102
 Майер (Мейер) Н.В. 403, 569, 593, 610
 Майков А.Н. 298, 453
 Майков В.Н. 368, 383
 Маймин Е.А. 357, 461
 Майнер Н.В. 350
 Майский Ф.Ф. 84, 172, 204, 246, 356, 390, 399
 Макаров Н.Я. 434
 Макогоненко Г.П. 268, 624, 671–677
 Максимов А.Г. 402
 Максимов Д.Е. 136, 138, 144, 364, 397, 401, 416,
 437, 502, 621, 623
 Максимович М.А. 74, 83, 84, 110, 195, 196,
 201, 202, 205, 209, 238, 247, 269, 270,
 461
 Макферсон Дж. 411, 412
 Малашкин Л.Д. 430
 Малевский Ф. 188, 190, 192, 193, 195, 444
 Малиновский Н. 193
 Малков С.Н. 474, 475
 Малов М.Я. 560, 605
 Мамацев К.Х. 395
 Манн Ю.В. 25, 401, 416, 481, 676
 Мануйлов В.А. 10, 12, 13, 20, 30, 83, 84, 100,
 103, 104, 143, 172, 173, 179, 311, 375, 377,
 379, 381, 389–391, 395, 396, 400–402,
 404, 407, 434, 455, 473–479, 482, 489,
 504, 621–624, 689, 694
 Марини Дж. 69
 Маркевич Н.А. 74, 84, 134
 Маркович В.М. 8, 28, 335, 398, 401, 483, 484,
 673, 693, 694
 Маркс А.Ф. 373, 412
 Мартынов Н.С. 90, 92–103, 147, 172, 514, 517,
 518, 584, 611, 621, 622, 667, 670
 Мартынов С.М. 512
 Мартынова Е.М. 518
 Мартынова Н.С. 96, 404, 518
 Мартынова Ю.С. 518
 Мартыновы 518, 523
 Мартьянов П.К. 103, 172, 175, 177, 179, 353, 399,
 419, 659, 660
 Маршак С.Я. 29
 Маслов Г.В. 288, 289, 295
 Матюшкин Ф.Ф. 189
 Маурер Л. 458
 Махлевич Я.Л. 401, 622
 Маяковский В.В. 368, 401
 Мегрелишвили Т.Г. 8–12, 19, 22, 25, 31,
 688–691
 Меднис Н.Е. 398
 Межевич В.С. 71, 143, 352, 405, 407, 611
 Мейер (Майер) Н.В. 403, 569, 593, 610
 Мейерхольд В.Э. 535
 Мейзенбург М. 384
 Мейлах Б.С. 50, 393, 479
 Меликов М.Е. 537

- Мелихова Л.С. 398, 416
Мельгунов Н.А. 63, 196, 404, 459, 462
Мельницкий В.П. 432, 434
Мендельсон Н.М. 105, 141, 143, 144, 388, 449,
623, 629, 631, 634, 635, 660, 661
Менцов Ф.Н. 405
Мережковский Д.С. 387, 515, 520, 522, 622
Мерзляков А.Ф. 13, 53–56, 58, 61, 69, 107, 108,
206, 211, 215, 244, 430, 445, 544,
556–558, 562, 602
Мериме П. 202
Меринский А.М. 158, 304, 337, 385, 552, 611
Месмер Ф.А. 148
Местр Ж. де 690
Метастазио П. 221
Метьюрин (Мэтьюрин) Ч.Р. 145, 163, 166,
167, 344, 407, 408
Мещеринов В.П. 440
Мещериновы 537, 601
Мещерская Е.Н. 399
Мещерский А.В. 518
Миклашевский А.М. 610
Миллер О.В. 16, 402, 419, 474, 481, 482, 621,
624
Мильвуа Ш. 277, 278, 313, 439
Мильтон Дж. 40
Мильчина В.А. 295
Милюков А.П. 383
Милютин Д.А. 90–92, 101, 103, 269, 389
Минаев Д.Д. 433
Митрофанова В.В. 335
Михайлов М.Л. 385, 433, 434
Михайлова А.Н. 173, 400, 404, 455, 623, 624
Михайлова Е.Н. 52, 300, 396, 399, 425, 623
Михайловский Н.К. 387
Мицкевич А. 23, 72, 180–203, 289, 388, 439,
444, 445, 693
Мицкевич Вл. 188, 196, 199, 201–203
Модзалевский Б.Л. 28, 282
Мольер Ж.Б. 275
Мордвинов А.Н. 177, 450
Мордовченко Н.И. 50, 353, 366, 369, 391, 461,
623
Морозов В.Д. 245
Морозов Г.В. 391
Морозова Л.И. 624
Морозова М.Н. 357
Мотовилов Н.Н. 445
Мочалов П.С. 455, 537, 538
Мугуев Т.М. 24
Мур Т. 13, 14, 70–85, 107, 221, 269, 271, 273, 281,
283, 286, 287, 295, 313, 336, 337, 344,
360, 398, 405–407, 412, 430, 457, 501,
560, 563, 604, 693
Муравьев А.Н. 177, 188, 205, 209, 245, 431, 449,
455, 492, 493, 541–543, 568, 573, 607
Мурьянов М.Ф. 486–488
Муханов А.А. 249
Муханов П.А. 191, 248, 249
Мышицкий Н. 35, 51
Мэтьюрин (Метьюрин) Ч.Р. 145, 163, 166,
167, 344, 407, 408
Мюссе А. де 396, 398, 405, 421, 423, 577
Мясоед Вислый 631
Мятлев И.П. 612
Набоков В.В. 29
Надеждин Н.И. 61–63, 69, 70
Назарова Л.Н. 395, 399, 401, 402, 474, 478, 622
Назимов М.А. 48, 90, 395, 569, 593, 610, 611
Найдич Э.Э. 21, 22, 85, 145, 178, 179, 201, 247,
288, 295, 324, 353, 366, 369, 379, 394,
398–400, 409, 428, 455, 461, 483, 484,
489, 502, 621, 623, 624, 686
Невзглядова Е.В. 488
Недосекина Т.А. 397, 416
Недумов С.И. 395, 400, 401, 404, 419
Нейман Б.В. 108, 141, 142, 171, 204, 351, 388,
392, 394, 402, 461, 462, 623, 661
Нейштадт В. 404
Некрасов Н.А. 8, 18, 19, 218, 246, 353, 368, 401,
432–434, 490, 521, 552, 622, 683, 689
Некрасова Е.С. 202
Нелединский-Мелецкий Ю.А. 205, 211
Немзер А.С. 7–32
Непомнящий В.С. 693
Нестеров 101, 102
Неупокоева И.Г. 416
Нечаева В.С. 99, 103, 104, 399
Никитенко А.В. 176–179, 451–453, 521
Николаев Н.П. 679
Николаев П.А. 692, 694
Николева М.Ф. 401
Николай I, император 185, 192, 193, 195, 288,
289, 293, 450, 453, 520, 521, 582–584,
603, 620, 659
Николюкин А.Н. 344
Новиков Н.И. 326–328
Новикова А.М. 142
Новосильцев Н.Н. 192, 193, 195, 202
Ногмов Ш. 395
Нольман М.Л. 335, 392
Норвид Ц. 444
Норденстам 101, 103
Норман, врач 100, 102
Норов Ав.С. 209, 285
Норов Ал.С. 196, 209
Ободовский П.Г. 219
Оболенский В.И. 209
Оболенский Д.Д. 518
Обручев С.В. 288, 295, 400
Обухов 178
Овсяннико-Куликовский Д.Н. 387, 392, 623

- Огарев Н.П. 190, 403, 433, 434, 569
Одоевский А.И. 51, 147, 350, 351, 403, 419, 484, 485, 569, 593, 610, 611, 676
Одоевский В.Ф. 21, 31, 69, 110, 146–154, 156–160, 162–164, 167, 169, 171–173, 210, 352, 377, 424, 431, 441, 458, 556, 571, 581, 584, 594, 612, 620, 627
Одынец А.Э. 194, 195, 199, 202
Озеров В.А. 411
Ознобишин Д.П. 74, 75, 84, 120, 134, 142, 144, 205, 207–210, 230, 232, 236, 245, 406, 410
Оксман Ю.Г. 14, 257, 268, 378, 400, 419
Окунев Б.Г. 419
Оленин Г.Н. 404
Олсуфьев В.Д. 453
Ольдекоп Е.И. 449
Опочинин К.Ф. 152
Орлов В.И. 411
Орлов В.Н. 245
Орлов М.Ф. 248
Орлов, семинарист 556, 629
Орловский А.О. 184
Оссиан 85, 109, 141, 365, 411, 412
Очкин А.Н. 379, 462
- Павлов М.Г. 53, 73, 215, 244
Павлов Н.Ф. 31, 185, 198, 224, 620, 690
Павлова К.К. (урожд. Яниш) 195–199, 202, 203, 620
Палицын С.М. 403
Панаев И.И. 50, 177, 179, 198, 202, 320, 325, 385, 432–434, 451, 455, 507
Панафутин И.А. 297, 304
Панов С.И. 28
Парамонов, товарищ Лермонтова 631
Парилова Г.Н. 202
Парни Э.Д. 59, 77, 311, 347, 348, 411
Пастернак Б.Л. 268
Пахомов Н.П. 351, 394, 623
Пашковы 190, 191
Пейсахович М.А. 347, 353, 398, 410, 413
Перцов Э.П. 84, 245
Песков А. М. 7, 28, 490
Пестель П.И. 665
Петрарка Ф. 207, 208, 210, 231, 232, 235–238, 240, 247
Петросов К.Г. 401
Петрунина Н.Н. 268
Пешков В. 356
Пигарев К.В. 245
Пиксанов Н.К. 394
Пиотровский Б.Б. 693
Писарев А.А. 223
Писарев Д.И. 384, 622
Пишчевич П.А. 431
Племянников В. 110
- Плетнев П.А. 86, 153, 154, 210, 254, 351, 353, 383, 427, 431–432, 434, 571, 580, 594, 612, 613, 664
Плутарх 538
Погодин М.П. 112, 120, 183–185, 187–189, 196, 198, 201, 206, 210, 211, 232, 245, 269, 461, 556, 581
Поджио А.В. 665
Подолинский А.И. 7, 70, 187, 240, 406, 501, 527
Познанский Ю. 180
Покотилова О. 402
Покровский В.И. 622
Полеводин 97
Полевой К.А. 52, 72, 83, 188, 191, 195, 209, 223
Полевой Н.А. 35, 37, 52, 72, 74, 83, 187, 188, 191, 193, 200, 209, 245, 366, 367, 391, 527, 532, 557
Полежаев А.И. 285, 288, 289, 295, 528, 560, 589, 605
Поливановы 401
Полидори Дж. 407
Полициано А. 235
Полонский Я.П. 298
Полторацкий С.Д. 195
Полянская Л.А. 455
Пономарева С.Д. (С.Д.П.) 7, 23
Попов А.В. 395, 400, 401, 404, 659, 660
Попруженко И.Г. 202
Порватов А.Е. 670
Портинари, Беатриче 513
Поспелов Г.Н. 627, 628, 637, 638, 659, 660, 661
Потапова Г.Е. 693
Потебня А.А. 138, 140, 144
Принтц 100, 102
Прокопенко Л.И. 401
Прокопович Н. 135
Пропп В.Я. 10, 11, 125, 142, 143, 652, 661
Прохоров Г.В. 50
Прохоров Е.И. 418
Прочида Дж. да 75
Прянишников П.К. 373
Птушкина И.Г. 26, 687
Пугачев Е.И. 629
Пульхритудова Е.М. 39, 51, 351, 397, 399, 441, 443
Пумпянский Л.В. 144, 369, 393, 623
Пушкин А.С. 7, 8, 11, 13–15, 17, 18, 22, 23, 26, 29, 36, 37, 50, 51, 53–58, 63, 68, 69, 84, 86–87, 92, 93, 106–109, 111, 112, 114–116, 134, 150–152, 156, 167, 169, 172, 173, 180–185, 187–190, 194, 195, 198, 200–202, 206–209, 210, 220, 222, 223, 231, 233, 240, 244, 245, 247–269, 271, 275, 277, 282, 284–294, 299, 313, 321, 327, 329, 330, 335, 351–353, 355, 357, 358, 360, 362, 365,

- 367, 368, 371, 375, 377, 380, 381, 383,
388, 391, 392, 398, 404, 407–411, 413,
417, 419, 423–428, 430, 431, 434, 435,
439, 442, 444, 446, 450, 456, 457, 460,
462, 483–485, 494, 496, 499–503, 507,
508, 510, 516, 519–521, 524, 525, 527,
528, 531, 532, 535, 537, 539, 544, 552,
554, 556–558, 566–571, 576, 582, 586,
587, 592–594, 597, 602, 608, 609,
612–614, 618, 623, 624, 627–629, 659,
660, 663, 664, 671–677, 681, 689,
690, 693
- Пушкин В.Л. 200, 201
Пушкин Л.С. 90, 91, 294
Пыпин А.Н. 298, 371, 385, 386, 402
- Рабинович М. 455
Радклиф А. 162, 174, 336, 343, 676
Раевский А.Н. 249
Раевский Н.Н. 91, 294
Раевский С.А. 106, 120, 142, 350, 386, 411, 447,
450, 502, 568, 569, 590, 607, 610, 630
Разин С.Т. 111, 112, 115
Раич С.Е. 53, 54, 58, 61, 69, 73–75, 83, 84, 181,
187, 188, 190, 191, 204–224, 230–235,
238, 240, 241, 244–247, 410, 440, 455,
459, 544, 556–558, 602
- Рак В.Д. 543
Рафаэль Санти 14, 61, 63–67, 70, 168, 215, 216,
416, 417
Рахманинов И.Г. 543
Реизов Б.Г. 295
Рейсер С.А. 245, 418
Рейф Ф. 370
Рембрандт ван Рейн 14, 66, 67
Реттель Л. 192, 202
Рив К. 18
Римский-Корсаков Н.А. 620
Ричардсон С. 336, 420
Риччи маркизы 199
Робеспьер М. 225, 247, 292, 499
Роджерс С. 336
Родзевич С.И. 158, 171, 173, 342, 344, 388, 623
Родзянко А.Г. 8, 18
Роднянская И.Б. 20, 497–499
Рожалин Н.М. 193, 196
Рожер, врач 100, 102
Роза С. 209
Розанов В.В. 387, 516
Розанов И.Н. 356, 364, 388, 391, 623
Розанов М.Н. 623
Розен Е.Ф. 7, 143, 383
Розенгейм М.П. 418, 433, 434, 670
Розенфельд Б.М. 624
Розин Н.П. 19, 480
Ростопчина Е.П. (урожд. Сушкова) 21,
146–150, 154–156, 158, 159, 163, 169,
172, 173, 190, 191, 202, 285, 287, 324,
385, 399, 418, 431, 612, 610
- Ротчев А.Г. 75, 76
Рубанович А.Л. 398
Рубини Дж. 461
Рубинштейн А.Г. 616
Рулье К.Ф. 70
Руммель В.В. 246
Руссо Ж.Ж. 383, 388, 420, 490
Рылеев К.Ф. 16–18, 40, 51, 125, 248–250, 270,
272, 273, 275, 283, 284, 329, 349, 360,
364, 380, 418, 444, 501, 544, 560, 665
- Рылеева Н.М. 270
Рыскин Е.И. 434
- Саади 181
Садиков П.А. 661
Садовников Д.Н. 112
Садовской Б.А. (наст. фам. Садовский) 27,
458, 511–523, 693, 694
Сакулин П.Н. 69, 172, 388, 417, 622
Салуццо Роеро Д. 217
Самарин Ю.Ф. 131, 581, 583, 614, 620
Самарины 391
Санд Ж. 421
Сандомирская В.Б. 245, 399, 474
Сатин Н.М. 49, 52, 403, 569, 610, 611
Саути Р. 337
Сахаров И.П. 110, 120, 629, 636, 660
Селегей П.Е. 401, 449, 475
Селезнева Т. Ф. 7, 17, 27, 693, 694
Селиванов И.В. 270
Семенов И.М. 245
Семенов Л.П. 106, 141, 142, 144, 171, 173, 351,
379, 388, 391, 395, 401, 402, 408, 419,
449, 455, 473, 621, 623, 660
- Семченко А. 678
Семчук А. (Semczuk A.) 201
Сенковский О.И. 148–150, 172, 278, 279,
330–335, 352, 379, 405, 664
- Сент-Анж 54, 556
Сердаковский, майор 101–103
Серов В.А. 373, 477
Сидери А.Г. 96
Силенциарий П. 237, 247
Синицын А.И. 611
Синявский Я. 201
Сиповский В.В. 349, 288
Скальковский А. 180
Скафтымов А.П. 123, 143
Сковорода Г.С. 512
Скотт В. 71, 72, 124, 131, 135, 144, 174, 330, 334,
337, 338, 342, 344, 350, 383, 388, 405,
411, 456, 577
- Скрипиль М.О. 335
Слащев Е.Е. 171
Смирдин А.Ф. 370

- Смиренский Б.В. 219
Смирнов Н.М. 167
Смирнова А.О. (урожд. Россет) 154, 156, 167, 611, 612
Смольянинов А.П. 96
Снегирев И.М. 629
Соболев П. 142
Соболевский А.И. 630, 635, 660
Соболевский С.А. 193–196, 198, 202
Советов С. 661
Соймонов А.Д. 202
Соколов А.Н. 395, 402, 416, 623
Соколова В.К. 142, 661
Соколова Д.Г. (урожд. Куртина) 683
Сократ 221, 246
Солженицын А.И. 29
Соллертинский Е.Е. 401
Соллогуб В.А. 7, 24, 31, 151, 156, 170, 172, 174, 365, 368, 386, 395, 419, 431, 432, 571, 594, 612, 613, 665, 690
Соллогуб С.М. (урожд. Виельгорская) 156
Соллогубы 146
Соловьев В.С. 387, 514, 520
Соловьев И.М. 389, 622
Соловьев С.М. 70
Соломирская М.П. 549
Соломирский П.Д. 380
Солоницкий А.С. 379, 380
Сомов О.М. 18, 210
Сорокин Ю.С. 622
Спасович В.Д. 388
Средний-Камашев И.Н. 61
Сталин И.В. 511
Сталь Ж. де 207, 336
Стампа Г. 217
Станкевич Н.В. 381, 382, 387, 388, 390, 589, 605
Стенник Ю.В. 10, 12
Степанов Н.А. 212–217, 241–243, 456
Степанов Н.Л. 51, 39
Степанов П.И. 214, 440
Степанов С. 143
Столыпин А.А. (Монго) 90, 92–94, 98, 99, 582, 601, 613, 665, 668, 670
Столыпин А.Д. 381
Столыпин Д.А. 175–177, 386, 451
Столыпина Ек.А. 94, 98
Столыпина 190, 370, 518, 536, 555, 601, 603, 629
Страхов Н.Н. 298
Строев В.М. (псевдоним — В. Стройский) 73, 211, 215–217, 246, 456
Строев С.М. 73
Стромилов С.И. 21, 216–220, 224, 234, 235, 239, 240, 246, 431, 440–441
Стрюйс Я. 112
Супронюк О.К. 9, 28
Сухомлинов М.И. 455
Сушков А.В. 190
Сушков Д.П. 190, 202
Сушков С.П. 190, 202
Сушкова Е.А. (в замужестве Хвостова) 190, 202, 282, 285, 289, 311, 313, 324, 344, 385, 412, 430, 457, 496, 561, 562, 566, 588, 603, 607, 610
Сю Е. 101, 103
Тамарченко Д.Е. 396
Тансилло Л. 232
Тарафа 278, 279
Тарле Е.В. 29
Тартаковский А.Г. 28
Тассо Б. 232
Тассо Т. 208, 212, 219, 221, 244, 245, 247
Тацит 353
Теплова Н.С. (в замуж. Терюхина) 29, 30, 275, 319
Теплова С.С. (в замуж. Пельская) 17, 28–30, 269–275, 501, 502, 693
Тепляков В.Г. 25, 26, 418, 527
Тетбу де Мариньи 132
Тидге Х.А. 430
Тик Л. 63, 69, 70, 173, 404, 417, 459
Тиличев Д.П. 347
Тимофеев А. 135, 320, 325
Тиран А.Ф. 389, 611
Титов А.А. 396
Титов В.П. 157, 184, 185, 196, 210, 404, 459
Тихменев А.Г. 356
Тихонравов Н.С. 88, 103, 379, 380, 666
Тойбин И.М. 396
Толстой Л.Н. 26, 29, 50, 52, 144, 401, 425, 433, 434, 455, 516, 517, 550, 574, 597, 623
Толченев А.П. 455
Томас Рифмач (Лермонт) 411, 515, 519, 520, 601
Томашевский А.Ф. 188
Томашевский Б.В. 21, 28, 69, 247, 268, 288, 289, 295, 342, 344, 377, 392, 491, 495, 623
Траскин А.С. 15, 88–104, 666, 693
Трубецкой С.В. 90, 94, 98, 99, 101, 103, 668
Туманский В.И. 69, 205, 207, 210, 211, 230, 238, 247, 248
Турбин В.Н. 24, 353, 364, 369, 397, 398, 400, 416, 443, 490, 624
Тургенев А.И. 83, 146, 148–150, 157, 172, 190, 270, 367, 391, 431, 609, 620, 664
Тургенев И.С. 50, 384, 401, 552
Тургеневы 556
Турьян М.А. 173, 691
Тынянов Ю.Н. 28, 29, 69, 205, 245, 380, 393
Тютчев Ф.И. 22, 69, 205, 206, 209, 211, 219, 231, 234–236, 238, 240, 241, 245–247, 387, 417, 432, 494, 495, 556, 560

- Уваров С.С. 176, 237, 451, 453, 520
Удодов Б.Т. 145, 171–173, 357, 365, 380, 396,
397, 398, 402, 416, 430, 443, 490, 624
Уилкинсон Дж. 344
Уманская М.М. 396, 624
Умарбекова З. 401
Унтилов Ф.Ф. 100
Уолпол Г. 18
Усок И.Е. 397, 401, 402, 413, 692
Успенский Б.А. 21, 295, 492
Ушаков В.А. 8, 31, 32
Ушинский К.Д. 434
- Фадеев А.М. 202
Фарнгаген фон Энзе К.А. 404, 600
Федоров А.В. 146, 171, 295, 380, 392, 399, 409,
410, 412, 623, 624
Федоров М. 418
Федосова, исполнительница 125
Фейерхерд В. 476
Феокрит 56
Фет А.А. 495
Филарет (Дроздов), митрополит 511, 516, 520,
521
Филатова Г.В. 416
Филина М.А. 688, 691
Филипсон Г.И. 90, 91, 101, 103
Философов А.И. 178, 370
Философовы 370, 601
Фильштинский И.М. 279
Фишер В.М. 364, 391, 487, 488, 623
Фонвизин Д.И. 18, 425
Фотий (Спаский), архимандрит 516, 520, 521
Фохт У.Р. 396, 397, 401, 416, 624, 693
Фрейганг А.И. 453
Фридендер Г.М. 311, 401
Фридман Н.В. 348
Фролов П.А. 26, 678–683
- Халабаев К.И. 297, 299, 300, 374, 389
Хастатовы 601
Хемницер И.И. 8, 13
Хитров М.Н. 503–504
Хихадзе Л.Д. 401, 688, 691
Хмельницкая Т. 375
Хованский Г.А. 679
Ходанен Л.А. 624
Ходасевич В.Ф. 26, 524
Хомутов М.Г. 380
Хомяков А.С. 131, 188, 189, 269, 366, 398, 443,
444, 460, 462, 614, 620
Хохлова Н.А. 28
Хохряков В.Х. 296, 297, 299, 301–304, 307,
309, 310, 372, 386, 630, 660, 684
Храпченко М.Б. 30
Хрушев И.П. 407
Хюгель К. 300
- Цезарь Гай Юлий 480
Цейтлин А.Г. 353
Цертелев Н.А. 437
Цшокке И.Г.Д. 342
Цявловская Т.Г. 28
Цявловский М.А. 201
- Чаадаев П.Я. 376, 380, 390, 391, 450, 690
Чаворт М. 561
Чавчавадзе А.Г. 395, 569, 593, 610
Чайлд Ф. (Child F.J.) 142
Чамокова Э. 351
Чарыков А. 153
Чеботарева В. 143
Червинский А. 669–670
Черейский Л.А. 246, 476
Черный К.М. 19, 413, 496–497, 502
Чернышев А.И. 89, 93, 99
Чернышевский Н.Г. 348, 349, 353, 381, 384,
425, 433, 434, 461, 622
Чернышов В.И. 142
Чилаев В.И. 433
Чистова И.С. 173, 399, 401, 474, 478, 486–490,
687, 694
Чичерин Б.Н. 432
Чичеров В.И. 141, 143, 391, 449, 637, 638, 660,
661
Чуковский К.И. 517, 622
Чулков М.Д. 117, 123, 130, 139, 326–328, 630,
633–635, 660
Чулков С.С. 24
Чумаков Ю.Н. 268
- Шадури В.С. 84, 395, 399, 401, 443, 475, 495,
624
Шаликов П.И. 211, 458
Шамбинаго С.К. 660
Шамурзаев С.Д. 684–685
Шан-Гирей 601
Шан-Гирей А.П. 54, 71, 83, 94, 132, 155,
175–178, 309, 310, 337, 347, 386, 405,
451, 507, 536, 537, 556, 604
Шан-Гирей М.А. 417, 537
Шан-Гирей П.П. 386
Шан-Гирей Э.А. 94
Шарыпкин Д.М. 365, 475
Шатобриан Ф.Р. 343, 420, 423, 429, 496, 538
Шевырев С.П. 53, 63, 64, 70, 111, 131, 180,
183–187, 193–196, 198, 199, 201, 210,
269, 318, 319, 325, 348, 349, 351, 352,
366, 368, 376, 381, 383, 390, 391, 404,
405, 417, 427, 445, 446, 459–461, 482,
556, 629
Шекспир У. 40, 72, 210, 266, 353, 475, 536, 537,
539, 541, 555, 566, 608
Шелгунов Н.В. 384
Шеллинг Ф. 64, 390, 417, 425, 557, 586, 621

- Шенье А. 14, 30, 56, 85, 201, 272, 273, 283–295,
360, 408, 409, 435, 499, 560, 588,
604, 694
- Шенье М.-Ж. 293
- Шереметев Б.Б. 512
- Шеридан Р.Б. 72
- Шестаков С.Д. 384, 542
- Шикин В.Н. 324
- Шиллер Ф. 109, 215, 244, 338, 353, 358, 390,
420, 456, 537, 538, 539
- Шимкевич К. 236, 247
- Шипова А.Е. 69
- Широков А.А. 101, 102, 367
- Шишков А.А. 84, 260, 321, 322
- Шишков А.С. 205, 206
- Шлегель Ф. 314, 324
- Шнейдер Ф. 370
- Шостакович Д.Д. 29
- Шпаковский Е. 214
- Шписс Х.Г. 167
- Штокмар М.П. 105–107, 391, 449, 623, 631, 653,
660, 661
- Штукенберг А.И. 254, 268
- Шубенина О.М. 682
- Шувалов С.В. 54, 68, 173, 348, 349, 388, 389,
391, 407, 408, 412, 413, 622
- Щастный В.Н. 180, 444
- Щеголев П.Е. 104, 172, 353, 389, 621
- Щемелева Л.М. 12, 19, 30, 480–486, 489–490
- Щепкин М.С. 189, 537
- Щепкина-Куперник Т.Л. 266
- Щербатова М.А. 619, 620
- Щербачев Ю.Н. 381
- Щербинин М.А. 381
- Эйдельман Н.Я. 28, 268, 666
- Эйхенбаум Б.М. 51, 52, 85, 105, 109, 141, 155,
180, 183, 184, 204, 245, 288, 295, 297,
299–301, 311, 344, 349, 356, 364, 366,
369, 374–376, 379, 389–391, 394, 398,
400, 407, 408, 412, 416, 419, 425, 427,
430, 443, 449, 458, 461, 500, 502, 531,
621, 623, 659, 686, 689
- Эккартсгаузен К. 153
- Эленшлегер А.Г. 143
- Эльсберг Я. 623
- Энгельгардты 449
- Эткинд Е.Г. 694
- Юзефович М.В. 666
- Языков А.М. 50, 462
- Языков Н.М. 21, 50, 51, 84, 118, 119, 142, 197, 198,
202, 250, 379, 404, 461–462, 516, 629
- Яковкина Е.И. 401
- Яковлев М.А. 58, 351, 389, 623
- Якубова С. 143
- Якубович А.И. 254, 255, 268
- Якубович Д.П. 69, 144, 344
- Якубович Л.А. 75, 84, 211, 212, 214, 217, 221,
241, 431
- Якушкин Е.И. 52
- Якушкин И.Д. 48
- Ямпольский И.Г. 11, 202, 246
- Яниши 196–198
- Baldensperger F. 344
- Borsukiewicz J. (Борсукевич Ю.) 201, 476
- Child F.J. (Чайлд Ф.) 142
- Coisson (Куассон) 225, 247
- Crawley A.E. 268
- Darowski A. 202
- Fizsman S. 201
- Ginguené P.L. (Женгене П.-Л.) 247, 232
- Gomolicky L. (Гомолицкий Л.) 202
- Goscilo H. (Гошило Е.) 344
- Gronicka A. Von 357
- Heier E. 172
- Ingham N.W. 171, 172
- Ivanenko M. (Иваненко М.М.) 73, 75, 77
- Lewis M.G. (Льюис М.Г.) 336–344, 694
- Macwhite E. 407
- Matenko P. 69
- Mayeux (Майе) 94, 101, 102
- Mersereau J. 171
- O’Bell L. 532
- Passage Ch.E. 171
- Robertson J.J. 344
- Semczuk A. (Семчук А.) 201
- Varma D. 174
- Weintraub W. 444
- Werner N.-G. 172
- Zacharias-Langhans G. 173

summary

Vadim Vatsuro (1935–2000) had been studying Lermontov’s life and work for over four decades. This book includes almost everything Vadim Vatsuro had written on Lermontov — from his 4th year student paper to his later research of the 1990s, from the articles in the “Lermontov Encyclopedia” and essays reviewing some of his separate poems to larger studies summarizing the body of earlier work on Lermontov and many years of diligent research this outstanding philologist had undertaken. Dr. Vatsuro also examined questions of Lermontov’s textology, biography, history of Lermontov studies and his poetic heritage. Vadim Vatsuro studied Lermontov’s work in a larger historical and literary context, thus the present book is truly not only a study of Lermontov but his epoch. Some of the materials included in this volume were taken from the researcher's personal archives and are published for the first time.

Вадим Вацуро
о Лермонтове

выпускающий редактор Андрей Романович
корректор Мария Смирнова
верстка Тамара Донскова
производство Семен Дымант

новое издательство
119017, москва
пятницкая улица, дом 41
телефон (495) 951 6050
e-mail: info@novizdat.ru, sales@novizdat.ru
<http://novizdat.ru>

подписано в печать 15 декабря 2007
формат 60x90 1/16
гарнитура minion
объем 44,75 условных печатных листов
бумага офсетная
печать офсетная
заказ №

отпечатано с готовых диапозитивов
в ооо «типография момент»
141406, московская область
химки, библиотечная улица, дом 11

ISBN 978-5-98379-098-8



9 785983 790988

Вадим Вацуро о Лермонтове

Вадим Эразмович Вацуро (1935–2000) занимался творчеством и жизнью Лермонтова более четырех десятилетий. В настоящее издание включены почти все написанное В.Э. Вацуро о Лермонтове — от студенческой работы IV курса до исследований 1990-х годов, от словарных статей «Лермонтовской энциклопедии» и этюдов, посвященных отдельным стихотворениям, до трудов, суммирующих как общие достижения лермонтоведения, так и многолетние напряженные штудии выдающегося филолога. В поле зрения В.Э. Вацуро были и вопросы текстологии, биографии, посмертной судьбы творческого наследия Лермонтова, истории лермонтоведения. Сочинения Лермонтова изучались В.Э. Вацуро в богатом историко-литературном контексте, потому предлагаемый читателю свод статей по праву может считаться книгой не только о Лермонтове, но и о его эпохе. Ряд материалов из личного архива исследователя печатается впервые.

НОВОЕ
издательство