

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ЛЕРМОНТОВСКИЙ СБОРНИК



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1985

Редакционная коллегия:

И. С. ЧИСТОВА (*ответственный редактор*),
В. А. МАНУЙЛОВ, В. Э. ВАЦУРО

**ЛЕРМОНТОВСКИЙ
СБОРНИК**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства *Т. А. Лапицкая*. Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *Н. А. Кругликова*
Корректоры *Н. Г. Каценко, Г. В. Семерикова*

ИБ № 21027

Сдано в набор 03.07.84. Подписано к печати 14.12.84. М-23119. Формат 60×90 1/16.
Бумага книжно-журнальная. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ
л. 21.5. Усл. кр.-отт. 21.5. Уч.-изд. л. 23.97. Тираж 10000. Тип. зак. № 1676. Цена 2 р

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Л 4603010101-505 359-85-И
042 (02)-85

© Издательство «Наука», с.1985 г

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник — вторая книга начатой в 1979 г. серии лермонтоведческих исследований, включающих результаты разысканий в области малоосвещенных периодов биографии и творчества Лермонтова. Сборник содержит новые работы ученых Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза; в нем публикуются и лермонтоведческие разыскания наших зарубежных коллег: проф. А. Глассе (США) и д-ра Дж. Л. Уилкинсона (США). Это статьи теоретического характера, историко-литературные, биографические, сообщения.

Как и предшествующий сборник «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы» (Л., 1979), предлагаемая книга носит в целом историко-литературный характер; вместе с тем в разделе статей шире представлены работы проблемно-теоретические, в том числе исследования, посвященные вопросам метода и стиля.

К этой группе материалов принадлежит открывающая сборник статья Ю. М. Лотмана, в которой теоретически осмысливается интерес позднего Лермонтова к проблеме типологии культур.

Статьи, посвященные непосредственно вопросам лермонтовской стилистики, весьма разнообразны по своей тематике: М. Н. Виролайнен заново обратилась к имеющему уже исследовательскую традицию сопоставительному изучению эволюции прозаических стилей Гоголя и Лермонтова; Л. М. Ариштейн сосредоточил свое внимание на анализе реминисценций и автореминисценций как характерной особенности лермонтовской поэтики; В. Н. Турбин — на исследовании выявленного им особого элемента художественной системы Пушкина и Лермонтова, условно названного им «ситуация двуязычия».

Группа статей, посвященных связям Лермонтова с литературной жизнью 1820—1840-х гг., представлена прежде всего статьей В. Э. Вацура «Литературная школа Лермонтова», основанной на изучении архивных материалов (в частности, архива Н. А. Степанова), а также малоизвестных печатных источников. Статья Е. И. Кийко впервые вводит в круг историко-литературных вопросов прямые и опосредованные связи творчества Лермонтова, как автора психологической прозы, с творчеством Ж. де Сталь и Ж. Санд, — проблема, незаслуженно обойденная историками литературы.

Следующая группа работ — статьи, посвященные интерпретации лермонтовских произведений. Предметом исследования Э. Г. Герштейн явились пять стилистически близких друг другу стихотворений, не имеющих документированной датировки и нуждающихся в уточнении времени написания; попытка дать целост-

ный анализ «загадочной» последней повести Лермонтова предпринята Э. Э. Найдичем; И. С. Чистова в контексте обнаруженных ею историко-бытовых рукописных материалов лермонтовского времени проанализировала центральный образ романа «Герой нашего времени».

Раздел «Материалы и сообщения» ориентирован на новые архивные или почерпнутые из редких источников сведения о жизни и творчестве Лермонтова. Публикации этого раздела расширяют представление о круге современников и друзей поэта, об окружающей его литературной и бытовой атмосфере; они содержат множество реальных, помогающих осмыслить как отдельные неясные еще моменты в произведениях Лермонтова, так и явления более широкие, относящиеся ко всему его творчеству.

Расположенные в хронологическом порядке материалы этого раздела последовательно комментируют определенные периоды личной и литературной биографии Лермонтова: Лермонтов до его поступления в Московский университетский благородный пансион (В. Б. Сандомирская), Лермонтов-пансионер, 1830 г. (С. В. Шумихин), творческие поиски раннего Лермонтова (Дж. Уилкинсон), Лермонтов периода поэтической зрелости — 1838—1840 гг.; его литературное и бытовое окружение этого времени (Э. Г. Герштейн, А. Л. Осоват, И. Я. Заславский, Л. Н. Назарова, Е. И. Мительман, А. Глассе).

Редакционная коллегия полагает, что настоящий сборник, содержащий достаточно разнообразный в жанрово-тематическом отношении материал, будет способствовать дальнейшей научной разработке биографии и творчества Лермонтова. Редакционная коллегия приносит свою благодарность А. Л. Андрос и Н. Л. Рахмановой, под наблюдением которых печатаются использованные в книге французские и английские тексты и их переводы.

Цитаты из произведений Лермонтова приводятся в сборнике по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1954—1957 (в скобках указываются том и страница); произведения Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1977—1979; Гоголя — по изданию: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.], 1937—1952, т. 1—14. В двух последних случаях в скобках кроме тома и страницы дается буквенное обозначение — П или Г.

Архивохранилища обозначаются сокращенно: ААН (Архив Академии наук СССР, Ленинград); ГБЛ (Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Москва); ГИМ (Отдел письменных источников Гос. Исторического музея, Москва); ГДПБ (Отдел рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград); ГРМ (Государственный Русский музей, Ленинград); ИРЛИ (Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Ленинград); ЦГИА (Центральный гос. исторический архив СССР, Ленинград); ЦГИАМ (Центральный гос. исторический архив г. Москвы).

СТАТЬИ

Ю. М. ЛОТМАН

ПРОБЛЕМА ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЗДНЕГО ЛЕРМОНТОВА

Тема Востока, образы восточной культуры сопровождали Лермонтова на всем протяжении его творчества. В этом сказались переплетение многих стимулов — от общей «ориентальной» ориентации европейского романтизма до обстоятельств личной биографии поэта и места «восточного вопроса» в политической жизни России 1830—1840-х гг. Однако в последние годы (даже, вернее, в последние месяцы) жизни поэта интерес этот приобрел очертания, которые теперь принято пазывать типологическими: Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и, в связи с этим, характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл.

Вся послепетровская культура, от переименования России в «Российские Европии»¹ в «Гистории о российском матросе Василии Кориотском» до категорического утверждения в «Наказе» Екатерины II: «Россия есть страна европейская», была проникнута отождествлением понятий «просвещение» и «европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку «правильным, согласно известному положению Декарта, может быть лишь одно»,² всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков. Романтизм с его учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур.

Для Лермонтова середина 1830-х гг. сделалась в этом отношении временем перелома: основные компоненты его художественного мира — трагически осмысленная демоническая личность, идилический «ангельский» персонаж и сатирически изображаемые «другие люди», «толпа», «свет» — до этого времени тракто-

¹ Русские повести первой трети XVIII века. М.; Л., 1965, с. 191.

² Декарт Р. Избр. произв. [М.], 1950, с. 265.

вались как чисто психологические и вечные по своей природе. Вторая половина 1830-х гг. отмечена попытками разнообразных типологических осмыслений этих по-прежнему основных для Лермонтова образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние достаточно определенно наметилось лишь в самых последних произведениях поэта.

Наиболее рано выявилась хронологическая типология — распределение основных персонажей на шкале: прошедшее — настоящее — будущее (субъективно оно воспринималось как «историческое», хотя на самом деле было очень далеко от подлинно исторического типа сознания). Центральный персонаж лермонтовского художественного мира переносился в прошлое (причем черты трагического эгоизма в его облике сглаживались, а эпический героизм подчеркивался), образы сатирически изображаемой ничтожной толпы закреплялись за современностью, а «ангельский» образ окрашивался в утопические тона и относился к исходной и конечной точкам человеческой истории.

Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социологическую основу и вводила противопоставление: человек из народа — человек цивилизованного мира. Человек из народа, которого Лермонтов в самом раннем опыте — стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год») попытался отождествить с демоническим героем (ср. также образ Вадима), в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий «простой человек».³

Внутри этой типологической схемы произошло перераспределение признаков: герой, персонафицирующий народ, наследовал от «толпы» отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличностной традицией, отсутствие эгоистической жажды счастья, культ своей воли, потребности в личной славе и ужаса, внушаемого чувством мгновенности своего бытия. От «демонической личности» он унаследовал сильную волю, жажду деятельности. На перекрестке двух этих влияний трагическая личность превратилась в героическую и эпическую в своих высших проявлениях и героико-бытовую в своем обыденном существовании. С «демонической личностью» также произошли трансформации. Прикрепясь к современности, она сделалась частью «нынешнего племени», «нашего поколения». Слившись с «толпой», она стала карикатурой на самое себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменившись разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического характера, превратился в мелкое себялюбие. Черты высокого демонизма сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего современному поколению, и являющегося среди него отщепенцем.

Весь комплекс философских идей, волновавших русское мыслящее общество в 1830-е гг., а особенно общение с приобрета-

³ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964, с. 113—177.

шим свои начальные контуры ранним славянофильством,⁴ поставили Лермонтова перед проблемой специфики исторической судьбы России. Размышления эти привели к возникновению третьей типологической модели. Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой, — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада. Одной из ранних попыток, — видимо, под влиянием С. А. Раевского, славянофильские симпатии которого уже начали в эту пору определяться, — коснуться этой проблематики была «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеалов, традиций.

Не сводя к этому всей проблематики, нельзя все же не заметить, что конфликт «Песни» окрашен в тона столкновения двух национально-культурных типов. Одним из источников, вдохновивших Лермонтова, как это бесспорно установлено, была былина о Матрюке Темрюковиче из сборника Кириши Данилова. В этом тексте поединку придан совершенно отчетливый характер столкновения русских бойцов с «татарами», представляющими собирательный образ Востока:

А берет он, царь-государь,
 В той Золотой орде,
 У тово Темрюка-царя,
 У Темрюка Степановича,
 Оп Марью Темрюковну,
 Сестру Матрюкову,
 Купаву крымскую
 Царицу благоверную...
 < >
 И взял в провожатые за ней
 Три ста татарипов,
 Четыре ста бухаринов,
 Пять сот черкашенинов.⁵

По-видимому, внимание Лермонтова было приковано к этой былине именно потому, что в основе ее — поединок между рус-

⁴ См.: *Егоров В. Ф.* Славянофилы и Лермонтов. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 508—510 (здесь же основная литература вопроса).

⁵ Древние российские стихотворения, собранные Киришо Даниловым. М.; Л., 1958, с. 32—33. Проблемы фольклоризма Лермонтова, в особенности в связи с «Песней про купца Калашникова», детально рассмотрены в работе В. Э. Вацура (см. раздел «Лермонтов» в кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976), где также дан обзор литературы вопроса.

ским богатырем и черкесом, — особенность, сюжетно сближающая ее с рядом замыслов Лермонтова. Фигура

... любимова шуриша
Мастрюка Темрюковича,
Молодова черкашенина⁶ —

превращена у Лермонтова в царского опричника Кирибеевича. И хотя он и просится у царя «в степи приволжские», чтобы сложить голову «на копье бусурманское» (4, 105), но не случайно Калашников называет его «бусурманский сын» (4, 113). Антитеза явно «восточного» имени Кирибеевич и подчеркнутой детали — креста с чудотворными мощами на груди Калашникова — оправдывает это название и делается одним из организующих стержней сцены поединка. Обращает на себя внимание то, что в основу антитезы характеров Кирибеевича и Калашникова положено противопоставление неукротимой и не признающей никаких законных преград воли одного и фаталистической веры в судьбу другого. В решительную минуту битвы

... подумал Степан Парамонович:
«Чему быть суждено, то и сбудется;
Постою за правду до последнева!»

(4, 114)

Дальнейшее оформление национально-культурной типологии в сознании Лермонтова будет происходить позже — в последние годы его жизни. В этот период характеристики, в общих чертах, примут следующий вид — определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова станет именно фатализм:

Судьбе, как турок иль татарин,
За всё я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переносу.
Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Невольню сблизили.

(2, 167)

В «Ашик-Кериб» психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: «... что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» (6, 201). Если «Ашик-Кериб» имеет подзаголовок «Турецкая сказка», то «Три пальмы» помечены Лермонтовым как «Восточное сказание». Здесь попытка возроптать против предназначения и просить «у бога счастья» наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность че-

⁶ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, с. 33.

ловека Запада. Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность — распределяются между Западом и Востоком. Образом западной культуры становится Наполеон, чья фигура вновь привлекает внимание Лермонтова в то время, когда романтический культ Наполеона уже ушел для него в прошлое («Воздушный корабль», «Последнее новоселье»).

Если в ранней «Эпитафии Наполеона» Лермонтов, цитируя Пушкина («Полтава»), называет Наполеона «муж рока» и развивает эту тему: «... над тобою рок» (1, 104), то в балладе «Воздушный корабль» Наполеон — борец с судьбой, а не исполнитель ее воли:

Зовет он любезного сына,
Опору в превратной судьбе...⁷

(2, 153)

Величие, слава, гений — черты той романтической культуры, которая воспринимается теперь как антитеза Востоку.

Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в «Фаталисте»: «... мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником. Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!» (6, 343).

Альтернатива мужества, связанного с верой в предназначение рока, и мужества *вопреки* року отражала философские раздумья эпохи и выразилась, например, в стихотворении Тютчева «Два голоса».

Однако в типологию культур у Лермонтова включался еще один признак — возрастной. Наивному, дикому и отмеченному силой и деятельностью периоду молодости противостоит дряхлость, упадок. Именно таково нынешнее состояние и Востока и Запада. О дряхлости Запада Лермонтов впервые заговорил в «Умиравшем гладиаторе». Здесь в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», старость

⁷ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Ю. Л. Сопоставление этих двух текстов, но в ином аспекте см. в заметке Е. М. Пульхритудовой «Воздушный корабль» (Лермонтовская энциклопедия, с. 91).

(«К могиле клонишься. . .», «перед кончиною»). Старость отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаянием «без веры, без надежд», сожалением — целой цепью отсутствий. Это же объясняет, казалось бы, необъяснимый оксюморон «Последнего носелья»:

Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!

(2, 182)

Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная поплость *нынешнего* Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача. . .

(2, 182)

Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении «Спор»:

Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.

« »

Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя. . .
Нет! не дряхлому Востоку
Покорить меня! . .

(2, 194)

Однако противопоставление (и сопоставление) Востока и Запада нужно было Лермонтову не само по себе — с помощью этого контраста он надеялся выявить сущность русской культуры.

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?»⁸

То, что именно Наполеону Грибоедов отдавал эти мысли, не случайно. Для поколения декабристов, Грибоедова и Пушкина с 1812 г. начиналось вступление России в мировую историю. В этом смысл слов Пушкина, обращенных к Наполеону:

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал. . .

(II, 2, 60)

⁸ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Спб., 1911, т. 1, с. 262.

В этом же причина вновь обострившегося в самом конце творчества интереса Лермонтова к личности Наполеона.

Русская культура — Север — противостоит и Западу и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев. В повести «Бэла» рассказчик говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает немвероятную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (6, 223). Не случайно в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях.

Значительно более сложной представляется Лермонтову оценка «русского европейца» — человека послепетровской культурной традиции, дворянина, своего современника. Еще Грибоедов говорил об отчужденности этого социокультурного типа от своей национальной стихии: «Прислонясь к дереву, я с голосистых неводов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полугерманцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико всё, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невяжны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделали мы чужие между своими! <...> Если бы каким-нибудь случаем сюда запесен был иностранец, который бы не знал русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще переменаться обычаями и правами».⁹ Тот же «класс полугерманцев» у Лермонтова предстает в осложненном виде. Прежде всего характеристика его конкретизируется исторически. Кроме того, на него переносятся и черты «демони-

⁹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Пг., 1917, т. 3, с. 116—117. Статья Грибоедова «Загородная поездка» была опубликована в № 76 «Северной пчелы» от 26 июня 1826 г. и вполне могла быть известна Лермонтову, интересовавшемуся Грибоедовым и знавшему многих людей из его окружения. Приведем одно до сих пор оставшееся незамеченным свидетельство интереса к Лермонтову в близком к Грибоедову кругу. В третьем издании «Семейства Холмских» Д. Н. Бегичева (М., 1841), — романе, наполненном прямыми литературными ссылками на Державина, Крылова, Дмитриева, Грибоедова, — бросается в глаза страшно глухая отсылка: «Слышали мы, где-то и от кого-то, не упомним, что земное Правосудие может ошибаться, может быть вовлечено в заблуждение; но — есть Всевидящий Судия, и от Него нет ничего сокровенного!» (ч. 6, с. 350). Цензурное разрешение на печатание этой книги датировано 29 мая 1838 г.; зашифрованная ссылка на «Смерть Поэта» сделана, таким образом, по самым горячим следам и не может быть истолкована иначе, чем свидетельство внимания и симпатии к Лермонтову.

ческого» героя, и признаки противостоявшей ему в системе романтизма пошлой «толпы». Это позволяет выделить в пределах поколения и людей, воплощающих его высшие возможности, — отщепенцев и изгоев, — и безликую, пошлую массу.

Общий результат европеизации России — усвоение молодой цивилизацией пороков дряхлой культуры, передавшихся ей вместе с вековыми достижениями последней. Это скепсис, сомнение и гипертрофированная рефлексия. Именно такой смысл имеют слова о плоде, «до времени созрелом».

В современном ему русском обществе Лермонтов видел несколько культурно-психологических разновидностей: во-первых, тип, психологически близкий к простонародному, тип «кавказца» и Максима Максимыча; во-вторых, тип европеизированной черни, «водяного общества» и Грушницкого, и, в-третьих, тип Печорина. Второй тип, — чаще всего ассоциирующийся, по мысли Лермонтова, с петербургским, — характеризуется полным усвоением мишурной современности «нашего времени». Европа, которая изжила романтизм и оставила от него только фразы, «довольная собою», «прошлое забыв», которую Гоголь назвал «страшное царство слов вместо дел» (Г, 3, 227), полностью отразилась в поколении, собирательный портрет которого дан в «Думе». Отсутствие внутренней силы, душевная вялость, фразерство, «ни на грош поэзии» (6, 263) — таковы его черты. Европеизация проявляется в нем как отсутствие своего, т. е. неискренность и склонность к декламации. Не случайно про Грушницкого сказано, что он умеет говорить только чужими словами («он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы») и храбрость его — «не русская храбрость» (6, 263).

Значительно сложнее печоринский тип. Во-первых, его европеизация проявилась в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к ушедшей в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем. Но дело не только в этом. Для того чтобы понять некоторые аспекты печоринского типа, необходимо остановиться на главе «Фаталист».

Проблема фатализма переживала момент философской актуализации в период конфликта между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом в европейской и русской философии 1830—1840-х гг.¹⁰

¹⁰ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961, с. 281—283; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М., 1957, с. 337—339; *Тойбин И. М.* К проблематике повеллы Лермонтова «Фаталист». — Учен. зап. Казанск. гос. ун-та. Гуманитарный цикл, 1959, вып. 9, с. 19—56; *Асмус В.* Круг идей Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43—44, с. 102—105; *Бочарова А. К.* Фатализм Печорина. — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965, с. 225—249 (Учен. зап. Пензенск. гос. пед. ин-та. Сер. филол., вып. [14]). Краткие, но исключительно содержательные высказывания по интересующей нас проблеме см.: *Кумпан К.* Два аспекта «лермонтовской

Повесть «Фаталист» рассматривается обычно как монологическое изложение воззрений самого автора — его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы. Правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по соотношению высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не философская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место «Фаталиста» в романе. При всяком другом «Фаталист» будет ощущаться — явно или скрыто — как необязательный привесок к основной сюжетной линии «Героя нашего времени».

Повесть начинается с философского спора. Сторонником фатализма выступает Вулич. Защищаемая им точка зрения характеризуется как «мусульманское поверье», и сам Вулич представлен человеком, связанным с Востоком. Ввести в повесть русского офицера-магометанина (хотя в принципе такая ситуация была возможна) означало бы создать нарочито-искусственную ситуацию. Но и то, что Вулич серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделенный ясно выраженной восточной внешностью, — уже в этом отношении достаточно выразительно. Вулич — игрок. Азартные игры: фараон, банк или штосс — это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» — философией успеха и — шире — видеть в них как бы модель мира, в котором господствует случай:

Что ни толкуй Волтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю.
И правила игры я к людям применяю.¹¹

(5, 339)

Как и в философии случая, Рок карточной игры мог облачаться в сознании людей и в мистические одежды таинственного предназначения, и в рациональные формулы научного поиска — известно, какую роль азартные игры сыграли в возникновении математической теории вероятностей. Воспринимал ли игрок себя

личности». — В кн.: Сборник студенческих научных работ (краткие сообщения). Тарту, 1973, с. 26—28 (ср. также другую работу этой исследовательницы: Проблема русского национального характера в творчестве М. Ю. Лермонтова: (К вопросу о позиции Лермонтова в идейной борьбе 30—40-х годов). — В кн.: Tallinna Pedagogiline Instituut 17 üliõpilaste teadusliku konverents. Tallinn, 1972, lk. 6—7).

¹¹ Об игре в штосс как модели мира, управляемого случаем, см.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, т. 7, с. 120—142.

как романтика, вступающего в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что «судьба человека написана на небесах», как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкомет или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность, т. е., как бы ее ни именовать, та же пружина, на которой вертится весь мир. Не случайно тема карт и тема Судьбы оказываются так органически слитыми:

Арбенин <...>

(Подходит к столу; ему дают место.)

Не откажите инвалиду,
Хочу я испытать, что скажет мне судьба
И даст ли нынешним поклонникам в обиду
Она старинного раба!

(5, 283—284)

Но Судьба и Случай употребляются при этом как синонимы:

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им...

(5, 281)

Между тем, с точки зрения спора, завязывающего сюжет «Фаталиста», Судьба и Случай — антонимы. Лермонтов подчеркивает, что и вера в Рок, и романтический волюнтаризм в равной мере не исключают личной храбрости, активности и энергии. Неподвижность и бессилие свойственны не какой-либо из этих идей, а их современному, вырожденному состоянию, когда слабость духа сделалась господствующей в равной мере и на Западе и на Востоке. Однако природа этих двух видов храбрости различна: одна покоится на сильно развитом чувстве личности, эгоцентризме и рационалистическом критицизме, другая — на влности человека в воинственную архаическую традицию, верности преданию и обычаю и отказу от лично-критического начала сознания. Именно на этой почве и происходит пари между Вуlichem и Печориным, который выступает в этом споре как носитель критического мышления Запада. Печорин сразу же задает коренной вопрос: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, раскудок?» (6, 339).¹²

Печорин, который о себе говорит: «Я люблю сомневаться во всем» (6, 347) — выступает как истинный сын западной цивили-

¹² Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на близость к этому вопросу рассуждений Л. Н. Толстого в черновой редакции эпилога «Войны и мира», также считавшего фатализм чертой восточного сознания: «В чем состоит фатализм восточных? — Не в признании закона необходимости, но в расхождении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать» (*Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 15, с. 238—239; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове, с. 282*).

лизации. Имена Вольтера и Декарта были упомянуты Казариным не для того, чтобы сыскать рифму к слову «карт»: Лермонтов назвал двух основоположников критической мысли Запада, а процитированные выше слова Печорина — прямая реминисценция из Декарта, который первым параграфом своих «Начал философии» (главы «Об основах человеческого познания») поставил: «О том, что для разыскания истины необходимо раз в жизни, насколько это возможно, поставить все под сомнение».¹³ Печорин не только оспорил идею фатализма, заключив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фатализму он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу.

Однако Печорин не человек Запада — он человек русской послепетровской европеизированной культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова «европеизированной» на слово «русской». Это определяет противоречивость его характера и, в частности, его восприимчивость, способность в определенные моменты быть «человеком Востока», совмещать в себе несовместимые культурные модели. Не случайно в момент похищения Бэлы он «взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда» (6, 233).

Поразительно, что в тот самый момент, когда он заявляет: «Утверждаю, что нет предопределения», — он предсказывает Вуличу близкую смерть, основываясь на том, что «на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы». Западное «нет предопределения» и восточное «неизбежная судьба» почти сталкиваются на его языке. И если слова: «... видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплюсь», — звучат пародийно, то совсем серьезный смысл имеет утверждение Печорина, что он сам не знает, что в нем берет верх — критицизм западного человека или фатализм восточного: «... не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил» (6, 343—344).

И показательно, что именно здесь Печорин — единственный случай в романе! — не противопоставляется «простому человеку», а в чем-то с ним сближается. Интересна реплика есаула, который парадоксально связывает покорность судьбе с русским, а не с восточным сознанием: «Побойся бога, ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; — ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь*» (6, 346).¹⁴ Но особенно характерна реакция Максима Максимыча. Он решительно отка-

¹³ Декарт Р. Избр. произв., с. 426.

¹⁴ Интересно, что в диалоге есаула и казака-убийцы второй раз проигрывается, уже на народном уровне, конфликт волюнтарного и фаталистического сознания. Есаул призывает казака: «Покорись», подтверждая это ссылкой на судьбу и на то, что противиться судьбе — «это только бога гневить», а казак дважды отвечает ему: «Не покорюсь!». Печорин же, выступающий в этом эпизоде как сила, направленная против непокорной личности, «подобно Вуличу», «вздумал испытать судьбу».

зался от всяких умствований, заявив: «... штука довольно мудреная!» (правда, до него и Печорин «отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» (6, 344)), но, по сути дела, высказался в духе не столь далеко от печоринского. Он допустил оба решения: критическое («эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны») и фаталистическое («видно, уж так у него на роду было написано»).

Проблема типологии культур вбирала в себя целый комплекс идей и представлений, волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества: проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур. Но для воплощения общей идеологической проблематики в художественном произведении необходима определенная сюжетная коллизия, которая позволяла бы столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур. Такую возможность давала традиция литературного путешествия. Сопоставление «своего» и «чужого» позволяло одновременно охарактеризовать и мир, в который попадает путешественник, и его самого.

Заглавие «Героя нашего времени» непосредственно отсылало читателей к неоконченной повести Карамзина «Рыцарь нашего времени».¹⁵ Творчество Карамзина, таким образом, активно присутствовало в сознании Лермонтова как определенная литературная линия. Мысли о типологии западной и русской культур, конечно, вызывали в памяти «Письма русского путешественника» и сюжетные возможности, которые предоставлял образ их героя. Еще Федор Глинка ввел в коллизию корректив, заменив путешественника офицером, что делало ситуацию значительно более органичной для русской жизни той эпохи. Однако сам Глинка не использовал в полной мере сюжетных возможностей, которые давало сочетание картины «радостей и бедствий человеческих» с образом «странствующего офицера», «да еще с подорожной по казенной надобности» (6, 260).

Образ Печорина открывал в этом отношении исключительные возможности. Типологический треугольник: Россия — Запад — Восток — имел для Лермонтова специфический оборот — он неизбежно вовлекал в себя острые в 1830-е гг. проблемы Польши и Кавказа. Исторически актуальность такого сочетания была вызвана не только тем, что один из углов этого треугольника выступал как «конкретный Запад», а другой как «конкретный Во-

¹⁵ Слово «рыцарь» в заглавии повести Карамзина, вероятно, рассчитано было на то, чтобы вызвать у читателей ассоциацию с Дон-Кихотом. Не случайно в начале «Писем русского путешественника» Карамзин писал: «...воображайте себе странствующего друга вашего *рыцарем веселого образа*» (*Карамзин П. М.* Избр. соч.: В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 1, с. 93). Вероятно, изображение жизненного странствия героя входило в замысел Карамзина.

сток» в каждодневной жизни лермонтовской эпохи. Культурной жизнью Польши, начиная с XVI в., была свойственна известная «ориентальность»: турецкая угроза, опасность нашествия крымских татар, равно как и многие другие историко-политические и культурные факторы, поддерживали традиционный для Польши интерес к Востоку. Не случайно доля польских ученых и путешественников в развитии славянской (в том числе и русской) ориенталистики была исключительно велика. Наличие в пределах лермонтовского литературного кругозора уже одной такой фигуры, как Сенковский, делало эту особенность польской культуры очевидной. Соединение черт католической культуры с ориентальной окраской придавало, в глазах романтика, которого эпоха наполеоновских войн приучила к географическим обобщениям, некоторую общность испанскому и польскому *couleur locale*. Не случайно «демонические» сюжеты поэм молодого Лермонтова свободно перемещаются из Испании в Литву (ср. географические пределы художественного мира Мериме: «Кармен» — «Локис»).

Традиция соединения в русской литературе «польской» и «кавказской» (с ее метонимическими и метафорическими вариантами — «грузинская» и «крымская») тем восходит к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, где романтическая коллизия демонической и ангельской натур проецируется на конфликт между польской княжной и ее восточными антиподами (*крымский хан, грузинская наложница*). То, что в творческих планах Пушкина «Бахчисарайский фонтан» был связан с замыслом о волжских разбойниках, т. е. с романтической попыткой построить «русский» характер, заполняет третий угол треугольника.

Слитость для русского культурного сознания тем Польши и Кавказа (Грузии) была поэтически выражена Пастернаком:

С действительностью плюзию,
С растительностью гранит
Так сблизили Польша и Грузия,
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье
Им милости возвещены
Землей — в каждой каменной трещине,
Травой — из-под каждой степи.¹⁶

Именно таковы границы того культурно-географического пространства, внутри которого перемещается «странствующий офицер» Печорин. Для круга представлений, соединенных у Лермонтова с именем и образом его героя, не безразлично, что генетически связанный с ним одноименный персонаж «Княгини Лиговской» — участник польской кампании 1830 г.: «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский

¹⁶ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965, с. 461.

офицер, дрался храбро, как всякий русский солдат, любезничал с многими паннами...» (6, 158). В 1833 г. у Вознесенского моста на Екатерининском канале судьба столкнула Печорина с Красинским. Обычно в этом сюжетном эпизоде видят конфликт петербургского «демона» с бедным чиновником, маленьким человеком в духе «натуральной школы». Должно заметить, что уже внешность Красинского: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица» (6, 132) — мало гармонирует с образом «маленького человека», забитого чиновника. Это внешность аристократа, хотя и сброшенного с вершин общества. Далее выясняется, что Красинский совсем не ничтожный чиновник: он столоначальник. Вспомним, что для Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя такой чин безоговорочно относил человека к разряду «начальников», которые «поступали с ним как-то холодно-деспотически»: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже: „перепишите“, или: „вот интересное, хорошенькое дельце“» (Г, 3, 143). Как начальник стола Красинский должен был быть титулярным или, может быть, даже надворным советником, т. е. иметь чин 9-го или 8-го класса, что равнялось армейскому майору или капитану. А Печорин даже после нескольких лет службы на Кавказе, к тому же переведенный из гвардии в армию, что всегда связывалось с повышением на чин или два (в случае милости — резолюция «перевести тем же чином»), был только прапорщиком. От Красинского многое зависит, и князь Лиговской вынужден приглашать его к себе и принимать не только в кабинете, но и в гостиной, представляя его дамам, — ситуация, решительно невозможная для «маленького человека». В петербургском светском обществе Красинский чужак, но он хорошо воспитан, и после его ухода дамы находят, «qu'il est très bien <что он очень приличен>» (6, 179).

Но Станислав Красинский беден, он разорен. Отец его «был польский дворянин, служил в русской службе, вследствие долгой тяжбы он потерял большую часть своего имения, а остатки разграблены были в последнюю войну» (6, 172—173). Вероятно, конфликт Печорин — Красинский должен был получить в романе сюжетное развитие. Может быть, к нему имел бы в дальнейшем отношение оборванный эпизод с «похождением» Печорина в доме графа Острожского и с графиней Рожей. Не случайно именно появление Красинского обрывает этот рассказ Печорина.

Для «польской атмосферы» «Княгини Лиговской» вряд ли случайно, что фамилия приятеля Печорина — Браницкий. Конечно, Лермонтов имел здесь в виду лишь распространенную польскую аристократическую фамилию, часто звучавшую в Петербурге: потомки великого коронного гетмана и генерал-аншефа русской службы графа Фрапца-Ксаверия Корчак-Браницкого традиционно придерживались прорусской ориентации и служили в Петербурге в гвардии. Однако интересно, что несколько позже, в 1839—1840 гг., именно Ксаверий Корчак-Браницкий, друг Лер-

монтова и участник «кружка шестнадцати», будет развивать мысли о том, что историческая миссия России, объединившей славян, лежит на Кавказе и — шире — на Востоке.

Таким образом, можно предположить, что в глубинном замысле «русский европеец» Печорин должен был находиться в культурном пространстве, углами которого были Польша (Запад) — Кавказ, Персия (Восток) — народная Россия (Максим Максимыч, контрабандисты, казаки, солдаты). Для «Героя нашего времени» такая рама в полном ее объеме не потребовалась. Но можно полагать, что именно из этих размышлений родился интригующий замысел романа о Грибоедове, который вынашивал Лермонтов накануне гибели.

Интерес Лермонтова к проблеме типологии культур, выделение «всепонимания» как черты культуры, исторически поставленной между Западом и Востоком, включает Лермонтова в еще одну историко-литературную перспективу: обычно, и с глубоким на то основанием, исследователи, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, связывают с Лермонтовым истоки толстовского творчества. Проведенный нами анализ позволяет прочертить от него линию к Достоевскому и Блоку.

Мыслям Лермонтова о соотношении России с Западом и Востоком не суждено было отлиться в окончательные формы. Направление их приходится реконструировать, а это всегда связано с определенным риском. Чем теснее нам удастся увязать интересующий нас вопрос с общим ходом размышлений Лермонтова в последние месяцы его жизни, тем больше будет гарантий против произвольности в наших, поневоле гипотетических, построениях. Общее же направление размышлений Лермонтова в эти дни можно охарактеризовать следующим образом: добро и зло, небо и земля, поэт и толпа, позже — герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. По такой схеме строились и соотношения персонажей в лермонтовском мире. Эта схема исключала всякую возможность контактов между ними: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей. Отсутствие общего языка с кем бы то ни было и чем бы то ни было лишало его возможности общения и с другим человеком, и с вне его лежащей стихией. И именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены.

Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются соединяющие средостения. Основная тенденция — синтез противоположностей.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Выхожу один я на дорогу». Стихотворение начинается с обычной в поэзии Лермонтова темы одиночества: «*один я*» отсылает нас к длинному ряду стихотворений поэта с аналогичной характеристикой центрального образа («Один я здесь, как царь воздушный» и др.). Однако если сам герой выделен, исключен из окружающего его мира, то тем более заметным делается контраст его со слитностью, соединением противоположностей, гармонией, царящими в этом мире. «Небо» и «земля» — верх и низ, обычно трагически разорванные в лермонтовской картине мира, здесь соединены: не только туман, лежащий между ними и занимающий срединное пространство (обычно в лермонтовской картине мира или отсутствующее, или резко отрицательно оцененное, связанное с понятиями пошлости, ничтожества, отсутствия признаков), но и лунный свет соединяют небо и землю. Лунный свет, обычный спутник романтического пейзажа, может выступать как знак несоединимости земли и неба (ср. «лунный свет в разбитом окошке» у Гоголя, лунный свет, скользящий по могилам, в типовом предромантическом пейзаже, подчеркивание ирреальности лунного света и проч.). Здесь функция его противоположна: он блестит на камнях «кремнистого пути», соединяя верхний и нижний миры пространства стихотворения.

Еще более существенно, что глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз («Пустыня внемлет богу») и из края в край («... звезда с звездой говорит»).

Вторая строфа дает одновременно привычное для Лермонтова противопоставление поэтического «я» и окружающего мира и совершенно необычное для него слияние крайностей мирового порядка в некоей картине единого синтеза: голубое сияние *неба* обволакивает *землю*, и они соединены торжественным покоем, царствующим в мире. Противопоставление героя и мира идет по признакам наличия — отсутствия страдания («больно», «трудно») и времени: поэтическое «я» заключено между прошедшим («жалю») и будущим («жду»). Эти понятия неизвестны «торжественно и чудно» спящему вокруг него миру.

В первой строфе миру личности посвящена половина первого стиха, во второй — половина строфы. Третья полностью отдана носителю монолога. Строфа эта занимает в стихотворении центральное место.

Уже первый стих содержит в себе противоречие: лермонтовский герой взят в обычном своем качестве («один») и одновременно в состоянии перехода к чему-то новому. «Выхожу <...> на дорогу...» — намек на выход в бесконечное пространство мира. Этому переходному моменту — моменту преобразования — и посвя-

цена третья строфа. И не случайно она декларативно начпнается с отказа от будущего и прошлого, отказа от времени:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...

(2, 208)

Третий стих строфы вводит пушкинскую тему «покоя и воли»:

Я ищу свободы и покоя!

Это естественно вызывает в памяти и пушкинскую антитезу. Пушкин колебался в выборе решения:

На свете счастья нет, но есть покой и воля...

(II, 3, 258)

Я думал: вольность и покой
Замсна счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...

(II, 5, 155)

Однако само противопоставление счастья свободе и покою было для него постоянным. Для Лермонтова жажда счастья связывалась с европейским личностным сознанием, а включение европейца в культуру Азии влекло отказ от этой индивидуалистической потребности. Ср. в стихотворении «Я к вам пишу случайно; право»:

Судьбе, как турок иль татарин,
За всё я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу...

(2, 167)

Можно предположить, что семантика отказа от счастья (а в логическом развитии «поэтики отказов» — от жизни) присутствует и в заключительном стихе третьей строфы лермонтовского текста. Свобода и покой отождествляются здесь со сном. А мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон» «Сна», предсмертный бред Мцыри, сон замерзающей Сосны, «луч воображения» умирающего гладиатора и, наконец, «несбыточные сны» клонящегося к могиле «европейского мира». В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, самоуничтожению и, в конечном итоге, смерти. Правда, такому восприятию противоречит зафиксированное уже нашей памятью «спит земля», связывающее образ покоя не со смертью, а с космической всеобщей жизнью. И именно потому, что в творчестве Лермонтова имелась уже устойчивая традиция совершенно определенной интерпретации мотива сна, становится особенно ясно, что последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантической инерции и созданию совер-

шенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким срединным состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия, — с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза «покой — счастье»: «я» преодолело изоляцию (оно «внемлет»), сделалось доступно любви.

Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения связано со срединным положением во вселенной. Поэтическое «я» оказывается в центре мироздания, из времени переходит в вечность («вечно зеленая...»). Сам образ дуба, венчающий стихотворение, ведет к архаическим представлениям «мирового дерева», соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы.

Итак, смысл стихотворения — в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей. Подобная концепция непосредственно связана с проблемами культурной типологии. В полемике 1840-х гг. оформляется культурная антитеза Запад — Россия. При различии аксиологических оценок ее разными группами характер противопоставления объединяет всех спорящих. Позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть посетительницей культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою». Экстремальным явлениям природы: бурям, грозам, величественным горным пейзажам приходят на смену спокойные, но полные скрытой силы «срединные» образы пейзажей «Родины» и «Любил и я в былые тоды». Вспомним неприязнь Тютчева к безбрежным равнинам, которые, как ему казалось, уничтожали его личное бытие. Для Лермонтова последнего периода поэтическое «я» не растворяется в «лесов безбрежном колыханье», а «забывается и засыпает», погружаясь в этот простор, приобретая всеобщее бытие и не теряя личного.

Можно предположить, что именно по этим путям шли размышления Лермонтова о своеобразии русской культуры на рубеже Запада и Востока.

Л. М. АРИНШТЕЙН

РЕМИНИСЦЕНЦИИ И АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИ В СИСТЕМЕ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПОЭТИКИ

Явления, о которых пойдет речь, мало изучены. Отмеченные на уровне наблюдения современниками, а затем на заре лермонтоведения двумя или тремя исследователями, они остались необъясненными. За последние шестьдесят лет они не привлекали внимания ученых. Между тем речь идет о весьма характерной особенности лермонтовской поэтики, устойчиво проявлявшей себя (хотя и в неодинаковых формах) в различные периоды его творчества. Термины, которые утвердились в этой связи в лермонтоведении: «реминисценции» и «автореминисценции», — не кажутся нам удачными; тем не менее мы воспользуемся ими, поскольку они позволяют хотя бы в первом приближении описать интересующую нас особенность.

1

Напомним некоторые общеизвестные факты. Ранняя поэзия Лермонтова насыщена реминисценциями из произведений его предшественников: это чаще всего образы, фразеологические обороты, порою целые стихи. Так, в раннюю поэму «Черкесы» Лермонтов ввел (иногда совпадающие дословно, иногда с незначительными изменениями) стихи из «Натальи Долгорукой» Козлова (строки 103—112, 132—138), «Причудницы» и «Освобожденной Москвы» Дмитриева (строки 16—23 и вся строфа IX), отдельные строки из Пушкина и Жуковского; строфа X почти целиком составлена из стихов Батюшкова («Сон воинов») и Дмитриева («Ермак»):

У Батюшкова:

Несчастный борется с рекой,
Воззвать к дружине верной хочет.
И голос замер на устах!
Другой бежит на поле ратном,
Бежит, глотая пыль и прах;
Триkrát сверкнул мечом булатным,
И в воздухе недвижим меч!
Звеня, упали латы с плеч...¹

У Лермонтова:

А здесь изрубленный герой
Воззвать к дружине верной хочет;
И голос замер на устах.
Другой бежит на поле ратном;
Бежит, глотая пыль и прах;
Триkrát сверкнул мечом булатным,
И в воздухе недвижим меч;
Звеня, падет кольчуга с плеч...

(3, 13)

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семешко. М., 1977, с. 291.

Далее опять четыре стиха из Батюшкова, затем три самостоятельных стиха, еще четыре из Дмитриева и снова Батюшков.

В «Кавказском пленнике» использованы «Наталья Долгорукая» и «Чернец» Козлова, а также (особенно широко) его перевод «Абидосской невесты» Байрона; «Андрей Переяславский» Марлинского; «Кавказский пленник» и «Евгений Онегин» Пушкина. Те же произведения Лермонтов использовал в «Корсаре», добавив реминисценции из «Братьев-разбойников» и «Бахчисарайского фонтана» и — совсем неожиданно — обширный фрагмент (восемь стихов) из «Оды на пресветлый праздник восшествия на всероссийский престол...» Елисаветы Петровны...» (1746) Ломоносова:

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось...

(3, 48)

Такого рода «массированные» заимствования характерны только для начальной поры творчества Лермонтова, однако тенденция к лексическим и стилевым клише («яд страстей», «пламенный взор», «увядшие мечты»), к заимствованиям образов, фразеологии («Я к вам пишу случайно; право», «Парус») сохраняется у него и в дальнейшем. Более того, собственные стихи, образы, фразеологические обороты он неоднократно переносит из одного своего произведения в другое.

Прежде чем подробно остановиться на этом явлении, уместно сделать одно замечание. Говоря об использовании Лермонтовым чужого поэтического материала, следует иметь в виду историческую перспективу: то, что сегодня воспринимается как заимствование, в те годы понималось как поэтическое соперничество. Одни и те же сюжеты, образы, поэтические ситуации сплошь и рядом обрабатывались разными поэтами; не редки случаи и переноса фразеологических оборотов из одного произведения в другое (последнее, впрочем, чаще всего с целью иронического обыгрывания тех или иных образцов стиля, как, например, в «Евгении Онегине»).

Такая практика объясняется многими причинами. Одна из них — активное усвоение народного творчества западноевропейскими и русскими поэтами конца XVIII—XIX столетия. Обращаясь к народным песням, балладам, сказкам, былинам как к неисчерпаемому источнику поэтических образов, сюжетов, фразеологических и стилевых форм, не имевших печати индивидуального авторства, поэты того времени привыкли смотреть на эти элементы поэтического произведения как на исходный материал для последующей обработки, где с точки зрения авторства имело значение не *что* обрабатывалось, а *как*.

Другая причина — обилие переводов в условиях, когда значительная часть образованного русского общества владела двумя-тремя европейскими языками и легко сопоставляла переводы

с оригиналом. (Именно тогда сложилась ставшая крылатой фраза: «...переводчик в прозе — раб, в стихах — соперник».)

Известное влияние оказывало, наконец, и то обстоятельство, что в художественном сознании той эпохи поэтика существовала не столько в отвлеченной теории, сколько в живых поэтических образах; соответственно и полемика нередко велась путем создания «инога» произведения на ту же тему: использовалась та же сюжетная ситуация, те же образы и т. д., но менялась стилевая манера. Ограничимся единственным примером. В. Л. Пушкин сочинил в свое время эпиграмму:

Какой-то стихотвор (довольно их у нас!)
Послал две оды на Парнас.
Он в них описывал красу природы, неба,
Цвет *розо-желтый* облаков,
Шум листьев, вой зверей, ночное пенье сов
И милости просил у Феба.
Читая, Феб зевал и наконец спросил:
«Каких лет стихотворец был
И оды громкие давно ли сочиняет?»
«Ему 15-ть лет», — Эрата отвечает.
«Пятнадцать только лет?» — «Не более того?»
«Так розгами его!»²

А. С. Пушкин — его ироническое отношение к старомодной поэтической манере Василия Львовича известно («Вы дядя мне и на Парнасе» (II, 1, 208); «...Василья Львовича узнал ли ты манер?» (II, 3, 217) и т. п.)³ — не стал в этом случае упрекать дядю в тяжеловесности, невыразительности, а написал «соперничающее» произведение, взяв тот же сюжет, те же образы, уложив его в то же количество строк, но придав ему несравненно большие легкость, живость, изящество, выразительность, причем ситуацию, на описание которой дяде понадобилось двенадцать строк, племянник уложил в четыре:

Мальчишка Фебу гимн поднес.
«Охота есть, да мало мозгу.
А сколько лет ему, вопрос?» —
«Пятнадцать». — «Только-то? Эй, розгу!» —

использовав оставшиеся восемь для того, чтобы придать эпиграмме более глубокий смысл (II, 3, 127).

То же у Лермонтова. Когда он пишет: «Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской...» (2, 109), он полемизирует с пушкинским: «В надежде славы и добра Гляжу вперед я без боязни...» — и с последующими панегирическими строками «Стансов» об эпохе Петра (II, 2, 307). Когда Лермонтов пишет: «И наконец я видел море, Но кто поэта обманул?... Я в роковом его просторе Великих дум не почерпнул...» (2, 57), это очевид-

² Поэты начала XIX века. 3-е изд. Л., 1964, с. 553.

³ См. работу: *Халанский М.* О влиянии Василия Львовича Пушкина на поэтическое творчество А. С. Пушкина. Харьков, 1900.

ное переосмысление излюбленного в романтической поэзии образа моря (ср. у Языкова: «В роковом его просторе Много бед погребено...»). Довольно любопытно в этом отношении известное место из воспоминаний Е. А. Сушковой о репликах Лермонтова во время исполнения М. Л. Яковлевым романса на стихи Пушкина «Я вас любил»:

«Когда он запел:

Я вас любил, любовь еще, быть может,
В душе моей погасла не совсем... —

Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту.

Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.

— О нет, — продолжал Лермонтов вполголоса, — пускай тревожит, это вернейшее средство не быть забыту.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим...

— Я не понимаю робости и безмолвия, — шептал он <...>

Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим!

— Это *совсем надо переменить*; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? <...> *А все-таки жаль, что я не написал эти стихи, только я бы их немного изменил*.⁴

Как увидим ниже, потребность «сделать» вещь по-другому возникала у Лермонтова и в связи с его собственными стихотворениями. Однако обилие рождавшихся при этом реминисценций и автореминисценций, то упорство, с которым Лермонтов вновь и вновь обращался к одним и тем же образам, ситуациям, сюжетам были необычны даже для 1820—1840-х гг. В этом отношении показательны мнения его современников.

С. П. Шевырев в пространной рецензии на «Стихотворения» (1840) Лермонтова, в частности, писал: «...вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных, — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту и где предстопт он самим собой». И далее: «...новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который как пчела собирает в себя все

⁴ Сушкова Е. (Хвостова Е. А.) Записки. 1812—1841. Л., 1928, с. 175—176. Курсив мой, — Л. А.

прежние сладости русской музыки, чтобы сотворить из них новые соты?.. Мы слышим отзвуки уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия».⁵

П. А. Вяземский, защищая Лермонтова от необъективной, по его мнению, оценки Шевырева, тем не менее разделяет основной тезис автора статьи в «Москвитянин»: «Вы были слишком строги к нему (Лермонтову, — Л. А.). Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность...».⁶

Наконец, В. К. Кюхельбекер в дневниковой записи 6 марта 1844 г. спрашивает себя: «...может ли возвыситься до самобытности талант электически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов?» — и, стремясь найти благоприятный для покойного поэта ответ, замечает: «...даже лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта <...> лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Грибоедову, и Кюхельбекеру <...>. Но и в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это, право, не безделица».⁷

Последняя фраза подсказала решение вопроса будущим исследователям, пытавшимся примирить представление о Лермонтове как о великом поэте с тем обилием реминисценций и автореминисценций, которые обнаружили в его произведениях к началу XX в.: «Поэтический материал у Лермонтова, большей частью, чужой <...> главная забота Лермонтова состоит в его соединении, сплачивании».⁸

Любопытно, что Б. М. Эйхенбаум, как до него В. М. Фишер, В. Д. Спасович, С. П. Шевырев, В. К. Кюхельбекер, П. А. Вяземский, исходят из того, что реминисценции и автореминисценции в общем прижимают поэтическую ценность творчества Лермонтова и стремятся найти нечто такое, что могло бы этот, с их точки зрения, недостаток как-то уравновесить. Почему у Лермонтова

⁵ Шевырев С. П. Стихотворения М. Лермонтова. — Москвитянин, 1841, ч. 2, № 4, с. 525—540.

⁶ Рус. арх., 1885, кн. 2, с. 307 (письмо П. А. Вяземского к С. П. Шевыреву от 22 сентября 1841 г.). Заметим, что письмо Вяземского написано вскоре после известия о гибели Лермонтова; статья в «Москвитянин» появилась до этого события.

⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979, с. 417.

⁸ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 44 (см. также с. 20). Ср.: Фишер В. Поэтика Лермонтова. — В кн.: Венюк М. Ю. Лермонтову. Спб., 1914, с. 198—199; Спасович В. Байронизм у Пушкина и Лермонтова. Вильна, 1911, с. 50 и след. После выхода в 1924 г. упомянутой книги Б. М. Эйхенбаума лермонтоведы к этому вопросу более не обращались; не касается его в своих последующих работах и сам исследователь (ср.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961).

такое стойкое пристрастие к реминисценциям, в чем смысл их функционирования в системе его поэтики — такого рода вопросами ни современные поэту критики, ни последующие исследователи его творчества не задаются.

Между тем это как раз те вопросы, которые и следовало бы выяснить прежде всего, если иметь в виду существо интересующей нас проблемы.

2

Уже на уровне простого наблюдения можно установить: реминисцируя поэтический образ, Лермонтов, как правило, сохраняет его основу, но всеми средствами стремится изменить его тональность, эмоциональную окраску. При этом наиболее интенсивной перестройке подвергается звуковая сторона стихотворения — ритм, мелодия, интонация, строфическая структура. Проследим эту закономерность на конкретном примере.

В ряде произведений Лермонтова реминисцируется распространенный в мировой поэзии образ гонимого ветром или вянущего на засохшей ветке листка.⁹ Вероятно, Лермонтов был знаком со стихотворением Жуковского «Листок» (1818), представляющим собой перевод элегии Арно:

От дружной ветки отлученный,
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь?.. «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый;
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок...»¹⁰

В юношеском цикле «Портреты» (1829) Лермонтов воспользовался образом гонимого ветром листка как сравнением, способствующим более полному раскрытию характера:

Не знал он друга меж людей,
Везде один, природы сын.
Так жертву среди сухих степей
Мчит бури ток сухой листок.

(1, 24)

Стихотворение, куда вошли эти строки, состоит из двадцати астрофических стихов с крайне редкой, пожалуй даже единст-

⁹ Ср., например, элегию «Листок» («La feuille», 1815) Антуана Арно, «Оду к западному ветру» («Ode to the West Wind», 1819) П. Б. Шелли. Элегия Арно переведена на русский язык В. А. Жуковским, Д. В. Давыдовым, В. Л. Пушкиным (в жанре басни). Тот же образ встречается у ряда русских поэтов той поры: «На срубленной ветке так вянет листок...» (И. И. Козлов — перевод «Ирландской мелодии» Т. Мура), «Оторванный от веточки грозой, Летит, кружится лист древесный...» (Атеней, 1830, ч. 2, с. 8; автор — М. С.) — и др.

¹⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. М., 1959, т. 1, с. 299.

венной в истории русского стихосложения, конфигурацией рифм: все нечетные стихи состоят из четырехстопных ямбов с мужской клаузулой перекрестной рифмовки, тогда как четные (в том же метре и с той же мужской клаузулой) между собой не рифмуются; вместо этого каждый из десяти четных стихов имеет внутреннюю мужскую рифму, поддержанную энергичной цезурой после второй стопы. Эта конфигурация рифмованных и белых стихов с тридцатикратно повторенной полной мужской рифмой придает стихотворению необычайную ритмическую собранность и напряженность, ориентирующую на энергичную, даже немного резкую интонацию.

В результате образ листка, в общем второстепенный для этого стихотворения, оказался погруженным в ритмико-интонационную стихию, в корне отличную от той, что традиционно сопровождала этот образ: в элегии Арно, оде Шелли, стихотворениях Жуковского, Давыдова, Козлова, М. С. господствует трехсложный метр, создающий вокруг образа листка ореол элегической торжественности. Последний, вероятно, в большей мере способствовал выявлению специфики образа, чем энергичный ямб; позже это понял и сам поэт.

В дальнейшем Лермонтов погружал образ листка в различные ритмико-интонационные стихии, как бы изучая эффект от сочетания его с различными ритмами, мелодикой, рифмовкой. Так, в черновом варианте стихотворения «Чума» (1830) заключительные стихи последнего (вычеркнутого поэтом) восьмистишия читались: «И оторвал от тела душу рок, Как ветер от сухих ветвей листок» (1, 347), а заключительные стихи последнего восьмистишия стихотворения «К***» («Дай руку мне, склонись к груди поэта», 1831) звучали: «И лист, грозой оборванный, плывет По произволу странствующих вод» (1, 312).

Как видим, в обоих случаях Лермонтов сохранил и ямбический стих, и мужские клаузулы, но благодаря большому количеству стоп (пятистопный ямб) и простейшему способу рифмовки (смежная рифма) мелодия замедлилась, энергия стиха ослабла, соответственно возникла более спокойная интонация. Лермонтов здесь ближе к традиционной ритмико-интонационной семантике, чем в своем первом стихотворении.

Образ листка продолжает жить в поэтическом сознании Лермонтова, и он использовал его в трех своих поэмах: «Аул Бастунджи» (1831) — «И полетел знакомою дорогой, Как пыльный лист, оторванный грозой, Летит крутясь по степи голубой!» (3, 255); «Демон» (редакция 1833—1834 гг.) — «Он жил забыт и одинок — Грозой оторванный листок» (4, 263); «Мцыри» (1839) — «...угрюм и одинок, Грозой оторванный листок, Я вырос...» (4, 151). Ритмико-интонационные закономерности поэмы и лирических жанров принципиально различны; поэтому мы воздержимся от анализа этих стихов (потребовавшего бы пространственных дополнительных пояснений). Отметим лишь (отвлекаясь от причин), что ритмико-интонационная стихия «Демона»

(пятая редакция) и «Мцыри» вновь уводит этот образ от традиции.

В 1841 г. образ листка попадает в центр поэтического внимания Лермонтова и претерпевает существенные изменения. Лермонтов обобщает его до уровня поэтического символа (подобно Парусу, Тучкам, Сосне); вводит с первых же слов, без подготовительных подходов («Дубовый листок оторвался...»; ср.: «Белеет парус одинокой», «Тучки небесные, вечные странники»),¹¹ разворачивает вокруг него целую балладу, открытую для аллегорического истолкования, и, наконец, находит для него ту ритмико-мелодическую стихию, которая с наибольшей полнотой (имея в виду известные в русской поэзии реализации «листка») выявляет экзпрессивно этого образа:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

(2, 207)

Как видим, Лермонтов вернулся к традиционному трехсложному размеру. Однако в его конкретной реализации обнаруживается не меньше новизны, чем в случае, когда поэт отказался от трехсложника в пользу четырехстопного ямба в стихотворении «Портреты». Лермонтов использовал здесь крайне редко встречающийся пятистопный амфибрахий с парными женскими рифмами. «Такой метр и такая рифмовка, — справедливо замечает по этому поводу один из исследователей, — придают стихам особую плавность, петоропливость, даже известную монотонность, которые вполне соответствуют минорному повествовательному ладу произведения, адекватны его эмоциональному содержанию».¹²

Добавим, что Лермонтову, в соответствии с его общей установкой в те годы на максимальное приближение поэтического произведения к интонациям разговорной речи и художественной прозы, удалось сформировать в этом случае убедительную повествовательную интонацию. Точное совпадение ритмических единиц — пятистопных амфибрахических стихов — с синтагмами лишает возможности интонационно выделить то или иное слово и тем отсекает возможность искусственно-«стихового» прочтения, ориентируя интонацию на прозаический, разговорно-повествовательный лад.

¹¹ Этот унаследованный от Пушкина прием сам по себе обладает определенным интонационным потенциалом, что хорошо прослеживается на приведенном выше примере стихотворений В. Л. и А. С. Пушкиных. У В. Л. Пушкина то, что «стихотвор» был пятнадцатилетний мальчик, выясняется в десятом стихе; что именно он сделал — во втором; кому принес свои творения — в шестом. У А. С. Пушкина — все это ясно из первой строки: «Мальчишка Фебу гимн поднес...». Этот фактор (а не только ритмико-мелодические особенности стиха, хотя, разумеется, и они тоже) формирует различие тона и интонаций: петоропливо-повествовательной, ориентированной на долгое внимание слушателей в первом случае и энергично-озорной, с оттенком шутливого тона, — во втором.

¹² Пейсахович М. А. Строфика Лермонтова. — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964, с. 428.

Наблюдения, связанные с использованием образа листка в поэзии Лермонтова, позволяют уже более определенно сформулировать некоторые закономерности рассматриваемого нами явления. Заимствуя и повторяя в своих произведениях один и тот же образ и даже словесные формулировки, Лермонтов как бы «испытывает» их на сочетаемость с различными ритмами, мелодикой, способами рифмовки (и, как увидим ниже, со строфической моделью), стремясь сформировать интонацию, с наибольшей полнотой выявляющую поэтический смысл и экспрессию образа.

Своеобразие этого феномена еще и в том, что Лермонтов традиционен там, где поэтические нормы его времени допускали максимальную свободу творчества, максимальный отход от традиций, и вместе с тем дерзко своеволен и самобытен в сфере, где более всего полагалось следовать устоявшимся поэтическим моделям.

3

Рассмотрение *одного* примера позволяет увидеть *тенденцию*. Если это действительно *закономерность*, она должна проследиваться повсеместно. Обратимся к другим случаям реминисценций и автореминисценций в произведениях Лермонтова.

«В Альбом» («Нет! я не требую вниманья», 1830) задумано как подражание стихотворению Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте» (1809). Байрон сопоставляет надгробный памятник и страницу поэтического текста, в котором погребено живое чувство поэта; когда-нибудь страница, подобно памятнику, заставит вспомнить его имя. Сохранив эти образы, Лермонтов подчинил их размышлениям об одиночестве и всеобщем отчуждении, что потребовало создания еще одной строфы — первой: ее у Байрона нет. Черновики свидетельствуют о направленном поиске, особенно в сфере ритма, мелодии, строфики, интонации. Существует две редакции этого стихотворения — обе с большим количеством вариантов и обе перечеркнутые. Более ранняя редакция ближе к подлиннику по смыслу, поэтическим образам и повторяет его ритмико-мелодическую и строфическую конфигурацию (за исключением формы первой строфы). В этой редакции стихотворение состоит из двух четверостиший четырехстопного ямба с охватной рифмовкой в первом из них и с перекрестной во втором (по схеме $AbbA, cDcD$; с цезурой в последнем стихе):

Прими, хотя и без вниманья,
Моей души печальный бред;
Чудак безумный, в цвете лет,
Я вяну жертвою страданья.

Пусть эти строки над собой
На миг удержат взор твой милый,
Как близ дороги столбовой
Пришельца — || памятник могилы.

(1, 331—332)

Судя по тому, что во второй редакции наибольшие изменения претерпела строфика (хотя известной переработке подверглась и образная система), можно полагать, что поэт не удовлетворил несколько тривиальный ритмико-мелодический рисунок и соответствующая ему интонация. Во второй редакции стихотворение составлено из двух восьмистиший четырехстопного ямба, причем первое представляет собой сочетание двух нерасчленимых катренов перекрестной рифмовки с правильным чередованием женских и мужских рифм (AbAbCdCd), а второе — сочетание катренов перекрестной и охватной рифмовки (AbAbCddC), также нерасчленимых и синтаксически и по содержанию. В результате возник несколько более своеобразный ритмико-мелодический рисунок, формирующий более выразительную интонацию (цитируем вторую строфу стихотворения):

Быть может, некогда случится,
 Что все страницы пробежав,
 На эту взор ваш устремится,
 И вы промолвите: он прав;
 Быть может, долго стих ушлый
 Тот взгляд удержит над собой,
 Как близ дороги столбовой
 Пришельца — памятник могилы!..

(1, 96)

Шесть лет спустя поэт вернулся к этому стихотворению («В Альбом» («Как одинокая гробница») — 1836), упростил его образную систему, приблизив ее к подлиннику, и вновь резко изменил строфику: первая строфа — катрен четырехстопного ямба перекрестной рифмовки — комбинируется теперь с пятистишием четырехстопного ямба, построенным на удвоении первого стиха по схеме aaBaB, причем синтаксически пятистишие представляет собой *одно предложение*, т. е. ориентировано на беспаузное прочтение строфы с тройной мужской и двойной женской рифмой. Возникающая в результате ритмико-интонационная семантика несет в себе оттенок твердости, непреложности, сменяя остренно-констатирующую интонацию первой строфы.¹³

Важным в семантическом отношении интонационным элементом оказывается здесь (как, впрочем, почти во всех зрелых стихотворениях Лермонтова) музыкальность стиха, формируемая сочетанием ритмико-мелодических средств с его вокалической решеткой (гласные под ударением), где на интонационных подъ-

¹³ Анализируя это стихотворение, М. А. Пейсахович пишет: «... поэт переходит к напряженному, трепетному лирическому излиянию, полному глубочайшей, безысходной грусти. Именно это и передает вторая строфа с тройным созвучием мужских и двойным — составных женских клаузул...» (Указ. соч., с. 452). Следовало бы уточнить, что такое настроение заключено в семантике слов и поэтических образов; интонационная же семантика как раз отсекает любое сентиментальное, размягченно-лирическое или патетическое прочтение, ориентируя на суровое, даже темного фаталистическое отношение к содержанию высказывания, придавая ему ореол гордого достоинства.

емах заметно доминируют звуки о—е с переходом к и—ион на спадах:

Как одинокая гробница
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

И если после многих лет
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

(2, 78)

В 1830 г. Лермонтов написал стихотворение «Звезда»:

Светись, светись, далекая звезда,
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда;
Твой слабый луч, сражаясь с темнотой,
Несет мечты душе моей больной;
Она к тебе летает высоко;
И груди сей свободно и легко...

(1, 99)

Вторая строфа — четверостишие, состоящее из двух пар таких же пятистопных ямбических стихов смежной мужской рифмовки, что и первая строфа. Стихотворение написано в жанрово-стилевой манере ранней медитативной лирики Лермонтова. Центральный образ далекой ночной звезды и вызванные им поэтические ассоциации — мотив призрачности былой любви и др. — навеян стихотворением Байрона «Солнце тех, кто не спит» (1815) из цикла «Еврейские мелодии». Избранный Лермонтовым относительно простой ритмико-мелодический рисунок и строфическая конфигурация, ориентированные на замедленную интонацию, в общем соответствуют медлительному ладу стихотворения, не акцентируя специально его элегического настроения, но и не препятствуя его выявлению.

Вскоре Лермонтов написал вторую вариацию на тему «далекой звезды» — «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как почная звезда») (в тетради Лермонтова черновой текст этого стихотворения, без деления на строфы и озаглавленный «Звезда», следует непосредственно за текстом первой вариации на ту же тему). Работа над стихотворением (или, если угодно, переработка) шла по уже знакомому нам пути: минимально изменив эмоционально-образную сторону, поэт направил основные усилия на поиск ритмико-мелодических и фонических средств, с наибольшей полнотой выявляющих поэтичность образов и эмоционально-художественный смысл медитации в целом. Стихотворение буквально преобразилось:

Я видал иногда, как почная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, и серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.

(1, 100)

В стихотворении три четверостишия тождественной конфигурации, причем и сама конфигурация, и ее реализация — одно из заметных поэтических открытий Лермонтова. Впервые в русском стихосложении он использовал удивительное по напевности сочетание четырехстопного анапеста (для первого и третьего стиха каждой строфы) с трехстопным амфибрахийем для второго стиха и трехстопным анапестом для заключительного четвертого стиха. Нечетные стихи, написанные четырехстопным анапестом, разделены цезурой и внутренней рифмой на полустихия; между собой они не рифмуются. Четные же, рифмующиеся между собой стихи, — *трехстопные*, но равноударные (амфибрахий во втором и анапест в четвертом стихе каждой строфы). Все шесть рифм в строфе — мужские. Напевный ритмико-интонационный рисунок в сочетании с однотонной вокалической решеткой (с доминантой а—я, склоняющейся к и—е) придает стихотворению особую музыкальность. Вероятно, в такого рода мелодичности, музыкальности стихотворения Лермонтов видел специфическое отличие «мелодии» (таково авторское обозначение жанра этого произведения) от других жанров.

Примерно тогда же Лермонтов написал третью вариацию на ту же тему — «Звезда», которой отдал предпочтение при составлении в 1832 г. первого (несостоявшегося) сборника своей лирики: «Звезда» должна была открывать задуманный том. Здесь полностью сохранены центральный образ (луч далекой холодной звезды) и доминирующий мотив (столь же холоден и отдален взор женщины, которую любит (любил) лирический герой); но совершенно изменены жанрово-стилевая и ритмико-интонационная структура. Стихотворение написано в манере романа: пейзажно-медитативный элемент, определявший художественную систему двух предшествующих вариаций, ослаблен; на первый план выдвинуты любовные излияния лирического героя. Ритмико-интонационный рисунок эволюционировал от мелодии, с ее задумчивой напевностью и щедростью внутренних созвучий, к динамичному ритму светского романа, что окончательно устранило из стихотворения объективирующее медитативное начало и придало ему более личный характер:

Вверху одна
Горит звезда;
Мой взор она
Манит всегда...

(1, 262)

Как видим, Лермонтов использовал здесь довольно редкий двухстопный ямбический стих с перекрестной рифмовкой и со сплошными мужскими клаузулами. Динамичный эффект «короткого» ямба и мужских рифм усилен астрофичностью стихотворения; в результате на интонационном уровне возникает непрерывный и весьма энергичный поток стиховой речи, строфически неразложимой и членимой лишь синтаксически, причем энергия ритма

сопротивляется даже и синтаксическому членению. Подобного рода ритмико-мелодическая конфигурация встречается у Лермонтова еще лишь однажды — в стихотворении «Прощанье» («Прости! Прости!»), — тоже романсного типа и тоже написанного в 1830—1831 гг.

У Лермонтова есть несколько вариаций аллегорического мотива, связанного с образом скалы (утеса), рассеченного молнией надвое. Мотив «двух утесов» восходит к поэме С. Кольриджа «Кристабель» (1800; опубл. 1816), где он служит аллегорической параллелью к теме злословия, разъединившего двух друзей. Этот фрагмент настолько поразил Байрона, что он почти полностью (четыренадцать строк) привел его в качестве эпиграфа к стихотворению «Fare thee well» (1816); обычно же эпиграфы Байрона не превышают четырех строк. Стихотворение Байрона пользовалось популярностью в России; его начальные строки Пушкин взял эпиграфом к главе восьмой «Евгения Онегина»; Козлов перевел все стихотворение вместе с эпиграфом из «Кристабели». Лермонтов, познакомившись, очевидно, с переводом Козлова, создал свой вариант перевода эпиграфа, включенный им в заключительную строфу стихотворения «Время сердцу быть в покое» (1832): «Так расселись под громами, Видел я, в единый миг Пощажённые веками Два утеса береговых. . .» (2, 14; ср. у Козлова: «Так два расторгнутых грозой Утеса мрачные стоят; Их бездна с ревом разлучает, И гром разит и потрясает. . .»¹⁴).

Вскоре Лермонтов написал вторую вариацию на эту тему — «Романс» («Стояла серая скала на берегу морском») (1832), более удаленную от оригинала по смыслу, но близкую ему своеобразием ритмико-интонационного рисунка — динамичного, крайне необычного и новаторского:

Стояла серая скала на берегу морском;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар, — и новою тропой
Между разрозненных камней течет поток седой.
Вновь двум утесам не сойтись, — но всё они храпят
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд.

(2, 28)

Это едва ли не единственное в русской поэзии первой половины XIX в. стихотворение, написанное *семистопным* ямбом. Обычно ритмическая энергия «разогнанного» многостопного стиха гасится краткими строфами: для семистопного размера естественно было бы ожидать минимальную строфическую форму — двустопные, в крайнем случае катрен. Однако Лермонтов и здесь максимально далек от традиционных нормативов: стихотворение астрофично. Нерасчленимый поток стиховой речи не только не обуздывает разогнанную до предела энергию семистопного ямба, но разгоняет ее сильнее и сильнее. Единственным препятствием на

¹⁴ Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960, с. 78.

пути этой безудержной скачки ямбов (собственно, единственной уступкой, которую Лермонтов делает традиции) оказываются парные мужские рифмы, несколько сдерживающие этот поток, и соответствие синтаксических единиц ритмическим единицам — стиху, что способствует образованию постклаузульных пауз.

Сам факт обращения Лермонтова к столь редкому размеру и сочетание его с атипичной для подобного размера строфической формой свидетельствуют, что и в данном случае экспериментаторские устремления Лермонтова были устремлены в сферу мелодики и ритма.

Мотив «разобщенных утесов» повторен в поэме «Мцыри» («Я видел груды темных скал, Когда поток их разделял <...> И жаждут встречи каждый миг; Но дни бегут, бегут года, Им не сойтись никогда» — 4,153) и в видоизменной лирико-аллегорической ситуации стихотворения «Утес».

В конце 1831 г. Лермонтов написал три коротких стихотворения мадригального типа, объединенных единой темой разрыва с любимой женщиной, память о которой будет вечно жить в душе поэта («Силуэт», «Как дух отчаянья и зла», «Я не люблю тебя; страстей»). Стихотворения составляют, вероятно, единый цикл.¹⁵ Стихотворение «Как дух отчаянья и зла» — второе в цикле — построено на метафоризации основного тематического мотива: душа поэта — храм, в котором вечно хранится образ божества — любимой женщины. Метафора, судя по всему, понравилась Лермонтову, и он использовал ее в третьем стихотворении цикла «Я не люблю тебя; страстей», найдя для нее еще более отточенное словесное выражение с инвертированной эпиграмматической концовкой:

Так храм оставленный — всё храм,
Кумир поверженный — всё бог!¹⁶

(1, 253)

Шесть лет спустя по мотивам этого цикла Лермонтов написал стихотворение «Расстались мы; но твой портрет». Первая строфа нового стихотворения вобрала в себя поэтическую образность и фразеологию «Силуэта», а вторая — почти дословно воспроизводит заключительную строфу третьего стихотворения цикла:

Расстались мы; но твой портрет
Я на груди моей храню:

¹⁵ Между стихотворениями существует не только тематическая, но и генетическая связь: их черновые автографы находятся в одной тетради, на смежных листах. Судя по черновикам, Лермонтов специально работал над тем, чтобы придать стихотворениям однотипную композиционную, строфическую и ритмико-интонационную структуру («Силуэт», например, состоял из двенадцати строк, но сокращен до восьми).

¹⁶ Близкий к этому образ встречается у Шатобриана и Ламартина (ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки, с. 44), но каких-либо сведений о знакомстве Лермонтова с соответствующими произведениями не имеется.

Как бледный призра́к лучших лет,
Он душу раду́ет мою.

И новым преданны́м стра́стям,
Я разлю́бить его не мог:
Так храм оставле́нный — всё храм,
Кумир поверже́нный — всё бог!

(2, 94)

Как и в предыдущих примерах, смысловая и эмоционально-образная стороны стихотворения значительных изменений не претерпели. Лермонтов использовал те же образы, что и в стихотворениях цикла, хотя композиционно он многое изменил, добившись большей контрастности и тем самым большей выразительности. Но в отличие от предыдущих примеров здесь не обнаруживаются — по крайней мере на первый взгляд — какие-либо новые моменты в сфере ритма, мелодики или строфики: все четыре стихотворения написаны четырехстопным ямбом, со сплошными мужскими рифмами, все насчитывают одинаковое количество строк. Разница лишь в том, что в трех случаях стихотворения разбиты на катрены, а в одном — нет; в двух случаях стихи смежной рифмовки, в двух других — перекрестной.

Между тем Лермонтов, как и в других рассмотренных примерах, подверг интонационную сторону стиха существенной переработке, которая тем примечательнее, что внешне она действительно мало заметна. В первых двух стихотворениях цикла, разбитых на катрены, парные мужские рифмы формируют неуместную здесь элегическую монотонность. Если для первого из них это не имеет особого значения, поскольку там нет ударного поэтического образа, требующего интонационной акцентуации, то со вторым дело обстоит иначе: элегическая монотонность препятствует интонационному выделению удачно найденного центрального образа: стих «Моя душа твой вечный храм» в намечаемом интонацией вялом прочтении далеко не полностью реализует свою потенциальную экспрессию. В третьем стихотворении Лермонтов преодолел интонационную монотонность, применив перекрестную рифмовку сплошных мужских клаузул. Одновременно он ввел цезуру (в первом стихе), переносы, а также паузы в седьмом и восьмом стихах, несущих вновь найденный еще более удачный центральный образ («Так храм оставленный — всё храм, Кумир поверженный — всё бог!»). Все это интонационное разнообразие несомненно повысило выразительность стихотворения по сравнению с двумя предыдущими. Но переход от катренов к сплошному восьмистишию едва ли послужил тем же целям. Ориентация на нерасчлененное, «поточное» прочтение стиховой речи (а именно такова внутренняя логика восьмистишия, укрепленного восьмью мужскими клаузулами) порождает интонационные тенденции, противоположные тем, которые искал — и, как мы видели, частично сформировал Лермонтов: нерасчлененная стиховая речь подавляет цезуру в первом стихе, гасит переносы.

В результате восприятие центрального образа оказывается мелодически неподготовленным: он попадает в интонационно-безударное положение, образующееся в конце затянутого речевого периода.

Накопец, в четвертом варианте, создававшемся уже в период зрелого творчества, все стало на свои места. О находках Лермонтова в сфере поэтической образности выше говорилось. В сфере стиха главной находкой стали катрены перекрестной рифмовки, оказавшиеся в данном случае наиболее подходящей строфической структурой для максимально полного выявления экспрессивности отдельных элементов стихотворения. Теперь в первом стихе возникает отчетливая цезура, которая в сочетании с синтаксическим переносом придает ускорение клаузуле того же стиха: таким образом с первого же стиха четырехстопный ямб формирует нетривиальный ритмико-интонационный узор, поддержанный далее синтаксическими переносами третьего стиха в первом катрене и первого стиха во втором катрене. Пауза между катренами подготавливает к интонационным паузам во втором катрене, непосредственно перед третьим и четвертым стихами, несущими центральный образ, а также внутри третьего и четвертого стихов. Все три паузы обеспечиваются и синтаксической структурой катрена, что весьма существенно, так как эти паузы играют важную роль в выявлении поэтического смысла центрального образа.

Из приведенных примеров видно, что в поэзии Лермонтова имеются группы стихотворений, представляющих собой вариации на одну и ту же тему с использованием одного и того же — обычно центрального — поэтического образа. Сами по себе эти поэтические образы — оторванный от ветки листок, одинокая гробница, расщепленный молнией утес — и их поэтические импликации распространены (или по крайней мере встречаются) в мировой поэзии и в этом смысле традиционны, хотя Лермонтов во всех случаях вносит в них какие-то новые черты. Однако в большей степени, чем новым чертам образа, Лермонтов уделяет внимание ритмико-интонационной, музыкальной и строфической организации стихотворения, что в значительной мере влияет на поэтическую интерпретацию и экспрессию образов.

Сопоставление созданных Лермонтовым стихотворных вариаций позволяет увидеть типологические закономерности при переходе от одного варианта к другому. Наиболее ранний вариант представлен, как правило, и наиболее тривиальной строфической конфигурацией, и относительно вялым ритмико-интонационным звучанием стиха. Направляя далее усилия на обновление именно этой сферы, Лермонтов приходит в конце концов к той специфической ритмико-интонационной и строфической конфигурации, которая с наибольшей полнотой выявляет потенциальную экспрессию и смысл поэтических образов и придает стихотворению совершенное и вместе с тем неповторимое звучание. Здесь прослеживаются несколько случаев: а) в результате длительного поиска поэт находит безусловно наилучший (с точки зрения раскрытия поэти-

ческого содержания образа) ритмико-интонационный и строфический вариант («Листок», «В Альбом» («Как одинокая гробница»), «Расстались мы; но твой портрет»); б) таким вариантом оказывается не завершающий, а промежуточный («Я видал иногда, как ночная звезда»); в) соответствие новаторского и в высшей степени интересного с точки зрения стихотворного эксперимента варианта другим элементам поэтического целого не вполне убедительно («Стояла серая скала на берегу морском»).

Те же закономерности прослеживаются и по другим группам стихотворных вариаций, объединенных единством темы, сюжета, близостью или совпадением образов (не обязательно заимствованных из мировой поэзии, но созданных творческим воображением самого Лермонтова). Укажем несколько групп таких стихотворных вариаций, без детального их рассмотрения: «Гроза» — «Гроза шумит в морях с конца в конец»; «Метель шумит и снег валит» — «Кто видел Кремль в час утра золотой» — «Кто в утро зимнее, когда валит»; «Мое грядущее в тумане» — «Гляжу на будущность с боязнью» — «Дума»; «Поле Бородина» — «Бородино».

В этих последних примерах ритмико-мелодическая и строфическая организация стиха претерпевают (от раннего стихотворения к позднему) столь же глубокие изменения, что и в примерах, приведенных выше (с. 28—38). При этом каждая группа вариаций имеет, разумеется, свои особенности. Так, во второй группе оптимальный ритмико-интонационный рисунок определен в стихотворении «Кто видел Кремль в час утра золотой», образная система которого самостоятельна и не восходит к стихотворению «Метель шумит и снег валит». Лермонтов использовал этот ритмико-интонационный рисунок (без изменений) в стихотворении «Кто в утро зимнее, когда валит», объединив в нем мотивы и образы первых двух.

В группе стихотворений, включающей «Думу», более интенсивной переработке, чем во всех других случаях, подверглись смысловая сторона и образная система. Однако и изменения в сфере ритма, мелодики и строфики здесь тоже чрезвычайно глубоки; усилия Лермонтова в этой области привели, по существу, к созданию новой жанрово-стилевой разновидности, которую поэт и обозначил термином «Дума». К новому жанрово-стилевому образованию (один из исследователей назвал его «народной одой») ¹⁷ привели также поиски нужной интонации и строфической формы при переработке стихотворения «Поле Бородина» в «Бородино».

Здесь мы подошли к чрезвычайно важному обстоятельству, на котором до сих пор не фиксировали внимания: работа Лермонтова над ритмико-интонационным и строфическим рисунком пошла столь глубокий характер, что приобрела жанрообразующее

¹⁷ Пумпянский Л. В. Стиховая речь Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43—44, с. 412.

значение; в поисках нужного ритма, нужной интонации, соответствующей замыслу строфической формы, поэт «пробует» различные жанрово-стилевые модели, порой модифицирует их, а иногда (как в примерах с «Думой и «Бородином») формирует совершенно новые жанрово-стилевые образования.

4

Прежде чем перейти к проблеме жанрообразования в связи с активной разработкой Лермонтовым ритмико-интонационной и строфической стороны стиха, полезно соотнести сделанные выше выводы со следующими статистическими данными, полученными в результате сплошного обследования поэтических произведений Лермонтова в сопоставлении с современной ему поэзией по пяти основным характеристикам: ритм (метрика), строфика, мелодика, рифма, фоника.

В области ритма. 1. Лермонтов превосходил современников по многообразию стихотворных размеров: он использовал 41 вид стихотворных размеров классического стиха, тогда как Пушкин — 33, Жуковский — 31, Полежаев — 28, Языков — 20, Баратынский — 19 (доля неклассического стиха — в границах традиции того времени). 2. Особенно ощутимо превосходство Лермонтова в разнообразном использовании трехсложных размеров, оказавшихся наиболее перспективными для развития русского стиха: у Лермонтова 15 видов трехсложников, у Пушкина — 10, у Жуковского — 10, у Полежаева — 9, у Языкова — 6, у Баратынского — 4 (ср. у поэтов 1860-х гг.: Фет — 27, Некрасов — 20).¹⁸ 3. Лермонтов быстро освоил все наиболее перспективные ритмические варианты внутри классических размеров: а) бесцезурный ритм в пятистопном ямбе (впервые у Жуковского и Пушкина); б) контраст частоударных и редкоударных стоп в четырехстопном ямбе и хорее; в) сверхсемные ударения и словоразделы, близкие к ритмам естественного языка, — в трехсложных размерах. 4. Лермонтов ввел новый элемент в ритм, имитирующий народный стих: он комбинировал тактовик (использованный в тех же целях Пушкиным) с дактилическими окончаниями и с дольниковыми и анапестическими ритмами внутри стиха; такой тип имитации народного стиха оказался наиболее перспективным.¹⁹ 5. Ритмические эксперименты Лермонтова начались с его первых произведений и продолжались на протяжении всего творческого пути; и в этом отношении он отличается от современников, в частности от Пушкина, который обратился к ритмическим новшествам лишь в зрелом творчестве.²⁰

¹⁸ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 542 (данные К. Д. Вишневого).

¹⁹ См. там же, с. 544 (данные М. Л. Гаспарова).

²⁰ Лапина Н. В., Романович И. К., Ярго Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». — *Вопр. языкознания*, 1966, № 2, с. 136.

В области строфики. 1. Для 297 произведений, имеющих строфическую структуру, Лермонтов использовал 158 различных моделей строфы (Жуковский — 113, Пушкин — 91, Языков — 59, Полежаев — 40, Баратынский — 32). Иными словами: разнообразие строфических форм у Лермонтова чрезвычайно велико. Если учесть, что четыре модели, которым он отдавал предпочтение (катрены четырехстопного ямба с различными вариантами рифмовки), использованы им в общей сложности 86 раз, то легко убедиться, что остальные 154 модели (на 211 произведений) в большинстве своем либо единичны, либо повторены один-два раза. 2. Многие строфы Лермонтов ввел в русскую поэзию впервые. 54 из его строфических моделей не были повторены никем; таких личных, окказиональных моделей у Жуковского — 37, у Пушкина — 20, у Баратынского — 7;²¹ некоторые из окказиональных моделей Лермонтова были подробно рассмотрены выше (с. 28—29, 33—34, 35—36).

В области мелодики. Ритмические и строфические модели реализуются у Лермонтова в большем, чем у его современников, многообразии интонационно-мелодических типов стиха.²² (Методика статистических подсчетов в этой сфере пока не разработана).

В области рифмы. 1. В систему русской рифмы 1820—1830-х гг., в которой господствовали мужские и женские рифмы, чередующиеся друг с другом и стремящиеся к фонетической и графической точности, и которую Лермонтов в общем принял, он ввел дактилические рифмы. 2. Он применял сплошную мужскую и сплошную женскую рифмовку стихотворения (до Лермонтова сплошная мужская рифмовка встречается лишь изредка — обычно в трехсложных размерах; женская — никогда). 3. Шире своих предшественников Лермонтов пользовался неточными открытыми мужскими рифмами (мою — люблю) и неточными рифмами с графическим несовпадением редуцированных заударных гласных (великана — рано);²³ как известно, разработка различных типов неточной рифмовки стала в дальнейшем одним из важнейших резервов обновления русского стиха.

В области фоники.²⁴ 1. Лермонтов в большей мере, чем его современники, уделял внимание вокалической решетке стиха с целью создания общего звукового фона произведения. 2. Аллитерирующий стих использовался Лермонтовым в том же незначительном объеме и в той же ограниченной функции, что и у его современников: а) для создания звукового курсива, выделяющего

²¹ См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 544—545 (данные К. Д. Вишневого).

²² Там же, с. 545—546 (данные М. Л. Гаспарова).

²³ Там же, с. 544 (данные М. Л. Гаспарова).

²⁴ Фонологические средства экспрессии начинают интенсивно разрабатываться лишь в последние десятилетия XIX в. и особенно в XX в. (см.: *Аринштейн Л. М.* Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе. — В кн.: Сборник докладов лингвистического общества. Калинин, 1969, т. 1, с. 3—16).

особенно значимый образ («У Черного моря чинара...»); б) для нанизывания аллитераций к ключевому слову — подразумеваемому, но в тексте не представленному.²⁵

Из приведенного материала видно, что творческая активность Лермонтова в области стиха была исключительно высокой. Особенно интенсивно она проявилась в сфере ритма, мелодики и строфики, где Лермонтов буквально творит новые формы; в меньшей степени затронула она сферу рифмы и фоники, где поэт не столько творит новые, сколько творчески использует уже существующие модели. Для нашей темы особенно важно подчеркнуть не только сам факт высокой активности Лермонтова в области стиха (по сравнению с некоторыми другими сторонами его творчества), но также и то обстоятельство, что Лермонтов в этой области существенно опережал поэтическую практику его времени. Данные, о которых шла речь, представляются в этом смысле достаточно убедительными.

Все это выглядит резким контрастом при сопоставлении со сферой поэтической образности и сюжетологии, где, как это было показано в рассмотренных выше примерах, явно господствуют традиционные и притом неоднократно повторяемые самим поэтом образы, ситуации и даже фразеология. Как ни парадоксален этот контраст, но именно в нем содержится разъяснение причин, по которым поэзия Лермонтова насыщена реминисценциями и автореминисценциями, ибо между новаторством в одной сфере лермонтовской поэтики и приверженностью традиционным формам в другой существует определенная внутренняя связь.

В чем конкретно эта связь состоит, удобнее выяснить после того, как будет рассмотрена проблема жанрообразования.

5

Рассматривая выше варианты поэтической обработки Лермонтовым образа далекой звезды (см. с. 33—35), мы видели, как в поисках нужного ритма, интонации, соответствующей замыслу строфической формы поэт создает три совершенно различных по жанру стихотворения: «Звезда» («Светись, светись, далекая звезда») — в жанрово-стилевой манере медитативной лирики, приближающей стихотворение к элегии; «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как ночная звезда») — жанр мелодии обозначен самим автором — и, наконец, «Звезда» («Вверху одна») — в жанре романса. Глубокая внутренняя связь между работой над метром, интонацией, строфикой и формированием жанровой определенности произведения обнаруживается в этом примере достаточно ясно: Лермонтов не воспроизводит готовую модель с зало-

²⁵ В полной мере этот прием получил развитие лишь в современной поэзии: А. Вознесенский «Гойя», Б. Пастернак «Август» и др. (см.: *Артистический Л. М.* Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе, с. 10—13).

женной в ней программой строфических и ритмико-интонационных решений, а как бы творит жанр — создает собственную глубоко индивидуальную модель стихотворения.

То же при разработке мотива «будущности» в стихотворениях «Мое грядущее в тумане» и «Гляжу на будущность с боязнью» (см. с. 39—40), где творческий поиск в сфере ритма, мелодики и строфики (при переработке первого варианта) привел, как уже отмечалось, к созданию новой жанрово-стилевой разновидности, которую поэт обозначил термином «Дума».

Последнее чрезвычайно характерно для Лермонтова. Поскольку жанр произведения определяется у него в процессе работы (над ритмом, интонацией, строфикой и т. д.) как ее результат, Лермонтов нередко завершает свой творческий поиск тем, что дает стихотворению жанровое обозначение: мелодия, дума, романс, мадригал, элегия. Таких вынесенных в заглавие жанровых обозначений в лирике Лермонтова чрезвычайно много: заглавие «романс» встречается семь раз, «стансы» — тоже семь, «баллада» — шесть, «песня» — пять раз, а с определением («грузинская», «русская») — еще пять.

У современников поэта таких обозначений много меньше: у Пушкина заглавие «элегия» встречается пять раз, «стансы» — три, «романс» — один, «песня» (с определением «Вакхическая») — один, других жанровых обозначений нет;²⁶ у Баратынского: «элегия» — пять раз, «стансы» — три, «песня» — один (и один раз «застольная песня»). У Батюшкова ощущение жанра как модели, на основе которой создается произведение, еще настолько сильно, что всю свою лирику он традиционно располагает по разделам: «элегии», «послания». Ясно, что при таком понимании жанра мысли о вынесении жанрового обозначения в заглавие не возникает.

В этом смысле поэтика жанра у Батюшкова и у Лермонтова представляет прямо противоположные точки поэтического сознания. Для Батюшкова жанр — наиболее устойчивый элемент, утвердившийся до его индивидуального поэтического творчества и независимый от него; в процессе творчества жанр может только *воспроизводиться*. Для Лермонтова нормативности жанра совершенно не существует. Он стремится не *воспроизводить*, а *создавать* собственные содержательно-смысловые, стилевые, ритмико-интонационные и строфические комбинации, которые никакими ранее известными жанровыми нормами не предусматривались. Разумеется, полностью игнорировать жанровую систему, вобравшую в себя поэтический опыт многих поколений, он не мог. В большинстве случаев произведения Лермонтова так или иначе приближаются к традиционным жанровым моделям — к элегии, романсу, мадригалу, посланию, но отклонения от традиционной

²⁶ Такие заглавия, как «эпиграмма», «эпитафия», «сонет», где указание на жанр было обычной поэтической нормой, здесь не учитываются.

жанровой модели у него всегда велики; четкими жанровыми признаками его произведения чаще всего не обладают.

Любопытно, что уже в самых ранних своих произведениях «в древнем роде», ученический характер которых очевиден,²⁷ четырнадцатилетний поэт резко отказывается от традиционных для элегического жанра интонаций александрийского стиха, придавая ему совершенно новое звучание.²⁸ Иными словами, отход от предписываемых жанром нормативов даже *хронологически* начинается у Лермонтова с ритмико-интонационной сферы.

В зрелом творчестве Лермонтова произведений, существенно отступающих от жанровых традиций, много больше, причем, как мы стремились показать, то или иное специфическое жанровое образование возникает у Лермонтова чаще всего как следствие интенсивной творческой работы над строфической, мелодической, интонацией, ритмом. В ряде случаев формируются совершенно новые для русской поэзии жанровые образования. Таковы мелодия — своеобразный жанр, близкий к тому, что разрабатывали на английской почве Байрон и Т. Мур, специфическим признаком которого (в отличие от жанра «песни») Лермонтов, по-видимому, считал особую напевность, выраженный музыкально-мелодический рисунок (ср. с. 34); далее, дума — своеобразный сплав исторической и медитативной элегии, для которой поэт нашел совершенно особую интонацию. Неоспоримым творческим открытием Лермонтова был жанр — назовем его вслед за Л. В. Пумпянским «народной одой», — сформировавшийся в результате напряженной работы над интонацией, ритмом и строфической в процессе переработки стихотворения «Поле Бородина» в «Бородино» (см. с. 39).

В поэтическом сознании Лермонтова понятие жанра и понятие отдельного произведения стоят настолько близко, что порой они буквально совпадают. Так по крайней мере выглядят названия некоторых стихотворений, звучащие как жанровые определения: «Монолог», «Экспромт», «Посвящение» (3 раза), «Отрывок» (3 раза), «Портрет» («Портреты»), «В альбом» (2 раза), а некоторые более далекие от традиционных жанровых наименований заглавия тем не менее воспринимаются как авторское обозначение жанра данного стихотворения: «Исповедь», «Завещание» (2 раза), «Молитва» (4 раза), «Силуэт», «Sentenz».²⁹

²⁷ Об этой группе стихотворений см.: Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов. — Рус. лит., 1964, № 3, с. 46—56.

²⁸ См.: Гальди Л. Александрийский стих Лермонтова. — In: *Studia Slavica Hungarica*, 1968, vol. 14, p. 157—168.

²⁹ В стихотворениях Лермонтова много имплицитных жанровых обозначений в заглавиях типа: «К NN», «К***» (т. е. «Послание» к NN», «Стансы» к***») и т. п., а также в «дневниковых» заглавиях («1830. Мая. 16 число»). Они требуют специального анализа и в данной статье не рассматриваются.

Описанный выше характер работы — та конкретная реальность лермонтовского творчества, которую принято характеризовать словами «разрушение» и «диффузия» существовавших жанровых форм и поиск новых,³⁰ — ставил поэта в довольно трудные условия. Ведь жанр это прежде всего модель, канва, по которой творится произведение, признанный способ передачи творческого опыта, накопленного поколениями. Разрушая сложившуюся жанрово-стилевую систему, отказываясь от воспроизведения по канве и творя произведение вне существующих моделей, как бы на пустом месте, поэт лишал себя опорных элементов, безусловно необходимых для любого творческого процесса, и тем крайне усложнял свою работу.

Естественно предположить, что Лермонтов, сознательно ли, стихийно ли, искал выход из этой неблагоприятной для его творчества ситуации и так или иначе стремился компенсировать потерю «опор» в одной — в данном случае традиционно устойчивой — сфере формированием «опорных элементов» в какой-то другой, вероятнее всего нетрадиционной, сфере. Так оно в действительности и было: отказ от следования традиционным жанровым образцам повлек за собою формирование опорных моделей в виде традиционных образов и сюжетов.

Обращаясь к традиционным образам и сюжетам как к стабильному элементу творческого процесса, Лермонтов открывал простор для свободного экспериментирования в сфере, которая представлялась ему наиболее важной, — в сфере их *поэтической обработки*. Традиционные образы и сюжеты, переходящие из произведения в произведение, использовались поэтом для оттачивания разрабатываемых им новых ритмико-интонационных средств, строфических конфигураций, жанровых структур, т. е. в конечном счете для максимального выявления содержательных и эмоциональных потенций образов и сюжетов.

В этом собственно и заключен смысл многочисленных реминисценций и автореминисценций в произведениях Лермонтова. В условиях жанровой ритмико-интонационной и строфической подвижности, характеризующих поэтику Лермонтова на раннем этапе ее формирования, они возникли как необходимый элемент, обеспечивавший стабильное развитие творческого процесса. В хронологическом плане это был неизбежный этап в становлении новаторской поэтики Лермонтова.

Рассматриваемые в отрыве от лермонтовской поэтики реминисценции и автореминисценции представляются необъяснимой для крупного поэта подражательностью, слабостью, которая заставляет симпатизирующих Лермонтову современников и позд-

³⁰ Ср.: «Литературная деятельность Лермонтова протекала в эпоху разрушения и диффузии жанровой системы 18 века, и его творческое наследие далеко не всегда поддается жанровой классификации, отражая в то же время поиски новых форм» (*Вацуро В. Э. Жанры поэзии Лермонтова.* — В кн.: Лермонтовская энциклопедия, с. 160).

нейших исследователей искать для него оправдания. Рассматриваемые в системе лермонтовской поэтики реминисценции и автореминисценции получают объяснение как ее необходимый компонент, помогают уяснить ее новаторский характер, понять специфический характер устремлений Лермонтова к нетривиальным решениям сложнейших художественных задач, стоявших не только перед ним, но и перед всей русской поэзией 1830-х гг.

6

Исследования, посвященные лермонтовскому стиху, и труды по вопросам его поэтики чаще всего не совпадают по выводам. Стихovedы подчеркивают новаторство Лермонтова, особенно в сфере метрики, строфики, мелодики.³¹ Те, кто изучают его поэтику, обращают внимание на традиционность поэтического языка, образов, стиля. Соображения о новаторстве звучат здесь реже, и то скорее как дань уважения великому поэту, нежели как концептуально обоснованный вывод.³² Исследования же, в которых ритмико-мелодическая организация стиха, строфика, фоника и т. д. рассматривались бы в соотношении и взаимосвязи с функционированием поэтического языка, образной системы, жанра и стиля, появляются пока крайне редко.

Между тем высокая степень изученности различных сторон творчества Лермонтова, о чем весомо напоминает вышедшая недавно «Лермонтовская энциклопедия», предполагает переход от имманентного рассмотрения однородных элементов лермонтовского творчества к изучению закономерностей их функционального взаимодействия в конкретных произведениях и в системе лермонтовской поэтики в целом. Такой подход, принятый, в частности, и в данной статье, позволяет, на наш взгляд, высветлить как раз те стороны лермонтовской поэтики, которые пока менее всего поддавались изучению, в том числе проблему ее новаторского характера. Последняя, несмотря на кажущуюся ясность, в действительности мало прояснена, ибо, хотя общепризнано, что Лермонтов — поэт гениальный и его роль в истории русской поэзии велика, убедительного ответа на вопрос: в чем собственно эта роль состоит и в какой мере в этой связи правомерно говорить

³¹ К такому выводу приходят все занимавшиеся ритмико-мелодической, строфической и фонической стороной лермонтовского стиха, от ранних критиков и первых исследователей (В. Г. Белинский, А. Белый, В. М. Фишер, Д. Г. Гилицбург, Н. В. Киселев, Л. П. Якубинский, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский, С. В. Шувалов; Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо; Л. В. Пумпянский, И. Н. Розанов, Л. П. Гроссман, Б. В. Томашевский) до ученых, особенно плодотворно изучавших эти вопросы в последнее двадцатилетие (К. Д. Вишневский, М. Л. Гаспаров, М. А. Пейсахович, Б. П. Гончаров).

³² См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 160—162, 255—258, 441—444, 533—541 (статьи «Жанры поэзии Лермонтова», «Лирика Лермонтова», «Поэтический язык Лермонтова», «Стиль Лермонтова»).

о его новаторстве — лермонтоведение выработать пока не сумело. Объясняется это рядом причин — и прежде всего своеобразием периода, на который приходится творчество Лермонтова.

Лермонтов вошел в русскую поэзию в годы ее расцвета, когда основные поэтические формы уже сложились и устоялись. Такие периоды неблагоприятны для новаторства: время поиска и формирования набирающей силу поэтической системы осталось позади, а время первых прорывов системы, идущей на смену, еще не наступило. Лермонтов не мог стать новатором-первооткрывателем, подобно Ломоносову или Державину, творившим почти что на пустом месте и тем пролагавшим путь грядущим поколениям. Он не мог стать новатором-законодателем, подобно Пушкину или Жуковскому, в чьем творчестве развитие поэтических форм достигло столь высокой ступени завершенности, что они приобрели значение нормы и образца на десятилетия вперед. Он не мог стать и новатором-реформатором, подобным Блоку или Маяковскому, выступившим в годы, когда предшествующая поэтическая система клонилась к закату и постепенно стиралась от многолетнего употребления традиционные формы русского стиха уже исчерпали свои наиболее плодотворные возможности.

В эпоху устоявшихся поэтических структур сфера индивидуальной творческой свободы резко сужается. Поэт выбирает жанрово-стилевую модель, и далее на основе допустимых этой моделью строфики, метра, интонаций, фразеологии он волен формировать окказиональную образную систему, отражающую его личный эмоциональный, интеллектуальный, нравственный опыт, его наблюдения, размышления, пристрастия и антипатии. Но поэт не может без серьезных для себя потерь нарушить диктуемые жанром законы творчества, т. е. видоизменять характер сложившихся поэтических структур.

Лермонтов широко использовал в своем творчестве ту степень свободы, которую предоставляла поэтическая система 1820—1830-х гг. Но он не ограничился этим. Создавая свои произведения, Лермонтов формировал их на всех уровнях — от эмоционально-смыслового содержания и образности, где допускалась значительная свобода индивидуального творчества, до сферы собственно стиха, где ограничения, накладываемые на поэта жанрово-стилевой моделью, были особенно жесткие. Именно в этой последней сфере, как мы старались показать выше, поэт сумел найти и развить скрытые возможности устоявшихся поэтических структур, заключенные в таких ее опорных элементах, как метрика, строфика, мелодика.

Для Лермонтова как поэта это означало значительное расширение творческого простора, возможность совершенно по-новому, глубоко самобытно сочетать семантику поэтического языка, образность, контрастность с музыкальностью и интонациями, придававшими его произведениям ту необычайную поэтическую прелесть, которую отмечали в них и современники, и последующие поколения.

Для поэтической системы 1830-х гг. экспериментаторство Лермонтова в сфере строфики, мелодики и ритма означало актуализацию ее скрытых возможностей, известную трансформацию устойчивых поэтических структур, которые приобретали отныне значительно большую гибкость; иными словами: поэтическая система в целом получила более полное развитие. В этом смысле, вместе с Пушкиным и Жуковским, Лермонтов стал творцом классического русского стиха XIX в. Но дело не только в этом. Обратившись к наиболее устойчивым и вместе с тем наиболее тонким элементам поэтической структуры, Лермонтов указал направление поиска будущим реформаторам — Блоку, Маяковскому, Пастернаку и другим поэтам XX в., которые пошли по пути актуализации фонологических средств экспрессии, строфических, музыкальных, ритмических и интонационных возможностей русского стиха. Именно в этом, как мы стремились показать, и состояло поэтическое новаторство Лермонтова.

Существенную функцию в новаторской поэтике Лермонтова выполняют реминисценции и автореминисценции — традиционные образы и сюжеты, переходящие порой из произведения в произведение. Они стали тем необходимым устойчивым элементом лермонтовской поэтики, который обеспечивал нормальные условия творческой деятельности поэта-новатора и без которого немислимо никакое поэтическое творчество.

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 гг. 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 приближительными. 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, руководством на литературное поприще, да лаконичной заметкой самого Лермонтова на автографе «Русской мелодии» 1829 г. — о том, что «эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов» (6, 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 тем.¹

¹ О поэзии Раича см.: *Киселев-Сергеевич В. С.* С. Е. Раич. — В кн.: *Поэты 1820—1830-х годов.* Л., 1972, т. 2, с. 5—10.

Литературная позиция Раича интересовала исследователей главным образом в связи с генезисом поэзии Тютчева, и преимущественное внимание они уделяли Раичу начала 1820-х гг., 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 Лермонтова.²

Все это верно лишь отчасти и уж во всяком случае недостаточно, когда речь заходит о конце 1820-х гг. — периоде обучения Лермонтова у Раича. В 1830 г. 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 падал 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 обороты.⁴ Но это частность, когда речь идет о поэтической школе. Слова Киреевского указывают на целую поэтическую программу.

Перевод «Георгик», завершенный Раичем в 1821 г., создавался с оглядкой на архаистическую традицию, однако не был

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. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935, т. 1, с. 424—425; Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945, т. 1, с. 86 и след.

³ Киреевский И. Критика и эстетика. М., 1979, с. 72.

⁴ Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, с. 5.

ориентирован ни на литературные вкусы группы Шишкова, ни на искания «младоархаиков» 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 г. Погодин записывает в дневнике: «Тютчев <...> говорит, что Раич переводит 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» Дмитриева.⁸ 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 «копием» (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 г., разбирая пушкинские сочинения, он адресовал «Руслану и Людмиле» совершенно те же упреки, не забыв и формы «копием».¹⁰

⁵ Рус. библиофил, 1913, № 8, с. 25.

⁶ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Спб., 1888, кн. 1, с. 163.

⁷ Рус. библиофил, 1913, № 8, с. 25—26.

⁸ Рус. арх., 1868, № 4—5, с. 605 (письмо И. И. Дмитриеву от 7 апреля 1829 г.); ср. также: Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. 1816—1837. М., 1867, с. 141—143.

⁹ См.: Дмитриев И. И. Соч. Т. 2. Проза; Письма. Спб., 1895, с. 275—278, 280; Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву, с. 3—22.

¹⁰ Галатей, 1839, № 20, с. 206—207.

Серия статей Раича — о посмертном собрании сочинений Пушкина — ключ к его собственной языковой позиции в конце 1820-х—1830-е гг. 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 «младоархайков»: это нормализованный поэтический язык последователя Дмитриева.

В августе 1823 г. 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 поэзии.¹³ 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 итальян-

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. — В кн.: *Временник Пушкинской комиссии.* 1972. Л., 1974, с. 16—35.

ской 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 поэтов и трубадуров счастливого Прованса, которые много заняли у мавров, народа образованного, гостеприимного, учтивого, 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 гг. — 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 г. 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 — *опоззилось*. <...> Чтобы дополнить это *опоззение* нашего языка, — добавляет он, — надобно перенести к нам поэзию Востока. Этот благороднейший, прекраснейший труд принадлежит вам, любезный друг, конечно вам, по крайней мере значительною частью».¹⁵

«Опоззение 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;

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. О-ва археологии, истории и этнографии при Казан. ун-те, 1929, т. 34, вып. 3—4, с. 175.

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 поэзией», и предстает как носитель «идеального» начала, погубленный «светом» и ложными доброжелателями. Эта чисто эстетическая концепция (довольно, впрочем, обычная в 1830-е гг.) находит свое выражение в программных стихах Раича, таких как «Сальватор Роза», где художник, несущий в себе «священный огонь», презрен и унижен вельможами-меценатами,¹⁸ или «Жаворонок» и «Поэту», с дидактической аллегорией, прямо раскрытой в статье 1839 г.: 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 стороне.²⁰

(«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 гг. В 1824 г. он замышляет издание журнала при поддержке Вяземского, но дело расстраивается; журнал — «Москов-

¹⁶ Галатея, 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 «Галатея»). — В кн.: 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 Галатея, 1839, № 21, с. 276.

²⁰ Сочинения в прозе и стихах. М., 1828, с. 154. (Тр. О-ва любителей рос. словесности при имп. Моск. ун-те, 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).

ский телеграф» — организуют Вяземский и Н. Полевой. Годом позднее прежний кружок «любомудров» 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 «любомудры» 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 «любомудров», то они, после нескольких попыток прочесть у Раича свои философские и исторические сочинения, образовали особый кружок и посещали оба объединения, но с разными целями.²¹ 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 гг. ближайшую среду Раича — показывает состав изданного им в 1827 г. 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 — 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 статье.²² 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 инициалами.²³ Дело, однако, не только в числе опубликованных произведений: само отношение к Раичу и «Северной лире» в «Московском вест-

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 комм. Вл. Орлова. Л., 1934, с. 155, 387 и след.

²² Состав авторов «Северной лиры» см. в нашей кн.: Северные цветы: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978, с. 261.

²³ См.: Яблонь и лавр. (С италианского). — Моск. вестн., 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).

ийке» 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 Раича.²⁵ Публикация отрывка из перевода Раича в «Московском вестнике» вызывает раздраженную реплику Титова в письме Погодину от 18 июля 1827 г.: «...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 в., 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 гг. 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

²⁴ Веневитинов Д. В. Стихотворения; Проза. М., 1980, с. 394 (письмо от 28 января 1827 г.).

²⁵ П., 7, 35—36; Альманахи на 1827-й год. — Моск. вестн., 1827, № 5, с. 87—88 (подпись: «нъ»).

²⁶ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. 2, с. 125. Ср.: Раич С. Единоборство Арганта с Танкредом: (Из шестой песни «Освобожденного Иерусалима»). — Моск. вестн., 1827, № 10, с. 105—110.

²⁷ Дельвиг А. На критику «Галатеи». — Сын отечества и Сев. арх., 1829, № 22, с. 124—125 и след.; 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 итальянских поэм размером стиха, употребленного Жуковским в балладе, и многие полемические статьи журнала его» (Письма разных лиц к Ивашу Ивашовичу Дмитриеву, с. 142).

будет сказано несколько позднее — и не в «Московском вестнике», а в пушкинском кругу, с которым Раич вступит в литературную войну; однако, оставя в стороне привходящие обстоятельства, отметим одно: «школа Раича» связывается с галантной и пасторальной поэзией предшествующего столетия. В конце 1830 г., 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 г. 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 г. В это время Лермонтова в пансионе еще нет, — он поступит сюда только 1 сентября 1828 г.

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

²⁸ Моск. вестн., 1830, № 21—24, с. 219.

²⁹ См.: Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1829 года, октября 6 дня. М., 1829, с. 57; то же, 1828 года, марта 17 дня. М., 1828, с. 52; то же, 1830 года, марта 29 дня. М., 1830, с. 46; *Бродский Н. Л.* М. Ю. Лермонтов: Биография, с. 128 и след.; *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе. — В кн.: Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 232—233. Мы указываем дату окончания обучения; формальная дата выпуска — следующий год, когда назначалось торжественное собрание.

его стихов датированы 1828 г. Колачевский начинает раньше: в 1826 г. он пишет уже совершенно профессиональные стихи, а с октября 1827 г. 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 его.³⁰

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), однокашник Якубовича.³¹ 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 однокашником, также писавшим стихи, И. Вальтером фон Кронеком, 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 г. 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.

³⁰ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография, с. 123.

³¹ См.: Ямпольский И. Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). М., 1964, с. 67 и след.

³² ИРЛИ, 4347, л. 2 (дата письма — 29 декабря 1838 г.).

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 младой;
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 следующая строфа вычеркивается и заменяется совершенно новой:

В ней царица; пред царницей
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 «Цефее».

Характер и круг участников «Цефеея» 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 г., 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 г.) 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. Степанову принадлежало и стихотворение «Не для меня», напечатанное в «Галатее» 1829 г. 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»

³³ ИРЛИ, 4374.

³⁴ Галатее, 1829, № 20, с. 233—235.

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 Степанова.³⁵

Внутрикружковые связи прямо выходят на страницы альманаха: строчки из «Евгении» взяты в качестве эпитафий 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 г. Все же известные нам датированные стихи «Цефея» написаны в 1826—1827 гг. 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 г. 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 г. в чрезвычайном восемьдесят третьем заседании П. Ф. Калайдович читает его стихотворение «Вечер» — то самое, которое он посылал Степанову 27 декабря 1827 г.; оно было напечатано в части VII «Трудов» общества.³⁶ 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 пан-

³⁵ ИРЛИ, 4353, с датой: «1827 года 24 июля. Звездуново» — и не вошедшим в печатный текст эпитафией: «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 гг., в том числе, по-видимому, и в Раичевом кружке; в 1830 г. Лермонтов варьирует эти стихи в стихотворении «В альбом» («Нет, я не требую внимания»), 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»).

сионских литераторов, чем-то вроде рукописных журналов — «Ариона», «Улья», «Пчелки», «Маяка», в которых участвовал и Лермонтов в 1830 г. Он проходил общую цензуру, но, видимо, был свободен от дополнительного педагогического надзора, жертвой которого стало в 1827 г. «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 г. и еще в томе 6 академического издания Лермонтова вошедшие в отдел «Dubia», исключены из большинства последующих изданий, — и с полным основанием. Т. М. Левит, обосновавший авторство Лермонтова, совершенно напрасно отвел показания осведомленного рецензента «Дамского журнала», утверждавшего, что «Мысли...» и повести написаны одним и тем же лицом,³⁷ 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. Левитом.³⁸ 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 г. 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 г. он поступает на службу в Инспекторский департамент Главного штаба чиновником для письма, но уже в 1831 г. увольняется «по прошению» в отставку. В 1827—1830-е гг. он довольно активно печатается в московских журна-

³⁷ Ср.: «Виктор Стройский 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. Литературная среда Лермонтова..., с. 232, 245.

³⁸ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография, с. 128—133, 144; Левит Т. Литературная среда Лермонтова..., с. 252—253. Уточненные сведения даны Л. А. Черейским (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 228).

³⁹ ГПБ, ф. 291 (М. Н. Загоскипа), № 95 (письмо от 24 июня 1828 г.; отправлено из села Звездуново; в обратном адресе — полное имя и отчество: «Николай Николаевич Колачевский»).

лах — «Галатее», «Атенею», «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 гг. С января 1838 г. он «по выбору дворянства» служил судьей в Гжатском уездном суде; в 1854 г. был директором попечительного общества о тюрьмах в чине надворного советника.⁴⁰ В последний раз он зарегистрирован в месяцесловах в 1865—1866 гг. 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 явно 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 г. 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 художнику.⁴¹ 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 г. 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.

⁴⁰ Приводимые сведения взяты из формулярного списка Колачевского за 1855 г. (ЦГИА, ф. 1349, оп. 3, № 1069, л. 75—78).

⁴¹ Ср. в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» (Рус. лит., 1964, № 3, с. 53—56).

⁴² Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография, с. 106 и след.; Левит Т. М. Литературная среда Лермонтова..., с. 234—235; ср.: Галатее, 1829, № 45, с. 273—289; № 46, с. 333—346 (подпись: «С италианского Вл. С...»).

⁴³ Поэты 1820—1830-х годов, т. 2, с. 19.

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 гг.; одно из них — «Смерть Сократа» было прочитано на пансионском акте весной 1830 г.⁴⁴

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 г.; в 1828 г. был переведен в старшее отделение высшего класса. Он окончил в 1829 г. и был в 1830 г. выпущен из пансиона с чином четырнадцатого класса; 14 марта 1831 г. определен в штат канцелярии московского военного генерал-губернатора князя Д. В. Голицына,⁴⁶ где пользовался репутацией острого на язык сатирика и эпитрамматиста. Существует рассказ о его басне-памфлете 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 отыскан.⁴⁷

Литературная известность Стромиллова — достаточно скромная — начинается с середины 1830-х гг. Одно его стихотворение попало в пушкинский «Современник». В конце десятилетия и вплоть до середины 1840-х гг. его стихи появляются почти во всех московских и петербургских журналах без различия направлений, — в «Московском наблюдателе», «Современнике», «Сыне стечества», «Библиотеке для чтения» и «Отечественных записках». Когда Раич в 1839 г. возобновил «Галатею», он стал печатать Стромиллова систематически и даже вступил в полемику

⁴⁴ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография, 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 Стромиллова — ЦГИА, ф. 1349, оп. 4, № 31, лл. 133—134; ср.: Майский Ф. Ф. Юность Лермонтова: (Новые материалы о пребывании Лермонтова в Благородном пансионе). — Тр. Воронеж. гос. ун-та, 1947, т. 14, вып. 2, с. 244.

⁴⁷ Светлейший князь Дмитрий Владимирович Голицын в 1820—1843 гг. — Рус. старина, 1889, № 7, с. 147—148.

с Белинским, уверяя его, что Стромиллов органически неспособен писать дурные стихи.⁴⁸ Его поздние опыты несут на себе печать «бenedиктовской школы» и той жанровой неопределенности, какой отличается вся лирика 1830-х гг. Тематически он нередко соприкасается с Лермонтовым, но эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия. К середине 1850-х гг. он сходит со сцены; с 1846 г. он служит в Московском Можайском уездном училище почетным смотрителем и имеет чин титулярного советника; имя его исчезает из адрес-календарей в 1863 г., — по-видимому, он вышел в отставку или скончался. В 1877 г. Некрасов в «Плаче о поэтах» («Мне жаль, что нет теперь поэтов...»), включенном в наброски автобиографии, пишет о нем как об умершем.⁴⁹

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 г. 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 год.⁵⁰

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 г. студент нравственно-политического отделения, в 1830—1831 гг. довольно близкий приятель Лермонтова и ценитель его стихов.⁵¹ Другое стихотворение с конкретным адресатом любопытно как литературный отклик. Оно называется «На смерть В***», — конечно, Д. В. Веневитинова. Мы приведем это маленькое стихо-

⁴⁸ Галатей, 1839, № 27, с. 67—68.

⁴⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. М., 1953, т. 12, с. 22.

⁵⁰ Стромиллов Семен. Смерть Сократа. — В кн.: 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 Стромиллова даются по этому сборнику (без указания страниц).

⁵¹ См. о нем: Бродский Н. Л. Лермонтов-студент и его товарищи. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941, сб. 1, с. 40—76.

творение, 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 г. первой части его стихотворений «Галатей» 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 отчизну.⁵⁴ 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 отталкивался и Раич, конструируя облик Веневитинова.⁵⁵ 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 Ве-

⁵² Ср.: *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934, с. 401—422.

⁵³ Сочинения Д. В. Веневитинова. Часть первая. Стихотворения. — Галатей, 1829, № 7, с. 40—41.

⁵⁴ Галатей, 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. — Рус. лит., 1968, № 1, с. 196—198.

невитинова; если это и не так и Лермонтов создавал автоэпифанию, то остается несомненным, что она строилась на опорных мотивах венежитиновских стихов.⁵⁶

В «Опытах» Стрмилова 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 дополнив их.

Прежде всего, Лермонтову достаточно хорошо известны альманахи Раича. Реминисценция из элегического послания В. Астафьева «М. А. Дмитриеву», 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 в. — о «злых женах», кокетках, глупцах и т. п. Не что 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 индивидуальном поэтическом материале. Так, сюжет «Заблуждения Купидона», по-видимому, был более распространен, чем это представляется нам сейчас; во всяком случае, в 1829 г. (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 расшалился, 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

⁵⁶ См. примечания Э. Э. Найдича в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Избр. произв.: В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 1, с. 673—674; примечания Т. П. Головановой в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4-х т. Л., 1979, т. 1, с. 555—556.

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 «Атенеи»; «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 сретают. ⁵⁸

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, по 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

⁵⁷ *Мечтатель* «Глинка С. Н.». Анекдоты, мысли и замечания. — Дамский журнал, 1829, март, № 14, с. 5.

⁵⁸ *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / Пер. С. А. Раича. М., 1828, ч. 1, с. 234, 237. Ср.: 5, 33, 607.

⁵⁹ Урания. М., 1826, с. 266—268.

лире». Здесь в уста Третьего пастыря вложено пророчество о рождении Христа и гибели ветхозаветного мира, символизированного «ливанским деревом», т. е. гигантским кедром, — парафраза глав 10—11 Книги пророка Исайи.⁶⁰ В первом из этих фрагментов есть описание «дерева», которое, в своей гордыне, «высоко внесло» «роскопное тенью прохладной чело»:

И веки безвредно над ним пролетали,
И бурные ветры ветвей не пзмяли...

Этому величию, однако, положен краткий срок, — до тех пор, «покуда <...> день не настал роковой»:

Он близок: Всевышний подвигнет десницей,
И древа не будет с грядущей деницей...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 прохладой 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 красотой» 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

⁶⁰ Ср. также в Псалтыри: «Глас господи сокрушает кедры...» (гл. 28. ст. 5).

⁶¹ Северная лира, с. 203—204.

⁶² Галатея, 1839, № 29, с. 192.

стихами Раича. «Три гордые пальмы высоко 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 Исаяи: «... 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 уругим 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 в.) и анакреонтика считались основными жанрами в небольшом по объему лирическом наследии Раича.

Еще в 1825 г. А. Писарев заявлял печатно, что Раич не пишет лирических стихов;⁶³ в 1830 г., отвечая на нападки критики, Раич называл лишь семь своих оригинальных стихотворений: «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Перекати-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,

⁶³ Сын отечества, 1825, № 17, с. 86.

⁶⁴ Галатея, 1830, № 8, с. 35.

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 его робости и застенчивости в быту. В кругу этих тем оказываются и его ученики; так, у Лермонтова в «Весне» и в «Неэре» находим мотив преходящей женской красоты, свойственный анакреонтике и галантной поэзии XVIII в.; «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Друзьям» Раича тематически соответствуют стихотворению Лермонтова «К друзьям» (1829), заканчивающемуся элегической нотой: «Но нередко средь 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 г. 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.

(1, 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—1840-х гг. 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 г. 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 пролики 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 г. в журнале «Любитель словесности». Отсюда оно попало в известное «Собрание русских стихотворений», изданное в 1811 г. Жуковским; перепечатывалось оно и позднее.⁶⁶ 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 г. вышла в четырех частях книжка Куассона «Обозрение парижских тюрем в правление

⁶⁵ См.: *Любович Н.* «Веселый час». — В кн.: Лпт. насл. М., 1952, 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.

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 названиями.⁶⁷ Целью издания было показать, что в период «тирании» Робеспьера дух его жертв не был сломлен и они сохраняли мужество и самообладание даже на пороге смерти; среди довольно многочисленных стихов, помещенных в альманахе и принадлежавших как известным поэтам, так и совершенно безвестным любителям, мы находим произведения самых разных жанров — от политической инвективы до водевильного куплета. Из всего этого разнородного репертуара Д. О. Баранов, литератор «вольтерьянских» симпатий,⁶⁸ выбрал стихотворение, полное философического скептицизма, где грустная ирония одинаково распространяется и на узника, и на место его обитания, «злбный» строитель которого, «не внемля столам 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 утехы нет,
И лучше б я желал, гуляя на свободе,
Рассматривать цветы, растущие в природе,

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, t. 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, N 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 Л. Р. Русская литература и Вольтер: XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978, с. 99—100.

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 немало 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, или 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 — мышшь, грызущая ночной колпак узника:

В тюрьме моей ничто крушить меня не может.
Холодная стена, соломенная постель,
Убогий мой парад, и мышшь, 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...

(1, 18)

«Веселость» содержит и сцену встречи с друзьями:

... Напрасно из друзей
Собравшись несколько к окну моих дверей,
Стоят в унынии, пахмурившись 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 пельзья, 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 сне», вспоминая

при этом отсутствующего товарища, который в свою очередь не предается унынию.

Последующий текст содержит описание узилища; он перефразирован и Лермонтовым. Сравним:

Чулан мой непригож, я должен в том признаться.
В нем браня, я ковры не встретится глазам,
Богатство здесь мое не ослепит собою,
Но к жизни чужное вы все найдете там.
Вот хлеба мой кусок и кружка вот с водою;
Я с вами 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 понаставлен,
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...

(1, 17)

Следующие строки («Я на стене кругом Пишу стихи углем, Браню кого придется, Хвалю кого хочу, Нередко хохочу, Что так мне удастся») 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 переосмыслиются последующие строки — о тюремном стороже:

Когда тюремный страж и грубый и докучный
Приносит для меня претоний 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 смещу.
От этого обед приносит он вкуснее
И чербер для меня становится добрее.
Друзья любезные! в злой, в доброй ли судьбе
Украсьте жизнь свою веселости цветами.

Лермонтов снимает автопронию, 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.

(1, 18)

Сопоставление концовок обоих стихотворений довершает уже определившуюся картину. В «Веселости» ирония сгущается и становится мрачной; она обращена к следующему узнику:

Теперь, пресмник мой! скажу оцять тебе,
Учись, подобно мне, смеяться пад 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 променюсь 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 столам слезным,
Везде пожертвовал приятному полезным.

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!..»

(1, 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 ка-

честве; 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 занятия героя — значимая деталь) подсказан этой традицией.

Здесь нам вновь приходится вспомнить «батюшковские» симпатии Раича. Юный Лермонтов черпал из того же источника, который питал 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 Лермонтова.⁶⁹ 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 немало важен. «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 гг., 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 кончетти, — суждение, сразу же взятое под сомнение и Пушкиным, и Вяземским.⁷⁰ Раич создает

⁶⁹ Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов, с. 46—56.

⁷⁰ Северная лира, с. 73—74; II, 7, 36. Вяземский дал развернутую критику этого суждения: «Едва ли и подлинные *conceiti* не безобразная прикраска итальянских стихов, а заимствованные *conceiti* на русский лад и того хуже. Впрочем, вероятно, в Ломоносове этот мшурный блеск не

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 приводел свой прозаический перевод отрывка из канцоны СХХVII («In quella parte dove Amor mi srgona»): «Если глаза мои остановятся 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 затмевающей; я вижу спи ланиты, сладостным и тихим румянцем горящие! Но когда легкое дыхание зефира начинает колебать по долине цветочки желтые и белые, тогда воспоминаю невольно 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 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 в. 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 в., — впрочем, не всегда с негативной оцен-

подражание, а просто погрешность, свойственная худому вкусу, не озаренному светом здоровой критики, и насильственной игре воображения» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Сиб., 1879, т. 2, с. 29). На «итальянские сонцетти» пренципозной поэзии Пушкин нападал еще в 1823 г., 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. П. Опыты в стихах и прозе, с. 160—161.

кой. 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 ветерком.⁷² 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 алтарь и муз и граций».⁷³ Она была особенно популярна в Раичевом кружке; во всяком случае, уже в 1823 г. 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 черемухи и акаций,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, муз и граций.

(1, 16)

⁷² Histoire littéraire d'Italie, par P. L. Ginguené. Paris, 1819, t. 9, p. 281, 292, 343, 428.

⁷³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 333 (здесь и далее курсив в стихотворных цитатах мой, — В. В.).

⁷⁴ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1, с. 219.

... Над ними свод *акаций*:
Там некогда стоял *алтарь и муз и граций*,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.
Там некогда, кругом *черемухи млечной*
Струя свой аромат, шума, с *прибрежной иввой*
Шутил подчас *зефир и резвый и игривый*.

(1, 11)

«Зефир и нежный и игривый», «аромат», «куст прелестных роз, взлелеянных 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 восточного 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 мая, воздымая
В купах роз и лилей,
И крылами, и устами
Тихоструйнее веет.*

(«Песнь мирзы»)

В стихах раннего Тютчева мы встречаем совершенно такую же «сладостную лексику» без признаков стилизации:

*Как полным, пламенным расцветом,
Омытые Авроры светом,
Блещут розы и горят,
И Зефир — радостным полетом
Их разливают аромат...*

(«Весна. (Весеннее приветствие стихотворцам)», 1821)⁷⁵

⁷⁵ Тютчев Ф. И. Липка. М., 1965, т. 2, с. 278 (цитируем первую редакцию).

Ср. у Стромиллова:

Дышат негой лес и нивы
И красой к себе манят;
Там крылами ветр 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 Стромилловым:

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 — угасание жизни лирического героя. В лирике «школы Раича» доми-

ширует 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 ф-ра 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 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 г. 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...

(1, 101)

Упоминание о «востоке» — след «ориентального стиля», — такой же, какой и в ранней «Грузинской песне» (1829): «И перл между ресниц порой Не бился» (1, 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.

(1, 101)

⁷⁶ Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere. — В кн.: Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939, с. 168.

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 различной 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 очах.⁷⁹

Павел Силенциарий особенно высоко ценится 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 Петраркой.⁸⁰ 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 «*l'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 на-

⁷⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 160.

⁷⁸ Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы. — В кн.: Поэтика / Сб. статей. Л., 1927, с. 44—54.

⁷⁹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе, с. 346.

⁸⁰ Цит. по: Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887, т. 1, с. 428—429. О дальнейшей судьбе переводов Батюшкова из Павла Силенциария в русской литературе см. статью: Ботвинник И. М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979, с. 147—156.

шрасно напрягает свой лук; перлы и алые розы — там, где сосредоточившаяся скорбь производит прекрасные и пылающие слова; дыхание — пламя, слезы — кристалл» (сонет «*Quel sempre aserbo 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'ì 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 отпавлялись 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 г. 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 горит.⁸²

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

⁸¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 250.

⁸² Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912, с. 59, 146—147.

каламбурной параллели между розой и женским именем Розалия.⁸³ «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 взвеивает 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!⁸⁴

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 почь цветы всегда покрыты
Блестящей, влажною росой!

(«Романс»)

Если мы теперь обратимся к «Стансам» Лермонтова 1830 г. («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 девичьей 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; накопец, слеза освящается сакральным уподоблением:

⁸³ М^саксимови^ч. Розалии. — В кн.: Северная лира, с. 337 (дата: «1826, май»).

⁸⁴ Тютчев Ф. И. Лиряка. М., 1965, т. 1, с. 47, 282 (цитируем первую редакцию).

«Так, зря Спасителя мученье, Невинный плакал херувим» (1, 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 монотонную, 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 параллель присоединяется совершенно тем же образом, что и в цитированных стихах Стромилова:

Так перед вихрем и грозой
Красна ветерная заря.

(1, 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 поэтизма, 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 гг. 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 гг., 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 г. — но это особый процесс и особый вопрос, который требует специального разбора.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

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 гг., 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 Кронке сведения не сохранилось.

1

Л. А. Якубович — Н. А. Степанову

17 декабря 1826 г.

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 тес-

ную 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 — Н. А. Степанову

17 декабря 1826 г. Москва

ДОБРЫЙ СОВЕТ Н. А. СТЕПАНОВУ

Что пожелать тебе, мой друг?
Скажи, все в мире сем непрочное;
Любовь, веселье, дружбы круг —
Все нам изменит в час урочный!

Все унесет с собою волна
Сей жизни, бурной и ненастной;
Взойдет приветная звезда
И не найдет уже прекрасной.

И охладет жар любви,
И радость от очей умчится,
И страшная печаль души
С тобой падолго породнится.

И все, как жар сей, пролетит;
В груди друзей минутный пламень!

1826 года
декабря 17 дня.
Москва.
Пансион.

Никто из них не поспешит
Отторгнуть нам грозящий камень.

Но друг! есть неба дар святой!
Он никогда не изменяет!
Да будет он твоей красой
И радостью всегда сияет!

То божества чистейший луч;
То добродетель пресвятая;
Для ней ничто громады туч;
Ей не ужасна тьма ночная.

Она не скована землей;
Ты ризу в прах земную —
Она туда же, за тобой,
В страну небес святую!

Иероним Вальтер фон Кронек.

3

Н. Н. Колачевский — Н. А. Степанову

27 декабря 1827 г. Москва

1827 года декабря 27. Москва.

Милостивый государь

Николай Александрович!

Как мне пред вами извинить
Мое столь долгое молчанье?
Экзамен наш не оправданье;
Других же нет причин. Бранить

Меня вы вправе совершенно.
Уж больше месяца, как я
Не отвечаю на бесценный
Подарок ваш; а так друзья

Не делают — вижюсь, как может
 Вишиться тот, кто уличен
 Уже в вине и не поможет
 Кому напрасный вопль и стон
 Смягчить карающий закон.
 Вижюсь еще. Но до поэта
 Черед доходит наконец:
 Каких чудес нам ждать от света,
 Когда поэт такой же лстец —
 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 лесь одна? —
 Беда прекрасной: к их измене
 Она готовится 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, дочерьюми,
 Старинной службой, лошадьми,
 Екатеринбургскою 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 внимаемьем
 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.

NB. Я с первой почтой от Поэта
 Жду и письма, 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!

4

Н. Н. Колачевский — Н. А. Степанову

4 июня 1827 г. Москва

1827 года июня 4. Москва

Милостивый государь

Николай Александрович!

Много, весьма много виноват перед вами, целый месяц не отвечая на письмо ваше; но не я, а проклятое секретарство, которым меня 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 вдсаятеро; 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 схранить вашу молодость под пулями или, что еще

ужаснее, под красным сукном Сената? Нет! пощадите цветок свой, 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 мудир гвардейца или ключ камергерский; но ничто не заменит поэзии, с ее светлым вдохновением, пламенным восторгом, ясной 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 монах «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 Кропека.

Если по каким-нибудь обстоятельствам вы будете писать ко мне позже 20 числа сего месяца, то мой адрес: с<го> благородию> м<илостивому> г<осударю> Н<иколаю> Н<иколаевичу> К<олачевскому>, Смоленской губернии, Гжатского уезда, в сельце Звездозово.

В. И. ТУРБИИ

**«СИТУАЦИЯ ДВУЯЗЫЧИЯ»
В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА**

«Начал учиться по-татарски, язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе, — да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться» (6, 441), — писал Лермонтов С. А. Раевскому из Тифлиса в конце 1837 г. Это достаточно известное биографам признание поэта открывает путь к выявлению и анализу уникальной сюжетной ситуации, широко бытующей в русской литературе вообще, а у Лермонтова, в частности, просто-таки бросающейся в глаза, хотя доньше не вычлененной, не привлекавшей к себе систематического исследовательского внимания; назовем ее условно «ситуацией двуязычия».

Для начала важно иметь в виду: Лермонтов, человек несомненно филологически весьма одаренный, обладавший незаурядным чутьем языка, мыслит себя на стыке разнородных языковых потоков и культурных традиций. Мелькнувшие в его представлении страны Европы двуязычны: там знают свой, исконный, национальный язык плюс французский; но равно двуязычны и земли Кавказа, Азии. В своеобразном речевом водовороте оказываются и лермонтовские герои; и тогда явление это уже включается в сферу поэтики. Возникает «ситуация двуязычия».

Стоит лишь заметить ее, и сразу же видишь: предшествующая и современная Лермонтову русская литература культивировала «ситуацию двуязычия» чрезвычайно активно. Существовала даже некая необъявленная «поэтика двуязычия»; например, знаменательный для 1830-х гг. роман Александра Вельтмана «Странник» сталкивает нас с оригинальными, эпатажирующими словесными фиоритурами: нечто излагается по-русски, по-румынски, по-молдавски, по-французски, по-латыни. В ход идут стилизации одного языка под другой. Национальные языки, живые и мертвые, как бы взаимно перекликаются, сходятся. В «Страннике» — словно бы повторяющийся в реальности и в сознании автора миф о столпотворении вавилонском. Но бросакая особенность романа Вельтмана лишь аккумулировала в себе результаты стилевых экспериментов начала прошлого века. Проблема сосуществования языков стояла тогда отнюдь не только академически: литератур-

но-критические батальи велись едва ли не за каждое слово. И многое, очень многое угадывается за хрестоматийными для нас строками Пушкина, характеризующими Татьяну:

Она казалась верный снимок
Du comte il faut... (Шипков, прости:
Не знаю, как перевести.)

(II, 5, 147)

«Ситуация двуязычия» в данном случае очевидна: поэт как бы на перепутье; будучи русским, будучи несомненным языковым патриотом, он, улыбаясь, отказывается от заранее заданного пуризма и, пикируясь с А. С. Шипковым, обращается к европейскому языку. И хотя в таких вещах, как буквально фонтанирующий полилингвизмом роман Вельтмана, «ситуация двуязычия» вырисовывается более броско, нежели в «Евгении Онегине» Пушкина, можно обоснованно утверждать: именно Пушкин сделал ее художественным явлением, существенным элементом создаваемой им системы; именно он основал прошедшую через весь XIX век традицию изображения в русском тексте и некоего иноземного языка.

Сущность «ситуации двуязычия» в общем, казалось бы, чрезвычайно проста. Первый вариант: двуязычен или многоязычен сам автор; он затрудняется в выборе слов, идиом; он колеблется, он старается обосновать свое обращение к тому или иному нерусскому обороту речи, перевести его на родной язык. Второй вариант: в ходе развертывания сюжета художественного произведения выступают персонажи, герои, являющиеся носителями разных национальных языков. Один из них, как правило, русский, другой — иноземец, по-русски не говорящий или же говорящий плохо, с акцентом; такой иноземец с трудом подбирает слова, с еще большим трудом составляет фразы, и здесь вполне уместна аналогия со слепцом, который, спотыкаясь, на ощупь преодолевает некоторое пространство (заставленную мебелью комнату, улицу большого города). Ситуация может всячески видоизменяться: в силу тех или иных обстоятельств герой, русский оказывается вынужденным говорить на плохо знакомом ему языке, и тогда в ход идет жестикауляция, с уст говорящего срываются беспомощные междометия, возникают импровизированные стилизации речи под нерусскую, иноязычную.

В творческом мире Пушкина «ситуация двуязычия» устойчиво, неизменно комична. Это ситуация-анекдот; неожиданно возникающая в достаточно драматические моменты; такова она в «Борисе Годунове», такова она и в «Дубровском». «Пуркуа ву туше, пуркуа ву туше, — закричал Антон Пафнутыч, спрягая с грехом пополам русский глагол тушу на французский лад. — Я не могу дормир в потемках» (II, 6, 182). Сей эпизод из неоконченного романа Пушкина о Дубровском давно уже обрел самостоятельное значение, стал чем-то вроде забавного анекдота, бытующего почти независимо от романа. Он действительно заба-

вен, а «ситуация двуязычия» прорисовывается в нем с достаточной ясностью: простаки-помещик Спицын пытается объясниться с учителем-французом Дефоржем, под личиной которого таится оскорбленный мститель Владимир Дубровский. Оба они русские; но один изображает собою француза, играет роль иноземца, а другой, ломая и коверкая и отечественный, и иноземный язык, пытается добиться понимания лжефранцузом того, о чем он вотще вопиет.

«Ситуация двуязычия» приоткрывает таящиеся в ней сложности, обнаруживает свою художественную глубину и причастность к самым различным сферам поэтики. Здесь и жанр (в данном случае — потешный, смешной анекдот). Здесь и некий микросюжет, восходящий к общим перипетиям сложного сюжета романа. Здесь и стилистика, здесь, наконец, и какие-то стороны психологии речи.

«Ситуация двуязычия», как это сразу заметно, несводима к широко известному явлению «макаронической речи». Такая речь — относительно локальный феномен, который принадлежит к истории русского литературного языка, к лексикологии, изучающей «макароническую речь» статически, вне ее художественного многообразия. «Ситуация двуязычия» может включать в себя и «макароническую речь», но она значительно шире «макаронической речи». А главное, качество здесь совершенно иное: «ситуация двуязычия» — явление поэтики художественного произведения, связанное и с вечным обновлением одного и того же жанра, и с логикой сюжета, и с движением стиля. Восходит же она к заветной для поэтики проблеме героя, понимаемого в его художественной специфике, интерпретируемого как часть структуры художественного высказывания. Словом, «ситуация двуязычия» — на скрещении, на пересечении многих сторон художественного произведения. Она как бы затеряна в переплетении их, и именно поэтому она не выделялась и не исследовалась. К тому же выделить «ситуацию двуязычия» методически крайне трудно. Она «врастает» в общую характеристику персонажа, в сюжет; в ней воплощается и ряд существенных сторон мироощущения художника слова. Рассуждая о судьбе «ситуации двуязычия» в творчестве Пушкина и Лермонтова, придется поэтому обращаться и к тому, что составляет ее поэтический антураж.

* * *

«У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов... У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза», — замечал Пушкин в статье «О народной драме...» (П, 7, 147). Пушкин оправдывает условность драмы и театра в современном ему варианте, и все же единство языка такой драмы заметно претит ему. Явно ориентируя «Бориса Годунова» на сохранение неизбежной для театра и необходимой театру условности, Пушкин тем не менее вкла-

дывает в уста своих героев, француза Маржерета и немца Розена, французскую и немецкую речь. Возникло комическое двуязычие: русские ратники дразнили наемника-француза, копируя то, что было им непонятно; он же в свою очередь недоумевал, пытаясь разобраться в потоке их слов. И по выходе трагедии из печати раздались недоуменные укоризны безымянного критика: «Ну, что это за сочинение? Инде прозою, инде стихами, инде по-французски, инде по-латинс...».¹ «Ситуация двуязычия» была очерчена верно; на заре реализма «ситуация двуязычия» вызывает нападки, хотя в сущности своей она строго правдива, она достоверна; офицеры, француз и немец, могли говорить только на том языке, которым они владели. Более того, французская и немецкая речь подчеркивала их безразличие к судьбе русского престола и русского народа. И заговоры они по-русски, это выглядело бы еще более неправдоподобным, чем речь «благовоспитанного маркиза» в устах «полускифа». Но при всем правдоподобии «ситуации двуязычия», при всей естественности ее она шокирует, эпатирует; однако в пушкинском «Борисе Годунове» она, помимо всего прочего, как раз и рассчитана на эпатаж особого рода — на эпатаж достоверностью, подлинностью.

* * *

«Ситуация двуязычия» возникает там, где появляется образ чужестранца, пришельца. Пришельцем может быть воин-оккупант, интервент, может быть некий заморский гость или же иноземец-учитель, неизменный предмет едких литературных насмешек. Начатая Петром I демонстративная европеизация России сделала двуязычной саму русскую жизнь, общественный и частный быт XVIII—начала XIX столетий. А Отечественная война 1812—1814 гг., естественно, обострила внимание к двуязычию; драматический ход войны постоянно, на каждом шагу создавал «ситуацию двуязычия» в самой жизни: столкновение русских партизан и солдат с солдатами наполеоновской армии, пребывание русских в плену у французов, а французов — у русских, французская речь, неожиданно огласившая городки и деревеньки среднерусских губерний, — все это вновь и вновь наталкивало на «ситуацию двуязычия». Война запечатлевалась в сознании как шестивие «двунадесяти язык», и чужое слово воспринималось массами как предвестие всяческих бед, как угроза. Во времена Пушкина и Лермонтова «ситуация двуязычия», следовательно, несла в себе немалый запас исторической памяти, охватывающей вереницу разнородных событий от петровских времен до начала столетия. Конфронтация туземца и некоего пришельца постоянно стояла перед глазами Пушкина, Лермонтова и их современников.

Начиналось освоение Северного Кавказа и Закавказья. Письмо Лермонтова к Раевскому о пользе знания «татарского» языка —

¹ Листок, 1831, № 22, с. 6.

свидетельство того, что осознавалось расширение сферы, в которой осуществлялось двуязычие в быту, в повседневности. К европейским языкам экстенсивно присоединялись языки азиатские; возникла аналогия: французский язык — «татарский» (азербайджанский) язык.

Одновременно шла и интенсификация «ситуации двуязычия». Начало ее очевидно: сталкиваются два национальных языка. Но где ее продолжение? Разветвления «ситуации двуязычия» по сути дела бесконечны: разговор здорового человека с глухим; разговор двух людей различного духовного склада и воспитания, людей, не умеющих друг друга понять; разговор социально разнородных людей. И, наконец, осознание себя, себя самого принадлежащим к двум разным национальным традициям.

И Пушкин, и Лермонтов — оба они несли через жизнь свою туманно вырисовывающийся в их сознании образ какой-то иной, нездешней земли, откуда каждый из них вел свой род. Для Лермонтова такой землей была загадочная Шотландия (впрочем, отголоски воспоминаний о ней оборвались уже в юности поэта). Пушкин не переставал помнить о своих африканских корнях. Пришелец-добротворец, пришелец, с энтузиазмом доброжелательности вливающий свои духовные силы, свой ум и талант в новую для него культуру, таким пришелец тоже бывает; и главное действующее лицо «Арапа Петра Великого» становится одним из любимейших героев его потомка, русского аристократа-поэта. Слияние национальных, а в случае с Пушкиным даже и расовых культурных традиций, верований, слияние крови двух древних родов — тоже своеобразное двуязычие, ибо идея «ситуации двуязычия» очень сложна: «ситуация двуязычия» несет в себе проблему состоявшегося или несостоявшегося диалога, а вслед за тем и проблему изначального шага человека к свободе, ибо свобода человека начинается с языка, на котором он общается с окружающими («свободно владеть языком»). А рабство, неволя связываются с немой, с вынужденным молчанием (вспомним хотя бы образ пленника-башкирца в пушкинской «Капитанской дочке»).

* * *

Двое сталкиваются друг с другом, лицом к лицу, и двое не могут друг друга понять. Слова, произносимые одним, для другого — звук пустой. Что делать? И тогда понятия «язык» и «речь» начинают стремительно расширяться: мимика, позы, жесты играют роль неведомых слов. Око, глаз берет на себя роль слуха, ушей: один собеседник всматривается в другого, в свою очередь отвечая ему мимикой, жестами. Здесь возможны ошибки, от потешных до роковых. Но как бы забавны или плачевны ни были ошибки людей, оказавшихся, по выражению В. Г. Короленко, «без языка», существенно было то, что люди в «ситуации двуязычия» все-таки, пусть даже блуждая и спотыкаясь, шли к диалогу.

В художественном мире Пушкина путь этот, повторяем, **чреват комизмом**:

Глухой глухого звал к суду судьи глухого,
Глухой кричал: «Моя им сведепа корова». —
«Помилуй, — возопил глухой тому в ответ, —
Сей пустошью владел еще покойный дед».
Судья решил: «Почто ж идти вам брат на брата,
Не тот и не другой, а девка виновата».

(II, 3, 176)

Восходящий к фольклору сюжет о разговоре глухих жанрово и стилистически родствен и сценке ночного диалога Афанасия Пафнугича Спицына с Дефоржем-Дубровским, и почти фарсовому эпизоду в «Борисе Годунове»: Розен и Маржерет пытаются столкнуться с русскими ратниками, командовать ими. Разноязычные герои Пушкина попадают впросак, говорят и действуют не впопад, создают какое-то невообразимое эсперанто, но различие языков не исключает взаимопонимания в принципе.

Иная трактовка «ситуации двуязычия» дается у Лермонтова:

Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!.. —

(2, 85)

написал Лермонтов в «Смерти поэта». И тут — целая «концепция двуязычия», специфически лермонтовская. Убийца и жертва говорят, мыслят на разных языках, и разноязычие — будто знамение: носители разных языков словно бы вообще к разным каким-то мирам принадлежат, а сближение их — роковое сближение («Заброшен к нам по воле рока...»). Характеристика чужестранца, пришельца исключает какое бы то ни было добродушие. «Ситуация двуязычия» осложняется. Кто убил поэта? Пушкина убивает чужестранец, пришелец, далекий потомок того, кого поэт в «Борисе Годунове» изобразил с беззлобным комизмом. Россия капитану Маржерету чужда. И когда его подчиненные, русские ратники, сначала передразнивают его, а потом вразнойбой кричат, что они-то не чета ему, они православные, Маржерет с недоумением вопрошает: «Qu'est-ce à dire pravoslavni?..» (II, 5, 255). Маржерет в драме Пушкина и убийца поэта в стихотворении Лермонтова соотносимы. Оба презирают «земли чужой язык и нравы», оба не знают, что такое «pravoslavni». Оба — в «ситуации двуязычия», которая у Пушкина оборачивается комизмом, а у Лермонтова разрешается трагедией, взрывом. «Безжалостной рукой» водило как бы парализованное, атрофированное сознание, сознание нравственно глухого, более того, сознание какого-то нечеловека, вничеловека, и бесчеловечность этой игрушки «рока» начинается с ее фактического безъязычия, внеязычия в той стране, куда она оказалась заброшенной.

Предварительный вывод ясен: «ситуация двуязычия» равно привлекает внимание и Пушкина, и Лермонтова. Однако у Пушкина она источник рафинированного или грубоватого комизма. На основе ее возникают анекдоты, литературно-полемические эпиграммы или каламбурные стилизации. «Ситуация двуязычия» или ничем не разрешается (глухие истцы и глухой судья остаются в неколебимой уверенности в том, что тяжбу их рассудили; Маржерет исчезает со сцены, так и не узнав, что же такое «pravoslavni»), или же разрешается тем, что люди понимают друг друга.

«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен», —

(П, 2, 109)

говорит князю «вдохновенный кудесник» в «Песни о вещем Олеге». Здесь тоже «ситуация двуязычия». И разрешается она с непреложной определенностью художественно-дидактической притчи: «вещий язык», язык пророческих иносказаний, как бы добывается того, чтобы его речения были понятны. И князь Олег, умирая, понимает суровую правду туманного прорицания.

«Так вот где таилась погибель моя!
Мне смертью кость угрожала!» —

(П, 2, 102)

произносит он, в последний миг своей жизни прозрев наконец смысл предречений волхва.

Двуязычие у Пушкина — свидетельство неуклонного, порою наивного, но всегда трогательного стремления людей как-то договориться, понять друг друга. Свидетельство того, что они могут друг друга понять, даже заплатив за понимание жизнью.

Двуязычие у Лермонтова — свидетельство рокового непонимания, адиалогичности, трагической разорванности, разделенности мира, жаждущего, впрочем, достичь того, чтобы все понимали всех.

* * *

В веренице образов творчества Пушкина исследователь вправе выделить и своеобразный образ русского языка. Национальный язык для поэта — что-то живое, творимое, развивающееся, сохраняющее свою чистоту, хотя и вступающее в контакты с «соседями» (понятие «сосед», «соседы» у Пушкина широко: от бытового соседства земляков в «Евгении Онегине» или в «Барышнике-крестьянке» до «соседей», на которых обрушил град отравленных стрел князь в «Анчаре», и до «надменного соседа», коему намеревается грозить основатель новой столицы, Петр I, в «Медном всаднике»); есть у Пушкина соседи-помещики, есть соседи-дер-

жавы, есть и соседствующие языки; сосед — и друг, и враг, и воплощение воли судеб; сосуществование соседствующих языков так же сложно, как сосуществование в мире различных людей, государств и материков). В «Евгении Онегине» есть, несомненно, особая сюжетная линия — линия судьбы, жизни русского языка, бытующего в окружении как бы обступающих его других языков, языков-соседей:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал...

(II, 5, 9)

Он знал довольно по-латыне,
Чтоб эпитафы разбирать...

(II, 5, 10)

Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!

Итак, писала по-французски...
Что делать! повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык.

(II, 5, 58)

«По-французски», «по-латыне», «по-русски»... Иноземная речь то и дело является в «Евгении Онегине», так же как являются здесь иноземные вещи, иноземные нравы, привычки, недуги:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*...

(II, 5, 22)

«Язык чужой» (5, 59) и родной язык сосуществуют, соседствуют, и столичный салон, провинциальная усадьба, уединенная комната героини романа оказываются ареной их безобидной борьбы. Одно и то же явление то и дело именуется дважды, на чужом языке и на языке исконном, от предков воспринятом; отсюда мотив двуименности вещи, явления, отдельной буквы алфавита, а то даже и человека:

И русский *Н* как *N* французский
Произносить умела в нос.

Звала Полиною Прасковью...

...стала звать

Акулькой прежнюю Селину...

(II, 5, 44)

Русский язык — полноправный друг героев романа и его создателя. К нему порою могут охладевать, предпочтя его обществу более изысканное общество его ближайших или отдаленных соседей, но к нему возвращаются неизменно: старый друг лучше новых двух. И в этом качестве, в качестве незаменимого старого друга русский язык явится у Пушкина и в «Арапе...», и в «Барышне-крестьянке».

«Барышня-крестьянка» — повесть, кажется всецело построенная на двуязычии, социальном и национальном: Лиза Муромская — барышня-дворянка, стилизующая свою речь под речь простушки-крестьянки; она русская, воспитанная в доме фанатика-англомана; наконец, однажды она оказывается вынужденной всячески повернуть свою речь даже чисто фонически: «Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски» (II, 6, 111). В «Барышне...» — какой-то апофеоз «ситуации двуязычия», сопровождавшей Пушкина до конца его дней, до интимной патетики стихотворения «Я памятник себе воздвиг...»:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык...

Д. В. Д. (II, 3, 340)

Казарин в «Маскараде» Лермонтова так отзывается о Шприхе, ростовщике, проходимце:

Какой он нации, сказать не знаю смело:
На всех языках говорит...

(5, 279)

О нем же — Арбенин:

Он мне не нравится... Видал я много рож,
А этакой не выдумать нарочно;
Улыбка злобная, глаза... стеклярус точно,
Взглянуть — не человек, — а с чертом не похож.

(5, 279)

Авантюрист-полиглот Шприх — «чертенок» (5, 285), подвижающийся среди героев классической драмы Лермонтова. Он обрусевший иноземец, пришелец, какой-то «человек ниоткуда»: ни родины, ни корней, живая какая-то кукла. И фигура, фигурка Адама Петровича Шприха чрезвычайно важна оттого, что именно с нее начинается специфически лермонтовская трактовка «ситуации двуязычия»: язык не просто рубеж, граница, отделяющая одних от других; разноязычие взаимно дезориентирует людей и ведет к необратимым ошибкам. «Ситуация двуязычия» мифологизируется, «на всех языках говорит» маленький демон петербургских гостиных Шприх, а у людей более обыкновенных язык оказывается маской, которую надевают ради обмана другого; пе

мистификации, как у Пушкина, в «Барышне-крестьянке» положим, а продуманного обмана.

В «Герое нашего времени» постоянно возникают ситуации речевого обмана. Начинается со сцены с возчиками-осетинами. Они «стали помогать быкам почти одним криком», — повествует рассказчик. Рассказчик доверчив, но умудренный Максим Максимыч открывает ему глаза: «Вы думаете, они помогают, что кричат? А черт их разберёт, что они кричат? Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места... Ужасные плуты!» (6, 205). Конечно, полудикие осетины и слыхом не слыхивали о существовании великосветских балов-маскарадов. Но логика, по которой они действуют, — маскарадная логика обмана и лжи, это логика маленькой тайны, логика плутовства, находящего в языке средство спрятаться от собеседника, оставаясь в то же время на виду у него и даже имитируя сочувствие, желание услужить, помочь.

«Ситуация двуязычия» у Лермонтова прежде всего возникает там, где есть заговор, сговор тех, кого объединяет знание некоего языка, против тех, кто языка говорящих не знает. Так — в интродуктивной повести «Бэла», так же — в «Тамани».

То, что у Пушкина обернулось бы недоразумением, забавной комедией, у Лермонтова ложится в основу запутанного авантюрного сюжета с несомненной философической подоплекой. Мирок, в который заброшен Печорин, — сплошь маскарад, сплошь имитация, притворство и симуляция. Глаза у Шприха — «стеклярус точно». В «Тамани»: «Я засветил серную спичку и поднес ее к носу мальчика: она озарила два белые глаза. Он был слепой, совершенно слепой от природы... Я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочесть на лице, у которого нет глаз?» (6, 250—251). Потом, как известно, слепой мальчик оказывается достаточно зрячим, меняется и его речь, и когда Печорин подслушивает его разговор с контрабандисткой-«крусалкой», он поражается: «... слепой говорил со мною малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски» (6, 252).

* * *

Иноземный, нерусский язык в «Герое нашего времени» Лермонтова — всего прежде надежное средство спрятаться, скрыться от постороннего, утаить от него какие-нибудь невинные плутни (возчики-осетины) или более серьезное преступление (девушка-контрабандистка, своего рода и «барышня» и «крестьянка» одновременно, или мальчик-«слепец»). И на базе «ситуации двуязычия» возникают микросюжеты, требующие вмешательства некоего толмача, переводчика. Право выступить в этой роли предоставляется прежде всего Максиму Максимычу.

«Максим Максимыч, — заметил В. В. Виноградов, — в изображении кавказской жизни то становится на точку зрения туземцев, то, напротив, переводит тамошние понятия на язык русского

человека».² Замечание это глубоко справедливо. Особенно же справедливо здесь то, что чужеземное слово, произносимое героем романа, трактуется исследователем как свидетельство восприятия точки зрения другого, неродного народа, как своеобразная психологическая трансформация.

Максим Максимыч описывает рассказчику «земли чужой язык и нравы». Свадебное веселье у горцев в его устах — «по-нашему сказать, бал» (6, 210). Тут переводится наименование национального обычая, ритуала. Затем Максим Максимыч прямо называет себя переводчиком; Печорин отвечает на что-то «вроде комплимента», пропетого ему Бэлой, а Максим Максимыч, объяснив, что «хорошо знает по-ихнему», говорит: «Я перевел его ответ» (6, 211).

Бэла похищена. Она в плену у Печорина. Печорин «учился по-татарски, а она начинала понимать по-нашему» (6, 220). Трудно поверить, будто за столь короткий срок Бэла и Печорин так свободно овладели языками, черкесским и русским, что смогли вести те своеобразные диспуты, которые они в романе ведут; но здесь вступает в силу великая правда заведомой и явной условности. Похититель и его пленница так или иначе свободно общаются, обмениваются сложными мыслями, прекрасно понимая друг друга. А Максим Максимыч, который шел «мимо и заглянул в окно», подслушивает собеседования затворницы и ее стража, запоминая все от слова до слова: он уже не просто переводчик, толмач; он зритель подсмотренного им спектакля, хранитель памяти о Печорине: «Никогда не забуду одной сцены. . .» — роняет он грустно.

Чужестранец (Печорин), туземка (Бэла) и переводчик (Максим Максимыч или «духанщица», которую «нанял» Печорин: «она знает по-татарски и будет ходить за Бэлой» (6, 219)). Так «ситуация двуязычия» распределяет амплуа, роли, исполняемые героями романа. А герои эти раздвоены между «по-нашему» и «по-ихнему». Путь к диалогу затрудняется препонами возрастными, социальными, психологическими и, наконец, чисто языковыми. Присутствие в сюжете романа толмачей-переводчиков этот путь как бы то ни было облегчает; диалог, казалось бы, достигим, он достигнут уже. Однако все ломается, рушится, и герои снова оказываются в какой-то пропасти, в бездне: Бэла умирает, Печорин снова пускается в скитания по чужедальним градам и весям.

Двуязычие у Лермонтова — что камень в мифе о страдальце Сизифе. Камень катят на гору. Катить его герою помогает его искренняя любовь к шестнадцатилетней горянке, его собственные способности; а извне пособляют ему и комендант крепости, и знающая по-татарски духанщица. И вот-вот поднимут они камень, все вместе. Но на вершине горы камень, выскользнув, катится вспять; и все надлежит начинать сначала.

² *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43—44, с. 572.

«Ситуация двуязычия» у Лермонтова ложится в основу повествовательной сценичности, театральности его романа.

Роман Лермонтова — своего рода «сцены из жизни» Печорина, и «ситуация двуязычия» способствует выявлению этой особенности романа. Ряжения, неузнавания, путаница и чреватые драматическими последствиями недоразумения — все это восходит к «ситуации двуязычия». Она может быть подана крупным планом, заполняя какую-нибудь очередную сцену из жизни героя, и тогда двуязычие будет буквальным: язык и нравы разных стран смешиваются, образуя, скажем, «смесь черкесского с нижегородским» (6, 284). Так — в эпизоде, когда кавалькада, в состав которой входят Грушницкий и княжна Лиговская, отправляется «en riquenique» и встречается с наряженным под горца Печориным. Он вспоминает, пытаясь догадаться, почему в конце концов смутилась княжна:

«— Mon Dieu, un Circassien! — вскрикнула княжна в ужасе.

Чтоб ее совершенно разуверить, я отвечал по-французски, слегка наклонясь:

— Ne craignez rien, madame, — je ne suis pas plus dangereux que votre cavalier.

Она смутилась, — но отчего? от своей ошибки, или оттого, что мой ответ показался ей дерзким?» (6, 282). Но отчего бы ни смутилась его очередная жертва, нам ясно: оригинальный, причудливый черкесско-французский вариант «ситуации двуязычия» ложится в основу одной из особенно важных сцен «Героя нашего времени». Грушницкий, княжна Мери, Печорин — участники импровизированного маскарада, где не защищенной, не перереженной выступает только княжна. А «cavalier» ее, Грушницкий, — под двойною маской, под маской своей пресловутой «толстой шинели», сверх которой он «повесил шапку и пару пистолетов»; и тут же — маска романтических слов, загадочных фраз. Преображен и Печорин, он под маскою горца: «... в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы» (6, 284). Неудивительно, что ошиблась не только неопытная княжна: «Я думаю, казаки, зевающие на своих *вышках*, вида меня скачущего без нужды и цели, долго мучились этою загадкой, ибо верно по одежде приняли меня за черкеса» (6, 280).

В сцене встречи наряженного по-горски Печорина с комически грозным Грушницким и с доверчивою княжной снова осуществляется характерная для «Героя нашего времени» театризованность действия. Печорин вспоминает пережитое им, оказываясь сразу в трех временных измерениях: тогда, когда он встретился с княжной и с Грушницким; тогда, когда он вспомнил об этой встрече и описал ее в дневнике, и тогда, когда его дневник предстает перед нами. Печорин — и действующее лицо, и зритель сцены, воспроизводимой им по памяти, поздним вечером 16 мая. Важна здесь и обнаженность, открытость, буквальность «ситуа-

ции двуязычия». А в других случаях она может быть более опосредованной, усложненной. Например, Грушницкий в романе разъясняется, естественно, преимущественно по-русски (исключая его высокопарную фразу: «Mon cher, je haïs les hommes...» (6, 265)). Но он тем не менее сплошь двуязычен, и двуязычие его, начинаясь с его лексикона, распространяется на его одеяние, на его поведение. Устранить обманывающее двуязычие Грушницкого становится целью Печорина. И достигнута она может быть в конце концов только казью, убийством с издевательским надиданием: «Я вам советую перед смертью помолиться богу...» (6, 329). Двуязычие в художественном мире Лермонтова систематически возводится в степень метафоры. Лермонтов ощущает мир как феномен в конечном счете двуречевой, двуязычный; ощущение это проходит через его поэзию: от юношеского стихотворения «Ангел» до предсмертного «Они любили друг друга так долго и нежно». То, что у Пушкина является поводом для новых и новых попыток его героев вступить в диалог, у Лермонтова — помеха, препятствие, хотя в стремлении своем осилить это препятствие герои его проявляют незаурядную тонкость души и ума. Но на пути их — новые и новые трудности, новые ловушки, хитросплетения, тайны. «Ситуация двуязычия» у Пушкина — жанрообразующий элемент художественно-дидактической притчи, комедийной вставки в историческую драму, анекдота, новеллы со счастливой развязкой. У Лермонтова вокруг нее кристаллизуется миф, складываются жанры, восходящие к социальной трагедии. Но скрытая радость жизни — в неуклонном стремлении людей свои трагедии разрешить.

* * *

Мы миновали особые случаи двуязычия, когда один и тот же персонаж художественного произведения попеременно говорит и пишет; миновали мы двуязычие речи стихотворной и прозаической. Ясно, что двуязычие здесь — двуязычие уже совершенно особого рода. Мы имели в виду двуязычие прежде всего в простейшем его понимании: два национальных языка совмещаются в речи одного и того же персонажа или в пределах одного романа, повести, драмы. Явление это необычайно интересно методологически: именно «ситуация двуязычия» дает возможность увидеть двойственную роль языка в словесном творчестве; язык здесь изображает, но язык здесь и изображается. Причем в «ситуации двуязычия» изображается он с редкостной полнотой: от междометия, от отдельного звука, от характерных для него фонических особенностей до присущих ему специфических идиом, лексем, в которых слово уже становится произведением высокого художественного творчества.

И что-то прогнозирующее заложено было в «ситуации двуязычия», характерной для русской литературы пушкинской и лермонтовской поры: возможно, что она будет развиваться и далее, на новом этапе, в новых ее разновидностях.

М. П. ВИРОЛАЙНЕН

**ГОГОЛЬ И ЛЕРМОНТОВ
(ПРОБЛЕМА СТИЛИСТИЧЕСКОГО СООТНОШЕНИЯ)**

Гоголь и Лермонтов — представители нового, послепушкинского периода русской литературы. Вслед за Пушкиным, Гоголь и Лермонтов стоят у истоков русской прозы XIX в., готовят ее пути, в особом смысле — предопределяют ее пути. Они предопределяют их двумя типологически различными способами, и в то же время их творческие методы пересекаются и взаимодействуют друг с другом. Вопрос об этом взаимодействии, пересечении и отталкивании — один из узловых вопросов истории русской литературы, ибо для дальнейшего литературного движения прозаические стили Гоголя и Лермонтова являются как бы родовыми основаниями.

Ни в коем случае не претендуя на всестороннее разрешение проблемы «Гоголь — Лермонтов», мы хотели бы с достаточной степенью подробности рассмотреть ее под определенным углом зрения, сосредоточив свое внимание на стилистическом аспекте взаимодействия двух писателей.

В исследовательской литературе о взаимодействии Гоголя с Лермонтовым говорится в первую очередь в связи с «Княгиней Лиговской», в которой явственны следы чтения «Арабесок», а также в связи со «Штоссом», в котором использованы родственные Гоголю темы и мотивы.¹ В настоящей работе мы попытаемся

¹ См.: *Эйхенбаум Б.* Литературная позиция Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43—44, с. 33; *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова. — Там же, с. 541, 545—550; *Белкина М. А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941, сб. 1, с. 539—540, 548—551; *Нейман Б. В.* 1) Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова. — Там же, с. 459—463; 2) Лермонтов и Гоголь. — Учен. зап. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1946, вып. 118. Тр. каф. рус. лит., кн. 2, с. 124—138; 3) Фантастическая повесть Лермонтова. — Науч. докл. высш. шк. Филол. науки, 1967, № 2, с. 14—19; *Драгомирецкая Н. В.* Стиливая иерархия как принцип формы: (Н. В. Гоголь). — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 251—259; *Смирнова Е. А.* Гоголь. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 115.

оценить ту внутреннюю причину, которая побудила Лермонтова в период написания «Княгини Лиговской» обратиться к гоголевской манере.

Вопрос о соотношении творческих стилей двух писателей, пути которых в некоторый момент пересекаются, а затем вновь расходятся (в «Вадиме» и «Герое нашего времени» не обнаруживается прямого влияния гоголевского стиля), невозможно исследовать в одной лишь точке их пересечения. Необходимо рассмотреть эволюцию прозаических стилей обоих писателей, предшествующую моменту их творческого взаимодействия. Это позволит нам уловить развитие стилизового задания и говорить о стилиевой интенции не в синхронном срезе, но учитывая «память» стиля, т. е. рассматривать стилистическое явление не как изолированный феномен, но как момент органического движения. Поэтому прежде чем обратиться к «Княгине Лиговской», нам придется проследить становление лермонтовского прозаического стиля в «Вадиме» и эволюцию гоголевского стиля от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к «Арабескам».

При рассмотрении повествовательного стиля мы выделим три элемента: субъект повествования, предмет повествования и повествовательное слово, — взаимодействие и взаимное отношение которых является, на наш взгляд, стилиобразующим основанием художественного текста.

* * *

Открыв первые страницы «Вадима», мы увидим, что повествование ведется с помощью постоянного и неперменного переключения планов. Это переключение чрезвычайно импульсивно и осуществляется очень часто. Меняются ракурсы, приемы рисовки, углы зрения. В предмете изображения существенный интерес составляет то одно, то другое, подчас противоположное первому, находящееся в принципиально иной сфере.

Смена ракурсов и переключение планов осуществляются в самых разных отношениях. Простейший случай — в начале романа, открывающегося отрешенно-величественной картиной монастыря: «Звонили к вечерни; монахи и служки ходили взад и вперед по каменным плитам, ведущим от кельи архимандрита в храм; длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль вслед за ними. . .». Затем следует смена взгляда, прищур и — сатирическая картинка того же самого, уже совсем иначе увиденного: «. . . и они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность». И рассказ ведется дальше, снова величественно, отрешенно: «Под дымной пеленою ладана трепещущий огонь свечей. . .» (6, 157).

Здесь произошла контрастная смена точек зрения, сам же предмет изображения остался тем же — только увиденным с разных сторон. Однако вскоре переключение планов начинает затрагивать саму природу предмета. Лермонтов рисует «картину» у ворот монастыря: «Несколько нищих и увечных ожидали ми-

люсти богомольцев; они спорили, бранились, делили медные деньги, которые звенели в больших посконных мешках...» (6, 7). Но, начавшись с этой конкретной сценки, описание тут же, в пределах этой же фразы переходит к глобальному обобщению, данному с точки зрения едва ли не абсолютного знания законов природы и общества: «... это были люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой); это были люди, погибшие от недостатка или излишества надежд, олицетворенные упреки провидению...» (6, 7). Бытовая сценка оборачивается аллегорией: то ли это зарисовка с натуры, то ли знак, символизирующий авторское знание, глобальную авторскую мысль.

Это различие между собственной природой описываемого предмета и авторским взглядом на него кажется вовсе неотрефлексированным. Подчас автор, увлекаясь развитием мысли, образа, движением повествования, забывает даже дописывать, дорисовывать предметный план. Вот нищий посмотрел на Бориса Петровича: «... 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; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм» (6, 9). Лермонтов описывает взгляд Вадима, сразу прибегая к метафоре (которая сама по себе есть уже переключение планов), затем рассказывает о влиянии этого взгляда, причем о влиянии на человека вообще (а не именно на Бориса Петровича), и это уводит его еще дальше — к рассуждению о магнетизме. Но, отвлекшись от конкретной ситуации ради обобщения, Лермонтов забывает сообщить, как отреагировал на взгляд Вадима Палицын. Получается, что он этого взгляда как бы вовсе не заметил — и это после того, как сказано, какой непременно должна быть реакция человека, на которого смотрит Вадим.

В стиле «Вадима» множество словесных неточностей, не всегда явственно ощутимых в импульсивно движущемся повествовании, и все же достаточно характерных. С их помощью нам представляется возможным уловить саму стилистическую интенцию «Вадима», увидеть, что в ведении повествования представлялось Лермонтову важным, а что — второстепенным.

Вот Лермонтов характеризует своего героя: «В толпе нищих был один (...) он был горбат и кривоног; но члены его казались крешкими и привыкшими к трудам этого позорного состояния» (6, 8). Не очень ясно, что названо здесь позорным состоянием: уродство или нищета. Но словесная неясность снова совпадает с прозрачной ясностью точки отсчета: для автора, творящего художественный мир романа, уродство и нищета — синонимы, метафорически выражающие то позорное, самое позорное положение, в которое должен быть поставлен его герой.

Другой пример — описание ночи кровавой расправы: «Ужасна была эта ночь, — толпа шумела почти до рассвета и кровавые

потешные огни встретили первый луч восходящего светила...» (6, 64). Что такое «кровавые потешные огни»? Кровавый отблеск огня или зари — распространенная поэтическая метафора, указывающая на оттенок цвета и почти всегда придающая ему какое-то зловещее значение. Но здесь, где только что речь шла о реальном кровопролитии, этот переносный метафорический смысл сталкивается с буквальным и становится колеблющимся, двусмысленным, неясным. Это не замечаемое автором колебание прямого и переносного смысла не исчезает при дальнейшем ходе описания: «... множество нищих, обезображенных кровью, вином и грязью, валялось на поляне...» (6, 64). Грязью и вином человек может быть обезображен в разных смыслах: грязью испачкан (прямой смысл); вино приводит его во внутренне безобразное состояние (переносный смысл). Здесь смысл высказывания двойся: он может быть и прямым, и переносным. Но эти противоречащие друг другу смыслы сопрягаются в одной речевой единице. Поневоле вспоминается знаменитый гоголевский прием мнимо однородного перечисления: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами» (Г, 2, 241). Но то, что Гоголь комически обыгрывает, Лермонтов в своем первом романе не замечает вовсе, ибо для него и кровь, и грязь, и вино суть символы безобразия, а градация прямого и переносного смыслов для символов малоощутима.

Это явление напоминает феномен «неточного стиля» стиховой речи Лермонтова, прекрасно описанный Л. В. Пумпянским.² Отличие заключается в том, что здесь мы наблюдаем не движение речевых масс, но движение точек зрения и ракурсов, переходов мысли. К ним Лермонтов очень внимателен и в них очень точен, а в словесном воплощении до некоторой степени небрежен, и это указывает на то, что главный нерв повествования — не в словесном выражении, а именно в том движении мысли, замысла, ракурса, которое стоит за словом и является его причиной.

Множество предметов в романе появляется лишь затем, чтобы обозначить то или иное движение авторского сознания, авторской души, чтобы выразить это движение, придать ему форму. Отсюда небрежность и незаконченность в обрисовке предметного плана: он не имеет самозначимости, он превращен лишь во вспомогательное средство. Подтверждением тому служат строки из письма Лермонтова к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.: «Мой роман становится произведением, полным отчаяния; я рылся в своей душе, желая извлечь из нее все, что способно обратиться в ненависть; и все это я беспорядочно излил на бумагу» (6, 414, 703). Большинство исследователей относит эти строки не к «Вадиму», а к другому, не дошедшему до нас произведению Лермонтова. Для нас неважно сейчас, о «Вадиме» или нет идет речь в данном

² Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова. — В кн.: Лит. насл., т. 43—44, с. 389—424. Об этом см. также: Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 46—47, 72, 97—99.

письме. Важно, что оно написано в тот период, когда велась работа над «Вадимом», и свидетельствует о самом творческом принципе: роман «извлекается», выращается «из души», внутренний мир которой и становится содержанием произведения.

Описанная здесь стилевая тенденция «Вадима» не является в этом романе единственной: ей противостоит другая тенденция, смысл которой заключался для Лермонтова в том, чтобы отыскать для повествования предмет, имеющий совершенно самостоятельный статус существования. Достижение этой, казалось бы, столь естественной цели являлось трудным до чрезвычайности, ибо речь шла о преодолении одиночества сознания, о взаимодействии с той реальностью, которая внеположна ему и способна ему противостоять.

Эта задача, едва ли не самая существенная в творчестве Лермонтова, проще всего решалась в поэтике его юношеских драм с помощью конфликтных ситуаций, в которых герою, alter ego автора, противостояли другие герои, враждебные ему или не понимающие его. Мера их непонимания и враждебности была одновременно и мерой их отличия от авторского alter ego, отличия, необходимого для того, чтобы герой был не один, чтобы у него был антагонист и собеседник. Противостояние порождало возможность собеседования, возможность движения сюжета. Но в прозе, где герои в принципе не получают столь автономного существования, как в драматургии, решение задачи усложнялось; дело шло уже не о распределении ролей между героями, а об отношении авторской субъективности к той действительности, которая становилась предметом художественного творчества. В детстве Лермонтов увлекался театром восковых фигурок: он сам сочинял драматическое действие, сам осуществлял движение марионеток и сам с интересом следил за представлением. Теперь такая сугубая зависимость творимого им мира от его авторской воли стала главным препятствием, которое нужно было преодолеть. Творческая потребность не удовлетворялась более объективацией внутреннего мира; она искала предмета, с которым можно было бы взаимодействовать, который сам мог бы стать точкой отсчета.

Посмотрим, как решалась эта задача в тексте «Вадима». И нищие, и Вадим на первых же страницах романа были обрисованы то с помощью произвольно выхватывающих детали освещения, то с помощью метафоры, то с помощью обобщения. Но способ изображения совершенно изменился, как только на сцену выступил Борис Петрович Палицын. Его фигура сразу же стала *точкой отсчета* в описании. Сначала он окинут общим взглядом: сообщается о его возрасте, внешности, одежде. И взгляд повествователя сказывается прикованным к нему, он следит за ним, более того: во всем следует за ним. Палицын идет — и описывается его походка, звук шагов, сапоги, камни, по которым он ступает. Его обступают нищие — описано выражение лица, с каким он реагирует на нищих; описаны слуги, которые идут за ним. Плавно, без перемены планов, без смены ракурсов, описаны все его после-

дующие движения: вот он кладет рубль в монастырскую кружку, отталкивает нищих, заговаривает. Наконец к нему подходит Вадим. И опять начинается импульсивное переключение планов: метафора, рассуждение о магнетическом влиянии взгляда, сравнение с Сократом, с дуэлистом. . .

Теперь нам важно уловить закономерности повествования, уловить, в каких случаях оно следует предмету изображения, а в каких осуществляет свободное переключение планов.

Отметив, что первая контрастная смена способа повествования связана с фигурами Вадима и Палицына, можно было бы предположить, что различие это зависит от сочувствия или несочувствия автора своему герою: Палицын описан извне, Вадим же описан как бы изнутри, даже изнутри авторского сознания, от которого он не вполне отделен. Так же описаны и пиццы, что свидетельствует о том, что и они — один из символов авторского духа. Этому можно найти некоторые подтверждения. Переключение планов сопутствует авторским размышлениям, появляется там, где возникает нечто внутренне значимое для Лермонтова. Оно может сопровождать сильное душевное движение любого из героев — даже Бориса Петровича, когда тот оказался перед лицом смерти.

И все же такое предположение не дает исчерпывающего ответа, ибо, кроме Палицына, в романе есть еще один герой, изображению которого сопутствует предметно-точный стиль. Герой этот — Ольга. В Вадиме и Ольге обычно видят контрастную пару (демон — ангел), своей экстраординарностью противопоставленную вполне ординарному семейству Палицыных (включая и Юрия). Но способ повествования об Ольге и Вадиме оказывается принципиально различным. О Вадиме на протяжении всего романа рассказывается с отступлениями, переключением планов, словесной неточностью. Об Ольге повествуется бережно и точно. Лермонтов почти всякий раз выбирает для нее особое освещение: сальная свеча, горящая на столе, свеча в руках Натальи Сергеевны, освещающая маленькую комнатку Ольги, луч месяца, свет лампы. Он выбирает его как заботливый и придирчивый художник, но, избрав, уже не меняет произвольно, а описывает Ольгу в строгом соответствии с тем, как ложится на нее им же организованное освещение. Свеча «. . . озаряла ее невинный открытый лоб и одну щеку, на которой, пристально вглядываясь, можно было бы различить мелкий золотой пушок; остальная часть лица ее была покрыта густой тенью; и только когда она поднимала большие глаза свои, то иногда две искры света отделялись в темноте < . . . > порой она нагибала голову, всматриваясь в свою работу, и длинные космы волос вырывались из-за ушей и падали на глаза; тогда выходила на свет белая рука с продолговатыми пальцами. . . » (6, 11—12). Переключения плана в повествовании об Ольге появляются лишь тогда, когда драматизм внутренней борьбы между любовью и долгом мщеница начинает разрушать гармонию ее существа.

Таким образом, в «Вадиме» Лермонтову удалось найти по крайней мере две фигуры, способные становиться самостоятельной точкой отсчета в повествовании и тем самым противостоять авторской субъективности: это фигуры Палицына и Ольги. То, что в стиле романа одна и та же функция оказалась связанной с образами «отрицательного» героя и «идеальной» героини — обстоятельство в высшей степени не случайное. Оно лишней раз объясняет, чем была для Лермонтова та реальность, с которой он стремился взаимодействовать в своем художественном творчестве. Она была для него желанна и притягательна, но эта притягательность в большой мере определялась ее внеположностью внутреннему миру автора, самостоятельностью по отношению к нему, способностью ему противостоять — вплоть до полного отчуждения, до антагонизма. Именно чуждость, инаковость этой реальности (качества, которые очень легко могут стать враждебными) и были залогом ее притягательности для Лермонтова, залогом возможности взаимодействия с нею. Эта ситуация воспроизводится на сюжетном уровне в отношениях Вадима и Ольги. Для Вадима Ольга — родная душа, он готов отождествиться с нею, слиться в одно существо. Изначальный контраст между ними еще не рождает конфликта. Но Ольга свободна и самостоятельна, она вольна любить — даже того, кто враг Вадиму. И то, что родное и желанное является одновременно враждебным и чуждым, становится для Вадима главным внутренним испытанием.

Итак, соотношение субъективно-свободного и предметно-точного стилей в «Вадиме» связано в первую очередь с выбором героя, который либо существует как проекция авторской субъективности, либо наделен вполне самостоятельным существованием. Но по мере того как писался роман, все более широкий круг реальности начинал диктовать повествованию его внутреннюю меру, требовать своего воплощения в предметно-точном стиле. Чем дальше, тем более сравнения и метафоры становятся обоснованными самим предметом изображения: «Вадим для рассеянья старался угадывать внутреннее состояние каждого богомольца по его наружности, но ему не удалось; он потерял привычный порядок, и скоро все слилось перед его глазами в пестрое собрание лохмотьев, в кучу носов, глаз, бород; и озаренные общим светом, они, казалось, принадлежали одному живому, вечно движущемуся существу...» (6, 57), — восприятие толпы как одного живого существа обосновано тем, как глядит на нее Вадим. Первые страницы романа в таком обосновании не нуждались.

В главе I сказано: «... на лице его постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная; волшебный круг, заключавший вселенную...» (6, 8). Насмешка не может быть кругом, заключающим вселенную. Мысль автора совершенно ясна: выражение лица есть отражение души, а душа человека способна вместить в себя всю вселенную — но Лермонтов не нуждается в том, чтобы все это мотивировать в словесном плане. В главе XIV тот же образ оказывается уже мотивированным: «... и презрение к са-

тому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима все заключалось в его сердце!» (6, 53).

На первых страницах романа, принимаясь рисовать «картину», Лермонтов так перегружает ее символическими и аллегорическими значениями, что изображаемое выдает свою полную принадлежность внутреннему миру автора. В середине романа картины уже действительно «картинны», пластичны. Автор строит их, организует, продумывает композицию (эта продуманность еще очень ощутима в «Вадиме»), но уже не вполне сливается с ними.

Роман начинается замедленно, и вначале превалирует субъективный, отвлекающийся, меняющий ракурсы стиль. Но по мере развития романа центр тяжести переносится на динамику сюжета, все более подчиняющую себе пространные описания. И только остановки этого сюжетного движения сопровождаются отступлениями, авторскими размышлениями, сентенциями, переключением планов. Но и само переключение плана в середине романа начинает осуществляться уже в пределах собственно предметного изображения: «Уж давно лучина была погашена; уж петух, хлопая крыльями, собирался в первый раз пропеть свою сиповатую арию, уж кони, сытые по горло, изредка только жевали остатки хрупкого овса, и в избе на полатах, рядом с полногрудой хозяйкою, Борис Петрович храпел непомилованно» (6, 64—65).

Описав отношения субъекта и предмета повествования в «Вадиме», скажем несколько слов о природе повествовательного слова в этом романе. Главная его характеристика заключается в том, что ни предмет повествования, ни авторская мысль не вмещены, не впаяны в повествовательное слово. И для субъективно переключаемого, и для предметно-точного стилей словесное выражение служит лишь передаточным звеном, лишь средством коммуникации между авторским и читательским сознанием. Эта вполне традиционная функция словесного выражения в перспективе лермонтовского творчества подлежала преодолению. В повествовании «Героя нашего времени» Лермонтов обратился к сказовой форме, в которой повествовательное слово рассказчика не только сообщает о тех или иных событиях, но и является уникальным средством воплощения самого рассказчика. Такой способности словесного воплощения поэтика первого лермонтовского романа еще не знает.

* * *

Историческая точка зрения дает нам возможность ретроспективного видения. По итогам творческого пути мы можем судить о телеологии творчества, о том, какого рода результатов искал писатель, вновь и вновь созидая художественный мир. В этом смысле «Герой нашего времени» во многом проясняет художественную задачу «Вадима» и в особенности «Княгини Лиговской».

То, что в «Вадиме» лишь пробовалось, в последнем романе Лермонтова осуществляется. Действительность, имеющая самостоятельный статус существования, заговорила, как бы сама повествуя о себе. Художественная форма «Бэлы» или «Тамани», где это происходит, кажется совершенной по своей естественности; в ней неощутимо напряжение разрешаемого формального задания. Но это напряжение очевидно в «Княгине Лиговской», незаконченном романе Лермонтова, являющемся своего рода творческой предысторией «Героя нашего времени».

В «Княгине Лиговской» преодолевался художественный стиль «Вадима» и создавались предпосылки к написанию «Героя нашего времени». В этом смысле «Княгиня Лиговская» — узловое произведение в прозе Лермонтова, ибо в нем происходит перестройка его прозаического стиля, переустройство отношений между авторским сознанием, предстоящей ему действительностью и художественным словом. И именно в момент этого переустройства Лермонтов испытал потребность обратиться к гоголевскому художественному слову, можно даже сказать: прибегнуть к его помощи.

Теперь нам предстоит понять, каковы были те особенности гоголевского повествовательного слова, которые сыграли существенную роль в становлении прозаической манеры Лермонтова.

* * *

Первое существенное различие в организации художественной формы у Гоголя и Лермонтова связано с субъектом и адресатом повествования. Гоголь дебютирует в маске Рудого Панька. Лермонтов пишет свой первый роман от своего собственного имени. И это различие имеет, как увидим, принципиальное значение.

Гоголь с самого начала заключает себя в словесную маску, отождествляет себя с ней. В единый словесный сплав слиты у него и автор, и рассказчики, и герои. Контрастно сменяющиеся интонации свидетельствуют скорее о смене модальности повествования, чем о смене повествующих лиц. Художественный мир, в котором все погружено в слово, оказывается абсолютно замкнутым.

М. М. Бахтин говорил, что художественная форма по отношению к содержанию выполняет функцию «изоляции или отрешения», освобождения «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия».³

Творчество Гоголя, творящего сугубо замкнутый мир, ставит острейший для русской культуры вопрос о преодолении эстетических рамок, как отрешающих художественный мир от жизненной целостности, или же вопрос о путях взаимодействия искусства и действительности. Гоголь и строит замкнутую форму, и сам же борется с нею.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 59.

В этом смысле выбор Гоголем сказовой манеры является в высшей степени не случайным.

Для рассмотрения сказа необходимо ввести различие речи и текста. В речи слово всегда чье-то. Его нет самого по себе, оно рождается из произнесения, оно исходит от личности. Личность — источник речи, и во всем своем течении речь неотрывна от этого источника. Иное дело художественный текст. Оформленность и завершенность выделяет произведение словесного творчества как нечто внутри себя замкнутое. Ибо стремление формы к законченности есть одновременно и стремление к выделению из непрерывного целого бытия, а значит и к разрыву с порождающей ее личностью. Почти всякий авторский текст, становясь эстетическим феноменом, тем самым отчуждается от своего автора, обретает совершенное, значит и самостоятельное, бытие.

Сказ занимает удивительное и, пожалуй, двусмысленное положение между речью и текстом. Объективированное построение текста сопрягается в нем с речью живой, внутренней, открытой. В нем есть непосредственный прямой выход к предмету, сказовое повествование отчасти располагается как бы в той же плоскости, что и предмет его. Через момент предметной открытости художественная форма нарушает свою эстетическую замкнутость.

Но у Гоголя уловлен диссонанс между тем и другим. Природа гоголевского сказа амбивалентна: он одновременно и разделяет художественный мир с действительностью, и соединяет их. И именно здесь, в этой точке сопряжения с действительностью, появляется у Гоголя величайшее напряжение стиля, напряжение всей эстетической формы.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» это напряжение еще не достигает трагической неразрешимости, как это происходит у позднего Гоголя. Оно разрешается весело, в пародийных отношениях устного слова и письменного.

В «Вечерах...» литература как бы желает принять в свои рамки живую действительность: письменное слово ассимилирует устную речь, стилизует жизненность и фактическую достоверность. Особенно активно и гротескно это происходит в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Повесть рассказана до середины: она якобы была записана в тетрадку, половину которой неразумная супруга рассказчика использовала для печения пирожков. Обрыв истории мотивирован житейскими обстоятельствами. К ним же следует обратиться, чтобы дослушать ее до конца. Тут как бы забыта специфика печатного текста, закрепляющего слово навеки, — она вытесняется спецификой устной речи, ориентированной на мгновение разговора. Но именно такое самозабвенное погружение в стихию устного слова, вызывая пародийные эффекты, напоминает читателю, что перед ним — печатный текст. Чем простодушнее рассказчик, чем наивнее он зовет к себе в гости или объясняет дорогу на Гадяч, тем больше его собственное повествование превращает его в объект пародии. Забывая, что текст надолго переживет Степана Ивановича Ку-

рочку, на которого возлагается надежда, что он доскажет неоконченную историю, рассказчик вступает в комический диссонанс с природой письменного слова. Однако, не позволяя устной речи развиваться во всей ее непосредственности, повествование ни в коем случае не подчиняет ее полностью печатной природе текста, ибо, собственно говоря, все оно и возникает из устности и сказовости. Противоположные друг другу речь и текст соединились: речь оказалась внутри текста, текст оказался состоящим из речи. Незавершенность как свойство устной речи подчеркнута в «Иване Федоровиче Шпоньке...» и там же спародирована. Благодаря пародийности, незавершенность как бы взята в кавычки, которые и выполняют роль рамок, завершающих повесть. Получается завершенная незавершенность, замкнутая открытость.

Эта двойственная природа, это принципиальное отсутствие однозначного ответа прослеживается в поэтике «Вечеров...» повсюду, где речь идет об отношении художественного мира и предметной действительности.

Сказ создает иллюзию достоверности. Совместность иллюзии и достоверности представляет собой пример амбивалентности, почти непостижимый с точки зрения формальной логики. Иллюзия достоверности является своего рода фокусом гоголевского мимесиса, его осознанным и обыгрываемым моментом.

Заметим, что эта двойственная природа сказа подчеркнута в «Вечерах...» именно на границах художественного мира. Сюжетная глубина повестей вполне имманентна. Внутри самого сюжета литературное использование народного предания осуществляется удивительно органично. Но сюжеты обрамлены предисловиями, и в них-то и разворачивается игра между условностью и достоверностью, в них онтология повествования оборачивается пародированием бытия рассказчика и его слова.

Та же зыбкость обнаруживается и в отношении к действительности, оставшейся за пределами художественного мира «Вечеров...». Противопоставление двух миров: того, который в тексте (Украина, мир Рудого Панька), и того, который за его пределами (Петербург, столичный читатель), — момент исходный в «Вечерах...».

«Вечера...» поданы были петербургской публике как нечто для нее непривычное и чужеродное. Предполагаемые вкусы и взгляды этой публики составляют в предисловиях к «Вечерам...» главный предмет переживаний пасечника. Малороссийский сказ значим в «Вечерах...» не как таковой, но как обращенный к Петербургу. Болтливые, сумбурные предисловия пасечника не оформлены в сюжет, не имеют рамок литературной формы. Вместо деловых сообщений — сообщения между делом, без градации важного и неважного. Это подчеркнуто «неоформленная» болтливость. Предисловия — как бы чистый стиль, сюжетно неорганизованный. Но из этой же неоформленности рождается оформленность и осознанность стилистики повестей. Не будучи замкнуты композиционно, предисловия составляют осо-

бый мир — стилистически. Антитеза «сказ—читатель» — и есть оформленность предисловий. Противопоставленный петербургскому вкусу, стилистический мир повестей сразу осознан как необычный, внутри себя замкнутый, совершенно особый мир. Проникнуть в него якобы невозможно, не овладев особым его языком, — и, словно код, словно ключ к пониманию, к обоим томам «Вечеров. . .» приложен специальный словарь.

Замкнутость художественного мира, его подчеркнутая обособленность и выделенность рождаются здесь из постоянной оглядки на мир, оставшийся за пределами повествования.

Петербург, внеположный художественному миру «Вечеров. . .», оказывается для него эстетически значимым, и эта эстетическая значимость как бы втягивает его в пределы эстетической формы, разрушает абсолютный характер его внеположности художественным границам. Именно подчеркнутость границ делает их проходимыми. Игра ведется на границах, отделяющих эстетический мир от мира действительного.

В движении от «Вечеров. . .» к «Миргороду» происходит одно существенное явление, которое продолжает развиваться и в последующем творчестве Гоголя, определяя его повествовательную манеру. Происходит снятие носителя сказа.⁴ В «Вечерах. . .» рассказчики еще были портретно описаны, рассказчики миргородских повестей никакому единому описанию в принципе не поддаются. «Миргород» — продолжение «Вечеров. . .», а куда же делся Рудый Панько и кто рассказывает повести? Исчез организатор книги вместе со своими предисловиями. Вместо его имени на титульном листе появилось имя Гоголя. Но нигде в книге такая подмена не объяснена. Организация перестала быть мотивированной. Убрать из текста мотивировку — значит убрать все внешние основания его; это значит, что повествование само должно мотивировать себя.

Как скоро в «Миргороде» границы между художественным миром и действительностью перестали быть маркированными, то напряжение, которое в «Вечерах. . .» было сосредоточено на границах художественного мира и — одновременно — на границах сюжетного повествования, перешло теперь во внутреннюю организацию самих сюжетов. Иными словами, в «Миргороде» эти границы не обрамляют сюжет, как в «Вечерах. . .», а проходят в каждой точке повествования.

В каждой из повестей миргородского цикла субъект повествования меняется принципиально, вследствие чего четыре повести представляют собой четыре различных способа организации этих границ. В известной мере они представляют собой четыре замкнутых мира, четыре расчлененных момента, четыре различных взгляда. Рассуждая упрощенно, «Вий» — это прошлое, воспринятое как миф; «Тарас Бульба» — это прошлое, воспринятое как

⁴ Ср. идею Ю. Манна о снятии носителя фантастики (Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 85—104).

эпос; «Старосветские помещики» — идиллия современности; «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — осмеяние современности. Но все эти моменты сопринадлежны одной точке в пространстве. Эта точка — Миргород. И хотя только события повести о ссоре разворачиваются непосредственно в Миргороде, название цикла указывает на условное единство места действия для всех четырех повестей.

Поскольку анализ миргородского цикла не входит в задачу данной статьи, мы рассмотрим входящие в него повести лишь под одним определенным углом зрения. Нас будет интересовать, как в словесном творчестве Гоголя эволюционирует отношение субъекта повествования к его предмету. В миргородских повестях представлено четыре различных варианта этого отношения.

Стиль «Старосветских помещиков» отличается крайней напряженностью и драматизмом в отношении автора к предмету повествования. В своем движении авторский взгляд с такой же легкостью покидает предмет, с какой вселяется в него. Отстраненность автора от изображаемого мира и слияние с ним постоянно сменяют друг друга. Отстранившись от предмета, автор взглянет на него извне, осмеет и осудит его, выставит нелепой стороной.

Свобода авторской точки зрения, не стесненной и не ограниченной в своем движении, может становиться как бы мерой несвободы предмета изображения. Чем свободнее движется авторский взгляд в таких случаях, чем легче, непринужденнее становится стиль, тем больше подчеркивается неповоротливость, косность, однообразие предмета повествования. Немотивированность, независимость авторского взгляда контрастирует и конфликтует с изображаемым миром, в котором каждое явление обусловлено всеми другими, в котором все связано и зависит одно от другого.

В повести присутствуют как бы два взгляда: изнутри старосветского мира — вовне и извне — внутрь. Каждый из них искажает картину, существующую для другого, смещает в ней пропорции. Далекое и близкое не выстраиваются в единую правильную перспективу, но конкурируют, накладываясь друг на друга. Характерно сопоставление следующих двух фраз: «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желанья и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (Г, 2, 13) — и «Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков, и тогда вдруг на меня находит полусон и мерещится былое» (Г, 2, 14). Взгляд из старосветского мира превращает столичную жизнь в сверкающее сновидение. А среди модных фраков старосветский мир предстает в полусне. Два противопоставленных мира оспаривают реальность друг друга, обращают друг друга в сон, полувьявь. Черта, разделяющая их, проведена очень резко. Гротеск и комизм возникают

в «Старосветских помещиках» оттого, что в повести обрисован не единый мир с приложенной к нему единой мерой, но несколько миров, несколько мер — несогласованных, спорящих друг с другом.

В «Тарасе Бульбе» взаимодействие авторского взгляда с изображенным в повести миром осуществляется совсем иначе. Единственное, что вынесено за пределы этого мира, — это авторская позиция в тех случаях, когда автор предстает в тексте в качестве ученого-историка. Но отстраненность повествователя-историка — это отстраненность во времени, которая демонстрирует не условность и относительность эпического мира, а временную дистанцию, отделяющую его от XIX века. Не разрушая ни полноты этого мира, ни его ценностной иерархии, взгляд из современности, введенный в текст, не позволяет повести замкнуться в своем эпическом прошлом и выдвигает на первый план проблему исторического времени, проблему связи времен.

Все пространство повести заполняет собою целое эпического мира. Взгляд на него извне невозможен, ибо он все вбирает в себя. Единую связующую основу, в которой в «Тарасе Бульбе» соединяются разрозненные элементы повести, составляет фольклорно-эпический стилистический фон, в который погружен каждый отдельный элемент повествования.

Эпический мир взят Гоголем уже воплощенным в собственное, этому миру имманентно присущее фольклорное слово, которое обладает самостоятельным, независимым, абсолютно достоверным бытием, — и черты этого бытия переданы вместе с ним авторскому повествованию.

В «Вии» автор открыто появляется лишь однажды — в сноске, поясняющей название повести: «Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» (Г, 2, 175). Авторская активность, столь яркая в «Старосветских помещиках», в «Вии» подчеркнута устраняется. Автор передает свои полномочия народному преданию. Естественно, «Вий» строится и повествуется «поголеовски». Но выдавая свое личное авторство за фольклор, «почти» не измененный, Гоголь указывает на теснейшее единство творимого им мифа с мифом народным.

Соединение с мифом порождает двойную зависимость между авторским словом и мифологическим сюжетом: сюжет превращений «заражает» слово; изображая мир-оборотень, слово само становится оборотнем. С другой стороны, именно превращаемость слова придает полную универсальность изображаемому миру. Повествование как бы не объемлет мир извне, а подчиняется, наравне с изображаемыми им явлениями, имманентным законам этого мира. В этом заключается глубинный смысл словесной игры, заставляющей сравнения почти что переходить в тождество, вызывая при этом подчас комические эффе́кты.

Превращения, происходящие в словесном плане, гораздо шире превращений, осуществляемых по ходу сюжета. Во время беседы

всей дворни на кухне «... погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто бы два быка, ставши один против другого, замычали разом» (Г, 2, 202). Во время игры в кашу, когда «... выигравший имел право проезжаться на другом верхом», «погонщик подставлял свою спину, и Дорош, вскочивши на нее, всегда говорил: „экой здоровый бык!“» (Г, 2, 209). Мало того, что дворня невинным образом повторяет здесь дьявольскую забаву панночки. По ходу дела законы метонимии стремятся перейти из словесного плана в план буквальный.

Сквозная превращаемость мира насыщает текст тайными связями, тайными откликами слов друг другу. Эти тайные связи могут обретать комически-двусмысленное воплощение. Так, ректор угрожает Хоме: «„Если ты еще будешь *показывать свою рысь*, да мудрствовать, то прикажу тебя по спине и по прочему так отстегать“ <...>. Философ <...> вышел, не говоря ни слова, располагая при первом удобном случае *возложить надежду на свои ноги*. <...> „Вишь, *чертов сын!*“ — подумал про себя философ: „пронюхал, *длинноногий вьюн!*“» (Г, 2, 189—190; здесь и ниже курсив в цитатах мой, — М. В.). Весь текст оказывается заражен законом оборотничества, двусмысленности, самые невинные слова как будто втайне намекают на бесовскую скачку. То же и в разговоре Хомы с сотником: «панам подчас захочется такого, чего и самый наиграмотнейший человек не разберет; и пословица говорит: „*Скачи, враже, як пан каже!*“» (Г, 2, 197).

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» коренным образом отличается от всех остальных повестей цикла. Предмет, в том смысле, как он наличествует в «Старосветских помещиках», «Тарасе Бульбе» и «Вии», в ней удивительным образом отсутствует. Убедиться в этом можно, пристотрившись к построению повести и сравнив его с другими приемами гоголевского повествования.

Важнейшим организующим моментом «Старосветских помещиков» является то, что автор ни на минуту не забывает сам и постоянно напоминает читателю о существовании дистанции между миром и повествованием о нем. Гротескный тон повести о ссоре задан прежде всего тем, что в ней убрана эта дистанция между миром и рассказом.

Для выяснения принципов организации словесного материала в этой повести необходимо прежде всего рассмотреть позицию рассказчика.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» автор, Гоголь, остается за пределами текста. Он дает о себе знать лишь в редких лирических отступлениях и в финале повести. В текст он вводит отчужденную от себя фигуру рассказчика. Г. А. Гуковский так характеризует эту фигуру: «... рассказчик, очень конкретизированный стилистически, предстает перед читателем как бы в виде духовной сущности того круга явлений действительности, который он изображает в виде

голоса той коллективной пошлости, которая описана в повести».⁵ Рассказчик не только не выделен и не противопоставлен описываемому им миру, но и отождествлен с ним. Таким образом, в тексте повести отсутствует иная мера, иной критерий оценок, нежели критерий миргородский. Миргород становится сам себе мерой. Не имея внеположного критерия, Миргород кажется сам себе самодостаточным: город кажется себе миром.

Текст, от которого как будто бы отстранился истинный его автор, симулирует собственную самодостаточность, что и делает его гротескным. Гротескность же изображенного мира и есть гоголевская оценка его, гоголевский приговор ему. Парадоксально выражаясь, авторское присутствие проявляет себя через собственное отсутствие. Определив таким образом авторскую позицию как присутствующую за рамками текста, обратимся к анализу того, что существует собственно в его рамках.

Прежде всего следует рассмотреть фигуру рассказчика. Рассказчик повести о ссоре не выделен не только из описываемого им пошлого мира, но и из собственного повествования. Обычно особенность позиции рассказчика заключается в том, что его позиция организует текст, мотивирует его. Текст повести о ссоре можно охарактеризовать как мнимо дезорганизованный. Текст включает в себя лишь заведомо недостаточную часть информации, другую же часть оставляет за своими пределами. Рассказчик не чувствует границ литературной формы. Они для него легко проходимы вследствие того, что факта действительности он не умеет отличить от факта литературы, события — от повествования о событии. Эта позиция рассказчика определяет ту особенность повести, что в ней исчезает дистанция между миром и рассказом о нем.

Отсутствие подобной дистанции характерно для эпоса. В кругу эпического сознания, где нет раздельности объекта и субъекта, нет и ощущения того, что мир, явленный в повествовании, отличен от «объективного» мира. Для эпоса не встает вопрос о том, каким образом осуществляется перетекание мира в повествование, воплощение его в нем. Но как скоро выделяется автор, несхожий с эпическим повествователем прежде всего тем, что он осознает себя субъектом повествования, воплощение мира в рассказе начинает осуществляться через напряжение, преодолевающе раздельность субъекта и объекта.

Эпичность была свойственна Гоголю, чувствовавшему в фольклоре родную стихию. Ему же свойственна была вся напряженность лирики, спорящей с миром и одаряющей его. Однако в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» повествование строится не на лирическом стремлении

⁵ *Гуковский Г. А.* К вопросу об образе повествователя в «Миргороде». — Учен. зап. ЛГУ им. А. А. Жданова, 1948, № 90. Сер. филол. наук, вып. 13, с. 118.

к установлению связи с миром и — тем более — не на исконных эпических связях с ним. Вопрос о связи слова с миром здесь попросту игнорируется, и это служит еще одним источником комических, гротескных эффектов.

В первой главе повествователь устраняет дистанцию между читателем и изображаемым миром. Результат прямо противоположен тому, которого ожидает рассказчик. Читатель оказывается не погруженным в описываемый мир, но, напротив, отгороженным от него непроходимой стеной. Желание продемонстрировать смушки Ивана Ивановича, изобразить их воочию, так далеко заводит рассказчика, что из области литературного, словесного описания он перепрыгивает в область наглядного показа, демонстрации «в натуре»: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! <...> А какие смушки! <...> Взгляните ради бога на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: что это за объядение!» (Г, 2, 223). «Взгляните сбоку» — это призыв к читателю не восстановить картину из слова, но непосредственно, собственными глазами увидеть ее. Однако именно этого непосредственного зрения читатель заведомо лишен. В тот самый момент, когда рассказчик хочет подменить слово «сырой натурой», возникает эффект, прямо противоположный желаемому и напоминающий об условности литературного описания.

Итак, рассказчик повести о ссоре не выделен из текста, но отождествлен с ним. Текст мнимо отождествлен с миром. Ни мир, ни рассказчик не отстоят от текста, но как бы погружены в него. Вне текста якобы ничего не осталось. Текст претендует на то, чтобы быть всем. Именно эта его претензия и превращает его в гротеск.

Гоголевское слово познало свою силу. В «Старосветских помещиках» оно испытало способность жить и мертвить, в «Вии» — способность превращать и превращаться. Оно испробовало моменты автономного существования, способы имитирования действительности и порождения внутренней достоверности. В известном смысле в повести о ссоре оно проходит свое последнее испытание.

Снова, но уже иначе, чем в «Вечерах...», возникает амбивалентная ситуация речи — текста. Введен рассказчик и устранился автор. Личность, являющаяся источником повествования, как бы выведена за границы текста. Слово, со всей своей властью воплощать, превращать, одушевлять, предоставлено самому себе. И тут же оно, со всем своим могуществом, превращается в мнимость, в фантазмагорию.

Не только в идейном, но и в стилистическом отношении повесть о ссоре — антипод «Тараса Бульбы». Там взято фольклорное слово, спаянное с предметом. Оно несет в себе достоверность, исходящую от предмета. Здесь слово не едино с предметом, а осуществляет мнимый акт отождествления, который по сути есть акт вытеснения предмета.

И это слово, вот-вот готовое стать самостоятельной субстан-

цией, обнаруживает, что в качестве таковой оно может вести лишь гротескное существование. Причина же этому, видимо, та, что радикальную самостоятельность оно может обретать лишь ценой искусственного отстранения автора, и искусственность, экспериментальность условий его самостоятельности сразу же делает эту самостоятельность мнимой. И все же возможность самостоятельности испробована.

* * *

«Арабески» пишутся и выходят в свет почти одновременно с «Миргородом». Но организована эта книга уже совершенно иначе. От словесных масок Рудого Панька или Фомы Григорьевича, от меняющихся позиций повествователей миргородского цикла Гоголь переходит к определенно выраженной авторской позиции. «Арабески» — это сборник статей, в который входят и повести, но статей — подавляющее большинство. Гоголь выступает здесь как эстетик, историк, педагог, ему важно предстать перед публикой в качестве оригинального мыслителя, он хочет познакомить ее именно со своими взглядами — и посвящает статьи наиболее горячо обсуждаемым в это время проблемам философии истории и эстетики. Оставляя в стороне вопрос об оригинальности его воззрений, подчеркнем лишь саму установку — представить читателям свое индивидуальное лицо, самого себя.

На этом фоне решительно меняется субъект повествования собственно художественных произведений «Арабесок». Впервые появляются повести, написанные в традиционной «объективной» манере, от третьего лица.

Не будем останавливаться на особенностях стиля каждой из вошедших в «Арабески» повестей и перейдем к «Невскому проспекту», собственно и являющемуся тем произведением, с которым прямо и непосредственно связан стиль «Княгини Лиговской».

В «Невском проспекте» нет описанных выше сосредоточенности и напряжения на границах эстетической формы. Но в снятом виде в нем есть опыт такой сосредоточенности, который и обеспечивает удивительную свободу ведения повествования.

В «Невском проспекте» есть почти все «миргородские» варианты отношений субъекта повествования, его предмета и повествовательного слова (кроме, разумеется, варианта «Тараса Бульбы», ибо в сюжете «Невского проспекта» нет ничего, что давало бы повод обратиться к фольклорно-эпическому основанию стиля).

Начало повести, знаменитое описание «Невского проспекта», по своему стилю то и дело оказывается родственным первой главе повести о соре. В нем возникает гротескная маска рассказчика, поющего мнимый дифирамб. Дифирамбическая точка зрения выдается за коллективный, всем присущий взгляд. Говоря словами Гуковского, это тот же «голос коллективной пошлости»,

который превозносил Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Он так же вытесняет всякий другой взгляд на свой предмет, так же претендует на универсальность и так же разоблачает свои слова, выворачивая свой патетический тон наизнанку. Авторское «я» то и дело что-нибудь имитирует, — то свою универсальную компетентность: «Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее (столицы, — *М. В.*) жителей не променяет на все блага Невского проспекта» (Г, 3, 9), то совершенную наивность: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши <...>. Сначала я думал, что они сапожники, но однако же ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах...» (Г, 3, 13). Условность, мнимость имитации не прячется, но обнаруживается тут же в тексте, а вместе с тем как лицо мнимое обнаруживает себя и автор дифирамба.

Но в описании «Невского проспекта» такая позиция субъекта повествования не выдержана в своем единстве. Оно свободно сменяется своей противоположностью, когда сам Гоголь обнаруживает себя в своем слове. Как и в «Старосветских помещиках», в повествовании «Невского проспекта» ощутимы подробности биографии автора. «Магистраль» столицы описана человеком, не так давно с нею познакомившимся, чрезвычайно заинтересованным ее жизнью и принимающим в этой жизни участие. Он не просто наблюдатель, но и бытописатель, «историк» Невского проспекта. Он демонстрирует документальную точность своих наблюдений и способность схватить самые характерные черты. Несомненно, что это и есть автор исторических и географических статей «Арабесок».

Эта авторская позиция совершенно свободно сочетается с мнимо простодушной маской рассказчика. То и другое может выражаться в одних и тех же словах, как например в приведенном выше отрывке: «Сначала я думал, что они сапожники...» (Г, 3, 13). Словечко «сначала» выдает нам, что тот, кто описывает Невский проспект, — не коренной житель столицы, а человек, однажды попавший туда и осваивающий ее нравы, т. е. это и сам автор, и его наивная маска — одновременно.

Испытанная в «Вии» стилистическая возможность словесных трансформаций легким отзвуком тоже сказалась в стиле «Невского проспекта». Сказалась именно там, где варьируется сюжет «Вия»: в истории отношений Пискарева с его красавицей, где на социальной почве разыграны мотив оборотничества красоты и безобразия и мотив способности видения, мотив зрения и слепоты. Сюжетную ситуацию полета Хомы и ведьмы «Невский проспект» вместил в свой словесный план: «Не слыша, не видя, не внимая, он неся по легким следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего шага, летевшего под такт сердца. <...> Он видел, как незнакомка летела по лестнице, оглянулась, положила на губы палец и дала знак следовать за собою. Колени его дрожали <...>. Он взлетел на лестницу...» (Г, 3, 19).

Как в «Вии», слово почти переходит от переносного своего смысла к буквальному, и слово же указывает на тайную связь двух повестей.

Разумеется, художественное задание «Невского проспекта» никак не сводится к вариации «миргородских» вариантов. Оно связано со своим собственным сюжетом, с задачами бытописания, документальности, социальных характеристик и т. п.

Главное для нас то, что все эти разнообразные и разнородные стилевые установки свободно сочетаются друг с другом. Свобода стиливых переходов в «Невском проспекте» удивительна: слово то заслоняет предмет, то обнажает его; автор то выступает в словесной маске, то говорит со всей непосредственностью и искренностью, он то риторичен, то впадает в пародийный тон, то описывает предмет, следуя ему со всевозможной точностью, то вовлекает предмет в словесную игру. Самое же удивительное, что переходы эти осуществляются не путем смены самой природы повествовательного слова, но разыгрываются в пределах единой повествовательной субстанции. Это оказалось возможным именно потому, что гоголевское повествование прошло опыт овладения границами эстетической формы.

«Невский проспект», конечно, не подводит итога этому опыту: в период «Мертвых душ» проблема границ будет заново и совершенно иначе переживаться Гоголем. Но Лермонтов, обратившийся в «Княгине Лиговской» к гоголевскому стилю, имел дело именно с тем опытом развития гоголевской художественной формы, который сложился ко времени появления «Арабесок».

* * *

Теперь можно подвести некоторые предварительные итоги и определить под избранным нами углом зрения различие стилистических манер Гоголя и Лермонтова в период, предшествующий написанию «Княгини Лиговской».

Развитие стилистического движения внутри первого романа Лермонтова было направлено к поиску предмета, существующего самостоятельно и независимо от авторского сознания. Но между внутренним миром Лермонтова и предметом его повествования как бы не находится сферы размежевания, они не могут вполне отделиться друг от друга, и авторское сознание постоянно творит и порождает образ предмета из самого себя. Повествовательное слово не ощущается Лермонтовым как особая субстанция, оно не может послужить границей между автором и его предметом. А между тем такое разграничение, по всей видимости, необходимо Лермонтову, чтобы прорвать круг уединенного сознания, заговорить с действительностью и о действительности.

В гоголевском повествовании напряжение изначально сосредоточено на границах — между предметом и читателем, между действительностью и эстетической формой, между устной речью и письменной. В «Вечерах...» это напряжение сосредоточивается

и разрешается через сказ, через введение рассказчиков. Рассказчик у Гоголя составляет внутреннее единство с автором (он словесная маска автора), но и принципиально отличен от него. Рассказчик един с предметом (он плоть от плоти того мира, о котором повествует), но и выделен из него: он организует, оформляет предмет. Единственное, чему рассказчик вполне и абсолютно тождествен, — это сказ, ибо рассказчик весь только и явлен, что в сказе; сказ — мера его воплощенности, мера достоверности его бытия. Особенность фигуры рассказчика в том, что он фигура именно словесная, он весь существует в словесной субстанции, в словесной материи. Это-то и отличает его как от автора, так и от предмета повествования. Но это же и есть живая, явленная текстом связь между автором и его предметом. Сказ, словесность, сказовая словесность и есть найденная Гоголем и в самой художественной форме подчеркнутая граница между автором и предметом, граница, служащая их размежеванием и — одновременно — местом их встречи.

В «Вечерах...» сказ связан с фигурой рассказчика, до некоторой степени оформляющей, формализующей его. В «Миргороде» сказ становится самостоятельной словесной стихией. Там сказовое повествовательное слово само становится организующим: от статуса, который принимает это слово, зависит модус отношений автора и предмета, зависит способ обнаружения предмета перед читателем. Четыре повести цикла демонстрируют четыре различных способа организации этих отношений.

Повествование «Невского проспекта» уже вполне осознано себя как именно словесную форму, в которой слово служит границей между автором и его предметом, разделяющей и связывающей их. Границей, которая была неведома Лермонтову в период написания «Вадима» и которую, как нам кажется, он и осваивал в «Княгине Лиговской», привлекая в свой роман гоголевские повествовательные приемы. Чтобы убедиться в этом, обратимся к тексту «Княгини Лиговской».

* * *

Прежде всего определим чисто феноменальную разницу между стилистической организацией «Вадима» и «Княгини Лиговской». Кардинальное изменение, произошедшее во втором романе Лермонтова, бросается в глаза с первой же страницы. Повествователь и предмет повествования решительно размежевались. Повествователь рассказывает историю, все нити которой он держит в своих руках, он иерархически возвышается над предметом повествования, осознает это и даже обыгрывает. Эта позиция повествователя заявлена сразу же, с первых же фраз: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник; заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь

различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы. — Итак, по Вознесенской. . .» (6, 122). Переключение планов осуществляется уже совсем иначе, чем в «Вадиме». Там оно было следствием почти перерефлексируемого движения авторского духа. Здесь повествование начинается в объективной, почти документальной манере, а затем резко перебивается вторжением авторского голоса, заявляющего о себе, дающего указания читателям и даже обращающегося к потомству. Затем повествователь снова как будто скрывается и продолжает следовать предмету, но его присутствие уже остается постоянно ощутимым; он делает замечания по поводу предмета своего повествования, и эти замечания иронически обыгрывают предмет («. . . и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!» (6, 122)). Лермонтов ощутил себя повествователем, владеющим и играющим формой.

Размежевание повествователя и предмета повествования было главнейшим, но не единственным размежеванием внутренних стилообразующих элементов, произошедшим в «Княгине Лиговской». Разнородным становится сам характер повествования. Оно начинается в гоголевской манере литературного сказа, т. е. в манере, которая имитирует устный рассказ, но имитирует его не с установкой на достоверность его устной природы, а подчеркивая его литературную условность. Затем, переходя к описанию Печорина, к описанию его кабинета, повествование принимает традиционную, литературную, романную форму, в которую время от времени вторгаются интонации рассказчика (вроде «виноват, забыл включить, что Жорж был единственный сын. . .» (6, 125)). Специфический колорит стиля создается именно этим перебивом литературных и сказовых интонаций. К ним примешиваются и интонации другого рода. Порой Лермонтов, кажется, забывает и о своей маске повествователя, и о дистанции между предметом и повествованием о нем. Тогда из эстетически обыгрываемой художественной формы повествование превращается в живую речь человека думающего, анализирующего, т. е. самого Лермонтова во всей его непосредственности: «Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит однако у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; в Англии, например. . .» (6, 134). Эта речь не имитирует устность, она такова, какова она есть: выражение мыслей на бумаге. Но это именно речь, в той же мере, в которой речью может быть письмо: она не организует особой эстетической формы, она неразрывна с живой личностью, от которой исходит.

Весь роман построен на колебании между этой непосредственной, речевой манерой повествования и объективирующей, включающей особо выделенную фигуру автора, которая в свою очередь двоятся: то это рассказчик, которому принадлежит устный рассказ, то это писатель, автор романа.

В. В. Виноградов отметил еще одну особенность стиля «Княгини Лиговской»: в авторское повествование включены «пестрые краски чужой речи». ⁶ Характеристика героя может даваться как конгломерат разных мнений, в описание явления включается несколько точек зрения, несколько точек отсчета. Одни из них — лермонтовские, другие принадлежат представителям тех или иных социальных кругов. В качестве источников повествования Лермонтов привлекает различных представителей окружающей его действительности, их собственная речь «озвучивает» повествование. То, что здесь готовится сказ «Героя нашего времени», является очевидным.

Теперь обратимся к гоголевским приемам. Не будем специально выписывать из лермонтовского повествования примеры их использования: это сделано уже в исследовательской литературе. ⁷ Попробуем понять их функцию в стиле «Княгини Лиговской».

Во-первых, с помощью гоголевских приемов обособляется фигура рассказчика, возвышающегося над предметом повествования, анализирующего и обыгрывающего его. Но в этом отношении образцом для Лермонтова мог послужить и не один Гоголь. К началу 1830-х гг. подобные приемы уже широко практиковались в русской беллетристике. Специфически гоголевским здесь является лишь имитация устной речи, иронически соотносимая со спецификой литературного текста. Во-вторых, гоголевские приемы появляются там, где Лермонтов хочет дать характерный типический очерк, обобщенную картинку: «Бывало, когда неуклюжие рыдваны, влекомые парюю хромых кляч, теснились возле узких дверей театра, и юные нимфы, окутанные грубыми казенными платками, прыгали на скрыпучие подножки, толпа усатых волокит, вооруженных блестящими лорнетками и еще ярче блистающими взорами, толпились на крыльце твоём, о Феникс! но скоро промчались эти буйные дни: и там, где мелькали прежде черные и белые султаны, там ныне чинно прогуливаются треугольные шляпы без султанов; великий пример переворотов судьбы человеческой!» (6, 132). Гоголевский стиль оказывается самым ловким способом очертить одной резкой чертой, обобщить, т. е. отстраниться от предмета и дать его слегка гротескное, но зато и в высшей степени характерное изображение.

В. В. Виноградов отметил, что «в творчестве Лермонтова гоголевские приемы сближаются с отражениями стиля В. Ф. Одоевского, при сатирическом изображении светского общества»: «Сатирически рисуя высший свет, Лермонтов прибегает к гофмановскому приему изображения людей в виде манекенов и кукол, с явной ориентацией на стиль В. Ф. Одоевского». ⁸

⁶ Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова, с. 560.

⁷ Там же, с. 546—548; Эйхенбаум В. Литературная позиция Лермонтова, с. 33; Белякина М. А. «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова, с. 540, 550.

⁸ Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова, с. 550, 551.

Прием рисовки, изображающий человека-куклу, человека-автомата, — это прием отчуждения, отстранения и остранения. Он не может осуществиться без отстояния, принципиального различия взгляда на предмет и самого предмета, предмета и его изображения (сам человек себя автоматом не ощущает, если, конечно, его сознание не включает в себя уже прошедшую через литературу форму). Введение в стилистическую систему такого заведомо отчужденного элемента естественно расщепляет ее изнутри, делает ее неоднородной, различающей свои внутренние элементы. В этом отношении гоголевские приемы родственны приемам Одоевского. Существенная разница между ними заключается в том, что автоматизм осуществляется у Гоголя не только в сюжете, но (и еще чаще) в самом повествовательном слове. В простейшем случае это происходит через называние: человек назван, обозначен метонимически через связанную с ним вещь — и это сразу переключает его из области человеческого, личного в плоскость вещественного, кукольного изображения. (В «Княжине Лиговской»: «... лакей посадил розовый салоп в блестящий купе, потом вскарабкалась в него медвежья шуба...» (6, 138)).

Значение такого приема оказывалось для Лермонтова двойственным. С одной стороны, использование его радикальным образом решало поставленную в «Вадиме» задачу размежевания повествования и авторского сознания: предмет сразу же становился противопоставленным внутреннему миру автора, отчужденным от него. С другой стороны, такое отчуждение, достигнутое ценой заведомо редуцированной характеристики, лишало описываемую реальность свободы собственного проявления и раскрытия, снова (хотя и на новом уже уровне) ставило ее в сильнейшую зависимость от авторской воли. В этом отношении показательно, что, рисуя своего главного героя, Лермонтов следует гоголевской манере лишь до тех пор, пока не названо его имя, не увидено его лицо («черты лица его различить было трудно» (6, 122)). Как только Лермонтов начинает говорить о лице Красинского, гоголевский стиль сразу перестает быть доминантой повествования, он отходит на второй план и используется там, где речь идет не об индивидуальности Красинского («по медным пуговицам с гербами на его фраке можно было отгадать, что он чиновник, как все молодые люди во фраках в Петербурге» (6, 132—133)). Там, где Лермонтов занят человеком, его психологией, анализом его душевных движений, он избегает гоголевских приемов. Но они появляются сразу, как только ему необходимо установить некую дистанцию и извлечь из предмета его типовые, «физиологические» черты.

Описав на феноменальном уровне функционирование гоголевских приемов в стиле «Княгини Лиговской», попытаемся выяснить, какие внутренние причины могли побудить Лермонтова обратиться к стилю Гоголя.

Гоголевские приемы включаются в лермонтовский стиль именно там, где происходит существеннейшая перестройка про-

заического повествования, где осуществляется переход от авторского повествования в «Вадиме» к сказовому повествованию «Героя нашего времени». Возможность этого перехода готовилась стилистическим опытом «Княгини Лиговской».

Такое переустройство не могло возникнуть в пределах самого лермонтовского стиля в том виде, как он изначально задан в «Вадиме». Речь, не озабоченная вопросами о границах между устным словом и письменным, между сферой непосредственного бытия и эстетической формой, представляет, как нам кажется, первую, основную и естественную предпосылку прозаического стиля Лермонтова, предпосылку, заключающуюся в самой творческой природе его духа. Движение постигающей мысли — главный нерв всех трех лермонтовских романов. Для стиля «Княгини Лиговской» в высшей степени характерно, что всякий раз, когда Лермонтов целиком поглощен наблюдением, анализом внутренних причин происходящего, пытается уяснить себе его психологические и социальные причины, в повествовании начинают звучать непосредственные интонации живой речи.

Авторское слово, тяготеющее к непосредственной речи, не могло оказаться способным к изменению статуса собственного бытия. Чтобы от собственной речи перейти к обладающей достоверностью чужой речи, необходим был опыт размежевания внутренних стилиобразующих элементов, в известном смысле опыт словесного отчуждения.

Но словесная художественная форма изначально не осознана у Лермонтова как особенная, переход в нее, воплощение в слово не меняет природы предмета, лермонтовское слово не является особой субстанцией. И потому, решая задачу внутреннего стилистического переустройства, Лермонтов с совершенно безошибочным художественным чутьем обратился к гоголевскому стилю. Ибо именно эта особенность онтологической позиции слова, словесного материала, словесного субстрата повествования и есть то, что осознано, обыграно, разработано, осуществлено в художественной форме Гоголя. Гоголевское слово познало свою выделенность, оно прошло опыт испытания художественных границ, границ между словесным материалом, из которого строится эстетическая форма, в котором она воспроизводит предмет, и самим действительным бытием предмета.

Усваивая гоголевскую манеру, Лермонтов не присваивает ее себе. Иногда он почти цитирует Гоголя, указывая таким образом на источник, откуда взят прием рисовки.⁹ Не растворяя гоголевские приемы в собственном стиле, Лермонтов использует их как бы взятыми в кавычки: органично вплетенными в повествование и все же выделенными из него. Читатель, которому Гоголь хорошо знаком, должен был с легкостью фиксировать гоголевские обороты на общем стилистическом фоне «Княгини Лиговской».

⁹ Отмечено В. В. Виноградовым в статье «Стиль прозы Лермонтова», с. 546.

Эта особенность гоголевских приемов на фоне повествовательной манеры романа говорит о том, что и функция их использования была обособляющей, выделяющей некий особый пласт повествования, а именно сказовое начало, особую словесную форму. В этой форме уже заложено отстояние ее от непосредственной авторской субъективности, с одной стороны, и разнообразие способов взаимодействия с предметом повествования — с другой. Обращение к такой словесной форме перестроило самые основания стиля. Если в «Вадиме» переключение плапов и смена ракурсов были целиком обусловлены сферой авторского сознания, то в «Княгине Лиговской» мы имеем дело с переключением голосов, сменной источников повествования и его онтологических форм. Чужие голоса Лермонтов вводит в роман не в простой драматизированной форме, как в «Вадиме», т. е. в виде прямой речи, монологов, диалогов, реплик, — он вводит их в состав самого авторского повествования, чрезвычайно усложняя этим его природу. Повествование не только включает чужие голоса, но и постоянно меняет собственный статус, ибо основные его стилистические линии: литературный сказ, собственно романное повествование и непосредственная речь Лермонтова — представляют собой совершенно различные типы отношения слова к действительности. Благодаря этому опыту, осуществленному во втором романе, чужие голоса в «Герое нашего времени» не просто имитируются, но берутся вместе с их онтологическим основанием, что и рождает при чтении «Бэлы», например, магическое ощущение подлинности.

Последнее, о чем нам хотелось бы сказать в связи с творческим взаимодействием Гоголя и Лермонтова, — это различный характер свободы их художественных форм, который связан с различием природы самих этих форм.

Гоголь абсолютно свободен внутри имманентной словесной формы, напряжение возникает у него на ее границах. У Лермонтова, особенно в «Княгине Лиговской», постоянно ощущается некоторая напряженная затрудненность в движении самой словесной ткани повествования (преодоленная в «Герое нашего времени»). Но зато во всех трех его романах ощутима удивительная свобода взаимодействия и взаимообращения художественной формы и того, что внеположно ей. Границы у Лермонтова не почувствованы, не осознаны, не подчеркнуты. Форма открыта, она свободно взаимодействует с действительностью, не втягивая, не вбирая ее в себя, не посягая на ее свободу — за исключением тех только случаев, когда Лермонтов непосредственно обращается к гоголевскому стилю.

С помощью стилистических приемов гоголевского повествовательного слова Лермонтов освоил технику размежевания стилей-образующих элементов. Но после того как взаимодействие стилей произошло и лермонтовское повествование осуществило благодаря ему внутреннюю свою перестройку, Лермонтов пишет «Героя нашего времени», уже не обращаясь к гоголевскому стилю: он ему

больше не нужен. Когда же элементы гоголевской манеры вновь возникают в «Кавказце» и в «Штоссе», функция их принципиально меняется по сравнению с «Княгиней Лиговской», где они использовались для перестройки лермонтовского стиля. В своих поздних вещах Лермонтов скорее «переустраивает» гоголевский стиль, придает ему новое звучание и новое смысловое наполнение. Однако этот этап взаимодействия Лермонтова с Гоголем является особой темой, которой должна быть посвящена другая работа.

Э. Г. ГЕРШТЕЙН

ОБ ОДНОМ ЛИРИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ ЛЕРМОНТОВА

Среди произведений Лермонтова есть один лирический цикл, который не находит себе надлежащего места ни в собраниях его сочинений, ни в литературоведческих работах. Это пять трагических стихотворений, повторяющих мотивы романтической лирики Лермонтова московского периода, но написанных позже — в Петербурге. Стихотворения эти редко подвергаются стилистическому анализу, историки литературы обходят их молчанием или упоминают с недоумением: ни в одну концепцию творческой эволюции Лермонтова эти стихи не укладываются.

Пять пессимистических стихотворений, о которых идет речь, это — «Не смейся над моей пророческой тоскою», «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Гляжу на будущность с боязнью», «Никто моим словам не внемлет... я один» и «Мое грядущее в тумане». До 1953 г. в советских изданиях сочинений Лермонтова они печатались рядом под 1837 г. Получался единый цикл стилистически и тематически связанных между собой лирических стихотворений. Но после того как для последующих изданий собраний сочинений были пересмотрены все датировки, пять названных стихотворений оказались в разных отделах соответственного тома: «Никто моим словом не внемлет... я один» и «Мое грядущее в тумане» попали в раздел «Стихотворения неизвестных годов», «Не смейся над моей пророческой тоскою» и «Я не хочу, чтоб свет узнал» остались в разделе стихов 1837 г., а «Гляжу на будущность с боязнью» поставлено в раздел стихов 1838 г.¹ Цикл распался. Между тем основания, выдвинутые новыми редакторами для определения времени создания этих стихотворений, чрезвычайно шатки: «Гляжу на будущность с боязнью» датируют 1838 г. по положению в рукописи, хотя автограф находится в самой запутанной в этом отношении «чертковской тетради»; «Не смейся над моей пророческой тоскою» — 1837 г. «по содержанию» — формулировка очень емкая, дающая широкий простор для

¹ Начиная с четырехтомного академического издания 1958—1959 гг. оно осторожно отодвигается в раздел стихов 1837—1838 гг.

субъективных толкований, а «Никто моим словам не внемлет... я один» отнесено в раздел «Стихотворения неизвестных годов» с излишней осторожностью, так как хронологические границы его создания определяются с наибольшей достоверностью. Добавлю к этому, что по характеру автографов «Не смейся над моей пророческой тоскою» тянет за собой «Я не хочу, чтоб свет узнал», а «Никто моим словам не внемлет... я один» — «Мое грядущее в тумане». В результате при новом расположении этих произведений в собраниях сочинений Лермонтова читатель вынужден в недоумении останавливаться перед необъяснимыми скачками в процессе творческой эволюции поэта. Это заставляет нас обратиться к пересмотру датировок всех пяти стихотворений.

«Не смейся над моей пророческой тоскою»

Стихотворение не было напечатано при жизни Лермонтова, а в рукописи не имеет даты. Тем не менее во всех последних изданиях его уверенно относят к 1837 г. Традиция эта восходит еще к П. А. Висковатову. Он усматривал здесь «намек на постигшую поэта катастрофу вслед за смертью Пушкина в начале 1837 года».² Если принять это толкование, невольно придется признать, что Лермонтов написал стихи об ожидающей его казни под влиянием упадка духа в заключении. Верно ли это?

В исторические дни гибели Пушкина имя нового поэта облетело всю Россию. Лермонтов впервые почувствовал свою общественную и литературную силу. В пору ли было сетовать: «...ни счастья, ни славы Мне в мире не найти» — или «И я погибну без следа...» (2, 96)? В знаменитых стихах на смерть Пушкина Лермонтов высоко поднял значение поэта, оплакал увядший «торжественный венок»; мог ли он после этого говорить и о своем «венце» («Венец певца, венец терновый!..»), т. е. переносить на себя судьбу Пушкина для того, чтобы сказать, что он, младший поэт, пренебрегал своим высоким назначением: «Пускай толпа растопчет мой венец <...> Пускай! я им не дорожил» (2, 96). На фоне траурных событий, окруживших самое звание поэта таким величием, последняя строка звучит ходульно, воспринимается как «романтическая» поза. Думаю, что в подобной внутренней бестактности и безвкусице Лермонтов вовсе не был повинен. Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою», очевидно, было написано раньше. На это указывают и его стилистические особенности, и родственность его целому ряду других более ранних произведений Лермонтова.

Свою субъективную трактовку настроения поэта в знаменательные дни февраля 1837 г. исследователи творчества Лермонтова пытаются подкрепить стилистическим анализом стихотворе-

² Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889, т. 1, с. 370.

ния «Не смейся над моей пророческой тоскою». В комментариях обычно указывается на то, что и в «Смерти Поэта», и в обсуждаемом стихотворении встречается один и тот же образ — «венец терновый». Следовательно, говорят нам, оба стихотворения написаны в одно и то же время. При этом, уже без всяких оснований, подразумевается, что стихи на смерть Пушкина были написаны раньше, а «Не смейся...» — вслед за этим знаменитым стихотворением. Между тем «венец терновый» — образ, воспринятый из поэтики Байрона еще юношей Лермонтовым. Так, в 1830—1831 г. в стихотворении, прямо озаглавленном «Подражание Байрону», поэт писал:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить...

(1, 268)

Эти стихи — самый ранний источник интересующего нас стихотворения. В следующий период своего творчества, в 1833—1834 гг., Лермонтов ввел образ тернового венца в пятую редакцию «Демона»:

С своей преступной головы
Я гордо снял венец терновый.

(4, 273)

В поэме «Сашка» (строфа 62), относящейся к 1835—1836 гг.,³ сказано:

... жизнь — венец
Терновый, тяжкий, — так по крайней мере
Должны мы рассуждать по нашей вере...

(4, 64)

То же в анализируемом стихотворении — «Венец певца, венец терновый!..», и, наконец, в «Смерти Поэта» мы встречаем уже осложненную вариацию образа:

И прежний сняв венки — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

(2, 85)

Наполненный конкретным содержанием, этот образ перерастает в новый. «Увитый лаврами терновый венец» — вернее нельзя было охарактеризовать положение Пушкина в Петербурге в последний год его жизни. Странно предполагать, чтобы, после того как привычный образ приобрел новое качество, Лермонтов снова вернулся к нему в его эмбриональном виде. У нас есть при-

³ Новейшие исследователи решительно склоняются к такой датировке этой поэмы (см. убедительную статью Э. Э. Найдича «Сашка» в кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 498—499).

меры того, какие видоизменения претерпел образ «тернового венца» в стихах, написанных после «Смерти Поэта». В послании к А. Г. Хомутовой 1838 г. Лермонтов призывает благословение на ее жизнь за то, что она умела снять с «преклонной головы» поэта Козлова «венец мученья» (2, 115). В «Мицыри» (1839) читаем:

Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался...

(4, 166)

В скрытом виде образ «тернового венца» присутствует, по верному наблюдению И. Л. Андроникова,⁴ и в стихотворении 1839 г., посвященном памяти поэта А. И. Одоевского:

Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существованье:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет?
Ты не служил ему.

(2, 132—133)

Это еще более сложная вариация, подсказанная не только подлинной биографией ссыльного поэта-декабриста, но и стилистическими особенностями, появившимися в творчестве Лермонтова после его первого пребывания на Кавказе. Восточные метафоры («венцы вниманья», «терния <...> клевет», «венец мученья») даже спародированы в его письме к П. И. Петрову от 1 февраля 1838 г.: «ковер отдохновения», «чубук удовольствия», «перо благодарности» (6, 442). Такого же происхождения удивившая Белинского своей аллегоричностью метафора «ржавчина презренья» («Поэт», 1838).

Как видим, устойчивые образы юношеской лирики Лермонтова с течением времени развивались и усложнялись. Он не возвращался к уже изжитым для него литературным приемам. А словосочетание «венец терновый» в своем первоначальном виде чаще всего встречается в поэзии Лермонтова 1834—1835 гг. Поэтому вариация этого образа в «Смерти Поэта» не может служить доказательством того, что стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою» написано в 1837 г.

Такое же наблюдение можно сделать и над образом «удар судьбы», который тоже приводят в доказательство принадлежности этого стихотворения к 1837 г. В «Арбенине» (1836) встречаем тот же образ в реплике главного героя:

Последний на меня упал судьбы удар,
И я поник покорной головою...

(5, 598)

⁴ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.: Правда, 1953, т. 4, с. 389 (Б-ка «Огонек»).

А в 1830—1831 г. Лермонтов пишет:

Так точно и я под ударом судьбы,
Как утес неподвижен стою...

(1, 296)

Это двуступные из «Стансов» семнадцатилетнего поэта разделилось на два самостоятельных образа в двух связанных между собой стихотворениях — «Не смейся над моей пророческой тоскою» («Я знал: удар судьбы меня не обойдет...») и «Я не хочу, чтоб свет узнал» («Пускай шумит волна морей, Утес гранитный не повалит...»). Но вкладывать реальный биографический смысл в образ «удар судьбы», ставший для Лермонтова застывшим словосочетанием, нет никаких оснований.

Что касается упоминания «плахи» (это тоже считается датирующим признаком: мол, в 1837 г. Лермонтов подвергся преследованию за стихи о Пушкине), то еще в 1830—1832 гг. поэт писал о ней в стихотворении «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою»), а в 1834—1835 гг. — в черновике «Сашки» (речь шла о Марии-Антуанетте):

И голова, носившая венед,
Склонилась на плаху... О, творец!

(4, 329)

Как видим, разъятие стихотворения на отдельные словосочетания ничего не дает для подтверждения принятой даты его создания. Напротив, по своему словарю стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою» больше совпадает с творчеством Лермонтова 1834—1836 гг., чем с лирикой 1837—1838 гг.

Тут надо вспомнить, что стихотворение «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою») является ранним вариантом стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою». На сравнении этих двух вариантов основывается последний довод защитников оспариваемой мною версии. Утверждают, что второе стихотворение написано в ответ на первое. Если тогда, мол, у поэта были только предчувствия близкой гибели, то теперь он «как бы напоминал о том, что пророческие предчувствия не обманули его».⁵ Такая трактовка вытекает, по мнению автора комментария (Т. П. Головановой), из сопоставления смысла следующих сходных между собою строк обоих вариантов:

Когда твой друг с пророческой тоскою
Тебе вверял толпу своих забот,
Не знала ты невинною душою,
Что смерть его позорная зовет,
Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет...

(2, 217)

⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Л., 1958, т. 1, с. 684; см. также: 2-е изд., испр. и доп. Л., 1979, т. 1, с. 596.

Не смейся над моей пророческой тоскою:
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет...

(2, 96)

Но здесь нет противопоставления. Сказать: «Ты не знала, что моя голова будет на плахе» или «Я знал, что моя голова будет на плахе» — по смыслу совершенно одно и то же. Движение темы в обоих стихотворениях одинаковое. В обоих вариантах лирический герой напоминает о своих былых предчувствиях и в обоих же предчувствия его оправдываются: он ожидает смерти. Ср.:

И близок час... И жизнь его потонет
В забвенье, без следа, как звук пустой;
Никто слезы прощальной не уронит,
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой,
И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой!

(2, 217)

Я говорил тебе: ни счастья, ни славы
Мне в мире не найти; — настанет час кровавый,
И я паду; и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений;
Но я без страха жду довременный конец.

(2, 96)

Несомненно перед нами два варианта одного и того же стихотворения, только второй отличается бóльшим интонационным разнообразием и поэтому впечатляет сильнее. Оба стихотворения написаны под непосредственным влиянием «Андрея Шенье» Пушкина. Ср. у Пушкина:

Но я не узрю вас, дни славы, дни блажества:
Я плахе обречен...
< >
Увы, моя глава
Безвременно падет: мой незрелый гений
Для славы не свершил возвышенных творений...
< >
И что ж оставлю я? Забытые следы
Безумной ревности и дерзости ничтожной.
Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

(II, 2, 232—234)

В лермонтовской литературе дважды высказывалось мнение, что стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою» отражает какой-то неосуществленный замысел Лермонтова, посвященный Андре Шенье. И. М. Болдаков безосновательно называл в этой связи еще и стихотворение «Великий муж, здесь нет на-

грады», а Б. М. Эйхенбаум (1940 г.) — «Когда твой друг с пророческой тоскою», ставшее известным только в 1910 г.⁶ Последняя гипотеза не нашла своего развития, и, кажется, если судить по дальнейшим работам Б. М. Эйхенбаума о лирике Лермонтова, он от нее отказался. Между тем с некоторыми поправками она весьма убедительна и плодотворна для понимания идеи и времени создания стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою».

Судьба Андре Шенье, поэта, обвиненного в монархическом заговоре и гильотинированного революционным правительством Франции в 1794 г., была неправильно понята в России как судьба тираноборца. Известно политическое значение стихотворения Пушкина «Андрей Шенье», распространявшегося в списках с подписью: «На 14 декабря». Лермонтов знал это стихотворение, когда еще учился в Москве в 1830—1831 гг. В его стихах, написанных в эти годы и развивающих тему Андре Шенье, говорится об ожидающей его трагической гибели, об изгнании, о том, что он принесет себя в жертву «общему делу». Одно из них прямо называется «Из Андрея Шенье», хотя у французского поэта нет подобного стихотворения. Но тематика этих произведений Лермонтова не выходит за пределы юношеских революционных мечтаний. Зато этот постоянный мотив ранней лирики Лермонтова прозвучал с новой силой в критические годы его жизни в Петербурге до первой ссылки на Кавказ. В стихах этого периода тема Андре Шенье усиливается новым мотивом. Не ослабляя политической окраски в изображении участи героя, Лермонтов сосредоточивает свое внимание на его поэтической судьбе. Погибли незавершенные замыслы поэта, а написанные им стихи были обнародованы только через 25 лет после его казни. Этот мотив доминирует в строфе «Сашки», посвященной Андре Шенье:

... Ты прошел кровавый путь,
Не отомстив, и творческую грудь
Ни стих язвительный, ни смех холодный
Не посетил — и ты погиб бесплодно...

(4, 71)

Призрак бесплодной гибели, боязнь уйти из жизни, не исполнив своего предназначения, преследовали Лермонтова с юных лет. Эта тревога усугубилась в Петербурге, когда его поэтическое призвание подверглось длительному и жестокому испытанию. «Тайное сознание, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит» (6, 411), — признается он в первые же дни переезда в столицу (август 1832 г.). Вскоре он сообщает московским друзьям «важное известие»: «... я до сих пор предназначал себя для литературного поприща и принес столько жертв своему благодарному кумиру и вдруг становлюсь воином» (6, 707).

⁶ Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. И. М. Болдакова. М., 1891, т. 2, с. 394—395; Лермонтов М. Ю. Стихотворения / Вступ. статья, ред., коммент. Б. М. Эйхенбаума. Л., 1940, т. 1, с. 320.

Биографы поэта выдвигают много соображений житейского порядка для объяснения этого рокового поступка Лермонтова. Но я думаю, что главным стимулом к поступлению в гвардейскую школу была внутренняя растерянность Лермонтова из-за сомнения в своем поэтическом призвании. «Не знаю отчего, поэзия души моей погасла» (6, 412), — жалуется он в первые же дни в Петербурге. «Пишу мало, читаю не больше; мой роман становится произведением, полным отчания» (6, 703). Петербургское общество производит на него впечатление «французского сада», в котором «хозяйские ножницы уничтожили всякое различие между деревьями» (6, 703); «...я догадался, что не гождь для общества... у меня нет ключа от их умов» (6, 410), — пишет он. Но самое гнетущее действие оказывает на него полицейский режим, особенно остро ощущаемый в Петербурге, этой цитадели военно-феодальной монархии:

Увы! как скучен этот город,
С своим туманом и водой!..
Куда ни взглянешь, красный ворот
Как шип торчит перед тобой!..

(2, 57)

В противовес этому гнету возникает мятежный «Парус». Но рядом опять появляется тема Андре Шенье, поэта, неизвестного народу, с жертвенной политической судьбой. Участь казенного рассматривалась, однако, Лермонтовым еще в одном аспекте. Еще в Москве в стихотворении «Из Андрея Шенье» он писал:

Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не спесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец...

(1, 313)

В Петербурге мотив самоубийства снова наплывает на него. Он не может найти внутреннего равновесия. Он сравнивает себя с инвалидом («По произволу дивной власти»); «...впрочем, если б я начал писать к вам за час прежде, то, быть может, писал бы вовсе другое; каждый миг у меня новые фантазии» (6, 412—413), — добавляет он, посылая это стихотворение друзьям в Москву. Его одолевают философские сомнения: «...голова кружится от глупостей; думаю, что по той же причине кружится и земля вот уже 7000 лет, если Моисей не солгал» (6, 703), — пишет он, посылая новое стихотворение, полное религиозного скептицизма. Подъем воды в Неве навевает на него мысль о «конце». Рисуя персонафицированный образ волны, Лермонтов уподобляет ему лирического героя:

Не искал бы я забвенья
В дальнем северном краю;
Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою!

(6, 415)

«Несколько дней тому назад я был встревожен, теперь это прошло; все кончено. Я жил, я созрел слишком рано. И грядущие дни пройдут без сильных впечатлений!..» (6, 708) — эти слова мы читаем в следующем письме, где переписано еще одно стихотворение — новый отзвук «Андрея Шенья» Пушкина:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! — но, безумный,
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и бог не спас!..

(6, 420)

Ср. у Пушкина:

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

(П, 2, 234)

Другую вариацию этих строк мы встречаем в средней строфе стихотворения «Когда твой друг с пророческой тоскою»:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд; — но меж людей
Он не годился; и враждебный гений
Его душе не наложил цепей;
И не слышал творец его молений,
И он погиб во цвете лучших дней...

(2, 217)

Хотя стихотворение «Н***» начинается с упоминания позорной смерти на плахе, заканчивается оно образом утонувшего героя:

И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой!

(2, 272)

Эти великолепные строки 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 стороны» из баллады «Русалка». «Витязь», ставший «добычей ревнивой волны», несомненно родственен герою стихотворения «Когда твой друг с пророческой тоскою», погребенного под стонущей волной. Внутренняя образная связь раннего «пророческого» стихотворения с «Русалкой» (впервые здесь отмеченная) подкрепляет предположение И. Л. Андроникова о том, что оно написано в 1832 г. в Петербурге.⁷

Весь этот смятенный период с его последним взлетом творческой фантазии в «Парусе» и «Русалке» завершился решительным

⁷ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 1, с. 405—406.

переворотом в жизни Лермонтова — начались «два страшных года» в гвардейской школе.

Здесь не место подробно останавливаться на «юнкерском» периоде жизни и творчества Лермонтова, на его поэмах с их преувеличенным цинизмом, на насильственной ломке характера и на искусственном понижении уровня интересов, с таким смиренным юмором очерченным в «Юнкерской молитве»:

Я, царь всевышний,
Хорош уж тем,
Что просьбой лишней
Не надоем.

(2, 72)

«Когда я увидел, как улетели прекрасные мечты, я сказал себе, что не стоит создавать новые» (6, 714), — пишет он в 1833 г. Но когда через год он вышел из юнкерской школы в гвардию, от искусственно культивируемого спокойствия не осталось и следа: «Моя будущность, хотя бы на первый взгляд и блестящая, на самом деле пуста и пошла, — пишет он 23 декабря 1834 г. после производства в офицеры. — Должен вам признаться, что с каждым днем я убеждаюсь все больше и больше, что из меня ничего не выйдет: со всеми моими прекрасными мечтами и моими неудачными опытами на жизненном пути. . .» (6, 716).

Следующие два года, проведенные в полку в Царском Селе и в Петербурге, были отданы поискам дороги к своему литературному делу. Если и в юнкерской школе Лермонтов не прерывал занятий литературой, написал «Вадима», поэмы «Аул Бастунджи» и «Хаджи Абрек», то в 1835—1836 гг. его творческое напряжение резко усилилось. За эти годы им написаны «Боярин Орша», «Сашка», «Тамбовская казначейша», начат роман «Княгиня Лиговская», написаны драма «Два брата» и четыре редакции «Маскарада!» Но этот колоссальный напор творческой энергии не нашел себе выхода: все созданное осталось в те годы ненапечатанным.

В июле 1835 г. в «Библиотеке для чтения» была помещена поэма «Хаджи Абрек». Рукопись этого произведения попала в руки О. И. Сенковского без ведома автора: ее отнес в редакцию журнала однокашник Лермонтова, Н. Д. Юрьев. «Лермонтов был взбешен», — рассказывали впоследствии родственники поэта. И справедливо!

Трудно было придумать более неудачную вещь для литературного дебюта, чем поэма «Хаджи Абрек». Журналы 1820—1830-х гг. были наводнены кавказскими поэмами, продолжающими традицию южных поэм Пушкина. Выступить с подобным произведением в том же журнале, в котором Пушкин напечатал свои сказки, «Пиковую даму» и «Песни западных славян», было большой бедой для поэта, чувствующего, что ему надлежит занять одно из первых мест в русской поэзии. Говорили, что «Хаджи Абрек» имел некоторый успех, что Сенковский даже

предложил Лермонтову продолжать сотрудничать в его журнале. Но до нас дошел только один благосклонный отзыв о кавказской поэме Лермонтова: «Стихи твои, мой друг, я читала — бесподобные, — писала Е. А. Арсеньева внуку 18 октября 1835 г., — и невестка сказывала, что Афанасью очень понравились стихи твои и очень их хвалил» (6, 470). Признание в родственном кругу и одобрение Сенковского — это и был признак самого настоящего неуспеха. Ведь сам Пушкин мог прочесть первую напечатанную поэму неизвестного автора, но никакого отклика от поэта, бывшего для Лермонтова «божеством», конечно, не последовало. Следы этого удара для благородного честолюбия двадцатилетнего поэта мы находим в объективированном образе «Героя нашего времени». «Какую цель имела на это судьба? — размышляет Печорин о смысле своей жизни. — Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для „Библиотеки для чтения“?.. Почему знать!.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» (6, 301).

«Хаджи Абрек» был напечатан в то время, как Лермонтов уже приступил к исполнению своего большого замысла — написать драму для театра. Работа над «Маскарадом» началась в первые месяцы 1835 г. Это был верно найденный путь к выходу поэта в большую литературу. Не надо забывать, что «Маскарад» написан в стихах! Эта драма впитала в себя идеи, мотивы, образы юношеской лирики Лермонтова. Здесь использованы отдельные строфы его ранних стихов и даже рифмы. В то время как петербургская публика восхищалась игрой Каратыгина в казенно-благонамеренных и ложноромантических пьесах, Лермонтов задумал представить на сцене настоящую драму страстей, насыщенную философским содержанием, полную общественного гнева и пронизанную огненно-динамичным сюжетом. «Маскарад» Лермонтов назначил для своего литературного дебюта. Это был великолепно задуманный план, и поэт добивался его осуществления с настойчивостью, достойной его железного характера. Три раза цензура возвращала ему драму для переделок, четыре раза он ее переписывал. Но напряженный двухлетний труд остался бесплодным. С таким упорством воздвигаемое здание рухнуло. 28 октября 1836 г. последняя редакция «Маскарада» («Арбенин») была окончательно запрещена. «...цензура, — пишет в своих воспоминаниях А. Н. Муравьев, — получила неблагоприятное мнение о заносчивом писателе».⁸ Во главе этой цензуры фактически стоял шеф жандармов А. Х. Бенкендорф.

Не достаточный ли это повод для возникновения стихов «о недоцветшем гении» и о бесследной гибели? Не судьбу Пуш-

⁸ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 196.

кина переносил на себя Лермонтов в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою», а судьбу Шенье, погибшего неузнанным поэтом! Это настроение часто посещало Лермонтова в юности, но могло ли оно возникнуть в те дни, когда ода на смерть Пушкина доказала, что Лермонтов поэт, сумевший выразить в своих стихах всенародное негодование и скорбь?

Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою» стилистически тоже совершенно расходится с теми стихами, о которых достоверно известно, что они были написаны или под арестом, или в ссылке.

Перед арестом Лермонтов написал «Ветку Палестины», в Главном штабе — «Узника» и «Соседа», отправляясь в ссылку — «Молитву странника», возвращаясь из ссылки — «Спеша на север издалека».

«Ветка Палестины» построена на реальных исторических образах, отмечена рельефной пластикой, красочными эпитетами, ясной синтаксической конструкцией. В «Узнике» сквозь стилизацию народной песни пробивается конкретное описание тюрьмы, в «Соседе» тоже встречаем и «окно тюрьмы», и «случайного товарища», и того же «безответного» часового. В «Узнике» были слышны в ночной тишине его «звучномерные шаги», в «Соседе» он засыпает стоя, опершись на ружье. Как видим, стихи этой поры полны конкретных деталей, в них ворвались живой звук, цвет, движение. Напев, доносящийся из-за стены, вызывает у героя стихотворения горячие слезы. Кровь кипит, ум полон желаний и страстей, мысли несутся далеко, в груди оживают надежды лучших лет, словом, тут описано естественное состояние двадцатидвухлетнего узника, мечтающего о свободе. Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива», отмеченное острым восприятием красок природы, по уверению А. П. Шан-Гирея, тоже написано в заключении. В этом разгадка удивляющего многих сочетания в одном стихотворении признаков разных времен года: весенний ландыш, зреющая нива и осенняя «малиновая слива». Это собирательный образ природы, возникающий в сознании узника (ср. варианты к «Соседке», написанной уже в 1840 г., тоже под арестом: «Кто в тюрьме не мечтает о воле...» или «Сердце бьется и просится в поле...» (2, 285)).

«Молитва» написана от лица «странника», что находилось в полном соответствии с постигшей Лермонтова участью. В стихотворении «Спеша на север издалека» реальными чертами описано путешествие Лермонтова с Кавказа на родину и его волнение от предстоящей встречи с московскими друзьями. Каждое из этих стихотворений имеет самостоятельный сюжет, умело развиваемый поэтом посредством ясных синтаксических конструкций. А стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою» бессюжетно. В нем стерты все временные границы. Нельзя понять, «пророчесствует» ли герой сейчас, предвидя свою гибель в неопределенном будущем, или он предсказал ее когда-то, а сейчас только напоминает о своем былом предвидении. Начинается

оно в настоящем времени («Не смейся...» или «И ты, последний друг, заметь слова мои!» — вычеркнутая строчка), но потом диалог переходит в прошедшее время, затем возвращается опять к настоящему, но речь идет уже не о пророчестве, а о сбывающемся событии («Но я без страха жду довременный конец»), а в последней строке резким переходом от настоящего и будущего времени к прошедшему достигается особенный художественный эффект: «Пускай толпа растопчет мой венец <...>. Пускай! я им не дорожил». Логически здесь требовалось бы настоящее время, следовало сказать: «я им не дорожу», потому что невец еще жив. Но он уже как будто отрешен от жизни и смотрит на нее издалека. Получается потрясающее впечатление замогильного голоса, как в стихе современного нам поэта: «Я убил подо Ржевом». В этих колебаниях глаголов скрыт секрет сильного воздействия «пророческого» стихотворения Лермонтова. Единоначатия: «Я знал: удар судьбы меня не обойдет...», «Я знал, что голова <...> на плаху перейдет...», «Я говорил тебе: ни счастья, ни славы Мне в мире не найти...» — создают полную иллюзию, будто речь идет об уже свершившемся или надвигающемся событии. Стихотворение воспринимается как «предсмертное», и это и заставляет исследователей связывать его с угрожающими событиями в жизни Лермонтова. Но впечатление это обманчиво. Смутное и неопределенное чувство времени, расплывчатые и условные образы больше всего и доказывают, что стихотворение написано не под влиянием ошеломляющих, быстро сменяющих друг друга событий (гибель Пушкина, внезапная слава Лермонтова, арест, допрос), а в состоянии внутренней сосредоточенности при внешней неподвижности. Оно плод воображения и отражает ту тревогу, о которой Лермонтов пишет в «Сашке»:

Душа грустит о том, что уж прошло,
Блуждая в мире вымысла без пищи,
Как лазарони или русский пищий...

(4, 58)

В 1838 г. он уже называл подобные стихи «игрой иль сном воображенья», «больной души тяжелым бредом».

Ставить это стихотворение рядом со «Смертью Поэта» и тюремными стихами нет никаких оснований. Очевидно, оно написано в 1835—1836 гг., тогда же, когда написан ряд других стихов, в которых выражена жалоба на безвременье и бездействие.

**«Никто моим словам не внемлет... я один»
«Мое грядущее в тумане»**

Автограф этих стихов принадлежит к числу тех редчайших рукописей в наследии Лермонтова, о которых известно, при каких обстоятельствах они возникли. Об этом сообщил С. А. Раевский в письме к Е. А. Карлгоф-Драшусовой в 1844 г., когда он

подарил ей этот автограф. Его сопроводительное письмо стоит здесь напомнить: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайною быстротой, и как ни была бы глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко, и я бывал свидетелем, как во время размышлений противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замечая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов: лошадей, резких физиогномий, и т. п.»⁹ «Для сохранения воспоминаний об этой отличительной черте» Лермонтова Раевский посылал своей корреспондентке листок, на котором записано одновременно два стихотворения, в сущности являющихся одним, так как они варьируют одну и ту же тему: «Никто моим словам не внемлет. . . я один» и «Мое грядущее в тумане». Эти стихи могли быть написаны только в 1835—1836 гг., когда Раевский жил на петербургской квартире Лермонтова, т. е. до того, как друзья разъехались в разные стороны, посланные за стихи «Смерть Поэта». По содержанию тоже видно, что «Никто моим словам не внемлет. . . я один» написано до смерти Пушкина; в этих стихах выражена жалоба на внутреннюю и внешнюю пустоту жизни:

Я полон весь мечтами,
О будущем. . . и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!
(2, 229)

В следующем «отрывке» раскрываются содержание «мечтаний» героя о будущем и причины его жалоб на отсутствие большой судьбы. Истоками его глубокого пессимизма являются сомнения в своем призвании поэта:

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей? . .
Добра и зла он дал мне чашу,
Сказав: я жизнь твою украшу,
Ты будешь славен меж людей! . .
(2, 230)

Стихотворение «Мое грядущее в тумане» замечательно тем, что Лермонтов в художественных образах описывает здесь весь свой творческий путь. В этих стихах отражен и начальный период его юношеской лирики («Я будущность свою измерил Обширностью души своей. . .»), и пора романтической иронии («С святыней зло во мне боролось, Я удушил святыни голос, Из сердца слезы выжал я. . .»), и почти прямо указан переход от субъективной лирики к объективированному изображению об-

⁹ Лит. насл. М., 1935, т. 19—21, с. 505.

щества. В следующих строках Лермонтов, по-видимому, говорит о своей работе над «Маскарадом»:

Тогда, для поприща готовый,
Я дерзко вник в сердца людей
Сквозь непоятные покровы
Приличий светских и страстей.

(2, 230)

На этом набросок обрывается, но мы знаем судьбу «Маскарада». Борьба за эту пьесу продолжалась в течение двух лет (1835—1836) и сопровождалась падениями и взлетами. На одном из этапов этой борьбы и были написаны эти два стихотворения, выражающие высшую степень отчаяния по поводу бездействия, на которое поэт, «для поприща готовый», был обречен обстоятельствами. Но эту проблему Лермонтов разрешает пока не исторически, а с религиозной точки зрения.

В стихотворении «Мое грядущее в тумане» проблема поприща связана с обобщенным образом поэта. Здесь уже намечена тема поэта-пророка. Лермонтов отталкивается от стихотворения Пушкина, где использованы образы библейской Книги пророка Исаии. Следы этого влияния находим в зачеркнутых строках стихотворения Лермонтова:

Огонь в уста твои вложу я,
Дам власть мою твоим словам.

(2, 309)

Задолго до «осмеянного пророка» из стихотворения 1838 г., где Лермонтов с такой энергией говорит о высоком национальном и общественном значении поэзии («Поэт»), он касался этой темы в нескольких произведениях раннего петербургского периода. Но все образы и идеи этой группы произведений развиваются пока еще в пределах религиозной проблематики. Это отражено и в письмах Лермонтова. 23 декабря 1834 г., когда он жаловался М. А. Лопухиной на пошлость ожидающей его жизни, он писал: «... Мне недостает или удачи, или смелости!.. Мне говорят: удача со временем придет, опыт и время придадут вам смелости... а почему знать: когда все это явится, сохранится ли тогда что-нибудь от той пламенной и молодой души, которой бог одарил меня совсем некстати?» (6, 716). К этому времени относится стихотворение «Когда надежде недоступный», записанное в конце ставшей уже ненужной юнкерской учебной тетради (Лермонтов в это время кончил военную школу). Лирический герой «молитвой безрассудной» «долго богу докучал», но услышал в ответ только обвинения и советы:

Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь, как другие, хладнокровен,
Будь, как другие, терпелив.

(2, 225)

В этом же стихотворении впервые появляются образы будущего предсмертного «Пророка» Лермонтова:

Пойдешь ли ты через пустыню
Иль город пышный и большой,
Не обожай ничью святыню,
Нигде приют себе не строй.

(2, 225)

Тема поэта-«пророка» развивается дальше в творчестве Лермонтова. Его тревожит мысль о сущности поэзии и о назначении поэта.

В поэме «Сашка» Лермонтов сетует на то, что современные поэты утратили силу гармонии, которой владел псалмопевец Давид. По библейскому преданию, царь Саул призывал к себе Давида, чтобы тот отгонял от него «злого духа» своей игрою «на струнах». В лирическом отступлении «Сашки» (строфа 46) Лермонтов, сближая себя с Саулом, пишет:

... арфы звук крылатый,
Как ангела таинственный полет,
В нем воскрешал и слезы и надежды;
И опускались пламенные вежды,
С гармонией сливалась мечта,
И злобный дух бежал, как от креста.
Но этих звуков нет уж в поднебесной, —
Они исчезли с арфою чудесной...

(4, 58)

В следующих строфах «Сашки» Лермонтов переходит к материалистическому объяснению происхождения вселенной, вскрывая этим религиозные сомнения, которые его одолевают. В «Сашке» содержится также немало стихов атеистического и антиклерикального направления. Вероятно, к этому же периоду относится и злая пародия на стихотворение Жуковского 1832 г. «Старый рыцарь», где религиозное паломничество в Палестину изображено Лермонтовым в резких натуралистических тонах:

Вернулся он в свой дом
Без славы и без злата;
Глядит — детей содом,
Жена его брюхата.
Пришибло старика...

(2, 228)

Религиозные сомнения и философские колебания идут у Лермонтова рядом с богоборческими мотивами. В том же письме к Лопухиной он пишет: «...возле вас я бы мог обрести самого себя, такого, каким я был когда-то — доверчивого, полного любви и преданности, одаренного всеми теми благами, которых люди отнять не могут и которые *бог у меня отнял, бог!*» (6, 718; курсив мой, — Э. Г.). Этот гневный укор богу связан в стихах, да-

тируемых мною 1835—1836 г., с проблемой поэтического призвания. Так, в стихотворении «Мое грядущее в тумане» читаем:

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности мой?

(2, 230)

В другом стихотворении — «Я не хочу, чтоб свет узнал» — Лермонтов опять пеняет богу за его жестокость:

И пусть меня накажет тот,
Кто изобрел мой мученья...

(2, 95)

А в четырехактной редакции «Маскарада», законченной в ноябре—декабре 1836 г., содержится возмущенный упрек погибающего Арбенина:

Я говорил тебе, что ты жесток!

Интонационно это патетическое восклицание, обращенное к богу, совпадает с внутренним монологом лирического героя стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою»:

Я говорил тебе: ни счастья, ни славы
Мне в мире не найти...

(2, 96)

В этом же стихотворении Лермонтов говорит о мученическом пути поэта:

Венец певца, венец терновый!..

Внутренняя связь между всеми этими стихами очевидна. Все они относятся к одному периоду идейного и художественного развития Лермонтова. Тематически к этому циклу стихов принадлежит и «Гляжу на будущность с боязнью», представляющее собой литературную обработку стихотворения «Мое грядущее в тумане».

«Гляжу на будущность с боязнью»

Автограф стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью» находится на отдельном листе бумаги, вклеенном в так называемую «чертковскую тетрадь». Под этим стихотворением помещено «Посвящение» к «Тамбовской казначейше», а на обороте листа — два стихотворения: «Она поет — и звуки тают» и «Кинжал». Но они написаны разными чернилами и перьями. Датировка каждого из них составляет отдельную проблему. В зависимости от решения одной, решают и остальные. Другими фактическими

данными исследователи не располагают. Но следует ли настаивать на хронологической взаимосвязи всех названных стихотворений? Специфические особенности рукописей Лермонтова указывают на то, что этого делать нельзя.

Лермонтов часто набрасывал новые стихи на обороте старой записи или на той же стороне листа. Иногда он пользовался ненужными уже тетрадами или даже письмом, попавшимся под руку. Иногда переписывал стихотворения, созданные в разное время, на одном листе. Так, последняя страница рукописи «Мцыри» написана на обороте записки В. Ф. Одоевского к Лермонтову, наброски к «Сашке» и несколько стихотворений находят в конце юнкерской учебной тетради по географии, «Молитва странника» (1837) переписана на одной странице с «Ангелом» (1834).¹⁰ Но самый важный для нас пример — это тот лист «чертковской тетради», где на одной стороне находится отрывок из поэмы «Боярин Орша», а на другой — черновой автограф «Поэта». Поэма, как известно, была написана в 1835 г., а «Поэт» — бесспорно в 1838 г., и никому же не придет в голову датировать их одним годом только потому, что черновые их автографы находятся на одном листе!

Очевидно, вернувшись в Петербург из первой кавказской ссылки, Лермонтов разбирал свои старые рукописи и по собственной ему манере тут же писал новые стихи. На то, что он занялся в начале 1838 г. разбором своих старых бумаг, есть указание в его письме к М. А. Лопухиной от 15 февраля. «... посылаю вам стихотворение, которое я нашел случайно в ворохе своих путевых бумаг и которое мне в какой-то степени понравилось, потому что я его забыл» (6, 737), — писал он о «Молитве странника». Можно ли быть совершенно уверенным, что, уезжая на Кавказ, Лермонтов взял с собою только чистую бумагу? Вероятно, он повез с собою и свои последние рукописи, работу над которыми оборвали события «пушкинских» дней. Среди них могло быть и стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью». Это предположение подкрепляется тем, что в автографе на первоначальный текст нанесена правка другими чернилами и изменившимся почерком, очевидно, другим пером. А в нижнем углу листа почти без различий набросаны строки из «Мое утлое в тумане», которыми Лермонтов и закончил стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью» («Как ранний плод, лишенный сока, Она увяла в бурях рока Под знойным солнцем бытия»). Когда Лермонтов стал переделывать это стихотворение? В 1836, 1837 или 1838 г.? Этого пока установить невозможно. Но мы можем утверждать, что расположение на одном листе «чертковской тетради» двух или нескольких автографов не может служить доказательством одновременности их написания. По содержанию «Гляжу на будущность с боязнью» органически связано с разо-

¹⁰ ГИМ, ф. 445, № 227а, л. 56.

бранными выше стихотворениями и резко расходится в идейном и стилистическом отношении с такими стихами, как «Дума», написанная в 1838 г. Именно различие между этими двумя стихотворениями позволяет видеть, насколько изменилось мировоззрение Лермонтова, когда он «так благородно, так энергически возобновил <...> свое поэтическое поприще»,¹¹ открыв «Думой» обновленные «Отечественные записки».

«Гляжу на будущность с боязнью» в идейном отношении ничем не отличается от «Мое грядущее в тумане». Очевидно, переработка этого стихотворения преследовала чисто художественные цели. Основное стремление автора — сделать из первоначального наброска композиционно-законченное произведение. Лермонтов идет по своему обычному пути: он берет из запаса своих юношеских заготовок удачные образы и строки и вводит их в новое стихотворение. Весь арсенал средств анализируемого стихотворения тяготеет именно к юношескому романтическому периоду лирики Лермонтова. Такова слегка измененная цитата из Полежаева: «И, как преступник перед казнью»,¹² таковы образы «бури рока», «знойное солнце бытия», прямо перенесенные, как уже говорилось выше, из стихотворения «Мое грядущее в тумане». Но строки, почти текстуально совпадающие с первой петербургской редакцией, нельзя рассматривать как омертвевшую ткань, механически пересаженную в новое стихотворение. Напротив, в них усилена тема ожидания, благодаря прибавлению трех строк (курсив мой, — Э. Г.):

*Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.*

(2, 109)

В автографе первоначально эти строки были переведены в настоящее время: «Идет ли вестник избавленья Открыть мне жизни назначенье...» (2, 278), что усиливало мотив ожидания.

В этих строках проблема поприща рассматривается как личная проблема и решается с религиозной точки зрения. А в «Думе» та же трагедия бездеятельности понята как трагедия поколения, рассматриваемая с общественно-исторических позиций. Между идеей божественного произвола и пониманием исторической закономерности общественных явлений лежит целая пропасть. И нужен был коренной перелом в мировоззрении, чтобы одну и ту же тему осмыслить с радикально противоположных позиций. «Гляжу на будущность с боязнью» — стихотворение глубоко лич-

¹¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 266.

¹² В свою очередь строка Полежаева «Как злой преступник перед казнью» представляет собою измененную цитату из баллады Жуковского «Адельстан» (см.: *Полежаев А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1950, с. 461).

ное и целиком относится к критическому периоду творческой биографии Лермонтова, к раннему петербургскому периоду. Это особенно чувствуется в следующих строках (курсив мой, — Э. Г.):

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла.

(2, 109)

Этот же образ повторен в стихотворном произведении другого жанра, датировка которого тоже не совсем ясна. В лирическом отступлении «Тамбовской казначейши» (строфы 41 и 42) поэт уподобляет себя орлу, томящемуся в неволе (курсив мой, — Э. Г.):

Так в клетке молодой орел,
Глядя на горы и на дол,
Напрасно не подьмет крылья —
Кривавой пищи не клюет,
Сидит, молчит и смерти ждет.

(4, 137)

А в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою» тема ожидания выражена так:

Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый...

(2, 96)

Лейтмотив приведенных отрывков — слова «пора», «жду».

То, что строфа «Тамбовской казначейши» представляет собой переосмысленную цитату из «Узника» Пушкина (это замечено уже давно), не противоречит сближению этого литературного отступления со стихотворениями, составляющими единый лирический цикл. Напротив, в «Гляжу на будущность с боязнью» можно усмотреть внутреннюю полемику с «Узником» Пушкина — обычный прием для Лермонтова. В «Узнике» у пушкинского орла есть «грустный товарищ», «брат», такой же пленник, как и он, и обоих манит общий путь освобождения: «Мы вольные птицы, Пора, брат, пора!». Лермонтовский герой одинок, он противопоставлен пушкинскому.¹³ Как и во многих других случаях «спора» Лермонтова с Пушкиным, различие образов объясняется различием эпох: «Узник» создан в 1822 г. перед восстанием декабристов, а Лермонтов писал о безвременье 1830-х гг. И он откликается полемически на строки пушкинского «Узника» в родственном стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью»:

Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя...

(2, 109)

¹³ Ср.: Герштейн Э. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976, с. 91—93.

Напряженное ожидание смерти в стихотворениях «Не смейся над моей пророческой тоскою» и «Гляжу на будущность с боязнью», жалоба на несвершившуюся биографию («Никто моим словам не внемлет. . . я один»), сомнения в своем предназначении («Мое грядущее в тумане» и «Гляжу на будущность с боязнью») — все это разные признаки одного и того же настроения, вызванного тяжелым кризисом 1835—1836 гг. Неудачный литературный дебют в «Библиотеке для чтения», запрещение «Маскарада», огромная затрата творческой энергии, не находящей читательского отклика, — вот обстоятельства, которыми окрашен этот период. Он сопровождался идеологическим кризисом, пересмотром философской, религиозной и общественно-политической роли поэзии, а в эмоциональном плане — напряженным ожиданием разрешения этого кризиса. Оно пришло само собой. В течение нескольких дней Лермонтов, создав «Смерть Поэта», обрел читателя и никогда уже не терял с ним связи. Из ссылки вернулся поэт с политической биографией, предъявляющий высокие гражданские требования к поэзии и к своему поколению. Этот крутой перелом в мировоззрении и литературной позиции Лермонтова остается недостаточно наглядным для нашего современного читателя из-за разброшенного расположения лирики поэта в собраниях его сочинений. Рядом с «Кинжалом» и «Думой» он находит безнадежно пессимистическое «Гляжу на будущность с боязнью», а рядом со стихами на смерть Пушкина и «Бородино» надменное «Я не хочу, чтоб свет узнал» и почти мистическое «Не смейся над моей пророческой тоскою». Серьезных оснований для такого порядка печатания стихов Лермонтова, как я стремилась доказать в настоящей статье, нет. Необходимо вновь собрать рассыпанный лирический цикл и помещать его в изданиях сочинений Лермонтова под одной условной датой: 1835—1836.

И. С. ЧИСТОВА

ДНЕВНИК ГВАРДЕЙСКОГО ОФИЦЕРА

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов писал: «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии <...> Ему (автору, — *И. Ч.*) <...> было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал» (6, 203).

Каков же он, Григорий Александрович Печорин? Существуют два аспекта изучения этого ставшего классическим лермонтовского образа: первый — когда герой романа рассматривается в его отношении к основным нравственно-этическим категориям; второй — когда представление о нем как об историко-культурном, психологическом типе человека 1830-х гг. складывается на основе реальных документов эпохи — мемуаров, переписки, дневников. В первом случае проникновение в характер Печорина ограничено пределами текста; материал для оценок дает лишь анализ многократных проявлений характера героя, так или иначе, в разных формах, обнаруживающего себя на страницах романа. При этом почти всегда существует опасность вневременных и отвлеченных характеристик. Очевидно, что историческое объяснение конкретного поведения героя, обусловленного психологическими чертами его личности, обогащает анализ; вот почему интересно и плодотворно рассмотреть Печорина в ряду реальных людей 1830-х гг., соотнести их образ мыслей, систему морально-этических представлений, манеру внешнего поведения и т. д.

Перед нами не попадавший до настоящего времени в поле зрения исследователей дневник прапорщика, затем подпоручика лейб-гвардии Семеновского полка Константина Павловича Колзакова.¹ Это несколько тетрадей с подробнейшими записями собы-

¹ ГПБ, ф. 358, № 2, 3; ИРЛИ, ф. 484, № 37, 38, 39, 40 (далее ссылки на дневник Колзакова, хранящийся в ИРЛИ, приводятся в тексте статьи без указания номера фонда). Один из документов этого фонда — семейный альбом Колзаковых — был описан в статье: *Вацууро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750—1840-е годы). — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 55.

тий (на французском и русском языках), хронологические рамки которых составляют 1838—1840 гг. Автор дневника, столичный гвардейский офицер, принадлежал к кругу знатной петербургской военной молодежи, хорошо известной Лермонтову — ученику юнкерской школы и Лермонтову-гусару. Эту среду, впечатления от которой нашли свое отражение в творчестве писателя, в том числе и в романе «Герой нашего времени», в настоящей статье представляет человек, о котором можно сказать, используя выражение А. А. Григорьева, что он — «один из многих»; по собственному позднему признанию, Колзаков-офицер «ни хорош — ни дурен, ни умен — ни глуп, ни добр — ни зол, ростом ни высок — ни мал, нрава то веселого — то серьезного, по временам деятелен донельзя — но чаще ленив, то апатичен — то с энергиею» (№ 21, л. 91 об.). Принимая Колзакова за некий эталон, некий образец (в силу его ординарности, которая обнаруживается при знакомстве с дневником), обратимся к более подробной его биографии.

1

Константин Павлович Колзаков (1818—1906) происходил из старинного дворянского рода, внесенного в часть VI родословной книги Тульской губернии. Его отец, Павел Андреевич Колзаков (1779—1864), — воспитанник Морского кадетского корпуса в Кронштадте, с 1811 г. — флигель-адъютант великого князя и цесаревича Константина Павловича, участник Отечественной войны 1812 г., отличившийся в сражениях при Бородине, Бауцене, Кульме, Лейпциге, Фершампенуазе. С 1815 по 1830 г. П. А. Колзаков служил в Варшаве в свите цесаревича — в чине капитана первого ранга; по воспоминаниям современников, «всех был прилежнее в исполнении адъютантской должности».² С августа 1831 г. Колзаков живет в Петербурге. К этому времени он уже генерал-адъютант, а с 1834 г. — дежурный генерал Главного Морского штаба, что определило его принадлежность к высшей столичной аристократии. Социальная среда, бытовое окружение Колзакова, пользующегося особым расположением Николая I (9 августа 1839 г. на пароходе «Невка», «идучи в Кронштадт», государь «изволил пожаловать» ему «в Польше в вечное потомство майоратство» (№ 7, л. 111)), — это близкий ко двору военный и статский Петербург. Непосредственное отношение к нему П. А. Колзакова прекрасно характеризуют несколько дневниковых записей, сделанных в январе 1835 г.: «1 <января>. <...> я в 8½ оделся в бальную форму — в чулках и башмаках, с домино — и поехал на маскарад во дворец. Вся царская фамилия вышла в 9 часов. Принц Оранский шел с императрицей в полонезе, а государь с великой» княгиней» Еленкой» Павловной».

² Рус. арх., 1885, т. 3, с. 56.

Было 28 тысяч народу на этом маскараде — теснота ужасная. Ужинал в Эрмитаже — в театре — убранство было волшебное»; «7 января». Я дежурный. Был во дворце у обедни. Государь с принцем Оранским присутствовали <...> поехал в 9 ч. во дворец — был маленький вечер с танцами в ротонде. Человек 70, не более. Принц и Михайл Павлович много танцевали...»; «10 января». <...> обедал у князя Ив. Ал. Голицына...»; «11 января». <...> вечером поехал к генералу Альбрехту, играл в карты до 10 ч.; от него к П. А. Жадимировскому, где был большой вечер и танцы...»; «16 января». <...> поехал на бал к генералу Депрерадовичу — танцы были, был там великий князь Михайл Павлович с шурином принцем Виртембергским, принц Ольденбургский и турецкий посланник. Сего числа приказом назначен я дежурным генералом Главного Морского штаба» (№ 22, л. 17 об.—20).

П. А. Колзаков — участник всех придворных церемоний и празднеств, он принят в домах высших государственных чиновников и генералитета, ему открыты двери блестящих великосветских салонов. В числе его друзей — князь Иван Александрович Голицын (1783—1852), полковник, адъютант великого князя Константина Павловича, варшавский сослуживец Колзакова; генерал-майор Корпуса путей сообщения Карл Иванович Альбрехт (1789—1859), женатый вторым браком на прелестной Александрине Углицкой, родственнице и приятельнице Лермонтова, которой поэт посвятил одно из своих стихотворений, брат генерал-лейтенанта Александра Ивановича Альбрехта, также варшавского знакомого Колзакова. К. И. Альбрехт — один из наиболее близких друзей: ни одно из домашних торжеств не обходится без присутствия П. А. Колзакова и членов его семьи. П. А. Колзаков дружен с приятелем А. И. Одоевского и А. С. Грибоедова писателем Андреем Андреевичем Жандром (1789—1873) (с 1836 г. А. А. Жандр — директор департамента в Морском министерстве), братом Алексея Андреевича Жандра, одного из свитских генералов, состоявших в Варшаве при цесаревиче. Дружеские отношения связывают П. А. Колзакова и с Михаилом Николаевичем Лермонтовым.³ М. Н. Лермонтов (1792—1866), капитан-лейтенант, служил в Гвардейском экипаже, так же как и Колзаков, участвовал в сражениях под Смоленском и Бородином, затем в боях при Бауцене и Кульме. В 1825 г. возглавлял следствие об отношении Гвардейского экипажа к декабрьским событиям. Вышел в отставку в чине адмирала. Среди домашних знакомых Колзакова — такие известные военные деятели, как адмиралы Михайл Петрович Лазарев (1788—1851); Алексей Самойлович

³ М. Н. Лермонтов происходил из того же основанного Георгом Лермонтом дворянского рода, что и М. Ю. Лермонтов, и приходился поэту родственником (хотя и не очень близким); между тем какие бы то ни было сведения об их общении (оба в 1830-х гг. жили в Петербурге) отсутствуют.

Грейг (1775—1845), командир Черноморского флота, член Государственного совета; Антон Васильевич Моллер (1764—1848), член Государственного совета; адмирал Павел Иванович Рикорд (1776—1855), известный своей книгой «Записки флота капитана Рикорда о плавании его к японским берегам в 1812 и 1813 гг.» (Спб., 1816).⁴ Ряд лиц из ближайшего «военного» окружения П. А. Колзакова известен по биографиям Пушкина и Лермонтова. Это семьи генерал-майора в отставке Алексея Николаевича Авдулина (1776—1838); генерал-лейтенанта, начальника артиллерии Особого кавказского округа Якова Яковлевича Гилленшмидта (1782—1852);⁵ князя Дмитрия Алексеевича Эристова (1797—1858), который одно время служил в Морском министерстве; военного генерал-губернатора Петербурга графа Петра Кирилловича Эссена (1772—1844).

П. А. Колзаков — в числе тех, кто представляет великосветский Петербург 1820—1830-х гг., кто неизменно присутствует на приемах у министра двора князя Петра Михайловича Волконского, у статс-дамы княгини Е. Ф. Долгоруковой, у княгини А. Г. Белосельской-Белозерской. Колзаков — частый гость в доме действительной тайной советницы, сенаторши Варвары Александровны Барановой, действительного тайного советника Михаила Алексеевича Обрескова, шталмейстера двора Федора Петровича Опочинина и т. д. Его можно встретить в доме обер-церемониймейстера и члена Государственного совета графа Ивана Илларионовича Воронцова-Дашкова (1790—1854) — по свидетельству В. А. Соллогуба, «самом блестящем, самом модном и привлекательном <...> в Петербурге»;⁶ П. А. Колзаков — свой человек в широко известном в столице салоне Всеволожских, где часто бывал Пушкин — приятель хозяина дома. Известно, что Пушкин предполагал вывести «дом Всеволожских» в задуманном, но не реализованном романе «Русский Пелам»: «Главное место в романе Пушкина предназначалось дому Всеволожских; около него были сгруппированы самые выдающиеся личности петербургского общества двадцатых годов».⁷ Не привлек ли внимания Пушкина и П. А. Колзаков как фигура достаточно колоритная и во многих отношениях весьма характерная для своего времени?

Старший сын П. А. Колзакова Константин родился в Варшаве 21 октября 1818 г. Мать его — француженка родом, Анна Жозефина Елизавета Луиза Буде де Террей (1793—1832), с восьмилетнего возраста жила в России; с 1815 г. — в Варшаве, где ее отчим, богатый негодянт Р. Н. Миттон, служил при цесаревиче Константине Павловиче. Детство Константина Колзакова про-

⁴ Эту книгу, например, с удовольствием читал В. К. Кюхельбекер (см.: *Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи*. Л., 1979, с. 136).

⁵ На дочери Я. Я. Гилленшмидта Марии Яковлевне был женат сын П. А. Колзакова Константин.

⁶ *Соллогуб В. А. Воспоминания*. М.; Л., 1931, с. 288—289.

⁷ *Иконников В. С. Граф Н. С. Мордвинов: Историческая монография*, составленная по печатным и рукописным источникам. Спб., 1873, с. 439.

шло в Варшаве; после переезда семьи в Петербург его отдали в Пажеский корпус, откуда он в 1837 г. вышел в Семеновский полк прапорщиком. Имея в своем распоряжении мемуары К. П. Колзакова, в 1839 г. — подпоручика, адъютанта в учебном гвардейском батальоне, сформированном по приказанию государя Николая Павловича из всех гвардейских, пехотных и драгунских полков «для урегулирования шага и ружейных приемов» (№ 22, л. 98 об.), в 1841 г. — поручика, адъютанта графа Эссена, трудно представить себе, кто конкретно составлял его бытовое окружение. Колзаков включал в свои дневники (это относится, правда, только к тетрадям позднейших лет) «Лист (список) моих знакомых». Попытаемся реконструировать подобный «лист» для дневников, содержащих записи 1838—1840 гг., сопроводив каждую из называемых фамилий соответствующими биографическими справками.

1. Александр Иванович Арнольди — соученик К. П. Колзакова по Пажескому корпусу; по выходе из корпуса был зачислен в лейб-гвардии Гродненский полк. В 1838 г. в том же полку служил Лермонтов.

Колзаков был дружен с Арнольди, находил удовольствие в общении с ним. В дневнике Колзакова зафиксированы их встречи в военном лагере во время летних учений и в Петербурге — на службе («Je rencontrai chez le Grand Duc Arnoldi, mon ancien camarade du corps, et nous nous proposâmes avec lui d'aller au Corps des pages»⁸ (№ 37, л. 113 об.)) и дома: «Погода разгулялась немного; я вышел на Невский проспект, где встретил Арнольди, гусара, он меня потащил к себе домой; он остановился у зятя своего, Смирнова, богатого, живущего роскошно; так как хозяев не было дома, Арнольди показывал мне всю квартиру; комнаты богатейшие, и все увешано картинами превосходными. В кабинете у сестры его, m-me Смирновой, нет ни одной картины дешевле 2000 рублей, все Gudin,⁹ Тениер; потом альбом ее достопримечателен, в нем рисунки предорогие и всех лучших мастеров, — разные акварели, пейзажи и фигуры... Но мне времени недостало бы, чтобы пересмотреть все альбомы различные, которые там находятся... Я сыграл с ним партию на бильярде и ушел домой» (№ 39, л. 43—43 об.).

2. Никита Петрович Вульф — воспитанник Морского кадетского корпуса. Родственник Прасковьи Александровны Осиповой, тригорской помещицы, приятельницы Пушкина. В 1838 г. Колзаков особенно близок с Н. П. Вульфom: «Woulf vint dîner chez moi en tête-à-tête»¹⁰ (№ 37, л. 83 об.); «En retournant à la maison

⁸ «Я встретил у великого князя Арнольди, моего старого товарища по корпусу, и мы с ним решили отправиться в Пажеский корпус».

⁹ В конце 1830-х гг. французский художник Жан Антуан Теодор Гюден (1802—1880) находился в зените своей славы. В 1838 г. он написал 90 картин из истории французского флота; 63 из них были помещены в Версале. В 1841 г. по приглашению Николая I Гюден посетил Россию.

¹⁰ «Вульф пришел ко мне, чтобы пообедать пастисс».

je rencontrai Woulf dans la rue, il me mena chez soi, me fit faire connaissance avec son frère, et j'y restais jusqu'à 2 heures du matin à chanter et à entendre chanter des romances»¹¹ (№ 37, л. 58 об.). Вульф — непременный участник дружеских пирушек, обязательный член «compagnie joviale»; «Woulf <...> arriva aussi, après le dîner nous fîmes retraite dans ma chambre où affublés de pipes nous nous mîmes à causer, la conversation roula sur différents sujets, qui sont d'ordinaire très en vogue parmi des jeunes gens: les actrices et les grisettes. Woulf nous raconta très naïvement ses aventures galantes ce qui nous amusa beaucoup»¹² (№ 37, л. 47 об.).

3. Александр Сергеевич Вяземский — князь, с 1830 г. — полковой адъютант лейб-гвардии Гусарского полка. Однополчанин Лермонтова.

4. Лев Андреевич Гагарин — князь, сын шталмейстера Андрея Павловича Гагарина и княжны Екатерины Сергеевны, урожденной Меньшиковой, штаб-ротмистр Киевского гусарского полка: «Перед обедом был у меня Левушка Гагарин. Он на этих днях воротился из Кавказа. Получит крест или чин; все так же разъезжает четверкой в коляске по городу... Ужасный повеса» (№ 39, л. 47). В 1839 г. Гагарин вышел в отставку; пользовался славой отчаянного шалопая, с его именем связан ряд светских «историй», широко известных в Петербурге: «Гагарину вышла отставка; вот скоро неделя, как он ходит в статском платье, с двумя крестиками в петлице. Большой шалун. Рассказывают, как дерзко он поступил с Воронцовой...» (№ 39, л. 86—87). Оскорбительная выходка Гагарина на бале у Лазаревых, направленная против А. К. Воронцовой-Дашковой и П. А. Бартеневой, вызвала в свете всеобщее возмущение: «... il faut que je raconte encore une escapade du polisson Gagarine <...> Il y a deux semaines de cela, il s'introduisit dans cette maison presque par force; car on connaissait déjà sa renommée de mauvais sujet et même plusieurs dames avaient prié madame Lazareff de ne pas l'inviter... Mais malgré tout cela il parvint à se faire présenter. Pendant la mazure¹³ donc il arriva que le hussard Zseidler engage deux dames pour une des figures; ces dames était la c-tesse Vorontsoff-Dachkoff et m-lle Bartenieff <...> La première voulant probablement choquer son cavalier contre lequel elle avait peut-être quelque humeur répondit à sa demande, quelle qualité elle choisirait?.. — „Bête“ <...> M-lle

¹¹ «Возвращаясь домой, я встретил на улице Вульфа, он повел меня к себе, познакомил со своим братом, и я оставался у него до двух часов ночи — мы пели и слушали разные романсы».

¹² «Вульф явился тоже <...> после обеда мы удалились в мою комнату, где, вооружась трубками, принялись беседовать; разговор касался различных тем, которые обычно в ходу среди молодых людей, — актрис и гризеток. Вульф очень простодушно рассказал нам о своих любовных приключениях, чем нас весьма позабавил».

¹³ Подробное описание мазурки, «составлявшей центр бала и знаменовавшей собой его кульминацию», содержится в кн.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980, с. 86—89.

Bartenieff prit: „Sotte“ <...> Zseidler un peu décontenancé leur demanda pourquoi avaient elles choisi des mots si bizarres <...> La Worontsoff lui répondit que c'était plutôt pour le plaisir de le donner que pour celui de le prendre <...> Le cavalier mena ces dames à Gagarin, qui nonchalamment appuyé sur le dossier de la chaise de sa danseuse, répondit sans <se> déranger: „Je ne danse ni avec les bêtes, ni avec les sottés“. La Bartenieff fut choisie par un autre, et Zseidler mena la Worontsoff à sa place en lui disant: „Madame, la qualité vous reste“»¹⁴ (№ 40, л. 6 об. — 7 об.).

Ни для кого не были секретом отношения Л. А. Гагарина с Екатериной Арсеньевной Всеволожской, второй женой Н. В. Всеволожского: «На Английской набережной мне попался Гагарин верхом; мимо окошек Всеволожской рыскает он каждый день <...> Вот уж волокита...» (№ 39, л. 133); «...начались танцы (на бале в Дворянском собрании, — *И. Ч.*) <...> Гагарин около часу ходил все по коридору с Всеволожской и болтали о чем-то; а муж искал жену внизу» (№ 39, л. 136 об. — 137); «...я послал поутру в 8 часов своего человека в кассу достать мне билет на сегодняшней вечер; повторение бенефиса Тальони <...> театр полон. В ложах нашел я много знакомых дам. В одной из них сидела Всеволожская, и вечный satellite ее Гагарин уже гулял внизу и не сводил с нее глаз» (№ 39, л. 142 об.).

В 1840 г. Гагарин переехал в Москву и сделал предложение сестре Н. С. Мартынова Юлии Соломоновне; перед ее окнами теперь он «гарсевал на коне своем».¹⁵ «Говорят здесь о свадьбе Льва Гагарина, который стал москвичом, с одной из Мартыновых, которая очаровательна; парочка будет чудесной, по крайней мере на несколько недель», — сообщил А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому 17 августа 1840 г.¹⁶

¹⁴ «...нужно рассказать вам еще об одной выходке этого повесы Гагарина... Вот уже две недели, как он пропик в этот дом чуть ли не силой, так как всем уже известна была его репутация шалопая и некоторые дамы даже просили госпожу Лазареву его не приглашать <...> Но, несмотря на все это, он добился, чтобы его представили, и вот во время мазурки гусар Цейдлер приглашает на одну из фигур двух дам: графиню Воронцову-Дашкову и м-ль Бартеневу <...> Первая, вероятно желая оскорбить своего кавалера, на которого она была, быть может, немного сердита, на вопрос его, какое качество она выбирает, ответила: „Тупость“ <...> М-ль Бартенева ответила: „Глупость“. Цейдлер, немного смущенный, спросил их, почему они выбрали такие странные слова <...> Воронцова ему ответила, что это было сделано потому, что всегда приятнее давать их, нежели получать <...> Кавалер подвел своих дам к Гагарину, который, небрежно опершись на спинку стула своей партнерши, ответил, не меняя позы: „Я не танцую ни с тупицами, ни с дурами“. Бартеневу пригласил другой кавалер, а Цейдлер проводил Воронцову до ее места, сказав ей: „Сударыня, это качество остается при вас“».

¹⁵ Дневники А. И. Тургенева, хранящиеся в ИРЛИ (цит. по: Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 694).

¹⁶ Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899, т. 4, с. 123. Подробнее о Льева Гагарине см. в кн.: *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 417—419.

5. Петр Александрович Жерве — из пажей, офицер лейб-гвардии Семеновского полка, с 1838 г. — подпоручик, с 1841 г. — поручик; 14 ноября 1841 г. уволен от службы. Один из наиболее близких друзей Колзакова, его постоянный спутник и товарищ — и на службе, и в свете. Имя Жерве чаще других встречается на страницах дневника Колзакова за 1838—1840 гг. Колзаков знаком и с Жерве-кавалергардами; об Александре Андреевиче Жерве (1805—1881) идет речь, например, в дневниковой записи, относящейся к 7 сентября 1839 г.: «У меня сегодня утром заходил Жерве-1; он просит меня к себе в будущую среду, хочет познакомиться со своими сестрами» (№ 39, л. 10). Возможно, к брату Александра, Николаю Андреевичу Жерве (1808—1841), известному члену «кружка шестнадцати», уволенному от службы 13 марта 1838 г., Колзаков «приходит каждое утро» (декабрь 1838 г.), о чем и сообщает в следующей записи: «Je vais tous les matins chez Gervais, où je passe vraiment des moments bien agréables; je m'étonne vraiment sur son assiduité, il est là dans son fauteuil, entouré de ses livres, inconnu pour le monde qu'il s'applique à connaître, il traverse à pas de géants les espaces et les temps et son imagination enflammé découvre dans l'histoire des siècles des beautés que nous ne voyons pas. J'aime à me trouver avec lui, car il me semble qu'en l'écoutant je me réforme peu à peu...»¹⁷ (№ 37, л. 118—118 об.).

6. Антоний Онуфриевич Заранек — из пажей, подпоручик лейб-гвардии Семеновского полка, впоследствии полковник Корпуса жандармов; часто бывал у Колзаковых: «Беседа наша прервана была приходом Заранека <...> пошли в залу играть на фортепиано и петь различные романсы» (№ 39, л. 13 об.). Помимо музыкальных интересов, Заранеку свойственно было увлечение рисованием; сохранился альбом его рисунков,¹⁸ содержащий множество изображений (как правило, шаржированных портретов) его знакомых офицеров (Герздорфа, Скюдери, Тимрота, Мердера, Гербеля), высших военных чинов, в том числе отца Колзакова, адмирала П. А. Колзакова; здесь же сцены из военного быта (офицерская гауптвахта, летние лагеря), светской жизни (театральные и бальные эпизоды), ряд пейзажных зарисовок.

7. Дионисий Иванович Кованько — из пажей, прапорщик лейб-гвардии Семеновского полка, впоследствии подполковник.

8. Николай Александрович Краснокутский, с 1836 г. корнет

¹⁷ «Каждое утро я захожу к Жерве, где провожу поистине приятнейшие минуты; я удивляюсь его прилежности; он сидит себе в своем кресле, окруженный книгами, неизвестный миру, который старается познать, он шагает гигантскими шагами через пространство и время, и его воспламененное воображение обнаруживает в истории веков красоты, которые мы не видим. Я люблю бывать у него: мне кажется, что, слушая его, и я по-немногу меняюсь...».

¹⁸ Альбом рисунков покойного отставного генерал-майора Антона Онуфьевича Заранека, бывшего воспитанника Пажеского его имп. величества корпуса (ИРЛИ, Музей, инв. № 41726).

лейб-гвардии Гродненского гусарского полка. Прекрасно образованный молодой человек, в совершенстве владевший многими европейскими языками, музыкант (играл на кларнете) и отличный рисовальщик. Вместе с Колзаковым участвовал в летних лагерных учениях в Красном Селе (июль 1838 г.): «La vue y était magnifique, on voyait au loin — dans un taillis — des colonnes d'infanterie ennemies qui s'approchaient ayant en tête des cosaques <...>. Nos hussards de Grodno les attaquaient assez souvent mais en se retirant car les colonnes ennemies avançaient»¹⁹ (№ 37, л. 22). Поездка к гродненским гусарам Арнольди и Краснокутскому была занесена Колзаковым на страницы его дневника: «Le lendemain du troisième jour je retournai au camp; avec Gervais nous entrâmes chemin faisant chez Arnoldi et Krasnokutski dans le camp de cavalerie»²⁰ (№ 37, л. 17).

9. Манзей Константин Николаевич — из пажей, офицер лейб-гвардии Гусарского полка, сын Николая Логгиновича Манзея (1784—1862), генерал-майора лейб-гвардии Гусарского полка, знакомого А. С. и Л. С. Пушкиных, К. К. Данзаса, П. В. Нащокина и т. д. Семьи Манзеев и Колзаковых объединяют устойчивые дружеские связи, они часто навещают друг друга: «Nous allâmes avec papa dîner chez les Manzey, il y avait beaucoup de monde <...> Lorsqu'on sortit de table tous les vieux se mirent aux cartes et moi j'allais dans l'autre chambre avec Constantin Manzey; nous parlions du Corps des pages...»²¹ (№ 37, л. 70 об.).

10. Мещеринов Петр Петрович — гусарский поручик, приятель братьев Столыпиных; к нему, страстному любителю балета, может быть отнесена следующая строчка из лермонтовской поэмы «Монго», адресованной А. А. Столыпину: «Актрис коварных обожатель». Записи о Мещеринове в дневнике Колзакова связаны именно с театральными «сюжетами»: «Она («танцовка» А. Данилова, — И. Ч.) все глядела на литерную ложу, где сидели Храповицкий, Столыпин и гусар Мещеринов» (№ 39, л. 71); «Дела Мещеринова с Гориною идут как нельзя лучше. Что же мудреного, — гусар... и богат к тому» (№ 39, л. 73 об.).

11. Шарль Моннерон — профессор декламации в императорском С.-Петербургском Воспитательном доме. Моннерон — непремный участник веселых пирушек, вечеринок с пением и танцами, которые нередко устраивал у себя Колзаков: «Il nous arriva du monde pour les 4 heures, Sabir avec son fils et Monneron, les

¹⁹ «Зрелище было великолепное; вдалеке, в лесных зарослях, виднелись колонны вражеской пифантерии, которая приближалась с казаками <...> во главе. Наши гродненские гусары их довольно часто атаковали, но всякий раз вынуждены были отступать, так как колонны врагов продвигались вперед».

²⁰ «На четвертый день я возвратился в лагерь; мы с Жерве завернули по пути к Арнольди и Краснокутскому, в кавалерийский лагерь».

²¹ «Мы с папá пошли обедать к Манзеем, там было много народу <...> После обеда старики сели за карты, а я ушел с Константином Манзеем в другую комнату; мы говорили о Пажеском корпусе».

frères Iasikoff, Gerebtsoff, Safonoff etc. etc. <...> Après dîner il alla chanter au piano, puis se mit à contrefaire différents allemands et anglais <...> il nous fit encore une scène de m-r Mayeux le bossu, qui entre au spectacle, heurté <et> poussé de tant le monde et qui prie son voisin de vouloir bien écarter ses jambes pour qu'il puisse voir sa voie. Dans tout cela sa figure change à ne pas le reconnaître; c'est un vrai talent qu'il a. La dernière caricature fut celle d'un anglais ayant le spline»²² (№ 37, л. 86—87 об.).

12. Мятлев Иван Петрович — поэт, автор сатирической поэмы «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границую, дан л'этранже» (1840—1844) и множества шуточных, юмористических стихов; друг Пушкина, Вяземского, Жуковского; пользовался успехом в литературных салонах Карамзиных, В. Ф. Одоевского, А. О. Смирновой. Широко известен в Петербурге был и его собственный салон в доме на Исаакиевской площади: «A 11 heures 1/2 j'étais déjà chez Miatleff où je trouvais brillante société — le grand monde dans tout son éclat»²³ (№ 41, л. 74).

13. Нагель Александр Павлович — из пажей, в 1838 г. — поручик лейб-гвардии Семеновского полка, в 1840 г. — поручик, впоследствии — генерал-майор.

14. Пенхержевский Михаил Алексеевич — из пажей, корнет лейб-гвардии Уланского полка, впоследствии генерал-майор в отставке, состоял при Министерстве внутренних дел, действительный статский советник.

15. Столыпин Дмитрий Аркадьевич — корнет лейб-гвардии Конного полка (1839 г.), один из близких друзей Колзакова, страстный театрал, балетоман, большой любитель повеселиться: «Во внутреннем карауле стояли Чихачев наш и конногвардеец Столыпин; они оба пришли к нам на вечер, и мы провели время в веселой компании <...> После многих толков, споров, прений я в 2 часа утра повалился в два огромных кресла и заснул...» (№ 39, л. 131 об.).

16. Столыпин Алексей Аркадьевич (Монго) — с 1835 г. офицер лейб-гвардии Гусарского полка, член «кружка шестнадцати»;

²² «К 4 часам к нам собрался народ, Сабир с сыном и Моннерон, братья Языковы, Жеребцов, Сафонов и др. <...> После обеда он (Сафонов, — *И. Ч.*) пошел к пианино петь, затем принялся передразнивать разных немцев и англичан <...> еще он (Моннерон, — *И. Ч.*) нам представил сцену с горбуном Майе, который входит в зрительный зал и, оказавшись в толпе, где его со всех сторон толкают и пихают, просит соседа раздвинуть ноги, чтобы он мог видеть, куда ему ступить. При этом лицо его меняется до неузнаваемости, у него настоящий талант. В последней caricature он представил англичанина, страдающего хандрой». Майе (Mayeux) — персонаж, созданный фантазией французского художника-карикатуриста Шарля Травье и чрезвычайно популярный; известно, что Лермонтов в годы учения в юнкерской школе «носил прозвание Маёшки, от м-г Мауеух, горбатого и остроумного героя давно забытого шутовского французского романа» (М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 40).

²³ «В половине двенадцатого я был уже у Мятлева, где нашел блестящее общество — высший свет во всем его великолепии».

по свидетельству современников, «совершеннейший красавец», «современный лев <...> в самом лучшем значении этого слова»: ²⁴ «Je vis la c-sse Worontsoff en grande conversation avec le beau Mongo Stolipine, dont on dit qu'elle est très amoureuse» ²⁵ (№ 41, л. 85 об.).

17. Траскин Николай Семенович — из пажей, прапорщик лейб-гвардии Литовского полка; впоследствии полковник лейб-гвардии Измайловского резервного полка.

18. Трубецкой Сергей Васильевич — из пажей, кавалергард, возможно, член «кружка шестнадцати». Долгое время находился в опале; характерна в этом смысле следующая запись в дневнике Колзакова: «Je vis le pauvre Serge Troubetskoï qui est aux arrêts, au corps de garde depuis 2 semaines» ²⁶ (№ 38, л. 13 об.).

19. Храповицкий Семен Иванович — офицер лейб-гвардии Гусарского полка, один из самых близких друзей Колзакова. Член дружеского кружка, «une bande joyeuse de nos officiers», ²⁷ как писал Колзаков (№ 38, л. 50 об.); инициатор многих гусарских «шалостей», поклонник балета, участник ряда театральных историй. Весьма живописный портрет гусара 1830-х гг. содержит следующая дневниковая запись: «Семен Иванович зашел ко мне по обыкновению после завтрака и стал мне рассказывать свои попойки вчера, третьего дня и даже сегодня утром... Счастливый, право, человек; для него достаточно, было бы только шампанское да лошади; все же остальное — трин-трава... Он в прошлый понедельник был на бале у Федоровой (актрисы) и возвратился только во вторник в 8 часов утра, всю эту ночь пил он попеременно то вино, то портер и водку. Если счесть количество жидкостей (крепких), которое прошло через его горло в продолжение всей жизни его, то можно б было в этом винном озере кататься в лодке с парусами» (№ 39, л. 123—123 об.).

20. Цейдлер Михаил Иванович — поручик лейб-гвардии Гродненского гусарского полка (1838 г.), впоследствии скульптор, участник международных выставок; мемуарист.

В приведенный нами «алфавит» имен знакомых Константина Колзакова включены далеко не все, о ком упоминается в дневнике, ²⁸ зафиксировавшем имена множества лиц, в разной степени

²⁴ Лонгинов М. М. Ю. Лермонтов. — Рус. старина, 1873, т. 7, кн. 3, с. 382.

²⁵ «Я увидел графиню Воронцову, которая оживленно разговаривала с красавцем Монго — Столыпным; говорят, будто она в него ужасно влюблена».

²⁶ «Я видел бедного Сергея Трубецкого, который вот уже две недели как находится на гауптвахте под арестом».

²⁷ Ср. в письме Лермонтова к С. А. Бахметевой (август 1832 г.): «Обещаю вам, что не все мои письма будут такие; теперь я болтаю вздор, потому что нагощак. Прощайте; член вашей bande joyeuse М. Лерма» (6, 411).

²⁸ Вместе с тем это не всегда и ближайшее окружение Колзакова; при отборе имен мы ставили себе целью представить разнообразный круг знакомств автора дневника.

близких его автору, а иногда даже и вовсе с ним незнакомых. Нет данных для того, чтобы со всей определенностью утверждать, например, что Колзаков был знаком с Лермонтовым (эта дружеская связь была бы для нас наиболее интересной), хотя он и посвящает Лермонтову одну из страниц своего дневника: «On parle en ville d'un duel qui eut lieu ces jours-ci entre le hussard Lermantoff et le jeune Barante pour cause d'un caquetage que le premier avait fait sur le second et sur quoi celui-ci a demandé satisfaction. Ils se font battus premièrement à l'épée; Lermantoff a été légèrement égratigné; ensuite aux pistolets; Barante a tiré le premier; sa balle a effleuré de nouveau l'épaule du hussard qui tira en l'air quand ce fut son tour. Il est allé sur-le-champ se dénoncer lui-même; on l'a mis sous jugement»²⁹ (№ 40, л. 81 об.).

Вместе с тем существует ряд косвенных свидетельств в пользу положительного решения вопроса. И Лермонтов, и Колзаков принадлежали к кругу петербургских гвардейских офицеров, которые достаточно часто встречались на объединенных учениях, смотрах, в летних лагерях, на вечеринках; к тому же многие близкие друзья Колзакова, служившие в гусарских частях, были одновременно и приятелями Лермонтова: «Вчера получено приказание насчет сегодняшней репетиции парада на Царицыном лугу <...> в 10 часов полки пехотные со всего гвардейского корпуса пришли и заняли места свои» (№ 39, л. 81); «Приказано мне еще быть сегодня к 12 часам в Дворянском полку, где собирают всех подпоручиков и прапорщиков со всего гвардейского корпуса и всех мест, подведомственных великому князю <...> Там нашел я огромный съезд молодежи — гусар, кавалергардов, улан, пехотинцев...» (№ 39, л. 57); «...я его (Заранка, — *И. Ч.*) потащил с собою к Тимроту, где было ужасное собрание офицеров, все старые товарищи, пажи — гусары, уланы, кавалергарды и другие пехотинцы» (№ 39, л. 133—133 об.).

Лермонтов мог встречаться с Колзаковым и «в свете» — на блестящих балах, где собирался цвет петербургской аристократии, на вечерах у высоких петербургских сановников, в светских гостиных. Конец 1838 г. особенно был богат такого рода празднествами: «Le soir à 10 heures nous nous habillâmes avec papa pour aller au bal chez les Worontsoff-Dachkoff <...> Nous arrivâmes au bal des premiers. Peu à peu le salon se remplit. Le Grand Duc y vint aussi, mais il ne dansa pas. Je dansai une contrédanse avec m-lle Danilefski; Son Altesse se mit en face de moi et lorgnait beaucoup ma danseuse à ce que je remarquai»³⁰ (№ 37,

²⁹ «В городе говорят о дуэли, что состоялась на этих днях между гусаром Лермонтовым и молодым Барантом из-за сплетни, которую первый распространял о втором, вследствие чего тот потребовал удовлетворения. Они бились сначала на шпагах; Лермонтов получил легкую царапину; затем на пистолетах. Барант выстрелил первым, его пуля снова слегка задела плечо гусара, который, когда настала его очередь, выстрелил в воздух. Он тотчас же пошел донести на себя. Его отдали под суд».

³⁰ «В 10 часов вечера мы с papà оделись, чтобы ехать на бал к Воронцовым-Дашковым <...> Мы приехали одними из первых. Мало-помалу

л. 59 об.—60); «Il était près de 11 heures» quand nous entrâmes au salon, qui était déjà assez plein. Je cherchais des connaissances, peu à peu j'eus le bonheur d'en rencontrer car tout le beau monde s'y rendit. Les princesses Bieloselski, Galitzine, les comtesses Orloff, Benkendorff et autres dames de haute volée, tout cela s'y trouvait. Le salon était magnifiquement orné et éclairé. Je puis dire que jamais encore je n'ai vu de bal plus brillant en y comptant même ceux de la cour»³¹ (№ 37, л. 122); «Papa était déjà parti chez les Novosiltsoff et m'avait envoyé la voiture pour y venir aussi; je m'y rendis donc à minuit passé, on dansait la valse, quand j'arrivai, il y avait beaucoup de monde <...> j'y rencontrai <...> plusieurs dames du grand monde. La comtesse Orloff y était, m-me Vsevolodski, qui est une vraie bégéule, la belle m-me Stroucoff, qui a beaucoup changé et bien maigri <...> Pour la mesure on me recommanda à une certaine demoiselle Hitroff de Moscou <...> pendant les 2 heures que dura la mesure j'avais épuisé tous les genres de conversation: les théâtres, les bals, le beau temps <...> Il était deux heures passées quand on alla souper <...> je restais donc à manger quelques morceaux de pâté froid et partis à la maison»³² (№ 37, л. 123 об.—124 об.).

Не исключено, что на каком-то из светских приемов, о которых рассказал Колзаков и который относится к концу 1838 г. (в дневнике их описано значительно больше, чем перечислено выше), присутствовал и Лермонтов. Известно, что в конце 1838—1839 гг. Лермонтов, царскосельский лейб-гусар, часто бывает в Петербурге. К этому времени он становится почти знаменитым, популярность его необыкновенна: «...я ежедневно посещаю балы. Я кинулся в большой свет. Целый месяц я был в моде, меня разрывали на части <...> самые красивые женщины выпрашивают у меня стихи и хвалятся ими, как величайшей победой», — сообщал Лермонтов в конце 1838 г. М. А. Лопухиной

гостиная заполнялась. Великий князь тоже прибыл туда, но не танцевал. Я танцевал кадрили с м-ль Данилевской; его высочество встал напротив меня и, насколько я мог заметить, настойчиво лорнировал мою даму.

³¹ «Было около 11 часов, когда мы вошли в гостиную, в которой было уже довольно много народу. Я искал знакомых, мало-помалу я имел удовольствие их встретить, потому что там был весь высший свет. Были княгини Белосельская, Голицына, графиня Орлова, Бенкендорф и другие дамы высшего круга — приехали все. Гостиная была великолепно украшена и освещена. Признаюсь, я никогда не видел бала, более блестящего, — даже при дворе».

³² «Papa уже уехал к Новосильцевым и прислал за мной коляску, чтобы я тоже туда ехал; я приехал уже за полночь; когда я вошел, танцевали вальс, было множество народу <...> я встретил там <...> нескольких дам большого света. Были там графиня Орлова, г-жа Всеволодская, большая жеманница, красавица г-жа Струкова, которая сильно изменилась и очень похудела <...> На мазурку мне представили некую м-ль Хитрову из Москвы <...> в течение двух часов, что длилась мазурка, я успел исчерпать все темы для разговора: театры, балы, погода <...> Было уже два часа пополуночи, когда подали ужинать <...> я остался, съел несколько кусков холодного пирога и отправился домой...».

(6, 446—447, 740). Круг светских приятельниц Лермонтова легко устанавливается при сопоставлении с адресатами его лирики этого времени: А. К. Воронцова-Дашкова, М. А. Щербатова, А. А. Углицкая и другие. Эти «*dames du grand monde*» хорошо знакомы и Колзакову; каждой из них он отводит место на страницах своего дневника: «У меня взят билет на сегодняшней спектакль в Михайловский театр <...> Воронцова-Дашкова сидела в угловой своей ложе; я на нее большею частию смотрел в лорнет. Она много кокетничала, много вертелась и болтала с каким-то модным *dandy* в черном ффраке с маленькими усами <...> Я долго ждал у подъезда и смотрел на Воронцову-Дашкову, которая уехала из самых последних; ее пламенные глаза сделали на меня большое впечатление!» (№ 39, л. 109 об.); «...вечером пошли <...> во Французский театр <...> Народу было очень много в театре, в особенности аристократов <...> Всеволожская, Струкова, Воронцова-Дашкова <...> Княгиня Щербатова с хорошенькою *m-lle* Стерич» (№ 39, л. 101). Александрина Углицкая, родственница Лермонтова, — предмет особой симпатии Колзакова: «...*je me mis à faire la cour à la jolie Alexandrine Uglicky l'aînée, qui est fort gracieuse et jolie*»³³ (№ 40, л. 35 об.); «...сегодня же она (А. Углицкая, — *И. Ч.*) была решительно царицею театра»³⁴ (№ 39, л. 71).

Демонстрацию биографического материала, относящегося к Лермонтову и равным образом к Колзакову, можно было бы продолжить, но даже та его часть, которая представлена выше, дает основания полагать, что где-то пути Лермонтова и Константина Колзакова неизбежно должны были пересекаться. Описывая нашумевшую в Петербурге дуэльную историю и ее участников, Колзаков сообщает просто: «гусар Лермонтов». И это не означает, что Колзакову названный гусар вовсе незнаком; это скорее выражение незаинтересованного отношения к, возможно, не слишком близкому знакомому, стоящему в стороне от тесного приятельского кружка. Кем был для Колзакова Лермонтов? Одним из множества окружавших его молодых офицеров, ничем особым среди них не выделявшимся. Как вспоминал А. Арнольди, общий знакомый Колзакова и Лермонтова, «Лермонтов в то время (1838 г., — *И. Ч.*) не имел еще репутации увенчанного лаврами поэта <...> и мы, не предвидя в нем будущей славы России, смотрели на него совершенно равнодушно».³⁵ Равнодушные это объяснялось, конечно, не тем, что Лермонтов еще не приобрел «репутации увенчанного лаврами поэта» (к тому же в конце 1838 г. он как литератор был уже достаточно известен); дело в отсут-

³³ «...я принялся волочиться за хорошенькой Александриной Углицкой-старшей, которая весьма изящна и мила».

³⁴ Заметим, что Углицкая — героиня нескольких маскарадных приключений, о которых рассказывал в своем дневнике Колзаков.

³⁵ См.: Лермонтов в записках А. И. Арнольди / Публ., введ. и примеч. Ю. Оксман. — В кн.: Лит. насл. М., 1952, т. 58, с. 463, 450.

ствии интереса к той сфере жизни, которая выходила за рамки чисто армейской службы. Поэтому Арнольди и его друзья-гвардейцы знали Лермонтова-гусара, но Лермонтов-поэт ими замечен не был.

Колзаков и лица из его ближайшего окружения — в ранней юности паж, а в конце 1830-х гг. гвардейские офицеры различных полков — представляли собой тот слой петербургской военной молодежи, чей образ жизни, интеллектуальные и духовные запросы, мораль определялись исключительно их принадлежностью (как правило, потомственной) к армейской среде. Существовал некий выработанный десятилетиями жизненный стереотип, характерный для людей этого круга, социальное бытие которых складывалось из двух основных моментов: службы (летом — военный лагерь, остальное время — Петербург) и развлечений (домашних — карты, вечеринки, и общественных — приемы, балы, театр).

«Le temps s'écoulait bien vite, — записывает Колзаков, — car nos occupations étaient si réglées. Le matin exercice jusqu'à midi ou 1 heure; en revenant de là nous dormions jusqu'à 2; après cela vient le dîner; puis de nouveau dormir jusqu'à 6 heures; encore un exercice, et le soir on s'amuse; on joue aux cartes, on chante; etc. etc. Voilà comme va la journée...»³⁶ (№ 37, л. 9—9 об.); «Еще вчера получил я грустное известие, что мне достается сегодня в караул. Поутру я был наряжен на Главную гоубвахту, а вечером сделана перемена, я назначен к Нарвским воротам; и потому-то бешенству моему не было меры; исправлять вместе и адъютантскую службу и службу фронтового офицера, ездить на пожары и в караул ходить» (№ 39, л. 149 об.—150); «Теперь настало для нас тяжкое время; всякий день развод с церемониею, начнутся снова для меня разъезды за приказаниями; как несносно; и сколько времени потеряно. Сегодня измайловцы парадируют; я сменяюсь с дежурства очень поздно <...> Нынче моя неделя за приказаниями ездить; я поехал к Хлюстину дать знать, что мне нельзя отлучаться из дежурной комнаты. Дрожки приехали за мною в час; но Заранек все не являлся мне на смену; наконец в 2 часа решился я просто уехать без церемонии. В то время как я был занят своим туалетом, приехал ко мне Миша Пенхержевский <...> Что делать вечером? куды деваться? — думал я про себя. Пенхержевский отправился в Александровский театр; там дают пиесу новую, сочинение Скобелева „Пожар в Москве в 1812 году“. Пойду-ка проводить улана по Невскому со скуки. Мы шли долго, припеваючи, он — куплеты из водевилей; я — из „Фенеллы“ <...> в кондитерской у Беранже приказали

³⁶ «Время шло очень быстро, потому что занятия наши однообразны. Утром учения до полудня или до часу; по возвращении — сон до двух часов; после этого — обед, затем снова сон до 6 часов, снова учения, а вечером мы развлекаемся: играем в карты, поем и т. д. Вот как проходит день...».

себе подать: он — горячительного (чашку шоколада), я — прохладительного (порцию мороженого); так резко отличались состояния нашего духа. В Александровском театре съезд был огромный, все *mauvais genre*: кабашное *société* и купечество <...> Билетов ни одного не осталось, я и воротился тем же путем до-мой...» (№ 39, л. 39—40).

В четко организованной жизни столичного гвардейца типа Колзакова и людей, ему подобных, не находилось места серьезным занятиям, серьезному чтению. Интерес к ним не был привит в детстве, не воспитывался, не поощрялся. А. О. Смирнова-Россет, приятельница Жуковского, Пушкина, Гоголя, Вяземского, умница и прекрасно образованная женщина, сводная сестра гродненского гусара А. Арнольди, была чрезвычайно невысокого мнения об интеллектуальном уровне своего брата.³⁷ Что читает «средний» петербургский офицер? Прежде всего читает он мало и не систематически. Он специально не следит за литературой, но иногда ему попадаются «модные» романы, преимущественно западные, — Фредерика Сулье («Мемуары дьявола»), Ж. де Сталь («Коринна, или Италия»), Марселины Деборд-Вальмор («Шутка любви»). Роман Деборд-Вальмор особенно правится, так как написан в «легком жанре». Это, собственно, и становится основным критерием в отношении к тому или иному произведению. Книжка должна отличаться «легким слогом» и быть увлекательной. Поэтому русский роман «Басурман», написанный Лажечниковым, читается «с жадностью» (№ 38, л. 125), так же как и «переведенная буквально с китайского языка» «уморительная комедия Фаньсу», напечатанная в «Библиотеке для чтения», а «русская книга „Арабески“ (сочинение Гоголя)» очень скоро «наскучила». Колзаков читает даже водевиль, вещь для чтения совершенно невозможную,³⁸ — просто «от скуки» (№ 37, л. 27 об.).

«Новая Элоиза» Руссо, «Ундина» Жуковского, «Монастырка» Погорельского, отдельные книжки «Одесского альманаха», «Библиотеки для чтения», «Отечественных записок» — все это входит в круг чтения Колзакова; очень разные сочинения привлекают внимание молодого офицера, нередко попадая в поле его зрения по чистой случайности («Одесский альманах» Колзакову прислал его приятель Троицкий; «Монастырку» Колзаков читает, так как ему интересны нравы Смольного института, где учатся его сестры, и т. д.).

Пожалуй, можно говорить об известном интересе Колзакова к историческим сочинениям, но и здесь предпочтение отдается тем из них, где сами события занимательны, как в романе (Колзаков увлечен, например, историей «смутного времени»); когда же чтение требует некоторых умственных усилий, оно скоро надое-

³⁷ См.: Лермонтов в записках А. И. Арнольди, с. 450.

³⁸ Эту особенность водевилей подчеркивал В. Г. Белинский, отмечая, что их «видеть можно, но читать, право, нет мочи» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 121).

дает: «...je ne puis m'accoutumer à quelque lecture sérieuse!!»³⁹ (№ 40, л. 82 об.).

Поэтические вкусы Колзакова не идут далее альбомных виршей третьестепенного автора «Библиотеки для чтения» Николая Веревкина (его «Утренний сон»⁴⁰ записан в дневнике). Поэзия, судя по всему, мало интересовала Колзакова, и к общению с Лермонтовым-поэтом он вряд ли стал бы стремиться.

Для того чтобы считать фактом знакомство Лермонтова с Колзаковым, материала, которым мы располагаем, недостаточно; однако его вполне достаточно для того, чтобы установить связи Лермонтова с той средой, тем слоем столичной военной молодежи, к которой принадлежал Колзаков. Создавая роман о современном герое, воплотившем типичные черты поколения, Лермонтов неминомуе должен был иметь в виду и тот весьма распространенный тип столичного офицера, который выше мы попытались охарактеризовать.

Как воплощался в литературном персонаже реальный жизненный материал? Попробуем это показать.

2

И Печорин, и Константин Колзаков ведут дневник. Лермонтов представляет читателю своего героя, демонстрируя его дневник, поскольку одни лишь наблюдения за внешними действиями Печорина неизбежно привели бы к одностороннему и потому неверному прочтению образа. Вместе с тем то обстоятельство, что Лермонтов заставляет Печорина вести дневник, — не только художественный прием, но и примета исторического времени. В 1830-е гг. дневники ведут многие. Ведет дневник даже лихой гусар Семен Храповицкий, чьи интересы ограничены исключительно лошадьми и шампанским. Для Храповицкого это мода; для людей печоринского склада — потребность, необходимость, единственно возможное проявление жизни души. Предыдущее десятилетие располагало к доверительным дружеским общением — к обмену мнениями, шумным философским спорам, страстному обсуждению нравственно-этических проблем. Все это служило предметом дружеской беседы; об этом люди разговаривали, встречаясь. «Лермонтовское» время с характерной для него духовной разобщенностью людей,⁴¹ принесло с собой отчетливое деление человека на внешнего и внутреннего. Светские знакомые знали Печорина только как холодного и язвительного петербургского денди; такова была его устойчивая репутация, сложив-

³⁹ «...я не могу приучить себя к сколько-нибудь серьезному чтению!!».

⁴⁰ Это типичное стихотворение бенедиктовской школы опубликовано в 1839 г. в т. XXXV «Библиотеки для чтения» (отд. I, с. 49—51).

⁴¹ «В нашем обществе, — писал Белинский, — преобладает дух разъединения» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 430).

и́таясь на основе внешнего поведения.⁴² О том, что существовал другой Печорин — человек, пытающийся осознать себя в действительности, глубоко страдающий от ее несовершенства и от несовершенства собственного, — никто из окружающих знать не мог. В том мире, где жил Печорин, все человеческие связи были нарушены; интеллектуальная и духовная жизнь, никак не обнаруживаясь во внешней сфере, уходит на страницы дневника; только ему доверены размышления автора — плоды деятельности его ума и сердца. «Я сел на скамью и задумался... — записывает Печорин. — Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем?» (6, 282—283). Эта «необходимость излить свои мысли» и определяет его обращение к дневнику; она же и сообщает этому дневнику особый характер, внося в него лирическое, исповедальное начало.⁴³ Вполне понятно поэтому, что дневник строящим образом оберегается от постороннего глаза; записи делаются «без тщеславного желанья возбудить участие или удивление»: «... этот журнал пишу я для себя и, следственно, все, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием» (6, 249, 295).

«... j'écris pour moi-même et peu m'importe, qu'elle intéresse ou non les autres; c'est moi-même que je veux intéresser; et si ce n'est pas à présent ce sera pour l'avenir quand dans un âge avancé il m'arrivera (si Dieu me conserve jusqu'à lors) de relire ces lignes que j'écris maintenant <...> Je suis, il faut avouer, l'auteur le plus égoïste qu'il soit possible»⁴⁴ (№ 38, л. 2 об.). Эти строки из журнала Колзакова, приведенные нами непосредственно вслед за записью Печорина, демонстрируют абсолютное сходство взглядов пишущих на назначение и смысл дневника. Выявленная общность авторской позиции предполагает возможность целенаправленного сопоставительного исследования материала, заключенного в дневниках Колзакова и Печорина — лица, реально существовавшего, и лица вымышленного, в котором, по словам Лермонтова, «больше правды», нежели бы того желал читатель (6, 205). Насколько справедливым было это утверждение автора «Героя нашего времени», позволяют увидеть результаты предпринятого ниже анализа.

Уже при первом, самом общем, знакомстве с подлежащим изучению материалом нетрудно заметить, что и Колзаков и Печорин

⁴² Маску бездумного светского жуира нередко надевал и сам Лермонтов, «напуская на себя „la fanfaronade du vice“» («мы просто собираемся, кутим, делаем карьеру, увлекаем женщин»). См. об этом: *Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество*. М., 1891, с. 304.

⁴³ Заметим, что оно полностью отсутствует в дневнике отца Константина Колзакова — человека другого поколения.

⁴⁴ «... я пишу для себя самого, и меня мало записывает, вызовет ли она (история автора, — *И. Ч.*) интерес у других или нет. Она должна быть интересна мне самому, и если не теперь, то в будущем, когда уже в почтенном возрасте мне случится (если бог продлит до тех пор мои дни) перечитать эти строки <...> Я, должен признаться в этом, автор самый эгоистический».

делают записи в своих «журналах» по одному и тому же структурному принципу, который в определении Колзакова выглядит следующим образом: «...я раскрыл сначала свою душу, но теперь обращусь к наружному, к настоящему» (№ 39, л. 49 об.— 50). Это отчетливое деление на жизнь внешнюю и жизнь внутреннюю отражает реальный образ жизни, реальный способ существования того самого современного человека, которого «весело» было рисовать Лермонтову: «Во мне два человека, — говорит Печорин, — один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (6, 324).

С помощью сюжетных мотивов романа о Печорине раскрывается конкретное содержание понятия жизни («в полном смысле этого слова»). Оказывается, что для лермонтовского героя движение, действие, энергическое вторжение в события реализуется не в сфере служения высокой идее, как это было, например, у декабристов,⁴⁵ а совершается исключительно на уровне светской «истории». Характерно в этом смысле признание Печорина о его «нехристианской» любви к врагам: «Они (враги, — *И. Ч.*) меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!» (6, 304). Сказанное здесь естественно вытекает из основного жизненного принципа, которому следует герой, — находиться в постоянном напряжении, борении страстей; одновременно здесь представлен и характер страстей — «пустых и неблагодарных»,⁴⁶ ведущих к банальной светской интриге, которой посвятил себя Печорин в ставшее для него трагическим лето на Кавказских водах: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» (6, 271).

Энергическая натура Печорина, жаждущего жизни, полной тревог и беспокойства («Я как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами...» (6, 338)), находит выход лишь в ординарной любовной игре, как бы случайной обернувшейся драмой; этому он отдается с увлечением, более того, со страстью, проявляя редкую изобретательность и упорство: «Я употребляю все свои силы на то, чтоб отвлекать ее (Мери, — *И. Ч.*) обожателей»; «в продолжение двух дней мои дела ужасно подвинулись» (6, 274); «если вы мне объявите войну, то я буду беспощаден» (6, 291);

⁴⁵ См.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 28, 36.

⁴⁶ Ср. в стихотворении «И скучно и грустно» (1840): «В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа: И радость, и муки, и все там ничтожно...» (2, 138).

«все эти дни я ни разу не отступил от своей системы» (6, 292) и т. д.

«Так жизнь скучна, когда боренья нет» (1, 183) — от этого заявления, сделанного в 1831 г., Лермонтов не отказался и в 1840 г.; но печальный опыт десятилетия показал, что «судьба может позаботиться о том <...> чтоб не было скучно»,⁴⁷ лишь навязав человеку сомнительную роль «возмутителя спокойствия». Это лермонтовское наблюдение основано на реальных событиях тех лет. За проделанные — от скуки — «шалости» в Новой деревне 1 сентября 1835 г. были арестованы полковым командиром кавалергарды Н. А. Жерве, князь С. В. Трубецкой и другие.⁴⁸ От скуки учинял свои дерзости Левушка Гагарин, преследовавший княгиню Воронцову-Дашкову и одновременно открыто ухаживавший за юной Екатериной Всеволожской; в бесчисленных театральных и балльных приключениях спасался от скуки Константин Колзаков, который, подобно Печорину, не принимавшему «тихих радостей» и «спокойствия душевного» (6, 338), не мог «удовлетвориться обыденною жизнью» (№ 21, л. 90 об.).

Почти каждый вечер, «надев сертук, расчесав хохол и начернив усы» (№ 39, л. 79), Колзаков с веселой компанией гвардейской молодежи отправлялся в театр — по преимуществу в балет. То обстоятельство, что посещение театра преследовало цели чисто развлекательные, а эстетические впечатления уходили на второй план («...мне не до балета, а хочется снова посмотреть на мою душку» (№ 39, л. 60 об.)), определило характер и особенности театрального поведения. Существовала некая программа, которой неукоснительно следовали присутствовавшие на том или ином спектакле молодые офицеры. Она полностью исключала всякий, условно говоря, гражданский момент, естественный (наряду с чистым развлечением) в 1820-е гг., когда юноши, называя себя «левым флангом», занимали места в креслах слева и оттуда летели в зал остроты, суждения — иногда листки с памфлетами и эпиграммами, а любимые актеры воспринимались как национальная гордость. Теперь театральные вечера предполагали прежде всего общение с светскими приятелями и приятельницами, лорнирование знакомых дам, обсуждение их внешнего вида и поведения: «...более <...> всего обратила мое внимание нижняя ложа возле директорской; в ней сидели три женщины — m-me Углицкая с двумя дочерьми. Старшая дочь удивительно хороша собою» (№ 39, л. 65 об.); «...я все время перемигивался с m-me Обрезковой, сидевшей в ложе генерал-губернатора и пре-

⁴⁷ Скучает не только Печорин: «мужчины штатские и военные», которых он наблюдает в Пятигорске, тоже «жалуются на скуку» (6, 262).

⁴⁸ Ср. в воспоминаниях князя А. И. Васильчикова: молодые люди 1830-х гг. «сознавали глубоко ее (среды, — И. Ч.) пустоту и, не зная куда деться, не находя пищи ни для дела, ни для ума, предавались буйному разгулу, — разгулу, погубившему многих из них...» (М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 371).

нахально улыбающейся <...> m-me Ушакова сидела в ложе в bel étage; также и Всеволожская» (№ 39, л. 96). Однако более интересными были другие «сюжеты», содержание которых составляли «отношения» с «танцорками»: «Нас сидела <...> целая шайка. Турчанинов ухаживал за хористкою Ивановой, конюгвардесц Столыпин — за Федоровой, Семен Иванович — за всеми, а я покамест ни за кем <...> в последнем акте взглянул я за кулисы, и что ж? Сердце забилось от радости: Сашенька (балерина А. Данилова, — *И. Ч.*) тут стояла вместе с Гориной <...> Когда начался дивертисмент, начались наши разговоры пантомимные; я не сводил глаз с Даниловой, она смеялась; наконец, положив руку на сердце, показал ей, что люблю ее, она засмеялась: опять <...> У нас шла жаркая перепалка; мы перебегали с места на место, откуда лучше было бы видно» (№ 39, л. 65 об.—66 об.). Здесь свои правила игры, каждому из участников отведена строго определенная роль: молодые люди «обожают» свой предмет («Я <...> посылал ей тысячу поцелуев рукою, и она за это не сердилась — и я был счастливейший человек в сей вечер» (там же)), актрисы легкомысленны, чем доставляют своим приятелям немало огорчений («Мещеринов вдруг переменял атаку и стал обращаться к Гориной; тогда Сашенька-плутовка опять на меня стала глядеть и мне улыбаться <...> Я был взбешен такою ветреностию» (№ 39, л. 71 об.)). Лермонтов эти выработанные обычаем отношения закрепил в одной фразе, уже выше нами упоминаемой: «Актрис коварных обожатель».

Еще одно испытанное средство избежать скуки, постоянной спутницы повседневной жизни, — принять приглашение на званый вечер. «...чем убить время и скуку, которая, как хищная птица, впивается в вас и не выпускает вас из когтей? — но я наконец решился вырваться от ней, вздумал идти с Семеном Ивановичем (Храповицким, — *И. Ч.*) к князю Цицианову на вечер» (№ 39, л. 7), — записывает Колзаков. Вечер (или бал) — это не только удовольствие потанцевать с хорошенькими девушками; это и возможность потешить свое самолюбие (что гораздо важнее), став инициатором волнующей любовной интриги:⁴⁹ «Nous étions engagés pour les 8 heures chez les Maliakinski pour les fiançailles de la fille cadette Héléne avec le colonel Pavlofski <...> Le salon était très bien illuminé chez les Maliakinsky. Je félicitai les futurs époux, en buvant à leur santé un verre de champagne, et j'allais rôder dans les autres chambres <...> La promise était fort jolie, fort agaçante ce soir aussi; je ne manquai pas de le lui dire. Je me

⁴⁹ В лермонтовские времена единственно ради этого и посещали балы и светские вечера. По словам Пушкина, уже к началу 1830-х гг. «французский кадрий заменил Адама Смита, всякий волочится и веселится как умеет». Десятилетием ранее, в знаменательные для русской общественной мысли годы, когда «строгость правил и политическая экономия были в моде», молодые люди «являлись на балы, не снимая шпэг <...> было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами» (II, 6, 52).

vient en tête de faire sa conquête ce soir, car je voyais que son cher promis ne dansait même pas avec elle, *je voulus donc exciter sa jalousie* (курсив наш, — И. Ч.) et commençais à faire la cour à la fiancée. Je l'avais engagée à la mesure et c'est là qu'assis dans un coin avec elle, je lui faisais à l'oreille un discours passionné, en lui disant que j'étais amoureux d'elle, que ses yeux étaient si jolis, qu'ils portaient le trouble dans l'âme; je voyais à son attention qu'elle m'écoutait avec plaisir, et à l'agitation de son sein, je pouvais me flatter de quelques avances»⁵⁰ (№ 37, л. 107 об.—108 об.).

От скуки («j'allais rôder dans les autres chambres») Колзаков решает вызвать ревность жениха и «стронт куры» хорошенькой невесте. Цель достигнута; самолюбие его удовлетворено, ему весело, он приятно ревел вечер: «... je <...> retouruais à la maison en fredonnant le refrain de la chanson: „J'aime le bal, le bruit de la musique“ etc.»⁵¹ (№ 37, л. 109). Между тем для «партнерши» Колзакова этот бальный эпизод заканчивается не столь благополучно. Она принимает происходящее всерьез. Помолвка расстраивается: «A propos de mariages; скажу еще про новость в этом роде. Помолвка Леночки Маляхинской за Павловским разошлась <...> много рассказывают вздоров по этому случаю, приписывают мне эту победу; еще наемни Гамен поздравил меня с тем, что я отбил невесту у жениха; но задача? могу ли я этим воспользоваться; и к чему бы повело мое торжество, разве для славы для одной?»⁵² Елена увлечена Колзаковым, однако характер дальнейших их отношений не оставляет ей ни малейшей надежды: «*21 декабря 1839 г.*. В фигурах выбирал я все хороших дам: Ахачинскую и Андрееву; Маляхинская очень сердита на меня, что я с нею и не танцевал совсем» (№ 39, л. 151 об.); «*28 декабря 1839 г.*. Маляхинская за мною волочится; не намерена ли она прельстить меня красотой своею и заставить жениться на ней? — но нет, слуга покорный!» (№ 39, л. 156 об.); «*30 декабря 1839 г.*. Я вечером решил поехать в Дворянское собрание на бал <...> танцевал почти все кадрили с миленькой Ахачинской и с другими девушками, кроме Маляхинской, от которой я теперь бегал» (№ 39, л. 158 об.).

⁵⁰ «Мы были приглашены к 8 часам к Маляхинским на обручение младшей дочери Елены с полковником Павловским <...> Гостиная была превосходно освещена. Я поздравил будущих супругов, выпив за их здоровье бокал шампанского, и пошел слоняться по комнатам <...> Невеста была очень хороша, очень соблазнительна в этот вечер, и я не преминул сказать ей об этом. Мне пришло в голову пококетничать с ней, так как я видел, что ее дражайший жених даже не танцует с ней. *Захотелось возбудить его ревность* (курсив наш, — И. Ч.), и я начал волочиться за невестой. Я еще раньше пригласил ее на мазурку и вот, севши с ней в уголок, стал нашептывать ей на ушко страстные слова, уверяя, что влюблен в нее, что глаза ее так прекрасны, что они смущают мне душу. Я видел, что она слушает меня с удовольствием, и, судя по тому, как волновалась ее грудь, мог надеяться на некоторый успех».

⁵¹ «Я вернулся домой, напевая вполголоса рефрен песенки: „Люблю я бал и шум музыки“ и т. д.»

⁵² ГПБ, ф. 358, № 2, л. 42 об.—43.

Несколько приведенных здесь последовательных во времени дневниковых записей Колзакова образуют некоторую схему, в которую вполне укладывается интересующий нас романтический сюжет. Если с помощью того же приема представить историю отношений Печорина и княжны Мери, то нетрудно заметить почти полное тождество техники ведения любовной интриги: «22-го мая <...> Кадрили тянулись ужасно долго. Наконец с хор загрелась мазурка; мы с княжной уселись <...> Я дал ей почувствовать очень запутанной фразой, что она мне давно нравится» (6, 287); «12-го июня. <...> — Вы молчите? — продолжала она: — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю <...> — Зачем? — отвечал я, пожав плечами» (6, 310); «12-го июня». <...> — Я вам скажу всю истину, — отвечал я княжне: — не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков; — я вас не люблю» (6, 313); «14-го июня. <...> надо мною слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, — прости любовь!» (6, 313).

Отмеченное сходство в движении любовной интриги, которую в первом случае направляет Колзаков и во втором — Печорин, — явление далеко не случайное. Дело вовсе не в том, что Колзаков в своих действиях расчетливо жесток и эгоцентричен, а Печорин преследует княжну Мери, сознательно поклоняясь злу. По приведенной выше схеме ведет себя и герой незавершенной повести «Княгиня Лиговская»: «Разговор их продолжался во время всего танца <...> За ужином он сел возле нее, разговор подвигался все далее и далее, так что наконец он чуть-чуть ей не сказал, что обожает ее до безумия» (6, 144); «... он пошел по следам древних волокит и действовал по форме, классически» (6, 144). Но вот наступает обязательный перелом в отношениях («... с этого дня Печорин стал с нею рассеянее, холоднее» (6, 145)), которые завершаются анонимным письмом («... мне известно, что Печорин вам нравится, что вы всячески думаете снова возжечь в нем чувства, которые ему никогда не снились, он с вами пошутил...» (6, 146)). Известно, что сюжетная линия «Печорин — Негурова» имеет реальную бытовую основу; она самым ближайшим образом соотносится с эпизодом из истории петербургских отношений Лермонтова и Е. А. Сушковой. Полагаю, что вряд ли следует этот его «неблаговидный поступок», по выражению современных биографов Лермонтова, относить полностью за счет дурного характера поэта; Лермонтов лишь принял правила светской бальной игры, которую обычно вели люди его круга. Такова была норма социального поведения, на первый взгляд как будто бы и не связанная со своим историческим временем, но в конечном счете им обусловленная. Определяющей чертой личности человека, сформированного 1830-ми гг. — временем, «самым пустым в истории русской гражданственности», обрекающим «юношей тридцатых годов» «вращаться в среде великосветского общества, придавлен-

ного и кассированного после катастрофы 14 декабря»,⁵³ — было «подавленное обстоятельствами» самолюбие (честолюбие), которое находило выход в дерзких поступках, скандальных светских историях.⁵⁴ Характерна в этом смысле ссылка Печорина на молодого человека, жившего «в большом свете и привыкшего баловать свое самолюбие» (6, 267—268; курсив наш, — И. Ч.).

«...мне хочется для развлечения заняться теперь младшею сестрою, — записывает Колзаков. — Я сегодня намерен был сделать conquête m-lle Annette; не знаю, удалось ли мне <...> сколько я мог заметить по разговору, по глазкам, по взглядам, я могу похвастаться, что если еще не достиг, то, по крайней мере, близок к цели. „Courage! Courage!“ — повторяю я себе. Две сестры будут соперницы... как приятно будет самолюбию?». ⁵⁵ надобно, однако ж, признаться, что я жестокий эгоист; где видано, чтобы из одного самолюбия завлечь молодую девушку и потом радоваться раздору двух сестер между собою!» (№ 39, л. 95 об., 104 об.). В этой записи представлен не только поступок (Колзаков «завлекает» молодую девушку), но и его мотив («из одного самолюбия»); Печорин в аналогичной ситуации спрашивает себя: «...зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки,

⁵³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 366.

⁵⁴ Не здесь ли и источник принятой в свете манеры «задираться», допускать по отношению к тому или иному лицу злую, обидную шутку, обращаться к нему с ядовитой эпиграммой и т. п. По такой модели строились в романе отношения Печорина с Грушницким, в жизни — Лермонтова с Мартыновым; постоянно ищет ссоры и Колзаков, как обычно окруженный веселой компанией друзей: «Moi et Simon Chrapovitsky nous nous moquions d'un jeune officier des Voies et Communications, un jeune-seau, qui avait fait la conquête de 3 monstres femelles; c'est peu de dire monstres car jamais je n'ai encore vu de figures plus ignobles» «Я и Семен Храповицкий издевались над одним молодым офицером Корпуса путей сообщения, юнцом, который покорила сердца трех уродливых баб; мало сказать, уродок; я никогда не видел более гнусных лиц» (№ 38, л. 106 об.).

⁵⁵ Это мотив, чрезвычайно важный для Колзакова. Успешно записывая живописью, он уже видел себя «Вернетом или Брюловым»: «...самолюбие возродилось в чрезвычайной степени» (№ 39, л. 26 об.). Выход этому самолюбию он пытался найти и в служебной карьере: «...j'oublie de rapporter une chose bien interessante pour moi. C'est aujourd'hui, c'est-à-dire dimanche, le 2 de juillet que votre très humble serviteur fut avancé en grade et nommé sous-lieutenant <...> J'éprouvais <...> une vive impatience de pouvoir mettre mes nouvelles épaulettes» «...забыл сообщить о событии, очень для меня важном. Сегодня, т. е. в воскресенье, июля 2-го дня, ваш покорный слуга был повышен в чине и получил звание подпоручика. Мне не терпелось надеть свои новые эполеты» (№ 38, л. 39 об.). Напомним, что примерно то же чувствовал товарищ Колзакова Ушаков, падев впервые офицерский мундир: «Было около 11 часов, — вспомнил Колзаков, — вдруг слышу, что кто-то вошел в комнату, гремя шпорами. Это был Ушаков в офицерском сюртуке; он только что узнал о своем производстве и прикатил в 12-м часу к нам показаться. Взшел к папешке, разбудил Василия Яковлевича, чтоб показать себя; даже в лакейскую взшел. Вот что значит первый офицерский мундир» (ГПБ, ф. 358, № 2, л. 44 об.). Ср. слова лермонтовского Грушницкого: «О, эполеты, эполеты! ваши звездочки, путеводительные звездочки <...> я теперь совершенно счастлив» (6, 295).

которую обольстить я не хочу и на которой никогда не жёнуюсь?» — и вот уже готов ответ: «...честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно *проявилось в другом виде*» (6, 293, 294; курсив наш, — И. Ч.).

Автокомментарий к фиксируемому в дневнике внешним действиям очень важен. Лишь в 1830-е гг. любовная интрига становится предметом анализа, занимая тем самым иное, чем в предыдущее десятилетие, место в иерархии этических ценностей. Здесь раскрывается та самая «история души» героя, которая «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (6, 249). Временами этот автокомментарий разрастается в значительные по объёму лирические отрывки, в которых запечатлены наблюдения автора над собственным внутренним миром, родившиеся в результате размышлений о внешней жизни и своем месте в ней и т. д.

Все эти фрагменты объединяет одна общая мысль — бесконечная неудовлетворенность той ничтожной, искусственной жизнью, которая навязана эпохой автору записок и его современникам. Ее пустота и однообразие рождает унылую гнетущую скуку, ощущение безысходности и бесцельности существования: «Encore une soirée aujourd'hui, je suis bien las, bien ennuyé de ces sortes d'amusements; je mène vraiment une vie bien insipide et fatigante, mais que faire donc, nous sommes déjà dans un tel siècle qu'on ne s'occupe de rien de sérieux, tout est vide en nous, et nous sommes tellement habitués à cet état d'esclavage que nous ne sentons même pas notre propre dignité, que nous n'avons aucune ambition. Nous devenons bêtes devant un chef quelconque parce que c'est la crainte qui nous coupe la parole et qui éteint tout d'une coup en nous les idées que l'âme s'était formées»⁵⁶ (№ 37, л. 115). Это итоговая запись 1838 г.; новый 1839 г. проходит под знаком тех же настроений: «Mon journal est bien insipide, car la vie que nous menons ici l'est de même; toujours de la prose; toujours cette morne uniformité qui aigrit toute l'âme et qui la retrempe dans une tristesse et un ennui continuel. Que faire donc? Ces lignes doivent être l'écho de mon cœur; elles sont encore trop faibles pour en peindre toute l'amertume»⁵⁷ (№ 38, л. 73). Эта

⁵⁶ «Сегодня снова вечеринка. Я очень устал, мне очень наскучили этого рода развлечения; право, я веду жизнь слишком пошлую и утомительную, по что же делать! В таком уж веке мы живем: ничто всерьез нас не занимает, все пусто в нас, и мы до того привыкли к этому состоянию рабства, что нет в нас даже чувства собственного достоинства; нет никаких сильных желаний; мы глупеем перед любым начальником, ибо страх лишает нас дара речи и сразу же гасит в нас все те мечтания, что успели сложиться в нашей душе».

⁵⁷ «Мой дневник ничтожен, потому что ничтожна жизнь, которую мы здесь ведем; всюду проза, всюду это унылое однообразие, которое так озлобляет душу, погружая ее в непрерывные печаль и скуку. Что же делать? Эти строки должны быть эхом моего сердца. Они еще слишком слабы, чтобы выразить всю наполняющую его горечь».

жизнь разрушает личность, так как она исключает всякую возможность деятельности ума и сердца: «...le désœuvrement est aussi une maladie; non pas du corps, mais l'âme» (№ 37, л. 118 об.); «...mes forces physiques sont épuisées; avec elles aussi les forces morales; je ne sais plus qu'écrire; aussi on le voit dans mon journal — il devient insipide; c'est bien là le miroir de mon âme; à tous ces bals où je me suis trouvé: qu'ai-je vu? — qu'ai-je rencontré de tel, pour que cela puisse faire quelque impression?.. rien? qu'une foule bigarrée bizarre, avide de bruit, de plaisirs, de vaines espérances — des femmes plus occupées de parures que de ceux qui les entourent et vous êtes là, au milieu d'eux voyant tout d'un œil indifférent et fatigué; le cœur vide, la tête épuisée, ne pensant à rien...»⁵⁸ (№ 40, л. 38).

Мотив «пустоты жизни» особенно настойчив в автобиографических записках Колзакова: «Дни и месяцы текут, мы все те же; так же скучаем, так же проводим время праздно и без всяких занятий; пустота так же всюду нас окружает» (№ 39, л. 101 об.); «...si j'examine mon journal, ou, plutôt, ma conscience, j'y vois encore plus le vide dans lequel j'ai existé pendant tout cet espace de temps. Point de sensations nouvelles, point de ces occupations utiles et agréables qui puissent orner votre esprit...»⁵⁹ (№ 40, л. 2).

Служба, каждодневные дела не относятся к сфере «полезных занятий»; более того, они им противоречат: «Развод все с церемониею, и опять надо мне ездить за приказанием; сколько времени убивает служба... И после сего поневоле привыкнешь ничем не заниматься суриозным, поневоле ничего не останется в голове хорошего» (№ 39, л. 44). Характерно, что представление Колзакова о «суриозных» занятиях неконкретно («Oh, mon Dieu, vraiment! que deviendrais-je, ma tête se perd dans ces conjectures; je désire quelque chose, mais c'est en vain que je le cherche, je ne sais moi-même ce que c'est... Serait-ce le goût pour l'étude? Pas tout à fait!.. Pour le dessin?.. Non plus... Ce que je désire est bien vague, bien difficile à trouver...»⁶⁰ (№ 40, л. 82 об.); ясен

⁵⁸ «...праздность — это тоже болезнь — не тела, но души»; «...мои телесные силы, а вместе с ними и нравственные, на исходе; я не знаю уже, о чем писать, это видно и по моему дневнику, который становится пошлым, а он зеркало моей души. Что я вижу на всех этих балах, на которых я бываю, что встретил я там такого, что могло бы произвести на меня впечатление? — ничего. Лишь пеструю толпу, причудливую, жадную до слухов, удовольствий, пустых упований; женщин, более занятых своими украшениями, чем людьми, кои их окружают, и вот я стою здесь, среди них, глядя на все это усталым и равнодушным взором, — сердце пусто, ум молчит, мыслей никаких...».

⁵⁹ «Если всмотреться в мой дневник, или, вернее, в себя самого, я еще яснее вижу пустоту, в которой жил все это время. Ни новых чувств, ни полезных и приятных занятий, которые могли бы возвысить ваш дух...».

⁶⁰ «О боже! Что со мной будет! Я ломаю себе голову; чего-то хочу, но напрасно ищу это что-то, я сам не знаю, что это такое. Может быть, это склонность к науке? Не совсем! К рисованию? Тоже нет. То, чего я хочу, очень неясно, очень трудноопределимо.»

лишь общий их смысл: в идеале это должна быть творческая работа, с помощью которой только и можно достигнуть внутренней гармонии («... c'est en travaillant qu'on recouvre le repos de l'âme, c'est aussi en travaillant qu'on se crée le bonheur»⁶¹ (№ 37, л. 118)) и, что особенно важно, создать некие духовные ценности, которые наследуют потомки.

Как это ни тяжело сознавать, очевидно, что при настоящем положении вещей современное поколение ничего не сможет дать тем, кто придет ему на смену: «... так, кажется, пройдет вся наша жизнь, не оставив после себя никаких резких воспоминаний нашего бытия» (№ 39, л. 101 об.); «... вот как проходят дни! Вот как пройдет и наша молодость, не оставив по себе никакой пользы для будущности! Ужасна наша участь!» (№ 39, л. 44).

Напряженные раздумья такого рода — очень в духе времени: «... наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, „рефлексии“, — писал В. Г. Белинский.⁶² Не менее характерно также и то, что личность останавливается на ступени самопознания, которое само по себе не должно быть конечной целью, а может лишь служить предпосылкой к действию. Но самого действия не происходит: «Я <...> долго сидел в раздумье <...>, выпуская по временам глыбы табашного дыма из любимой своей черешневой трубки; наконец и думы мои истопились, и трубка погасла, а все лень чем-нибудь заняться» (№ 39, л. 101 об.). Лень, апатия все более и более завладевают человеком: «... je suis devenu paresseux au dernier point et surtout blasé sur toutes choses...»⁶³ (№ 40, л. 2).

Много лет спустя, оглядываясь на свое прошлое, почтенный шестидесятилетний генерал К. П. Колзаков напишет о себе так: «Собственно к труду он не привык <...> сделался ленив <...> предавался в свободные часы одним только светским развлечениям и живописи» (№ 21, л. 89 об.—90).

Наш герой не обладал «железной и непоколебимой волей» («победа над собой не так легка, как думают» (№ 37, л. 117 об.)), необходимой для того, чтобы вырваться из сферы привычных, ставших почти автоматическими занятий (театр, балные приключения). Круг замкнулся. Началом нашего рассказа о прапорщике, а затем подпоручике Колзакове послужили его светские похождения; этим же и заканчивается его история. Осознание «неправильности» своего бытия не приводит к переменам. Жизнь продолжает идти по наезженной колее, и только иногда тревожит сформулированная много позднее мысль о том, что, вероятно, и он, Колзаков, мог бы сыграть в жизни какую-то значительную роль: «... его (Колзакова, — *И. Ч.*) можно уподобить искусно подмалеванной картине, на которой набросаны в беспорядке раз-

⁶¹ «Только в работе можно обрести душевный покой и только в работе обретается счастье».

⁶² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 518.

⁶³ «Я стал крайне ленив, а главное, решительно всем пресыщен».

личные тона — светлые и темные — по которым недостает оконченности. Попадись эта картина заранее в искусные руки — из нее бы вышло что-нибудь хорошее, блестящее — но за неимением опытного деятеля эта картина осталась эскизом неразработанным и недооконченным» (№ 21, л. 91).

Перелистывая страницы дневника Колзакова, запечатлевшие внутренний облик автора, «историю его души», легко заметить, что все написанное там уже знакомо — по журналу Печорина. В самом деле, достаточно вспомнить, например, одну из последних записей, сделанную Печориным накануне возможной гибели; в ней тот же горький итог несостоявшейся жизни («эскиз неразработанный и недооконченный»), которая не принесла ничего, кроме усталости и разочарования: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горшка 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, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться» (6, 324).

Дневниковые записи Колзакова неизбежно вызывают в памяти и известные строки лермонтовской «Думы» — стихотворения, идеологически и философски неразрывно связанного с «Героем нашего времени». Параллели возникают естественно, они совершенно очевидны. Перечислим мотивы экспонированных выше фрагментов «журнала» Колзакова, обнаруживающие явную связь с основными лирическими темами «Думы» и — соответственно — с мыслями, отчетливо звучащими в самоосуждениях Печорина. Это бесцельность, пустота жизни (ср.: «И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели»), праздность, бездействие современного поколения («В бездействии состарится оно»), внутренняя опустошенность, ведущая к потере чувства собственного достоинства и психологии рабства («И перед властью — презренные рабы»), неспособность к истинно глубокому чувству («И ненавидим мы, и любим мы случайно»), бесплодность существования («Толпой угрюмою и скоро позабытой, Над миром мы пройдем без шума и следа, Не бросивши векам ни мысли плодovitой, Ни гением начатого труда»).

* * *

Названные здесь мотивы или лирические темы образуют известную схему, по которой конструируются самоаналитические признания наших героев — реального и вымышленного. Записи

В дневниках, отражающие содержание внутренней, душевной жизни их авторов (см. выше слова Колзакова о дневнике — зеркале его души), дают возможность увидеть, как складывался, формировался особый историко-культурный характер, личность эпохи безвременья, пришедшая на смену «героической личности декабризма 1810—1820-х годов». ⁶⁴ Созданный Лермонтовым образ как бы «сфокусировал» в себе черты человека 1830-х гг. (потому-то он и предстал в несколько гиперболизированном варианте). Был создан тип, по словам Достоевского, «чрезвычайно редко встречающийся в действительности целиком и который тем не менее почти действительнее самой действительности». ⁶⁵ Точность историко-психологического видения автора «Героя нашего времени» безусловна; знакомство с историко-культурными памятниками лермонтовской поры еще и еще раз убеждает в этом.

⁶⁴ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979, с. 48.

⁶⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1973, т. 8, с. 383

Е. И. КИЙКО

**«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ЛЕРМОНТОВА
И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Связь Печорина с предшествующими «скучающими» героями французской и английской литератур отмечена автором романа (б, 232—233).¹ Впоследствии детальное сопоставление «Героя нашего времени» Лермонтова с романами «Рене» Шатобриана (1802), «Оберманом» (1804) Сенанкура, «Адольфом» (1807) Бенжамена Констана и «Исповедью сына века» (1836) Мюссе сделано в работе С. И. Родзевича.² Вместе с тем еще в 1858 г. в статьях о Лермонтове А. Д. Галахов подчеркивал в Печорине «национальные черты». Он справедливо утверждал, что «тип *Героя нашего времени* не был бы совершенно полным и живым, если б он, входя в круг общеевропейского настроения русского образованного общества, не представлял никаких особенностей последнего». Сходство Печорина с его европейскими литературными предшественниками объясняется, по мнению Галахова, «обстоятельствами, общими для нас вместе с другими европейцами», отличие же обусловлено проблемами русской действительности того времени.³

О гармоническом сочетании в творчестве Лермонтова западноевропейской и русской литературных традиций писали и позднейшие исследователи.⁴

Советские лермонтоведы также, анализируя «Героя нашего времени», исходят из той точки зрения, что русская проза

¹ Ср.: *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 43—44, с. 496.

² См.: *Родзевич С. И.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913.

³ Рус. вестн., 1858, т. 16, авг., кн. 2, с. 605. О том, что творчество Лермонтова развивалось в русле общеевропейского интеллектуального движения, охватившего и Россию, писал также П. В. Анненков (см.: *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1960, с. 181).

⁴ См.: *Duchesne E.* 1) М. Ю. Lermontov. Sa vie et ses œuvres. Paris, 1910; 2) Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914.

1830-х гг. формировалась не изолированно, а в теснейшей связи с западноевропейской литературой, используя ее исторический опыт.

Итак, можно считать общепризнанным, что роман Лермонтова «Герой нашего времени» соотносится не только с русской литературной традицией, но и продолжает определенную линию развития европейского, в частности французского, романа. Каждый из предшественников Печорина во французской литературе (Рене, Оберман, Адольф, Октав) отражает по-своему сдвиги общественного и эстетического сознания Франции, вызванные в свою очередь историческими потрясениями. Однако эта литературная традиция определяется творчеством не только создателей перечисленных выше героев, но и произведенийми де Сталь и Жорж Санд. Хотя ни у той, ни у другой французской писательницы нет героев, которых можно было бы соотнести с Печориным, обе они тем не менее оказали существенное влияние на формирование литературного направления, представленного именами Шато-брана, Сенанкура, Констана, Мюссе.

Как писательница с общественно активным восприятием жизни Жермена де Сталь сформировалась в годы подготовки Французской революции XVIII в. Ее симпатии были на стороне французских просветителей, а когда началась революция, де Сталь оставалась до сентября 1792 г. в Париже и принимала непосредственное участие в политической борьбе, ратуя за республику. «Я искренно хочу, — писала она в торжественной декларации 3 июня 1795 г., — утверждения французской республики на священном основании справедливости и гуманности, так как считаю доказанным, что в современных условиях только республиканское правительство может обеспечить Франции покой и свободу».⁵ Характеризуя общественную позицию де Сталь этого периода, Ш. Сент-Бёв писал в 1830 г.: «Г-жа де Сталь еще в 1796 году была полна глубокой, утешительной веры в освобождение человечества и обновление общества».⁶

Литературно-эстетические теории де Сталь отражали ее общественно-политические взгляды. Так, уже в первых статьях и эссе она вступила в полемику с основными установками классицизма и отстаивала право человеческой личности на внутреннюю свободу, независимость и общественную активность. В книге «О влиянии страстей на счастье отдельных людей и народов» (1796) де Сталь противопоставляла характеры страстные, исполненные внутренней энергии, по природе своей романтические, характерам вялым и пассивным. С ее точки зрения, страстные натуры не могут примириться с деспотическим общественным порядком и их протест неизбежно приводит к революционному

⁵ Цит. по: *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962, с. 54.

⁶ *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты; Критические очерки. М., 1970, с. 102.

взрыву. Люди с пламенными характерами являются движущими силами истории, с их деятельностью связан исторический прогресс, — таков вывод де Сталь. В большом трактате «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями», написанном в 1800 г., де Сталь проследила историю мировой литературы начиная с античности вплоть до конца XVIII в. В литературе прошлого де Сталь выделила тех писателей, которые сосредоточили свое внимание на изображении внутреннего мира человека, раскрывая тайные движения его души, непредвиденное и подсознательное в его психике. Оссиан, Шекспир, Юнг, Расин — вот имена, которые привлекали особое внимание де Сталь.⁷ Среди писателей, непосредственно предшествовавших новому направлению французской литературы, особое место де Сталь отводила Гете — автору романа «Страдания молодого Вертера».

Трактаты и литературные эссе де Сталь, в которых закладывались эстетические основы романтизма, несколько опередили реальное развитие французской литературы того времени. Так, романы, которые обычно относят к раннему французскому романтизму, — «Рене» Шатобриана и «Оберман» Сенапкура, были написаны в 1802 и 1804 гг., т. е. уже после теоретических сочинений де Сталь, так же, впрочем, как и ее собственные романы — «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807). Эту особенность развития французской литературы периода революции XVIII в. отметил Сент-Бёв. Он писал об этом в статье «Стремления и надежды литературно-поэтического движения после революции 1830 года»: «В пору буйственного развития Французской революции искусство безмолвствовало <...> Однако эхо социальных потрясений рано или поздно должно было найти отклик и в поэзии: она неизбежно должна была пережить свою революцию <...> Начали эту революцию г-н Шатобриан и г-жа де Сталь — два великих писателя <...> они начали эту революцию с различных сторон, они шли к ней разными путями, но в конце концов пути их слились воедино».⁸

Де Сталь оказала большое влияние на всю европейскую литературу начала XIX в. Во Франции под ее прямым воздействием начал свою литературную и критическую деятельность Бенжамен Констан.⁹ Общение с де Сталь и в особенности совместное путешествие по Германии вдохновили его на создание романа «Адольф» (1807; опубл. 1815).¹⁰ Роман этот писался одновре-

⁷ Характеристику общественных и эстетических взглядов Жермены де Сталь см. в кн.: *Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм. М., 1947, с. 44—48.

⁸ *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты; Критические очерки, с. 101—102.

⁹ Об этом см., например: *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом, с. 122 и след.

¹⁰ На этот факт как на общеизвестный указал и П. А. Вяземский в предисловии к собственному переводу «Адольфа» на русский язык. Де Сталь он назвал «славной женщиною, обратившею на труды свои внимание целого света» (Адольф: Роман Бенжамен Констан. Спб., 1831, с. XI).

менно с книгой де Сталь «О Германии», в атмосфере постоянного творческого общения обоих авторов.¹¹ Именно этими обстоятельствами и следует объяснить тот факт, что характеристика, данная де Сталь Вертеру, определила концепцию образа Адольфа и художественный метод изображения этого персонажа. Вот что сказано в книге «О Германии» о Вертере: Гете «... сумел нарисовать картину не только страданий от любви, но и болезней воображения в нашем веке; эти мысли, которые приходят на ум без возможности претворить их в акт воли; странный контраст жизни, значительно более монотонной, чем жизнь древних, и внутреннего бытия, гораздо более бурного, производит нечто вроде головокружения, сходного с тем, которое испытывают на краю бездны, и сама усталость, которую чувствуют после того, как долго в нее смотрели, может побудить броситься в нее. Гете сумел присоединить к этой картине тревог души, столь философичной в своих последствиях, простой, но чрезвычайно интересный художественный вымысел. Если считать необходимым во всех науках поражать взор внешними знаками, не естественно ли заинтересовать сердце, чтобы запечатлеть в нем великие мысли?»

Романы в письмах предполагают всегда больше чувств, чем фактов; древние никогда не подумали бы придать такую форму своим вымыслам; и даже не потому, что за два века философия нами достаточно усвоена, чтобы анализ того, что чувствуют, стал занимать такое большое место в книгах. Этот способ строить романы, несомненно, не столь поэтичен, как тот, который целиком состоит в рассказах; но человеческий разум сейчас менее жаждет к событиям, даже самым наилучшим образом скомбинированным, чем к наблюдениям над тем, что делается в сердце. Эта склонность вызвана большими интеллектуальными переменами, происшедшими в человеке: он вообще все больше и больше стремится сосредоточиться в себе и ищет религии, любви и мысли в самой интимной глубине своего существа».¹²

Итак, в Вертере де Сталь выделила следующие черты его облика: «болезнь воображения», которая была порождена историческими условиями эпохи; внутреннюю активность душевной жизни героя при внешней его пассивности; отсутствие попыток превратить свои мечты в реальность.

Говоря о конструктивных особенностях романа в целом, де Сталь отметила значительность и философичность повествования при отсутствии внешней занимательности, а также то, что главное внимание Гете сосредоточил на изображении жизни сердца, психологии героя.

«Адольф» Бенжамена Констан (роман в целом и характер героя в частности) отличается в той или иной степени теми же

¹¹ То, что «Адольф» находится в прямой связи с книгой м-м де Сталь «О Германии», отметил Б. М. Эйхенбаум (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961, с. 226).

¹² De L'Allemagne. Par Madame de Staël. Paris, 1862, p. 314—315 (цитата приводится в переводе А. М. Березкина).

особенностями. Поэтому, сопоставляя «Героя нашего времени» с романом Бенжамена Констана, следует иметь в виду не только литературную традицию «вертеризма»,¹³ но и анализ образа героя Гете в книге «О Германии», осуществленный де Сталь применительно к задачам, которые предстояло решить французскому «персональному» роману начала XIX в. Между тем творчество де Сталь до сих пор не привлекало внимания исследователей наследия Лермонтова: имя ее в «Лермонтовской энциклопедии» даже не упоминается. Эстетические и литературно-общественные идеи де Сталь должны учитываться лермонтоведами еще и потому, что ее произведения пользовались популярностью в России на протяжении первых трех десятилетий XIX в.¹⁴ Пушкин высоко ценил де Сталь и как политического единомышленника и как друга России, отдавшего «полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных» (II, 7, 17). Сделав французскую писательницу одной из героинь «Рославлева», Пушкин сказал там о де Сталь: «... Наполеон боролся с нею, как с неприятельскою силой...» (II, 6, 137).¹⁵

Сознательная жизнь Лермонтова началась как раз в пору повышенного интереса русского общества к де Сталь, и поэтому трудно предположить, что он не читал ее произведений в оригинале или не был знаком с ними по русским интерпретациям. Правда, в дошедших до нас источниках Лермонтов нигде не упоминает о де Сталь.¹⁶

Следует отметить при этом, что имя Бенжамена Констана Лермонтов также нигде не называет, но совершенно очевидно, что с романом «Адольф» он был знаком и непосредственно,¹⁷ и через творчество Пушкина. Исследователи неоднократно писали о том, что в «Евгении Онегине» Пушкин воспользовался художественными достижениями французского психологического романа начала XIX в.¹⁸ Его герой сродни персонажам этих романов,

¹³ Ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Статья о Лермонтове, с. 226.

¹⁴ См.: *Заборов П.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века. — В кн.: *Ранние романтические веяния.* Л., 1972, с. 168—250.

¹⁵ Об отношении Пушкина к де Сталь см. в кн.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960.

¹⁶ Н. О. Лернер считал, однако, что в «Предисловии к „Журналу Печорина“» есть перефразировка следующего афоризма из романа де Сталь «Юриина, или Италия»: «Tout comprendre très indulgent» («Кто все понимает, тот становится весьма снисходительным»). Лернер имел в виду слова Лермонтова: «... мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Д. И. Абрамович эти же слова возводил к афоризму Жорж Санд: «Tout comprendre c'est tout pardonner» («Все понять — все простить»). См. об этом: *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. 2-е изд. Л., 1975, с. 143.

¹⁷ Конкретные сопоставления «Героя нашего времени» Лермонтова с «Адольфом» Бенжамена Констана см. в работе: *Родзевич С. И.* Предшественники Печорина во французской литературе, с. 14—31.

¹⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960; *Ахматова А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. — В кн.: О Пуш-

в то же время это русский тип, сформированный другими обстоятельствами и другой эпохой. Евгений Онегин, с одной стороны, объединял Печорина с его предшественниками в европейской литературе, а с другой — являлся гранью, отделяющей его от них. В связи с этим Б. В. Томашевский писал: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого „влияния“ предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей, как бы комментировалось образом Онегина. Онегин принял на себя болезнь своих предшественников».¹⁹

Таким образом, «Герой нашего времени» несомненно связан с общеевропейской традицией психологического романа, которая складывалась в условиях общественно-исторических потрясений (Французская революция, наполеоновские войны, восстание декабристов) и определялась разнообразными факторами развития эстетической мысли и собственно литературного творчества. Среди деятелей, создававших эту традицию, должна быть названа, как отмечено выше, и де Сталь, а это в свою очередь позволяет поставить вопрос о значении ее творчества для Лермонтова.

С середины 1820-х гг. во Франции широко распространяется учение социалиста-утописта Сен-Симона. Сен-симонисты, стремясь к преобразованию всех сфер общественной жизни, уделяли большое внимание и литературе. Выступая против буржуазного общественного устройства, отстаивая право личности на гармоническое развитие, сен-симонисты относились с сочувствием к идеям ранних романтиков и в особенности к теории страстей де Сталь. Критики этого лагеря усматривали в ее творчестве и в эстетических эссе попытку реабилитировать в век эгоизма живые сердечные симпатии человека, его способность к самоотверженности, к бескорыстной любви. Де Сталь, по словам одного из деятелей сен-симонизма, Анфантена, «защищала прогрессивное развитие человечества».²⁰

В русле этих же идей была написана в 1833 г. и статья Санд об «Обермане» Сенапкура. Доказывая общественную значимость и актуальность психологических романов, к типу которых принадлежал и «Оберман», утверждая преимущество этого жанра перед другими, Ж. Санд писала: «Если рассказы о войнах, человеческих деяниях и страстях всегда привлекали внимание огромного большинства людей < . . . >, то так же достоверно известно, что для глубоких и мечтательных натур или умов наблюдательных и тонких самым важным и ценным в поэме является умение раскрыть со-

кпне. Л., 1977; *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980.

¹⁹ *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция, с. 497—498.

²⁰ См.: *Обломовский Д. Д.* Французский романтизм, с. 227.

кровенные страдания человеческой души вне их зависимости от блеска и изменчивости внешних событий. Для изучения психологии человека на протяжении веков эти редко появляющиеся и мрачные произведения имеют, возможно, большее значение, чем сами исторические факты: давая представление о моральном и умственном состоянии народов на разных стадиях цивилизации, они могут подчас послужить ключом к пониманию важных событий, до сих пор остающихся загадкой для современных ученых».²¹ С точки зрения Ж. Санд, современная ей послереволюционная буржуазная цивилизация повинна в том, что «круг страданий <...> с каждым днем все ширится, и завтра их будет больше, чем сегодня».²² Эта цивилизация породила болезни, которых не знали герои прошлого: Вертер, Рене, Оберман. «Если изучение психологии в ее поэтическом воплощении до сих пор было недостаточным и поверхностным, — писала в связи с этим Жорж Санд, — то это потому, что ей не хватало наблюдений, и оттого, что болезни, сейчас уже установленные и известные, вчера еще не существовали».²³ Обращенный к писателям нового времени призыв Ж. Санд заняться изучением психологии человека был связан с самой сущностью социально-утопических теорий, основывающихся на вере в то, что социальное преобразование, которое приведет к освобождению личности, должно начаться с нравственного совершенствования всех членов общества. В этой связи понятно пожелание Ж. Санд, чтобы появился «строгий и глубокий психолог», которому удастся рассказать о «борьбе воли против бесилия, описать волнение, ужас, смятение, слабость души, которая сама себя не знает и отрицает», и который заставит «заинтересоваться непрерывными муками человека, не желающего признать свою немощь, предпочитающего в ужасе и изумлении от своих поражений приписать себе извращенность, лишь бы не признаться в своем врожденном убожестве».²⁴

Во французской литературе активным участником нового направления была сама Ж. Санд; справедливость эстетических прогнозов автора статьи об «Обермане» подтвердил также вскоре Мюссе, написав роман «Исповедь сына века» (1836). В русской литературе первым «личным» романом, в котором душевная и нравственная жизнь героя прослеживается изнутри как сложный и противоречивый процесс, стал «Герой нашего времени» (1840) Лермонтова.

Обычно пишут о том, что в «Исповеди сына века» рассказана история любви Мюссе и Ж. Санд.²⁵ Однако не менее важно отметить и то, что замысел этого романа возник в атмосфере творче-

²¹ Жорж Санд. Собр. соч.: В 9-ти т. Л., 1974, т. 8, с. 629.

²² Там же, с. 640.

²³ Там же.

²⁴ Там же, с. 641.

²⁵ Об этом писал и сам Мюссе (см. в кн.: *Вл. Каренин. Жорж Санд, ее жизнь и произведения (1804—1838)*. СПб., 1899, с. 389).

ского общения его автора с Ж. Санд, писавшей как раз в это время статью об «Обермане» (1833). Социально-исторический анализ «болезни века», поразившей и героя Мюссе Октава, содержался именно в этой статье. О том, что Мюссе объяснял «недуги», присущие его поколению, теми же причинами, что и Ж. Санд, свидетельствует вторая, так называемая «историческая» глава «Исповеди сына века», где сказано: «Болезнь нашего века происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем другом разгадки наших страданий».²⁶ Правда, здесь же содержалась и полемика с социалистами-утопистами, к которым принадлежала и Ж. Санд, и было высказано неверие в то, что их теории соответствуют насущным потребностям народа. Мюссе писал: «Вне всякого сомнения, вы — филантропы, и, вне всякого сомнения, вы правы относительно будущего. Наступит день, когда вас благословят, но сейчас — нет, мы, право же, еще не можем благословлять вас. Когда в прежние времена угнетатель говорил: „Земля принадлежит мне!“, угнетаемый отвечал: „Зато мне принадлежит небо“. А что он ответит сейчас?».²⁷

Французские исследователи признавали, что отношение Мюссе к его героям — «демоническим прожигателям жизни» — изменилось после совместного путешествия писателя по Италии с Ж. Санд в течение 1833—1834 гг., что теперь он осуждал этих героев с точки зрения социального идеала будущего, пусть и неопределенного. О плодотворном воздействии на Мюссе, в частности как на автора второй главы «Исповеди сына века», в которой он один только раз за всю свою деятельность (не считая стихотворения 1835 г. «Sur la presse») изложил свои взгляды на общественно-историческое и политическое положение Франции того времени, сказано и в книге Вл. Каренина о Ж. Санд: «Останавливаем внимание читателя на том факте, — пишет автор, — что две единственные серьезные политические professions de foi Мюссе — упомянутое стихотворение и эта 2-я глава, на которую, к сожалению, с этой точки зрения не обращают внимания, не обращают внимания на тот дух истинной свободы, который веет в ней, и на очень определенное отношение к событиям конца прошлого и начала нашего века — оба эти произведения написаны после связи Мюссе с Жорж Санд, под непосредственным еще влиянием ее речей и интересов, хотя, конечно, писал их Мюссе без всякой мысли о том, что в них звучат бессознательно отголоски этих речей и интересов».²⁸ К сказанному следует добавить, что Мюссе, работая над «Исповедью сына века», находился под

²⁶ Мюссе Альфред де. Исповедь сына века. М., 1958, с. 20.

²⁷ Там же.

²⁸ Вл. Каренин. Жорж Санд, ее жизнь и произведения (1804—1838), с. 405.

воздействием не только «речей и интересов» Ж. Санд, но и ее статьи об «Обермане», где эти идеи были четко сформулированы.

Итак, Мюссе в «Исповеди сына века» продолжил линию французского психологического романа, которая определялась Шатобрианом, Сенанкуром, Бенжаменом Констаном и литературно-эстетическими эссе де Сталь в период раннего романтизма и Ж. Санд на втором этапе его развития, когда в интеллектуальной жизни Франции заметную роль играли теории утопического социализма Сен-Симона.

О переключке «Героя нашего времени» Лермонтова с «Исповедью сына века» Мюссе писали многие исследователи.²⁹ При этом, однако, не учитывалось то обстоятельство, что роман Мюссе, как об этом сказано выше, был написан под впечатлением личных и творческих контактов с Ж. Санд. Поэтому некоторые точки соприкосновения этих двух романов или, наоборот, полемического отталкивания могут быть объяснены общими и для Мюссе и для Лермонтова идейно-эстетическими источниками, среди которых, помимо «Рене» Шатобриана и «Адольфа» Бенжамена Констана, должна быть упомянута и статья Ж. Санд об «Обермане». Так, отмечалось сходство названия романа Мюссе «Исповедь сына века» с лермонтовским «Героем нашего времени». В первоначальном варианте сходство это было еще очевиднее: у Лермонтова — «Один из героев начала века» (6, 649),³⁰ у Мюссе — «La confession d'un enfant du siècle» (в точном переводе: «Исповедь одного из детей века»). Однако заглавие это вытекало из того эстетического «задания», которое сформулировала в своей статье Ж. Санд.

Охарактеризовав основную причину «болезни» современного человека, Ж. Санд писала: «Эта болезнь более распространена, чем все другие, но о ней никто еще не решился говорить. Чтобы придать ей изящный, поэтический облик, нужна рука мастера и знание предмета». Тут же Ж. Санд с уверенностью утверждала, что «такие произведения, бесспорно, появятся».³¹

Следует отметить при этом, что Печорин как тип в большей степени, чем Октав у Мюссе, соответствовал той общей характеристике, которую дала Ж. Санд современному человеку. Она писала, что «болезнь» современного человека порождена его неспособностью в силу особых социальных условий «утолить желание». Страдания, порожденные этим конфликтом, Ж. Санд описала следующим образом: «Это упорное, яростное, гневное, нечестивое страдание души, которая хочет осуществить свое предназначение,

²⁹ Наиболее подробно об этом говорится в кн.: *Родзевич С. И.* Предшественники Печорина во французской литературе, с. 31—43; см. также: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, с. 160—163; *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове, с. 251—253; *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий, с. 13—14, 62—63; *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 93—94.

³⁰ О первоначальном варианте названия романа Лермонтова ср.: *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» Лермонтова. М., 1976, с. 25—31.

³¹ *Жорж Санд.* Собр. соч., т. 8, с. 641.

рассеивающееся как мечта. Это ярость сил, которые стремились все постичь, всем обладать, но от которых все ускользает, даже воля, угасая в бесплодной усталости и тщетных усилиях. Это опустошенность и мука неудовлетворенной страсти; коротко говоря — это болезнь тех, кто жил». ³² Сказанное здесь может быть переадресовано и Печорину, если вспомнить к тому же то, что говорил о себе он сам: «Пробегаю в памяти всё мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? . . . А верно она существовала, и 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» (6, 321).

У нас нет фактов, которые позволили бы бесспорно утверждать, что Лермонтов читал статью Ж. Санд об «Обермане», когда она была напечатана в 1833 г. в журнале «Revue des deux Mondes» (15 июня). Переключку «Героя нашего времени» со статьей Ж. Санд можно в какой-то степени объяснить тем, что, создавая Печорина, автор исходил из психологической характеристики обобщенного образа современного ему европейского человека (разумеется, и русского), как он сформировался в жизни и отразился в литературе. Вероятнее всего, Лермонтов читал эту статью в 1840 г., когда она была вновь опубликована в качестве предисловия к изданию романа Сенанкура «Оберман». ³³ Так, отвечая в 1841 г. весной в своем собственном предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» читателям, которые не поняли замысла романа, и настаивая на том, что Печорин это портрет, «но не одного человека», а «составленный из пороков» всего поколения, Лермонтов писал: «Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (6, 203). Аналогичным образом проблема писатель—общество решалась и Ж. Санд. Установить все очаги болезни в современном обществе и человеке — такова, с ее точки зрения, задача писателя. «Его роль заключается в том, чтобы познавать, а не судить, — писала она далее. — Он устанавливает факты, а не спорит о них. Он пополняет свою сокровищницу наблюдений, открывая необычные случаи. Он стремится прежде всего определить болезнь, лечить же ее будет потом».

³² Там же, с. 640.

³³ Obermann par de Sénancour avec une preface par George Sand. Paris, 1840.

Результат деятельности писателя-психолога Ж. Санд видела в том, что, «может быть, род человеческий», научившись «изучать и анализировать» свои «нравственные недуги», найдет способ исцелиться от них.³⁴

Таким образом, предисловие Лермонтова ко второму изданию «Героя нашего времени», появившееся вскоре после выхода в свет романа Сенанкура «Оберман» с предисловием Ж. Санд, было написано в соответствии с представлениями о функциях литературы, характерных для французской писательницы и — шире — для эстетических концепций сен-симонистов. Лермонтов не претендовал на роль моралиста — исправителя нравов, но он верил в то, что его произведение в конечном счете будет полезно обществу. Об этом он писал и прежде, в «Предисловии» к «Журналу Печорина». Там сказано: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа <...> Итак, одно желание пользы заставило меня напечатать отрывки из журнала...» (6, 249).³⁵ Приведенное рассуждение Лермонтова созвучно также и тому, что писала в статье об «Обермане» Ж. Санд, когда доказывала важность произведений, раскрывающих «сокровенные страдания человеческой души», и утверждала, что сочинения эти «имеют, возможно, большее значение, чем сами исторические факты».³⁶

Исследователи уже писали о том, что Лермонтов, вероятно, был знаком с некоторыми сочинениями Сен-Симона.³⁷ Возможно, что это и так, но гораздо важнее отметить, что творчество Лер-

³⁴ Жорж Санд. Собр. соч., т. 8, с. 633.

³⁵ Б. М. Эйхенбаум считал, что в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов, отказываясь считать «болезнь», полемизировал с автором «Исповеди сына века», который «не только изучает самую болезнь и ее происхождение, но и надеется помочь ее излечению» (Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове, с. 252). Для такого вывода нет достаточных оснований. В данном случае Лермонтов присоединился к точке зрения Ж. Санд, а не полемизировал с Мюссе.

³⁶ До сих пор комментаторы сопоставляли фразу Лермонтова: «История души человеческой <...> едва ли не любопытней и не полезней истории целого народа» с афоризмом Гейне («Путевые картины», ч. III. Путешествие от Мюнхена до Генуи, гл. XXX): «Каждый человек есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает; под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история» (см. об этом: Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий, с. 142). Однако смысл сказанного Лермонтовым не совпадает с тем, что имел в виду Гейне. Лермонтов, как и Ж. Санд, противопоставляя историю души человека истории человечества, считал, что в ней (душе) кроется разгадка трагических коллизий общества (ср. у Ж. Санд: изучение психологии может послужить «ключом к пониманию важных событий, до сих пор остающихся загадкой для современных ученых» — Собр. соч., т. 8, с. 629). Гейне же говорит о человеке как об имманентном феномене.

³⁷ См.: Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945, т. 1, с. 314—315; ср.: Найдич Э. Поэма «Сашка». — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964, с. 142—143.

монтова второй половины 1830-х гг., пронизанное пафосом борьбы за освобождение человеческой личности от деспотизма общественного устройства, было созвучно социально-утопическим исканиям его времени. Характерно, что стихотворения Лермонтова и его роман «Герой нашего времени» сыграли определенную роль в формировании социально-утопических воззрений Белинского.³⁸ Прочитав «Героя нашего времени» весной 1840 г., когда его вера в «разумность действительности» претерпела крах, Белинский уже в предварительной рецензии на роман, напечатанной в майской книжке «Отечественных записок» за тот же год, выдвинул на первый план в художественном творчестве «важный современный вопрос о внутреннем человеке».³⁹ Осенью 1840 г. критик в письме к Боткину заявлял: «Для меня теперь *человеческая личность* выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века»,⁴⁰ т. е. сказал то, о чем писали Ж. Санд в статье об «Обермане» и Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени». 15 января 1841 г. Белинский говорил тому же Боткину, что он понимает теперь, «как Ж. Занд мог посвятить деятельность целой жизни на войну с браком», и добавлял: «Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности».⁴¹ Творчество Ж. Санд для Белинского стало в это время одним из источников идей утопического социализма. На страницах «Отечественных записок» печатались переводы ее романов, а в 1843 г. была опубликована с сочувственными комментариями переводчика ее статья об «Обермане».⁴²

Итак, Лермонтов в «Герое нашего времени» продолжил традицию французского психологического романа. В то же время характер его героя и общая концепция произведения, вольно или невольно, соответствовали эстетическим теориям сен-симонистов, тогда как Мюссе в ряде случаев с социалистами-утопистами полемизировал. Создав «Героя нашего времени», Лермонтов не только обобщил историко-литературный опыт своих предшественников, но и стал новатором, расширившим узкие рамки этого жанра. Он вывел своего героя из замкнутого мира любовного конфликта и проанализировал его внутренний мир в соприкосновении с различными сферами русской жизни. Психологизм, признание перво-степенной важности исследования «истории души человеческой» Лермонтов, по удачному выражению Б. М. Эйхенбаума, превратил

³⁸ Одним из первых это отметил П. В. Анненков (см.: *Анненков П. В. Литературные воспоминания*, с. 179—181).

³⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 146.

⁴⁰ Там же. М., 1956, т. 11, с. 556.

⁴¹ Там же. М., 1956, т. 12, с. 13.

⁴² См. об этом в кн.: *Идеи социализма в русской литературе*. Л., 1969, с. 104—113.

в «боевой лозунг».⁴³ «Лермонтов — поэт беспощадной мысли-истины», — писал Белинский, отмечая при этом, что его творчество «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».⁴⁴ Напряженность поисков нравственного идеала, присущая Лермонтову, сыграла огромную роль в дальнейшем развитии русского реализма. В то же время «Герой нашего времени» оказался уже «фактом не только русской национальной литературы, но и литературы мировой»,⁴⁵ о чем свидетельствуют и последовавшие сразу же за выходом в свет романа Лермонтова переводы его на немецкий и французский, а спустя несколько лет и на другие европейские языки.⁴⁶

⁴³ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове, с. 265.

⁴⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 36.

⁴⁵ Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция, с. 507.

⁴⁶ Библиографию переводов романа «Герой нашего времени» на иностранные языки см. в кн.: Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962; с. 203—218.

Э. Э. НАЙДИЧ

ЕЩЕ РАЗ О «ШТОССЕ»

Последнее произведение Лермонтова-прозаика — неоконченная повесть, известная под условным названием «Штосс», — почти не привлекало внимания дореволюционных исследователей. С. И. Родзевич и Л. П. Семенов анализировали отдельные мотивы повести, рассматривая ее как романтическое произведение в духе Гофмана и Ирвинга и приводя соответствующие параллели.¹ Кроме того, «Штосс» сопоставлялся с «Портретом» Гоголя. Лишь в 1947 г. была сделана попытка осмыслить лермонтовскую повесть как художественное целое.² Некоторые дополнения и коррективы были внесены мною в дальнейшем в комментарий к этому произведению в большом (1954—1957) и малом (1958—1959) академических изданиях. Основные положения, высказанные в 1947 г., были (порою несколько односторонне) развиты в статьях Е. Е. Слащева и Б. В. Неймана.³ Идея близости «Штосса» к «натуральной школе» удачно освещена в исследовании И. С. Чистовой «Прозаический отрывок „Штосс“ и „натуральная“ повесть 1840-х годов».⁴

Из последних по времени работ, посвященных повести Лермонтова, назовем труды Б. Т. Удодова, В. Э. Вацура.⁵ В них содержатся ценные наблюдения и полезный фактический материал.

Стремлением реставрировать представления о том, что лермонтовская повесть написана в духе произведений Гофмана, про-

¹ Родзевич С. Лермонтов как романист. Киев, 1914, с. 101—110; Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914, с. 384—388.

² Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1947, т. 4, с. 468—470 (комментарий Э. Э. Найдича).

³ Слащев Е. Е. О поздней прозе Лермонтова. — В кн.: Славянский сборник. I. Фрунзе, 1958, с. 133—141 (Учен. зап. Кирг. гос. ун-та. Филол. фак., вып. 5); Нейман Б. В. Фантастическая повесть Лермонтова. — Научн. докл. высш. шк. Филол. науки, 1967, № 2, с. 14—24.

⁴ Рус. лит., 1978, № 1, с. 116—122.

⁵ Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973, с. 633—653; Вацура В. Э. Последняя повесть Лермонтова. — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979, с. 223—252 (здесь же см. основную литературу вопроса).

никнута недавняя статья А. Б. Ботниковой.⁶ К сожалению, каких-либо новых аргументов, по сравнению с С. И. Родзевичем и Л. П. Семеновым, исследовательница не приводит. Перечисление таких особенностей, как сочетание фантастики и реальности, атмосфера таинственности, появление привидений, само по себе, без идейно-стилистического анализа повести, еще не дает оснований причислить ее к русской гофманиане.

1

Для анализа «Штосса», повести неоконченной и во многом загадочной, важно зафиксировать не подлежащие сомнению, твердые данные, связанные с ее сюжетом и творческой историей. Прежде всего о степени законченности повести. Дошедший до нас текст соответствует наброску плана в альбоме Лермонтова 1840—1841 гг. («Сю жет. У дамы: лица желтые. . .»). Сопоставление с планом показывает, что остался нереализованным лишь его заключительный эпизод: «Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко» (6, 623). Второй набросок плана, возникший уже после чтения повести, показывает, что намечалось окончание повести, аналогичное тому, которое предполагалось в первоначальном наброске плана: «Шулер имеет разум в пальцах. Банк. Скоропостижная» (6, 623). Следовательно, нет оснований считать, что в повести должны были появиться новые сюжетные мотивы. Основное ее содержание заключено в дошедшем до нас тексте. Что же касается финала, то, судя по обоим наброскам плана, повесть, по-видимому, должна была закончиться катастрофой — гибелью ее главного героя Лугина.

Не вызывает сомнений, что в центре повести стоит фигура художника Лугина. Он главное действующее лицо во всех дошедших до нас эпизодах. Все остальные образы даются лишь в соотношении с ним. Каждая строка повести, если исключить описание музыкального вечера (в первом эпизоде) и ноябрьского петербургского утра (во втором эпизоде), целиком посвящена Лугину.

Развертывание сюжета не оставляет места для каких-либо других мотивов, кроме основного. Таинственный адрес, портрет, игра в карты с призраком — единственное содержание повести. Эти данные необходимо дополнить хорошо известными сведениями о первом ее чтении самим автором, приведенными Е. П. Ростопчиной.⁷ Первое чтение «Штосса» в узком кругу друзей и знакомых Лермонтова явилось литературной мистификацией. Это заявление Ростопчиной безусловно заслуживает внимания.

⁶ Ботникова А. Б. Страница русской гофманианы: (Э.-Т.-А. Гофман и М. Ю. Лермонтов). — В кн.: Художественный мир Гофмана. М., 1982, с. 151—172.

⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 285.

Попытаемся осмыслить основной сюжетный мотив повести. Это, конечно, игра Лугина в штосс, его стремление во что бы то ни стало выиграть красавицу — фантастический идеал, поставленный на банк стариком-призраком.

Что же означает эта неистовая игра, которая должна была завершиться катастрофой? Чтобы не оставлять никаких сомнений у читателей (слушателей) Лермонтов рассказывает о незаконченной картине Лугина — эскизе женской головки: «... подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела» (6, 361).

Эта «фантастическая любовь к воздушному идеалу» и запечатлена в игре Лугина со стариком-призраком.

Описание женщины, ради которой Лугин вел игру, дано в эпизоде игры более развернуто, чем в рассказе о незаконченной картине. Сам мотив непрерывной игры, очевидно, символически означает беспрерывную погоню художника за призрачным идеалом.

Образ женщины-ангела очень важен для понимания повести, поэтому к нему придется еще не раз возвращаться. В обоих случаях речь идет о «воздушном идеале», который создает «молодое воображение». Однако о незаконченной картине рассказывает автор, во втором же случае описание дается в процессе драматического действия, когда все помыслы героя направлены на чудесное видение. Поэтому описания выполнены в разных ключах. Если при характеристике незаконченного портрета сказано о вредности увлечения фантастическим воздушным идеалом, то в эпизоде игры само развертывание действия свидетельствует не только о вредности, но и о губительности этого увлечения. Как уже отмечалось в названных выше комментариях, описание женской головки здесь романтическое, в духе поэтики Жуковского.

Что же хотел выразить Лермонтов этим основным сюжетным мотивом? Шла ли речь об особенностях характера, эмоционального склада Лугина, устремленного к идеалу любви воздушной, фантастической? Или писатель искусно изобразил постепенное усиление болезненного состояния героя, возникновение у него навязчивой идеи, приведшей его к гибели?

Основная сюжетная ситуация «Штосса» отражает прежде всего трагедию художника. Это повесть о любви *художника* к фантастическому идеалу. Описание того, что происходит с Лугиным, раскрытие его внутреннего мира с самого начала повести подчинено художественным устремлениям героя: «... что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми...» (6, 353).

Прошло шесть лет после появления в 1835 г. «Арабесок» Гоголя, заключавших повесть о художниках — «Невский про-

спект» и «Портрет». В первой из них молодой мечтатель, художник Пискарев, увидел идеал красоты, видение ангела на земле, женщину с «божественными чертами лица». Он не хотел признать ужасной правды и поверить, что его героиня принадлежит миру разврата. В своих сповиданиях, в болезненном состоянии после приема опиума, он представляет себе свою красавицу. Он «с нетерпением, со страстною любовника ожидал вечера и желанного видения» (Г, 3, 30). Эта любовь к «идеальной женщине» привела Пискарева к самоубийству. Произошло оно после того, как герой увидел, что та, которую он считал воплощением чистого идеала, оказалась не «падшим ангелом», а пошлой проституткой.

Разумеется, основная сюжетная линия «Невского проспекта» не имеет прямого отношения к «Штоссу». Однако сопоставление этих двух произведений показывает, что в изображении стремления художника к фантастическому идеалу женщины заключен определенный эстетический смысл. У Гоголя это типическое воспроизведение романтического сознания, раскрытие его трагизма, иллюзорности, болезненности и гибельности.

Вообще мотив идеальной любви рассматривался в эти годы как характерная черта романтического искусства. Об одном из примитивных вариантов такого романтизма говорит писатель в «Журналисте, читателе и писателе» (1840):

Все в небеса пеллись душою,
Взывали с тайною мольбою
К NN, псевдомой красе, —
И странно надоел все.

(2, 146)

В 1839 г. выходят в свет «Очерки русской литературы» Н. А. Полевого. В одной из центральных статей — очерке о Жуковском — он пишет, что «чувство, одушевлявшее Жуковского, было то неопределенное и глубокое чувство, которое воодушевляет юношу-мечтателя». И далее: «На земле только высочайший фанатизм и высокое сумасшествие могут выразить, и то одну темную сторону такого идеала неземных чувств!»⁸

В рецензии на это издание Белинский (Отечественные записки, 1840, № 1) сформулировал свой тезис о том, что Жуковский внес романтическую стихию в русскую поэзию. «Это непрерывное стремление куда-то, это томительное порывание в какую-то туманную даль...»⁹ — так определял Белинский пафос поэзии Жуковского. Позднее, в 1843 г., в статьях о Пушкине Белинский развил эту мысль: «Любовь играет главную роль в поэзии Жуковского. Какой же характер этой любви? в чем ее сущность? — Сколько мы понимаем, это не любовь, а скорее потребность,

⁸ Полевой Н. Очерки русской литературы. Спб., 1839, ч. 1, с. 112.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 505.

жажда любви, стремление к любви, и потому любовь в поэзии Жуковского — какое-то неопределенное чувство».¹⁰

Белинский цитирует строки Жуковского о романтическом идеале любви (отрывок из послания «К Батюшкову», где рисуется образ женщины-ангела). Когда Лермонтов в 1841 г. создает повесть о любви художника к воздушному идеалу божественной красавицы, он тем самым произносит свое слово о романтическом искусстве. Однако позицию Лермонтова можно понять, лишь тщательно осмыслив повесть в целом. Ведь в самом заглавии, которое сообщила Е. П. Ростопчина, содержится вопрос, обращенный к читателям (слушателям) и намекающий на некоторую загадочность произведения. Кроме того, следует учесть, что автор с разработкой сюжета повести находится на обороте последнего листа предисловия ко второму изданию «Героя нашего времени», где писатель предостерегает от «несчастной доверчивости» «к буквальному значению слов» (6, 203).

3

Отношение к лермонтовской повести зависит от понимания функции фантастики в ней. Повесть начинается как «светская», ориентированная на пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу», и переходит затем в «ужасную историю». Элемент фантастического сначала как бы отесняется, а затем пронизывает реальный план, становится господствующим.

Написав в 1841 г. фантастическую повесть и ознакомив с ней своих слушателей, среди которых, очевидно, были Е. П. Ростопчина, В. Ф. Одоевский, В. А. Жуковский, А. О. Смирнова и Карамзины, Лермонтов, как это указывалось еще в комментарии 1947 г., тем самым обратился к литературному жанру, в котором выступали в эти годы его друг В. Ф. Одоевский, а также В. А. Жуковский и Е. П. Ростопчина. Он продолжил традицию литературных чтений «страшных повестей», которые вызывали споры и полемику. Об одном из таких вечеров, как это указывалось в последующих комментариях к «Штоссу», сохранилась запись в дневнике А. И. Тургенева от 14 января 1840 г.¹¹ Одоевский, как это теперь установлено, читал только что оконченную им повесть «Косморама».¹² Эта повесть, по словам исследователя, полностью удовлетворяла всем требованиям, которые предъявлял к «страшным повестям» Одоевский в его известных «Письмах к графине Е. П. Ростопчиной о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, кабалистике, алхимии и других таинственных науках», опубликованных в 1839 г. в «Отечественных записках».

¹⁰ Там же. М., 1955, т. 7, с. 183.

¹¹ Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 399.

¹² См.: Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова, с. 227.

Обращаясь к Ростопчиной, для которой также была характерна тяга к сверхъестественному (повесть «Поединок», 1838), Одоевский развил в «Письмах...» концепцию, объясняющую сверхъестественное естественнонаучным образом или ссылкой на недостаточную исследованность явлений. Одоевский ставил акцент на естественной природе «чудесного», что, впрочем, не означало отказа от элементов мистицизма в его мировоззрении и творчестве, связанных с представлением о «таинственных стихиях, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную».¹³

Большинство фантастических повестей 1830-х гг. строилось на приеме «двойной мотивировки», где фантастическое и реальное как бы уравнивались в правах. Этот прием опирался на естественнонаучную, «физиологическую» основу, на которой и выросли повести Одоевского.

При первоначальном чтении «Штосса» также возникает впечатление, что это повесть, в которой реальное и фантастическое образуют два параллельных ряда. Лермонтов продемонстрировал, что он прекрасно владеет литературной техникой «страшной повести» в духе Одоевского. Однако «двойные мотивировки» в «Штоссе» представляют собою лишь «первый слой», имеют лишь «буквальное значение», применяя фразу Лермонтова из предисловия к «Герою нашего времени».

В «Штоссе» откровенно господствует «сверхъестественный» фантастический элемент. В этом смысле очень показательны ключевой каламбур, занимающий столь важное место в повести. Определяется Лермонтовым как будто в плане «двойной мотивировки»: «Как ваша фамилия?» — спрашивает Лугин; «Что-с? — проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь» (6, 365). Вопрос принимается героем за ответ: «У Лугина руки опустились: он испугался». Эта «двойная мотивировка» не дает читателю возможности сделать выбор между реальным и фантастическим, потому что ему уже известна слуховая галлюцинация героя: «В Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27» (6, 355). Галлюцинация необъяснимо подтвердилась. Лугин нашел этот дом, и его владельцем оказался Штосс. «Двойная мотивировка» не колеблет впечатления об абсолютной «сверхъестественности» происходящего.

Штосс — это не только фамилия владельца дома и название карточной игры, которую ведет Лугин со стариком-призраком, но и вопрос, обозначенный в названии повести и обращенный к читателям (слушателям). У нас нет оснований не доверять в данном случае воспоминаниям Е. П. Ростопчиной. Автор как бы задает вопрос: что представляет собою повесть? Многоаспектность ключевого каламбура свидетельствует о сложности и своеобразии лермонтовского замысла. Элемент шутки, мистификации отнюдь не

¹³ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 7.

снимает серьезного значения повести. Тройному смыслу каламбура как бы соответствуют три стилистических компонента: традиционная фантастика с «двойными мотивировками», иносказательная направленность и элемент мистификации.

Приведем примеры других «двойных мотивировок» в повести. Цветовое нарушение можно истолковать как следствие болезни Лугина: «Вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми — и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите» (6, 353). Но дело здесь не в том, что цветовое нарушение можно объяснить физиологически (хотя выборочность искажений не делает это возможным). Такого рода необычное заболевание в контексте повести имеет иносказательный смысл. Характер этой фантастической болезни подчеркивает субъективность и даже искаженность восприятия художника.

Слуховая галлюцинация также как будто объясняется физиологически. Но и она, как уже говорилось, приобретает фантастический характер, поскольку необъяснимо и гайнственно подтверждается. Речь идет не просто о развитии мономании, а о реализации слуховой галлюцинации. И происходит это не в воспаленном сознании больного героя, а «на самом деле». Об этом читатель узнает из «объективного» и подробного рассказа автора.

О многократных встречах человека и призрака, об отношениях, завязавшихся между ними во время игры, автор рассказывает обстоятельно и спокойно: «Он уже продавал вещи, чтоб поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту» (6, 366). У читателя не остается сомнений в том, что все это действительно происходит с Лугиным, а не представляет собой вымысел больного сознания героя.

Повесть воспринимается как «ужасная и страшная история», потому что сверхъестественное совершается на наших глазах.

Фантастика необходима писателю для развертывания основной сюжетной ситуации — игры Лугина в штосс со стариком-призраком. Эта ситуация позволяет Лермонтову не просто иносказательно выразить определенную идею (погоня художника за призрачным идеалом), но всесторонне раскрыть ее в движении, развитии, передать в сжатой художественной форме самую суть происходящих в жизни Лугина событий, которые приводят его к гибели.

Лермонтовское иносказание в «Штоссе» напоминает его символично-философские произведения, где за предметной, изобразительной стороной просвечивает внутренний смысл, идея произведения. Так, в «Парусе» внутренняя жизнь героя в ее противоречиях символически передается с помощью развернутого и движущегося пейзажа. Основная идея стихотворения, как и в «Утесе», «Листке», «Пленном рыцаре», раскрывается, таким образом, иносказательно. При этом Лермонтов остается в своей стихии. В ряде стихотворений иносказание сочетается с фантастикой («Три пальмы», «Дары Терека», «Морская царевна»). Фантастические

образы, связанные с библейской мифологией, присутствуют и в «Демоне». Самое главное, однако, в том, что сюжетная ситуация поэмы в целом носит символично-фантастический характер. Любовь Демона к Тамаре символизирует стремление к добру, красоте, гармонии. Иносказательный характер основных сюжетных мотивов (поцелуй Демона, губящий Тамару, конечная катастрофа) также очевиден.

В «Штоссе», помимо реального мира, существует мир фантастический, тоже обладающий иносказательными функциями. Таким образом, несомненно некоторое типологическое сходство столь разных произведений. Особенности поэтического склада Лермонтова предопределили обращение его к такого рода иносказательной фантастике. Иносказание представляет собой одну из возможных художественных воплощений идеи писателя. В иносказательном образе, как во всяком полноценном художественном символе, заключен в особой форме смысл произведения. Фантастические образы выражают определенную сущность, и выражают ее глубоко и впечатляюще. Сверхъестественное, невероятное становится художественным приемом, выбор которого органически связан с содержанием. При этом иносказание (в данном случае фантастическое) как бы приобретает самостоятельное художественное значение.

Символично-фантастическая ситуация «Штосса», в которой заключена авторская идея, не была, следовательно, неожиданным поворотом для творчества Лермонтова. Вместе с тем бросается в глаза перекличка с фантастикой Бальзака («Шагреновая кожа», 1831). Шагреновая кожа, олицетворяющая жизнь, — волшебный талисман; все желания ее обладателя исполняются, и при каждом исполненном желании кожа сокращается. Когда от нее ничего не останется — владелец умрет. Эта легенда выражает суть произведения. «Шагреновая кожа», по словам Бальзака, «формула нашего материального века, нашей жизни, нашего эгоизма».¹⁴ У Бальзака фантастический сюжет разворачивается в реальной жизненной ситуации. Фантастическому сюжету — немедленному исполнению желаний и уменьшению размера кожи — соответствует реальная жизненная мотивировка — нарастающая неизлечимая болезнь героя. В отличие от обычных фантастических повестей, где параллелизм фантастического и реального ведет к объяснению фантастического, здесь сверхъестественное сохраняет полную силу, а «двойные мотивировки» нужны для создания художественного целого, своеобразного равновесия между фантастическим и реальным планом. Реальное здесь не отменяет, а, напротив, как бы подтверждает основную символично-фантастическую формулу произведения. Французский критик Ф. Шаль справедливо заметил, что Бальзак открыл «фантастику нового времени». Об этом же, познакомившись с «Шагреновой кожей», в октябре 1831 г. в одной из дневниковых записей говорил Гете: «Это пре-

¹⁴ *Balzac H. Correspondance / Ed. de R. Pierrot. Paris, 1960, t. 1, p. 592.*

восходящая вещь новейшего рода <...> очень последовательно использует как средство чудесные, страннейшие мысли и события, о чем в деталях можно было бы сказать много хорошего».¹⁵ Такая высокая оценка Гете, очевидно, объясняется тем, что бальзаковская фантастика продолжила традиции фантастики «Фауста».

Лермонтов, верный тенденциям развития своего собственного творчества, вслед за Бальзаком положил в основу «Штосса» символично-фантастическую ситуацию, выражающую жизненно важное и актуальное содержание.

Однако в поэтике Лермонтова, воспринявшего «фантастику нового времени», было не только сходство, но и существенное различие с методом Бальзака. Бальзак подтверждает и развертывает свою символично-фантастическую формулу на огромном жизненном материале; реальный план занимает в его романе немалое место. У Лермонтова символично-фантастическая ситуация не только лежит в основе повести, но и сама составляет ее главный сюжет. И этот сюжет построен так, что при его развертывании угадывается жизненный смысл, стоящий за фантастическими образами. Бытовые, реальные описания в «Штоссе» направлены на то, чтобы фантастический план, составляющий основу повести, воспринимался как иносказание, отражающее определенную жизненную проблему.

В «Штоссе», так же как и в «Шагреновой коже», реальное не снимает фантастики, основная ситуация остается сверхъестественной, но в «Штоссе» на фантастику ложится главная сюжетная нагрузка.

Нельзя согласиться с исследователями, которые истолковывают роль фантастики в лермонтовской повести в гофмановском духе. Напомним, что Бальзак не случайно категорически возражал, когда фантастику «Шагреновой кожи» сравнивали с гофмановской. Как в «Шагреновой коже» волшебный талисман вовсе не был скрыт в эмпирической реальности, так и в «Штоссе» мотив карточной игры с призраком ради выигрыша женщины-ангела никак нельзя назвать ни в прямом, ни в переносном смысле содержащимся в эмпирической действительности. Фантастика не обнаруживается в эмпирической реальности, когда речь идет и о других произведениях Лермонтова иносказательного плана («Три пальмы», «Дары Терека», «Морская царевна» и др.). Фантастические образы в этих стихотворениях возникали целиком как художественный вымысел, не лишая их тем не менее связи с существенными сторонами действительности. Так было и в «Демоне», где ситуация, лежащая в основе поэмы, хотя и не имела отношения к эмпирической действительности, но была выражением сложных жизненных коллизий, внутренних противоречий человека лермонтовской эпохи.

С методом Бальзака в «Шагреновой коже» и философских повестях 1830-х гг. соприкасается и другая особенность «Штосса».

¹⁵ Gothes Sämliche Werke. Berlin, 1930, T. 43, S. 278.

Вслед за Бальзаком Лермонтов посвящает свою повесть мономании. Бальзак в философских повестях показывал, как идея способна убить человека. О разрушительной силе мысли рассказывается в повести «Луи Ламбер». Всепоглощающее стремление к творческому совершенству — в центре «Неведомого шедевра». Картина Френхофера, которая казалась ему идеально прекрасной, на самом деле представляла собой «беспорядочное сочетание мазков, хаос красок».¹⁶ Повесть кончается гибелью художника, сжегшего все свои картины. На навязчивой идее, также приводящей к катастрофе, построена повесть «Поиски абсолюта». В 1834 г. Бальзак написал философский этюд в драматической форме «Неведомые мученики», посвященный той же теме гибельной силы мысли. Бальзака занимал сам феномен рождения мысли. Он рассматривал мысль и страсть как родственные явления, как определенную концентрацию психической силы и развивал теорию материальности мысли.

В «Шагреновой коже» Рафаэль говорит Феодоре: «... наши идеи — организованные, цельные существа, обитающие в мире невидимом и влияющие на наши судьбы...».¹⁷ В предисловии к этому роману Бальзак сравнивает идеи с живыми существами: «Появление на свет живых организмов и возникновение идей — две великие тайны».¹⁸ Вполне вероятно, что афоризм Печорина: «... идеи — создания органические, сказал кто-то: их различие дает уже им форму, и эта форма есть действие» (6, 294) — навеян Бальзаком, который в 1830-х гг. постоянно возвращается к теме «органичности» идей.¹⁹ Однако Лермонтов, восприняв близкую ему мысль, заостряет внимание на связи идеи и действия: «... тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума...» (6, 294).

Чрезмерная интенсивность идей может привести к гибели, считал Бальзак. Лермонтов подчеркивает разрушительную силу идей, которые не могут быть реализованы в силу обстоятельств. Так, Мцыри гибнет от невозможности осуществить свое желание попасть на родину, жить свободной и гармонической жизнью:

Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.

(4, 151)

Вероятность того, что концепцией «органичности идей» Лермонтов в определенной мере обязан Бальзаку, увеличивается бла-

¹⁶ Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х т. М., 1960, т. 19, с. 100.

¹⁷ Там же. М., 1960, т. 18, с. 435.

¹⁸ Там же. М., 1960, т. 24, с. 233.

¹⁹ Некоторые сопоставления Лермонтова и Бальзака именно в этом плане сделаны в статье: Уразаева Т. Т. О повеллистической природе художественной прозы М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1977, с. 33 и след. (Учен. зап. Том. гос. ун-та, вып. 5).

годаря еще одному сопоставлению. В лермонтовском «Вадиме» имеется обширное размышление о материальности человеческой воли, которое также восходит к «Шагреновой коже»: герой Бальзака написал трактат «Теория воли», а в разговоре с Феодорой развивал сходные мысли о том, что «воля человеческая есть сила материальная, вроде пара, что в мире духовном ничто не устояло бы перед этой силой, если бы человек научился сосредоточивать ее, владеть всею ее совокушностью и беспрестанно направлять на души поток этой текучей массы; что такой человек мог бы в соответствии с задачами человечества как угодно видоизменять все, даже законы природы».²⁰

О роли Бальзака в творчестве и жизни Лермонтова писал И. Л. Андроников, считающий, что само название «кружок шестнадцати» связано с названием одного из произведений («История тринадцати») Бальзака.²¹ Исследователь привел наблюдения, свидетельствующие о том, что Лермонтов читал произведения Бальзака. К этому следует добавить, что обращение Лермонтова к повести «Я хочу рассказать вам» (1837—1841) также, очевидно, связано с творчеством Бальзака, который посвятил «Физиологию брака», роман «Тридцатилетняя женщина» и некоторые другие произведения положению женщины в светском обществе. Судя по началу, история, рассказанная Лермонтовым, должна была заключать описание жизни женщины, которая нарушила законы света и которой пришлось в 30 лет «схоронить себя в деревне».

И у Бальзака, и у Лермонтова интерес к этой теме объясняется ее актуальностью, увлечением сен-симонизмом, творчеством Жорж Санд. Лермонтова и Бальзака объединяет также приверженность к теории страстей Фурье. Б. М. Эйхенбаум убедительно показал, что учение о реабилитации страстей учитывалось Лермонтовым при создании «Героя нашего времени».²² Это учение оказало большое влияние и на Бальзака, который в 1840 г. в «Письмах о литературе, театре и искусстве» выступил как пламенный поклонник теории Фурье: «Он задумал исполинское дело — приспособить среду к страстям, разрушить препятствия, устранить борьбу...»; «Реабилитировать страсти, являющиеся движениями души, — значит стать подручным мудреца. Иисус открыл теорию. Фурье дал ей применение».²³



Обратимся теперь к главному герою «Штосса» и попытаемся выяснить авторскую позицию в отношении к нему. Фамилия Лугни образована, так же как и фамилия Печорин, от наименования реки. Уже на первых страницах повести мы узнаем о нездоровье

²⁰ Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х т., т. 18, с. 435.

²¹ Андроников И. Л. Направление поиска. — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы, с. 158.

²² Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961, с. 258, 264—265.

²³ Бальзак О. де. Собр. соч.: В 24-х т., т. 24, с. 138, 137—138.

героя: «И у меня сплин» (6, 352); «Он три года лечился в Италии от ипохондрии» (6, 354). Во внешности Лугина болезненные черты подчеркнуты: «... говорил резко и отрывисто; большие и редкие волосы на висках, неровный цвет лица, признаки постоянного и тайного недуга, делали его на вид старее, чем он был в самом деле» (6, 354).

Какой же герой представлен Лермонтовым? Лугин прежде всего художник. «Он вернулся (из Италии, — Э. П.) истинным художником, хотя одни только друзья имели право наслаждаться его прекрасным талантом» (6, 354). О направлении лугинского таланта можно судить по таким строкам: «В его картинах дышало всегда какое-то неясное, но тяжелое чувство: на них была печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников» (6, 354). Эта фраза важна и для характеристики искусства Лугина, и для понимания эстетических взглядов Лермонтова. О каких «первых проповедниках горькой поэзии нашего бедного века» идет речь? В литературный обиход 1820-х гг. понятие «век» вошло как синоним эпохи. В «Исповеди сына века» Мюссе (1836) сказано: «Болезнь нашего века происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших страданий». Выясняя в первых главах романа обстоятельства формирования характера Октава, исследуя, как он «захворал болезнью века», Мюссе отмечал: «В эту-то самую эпоху два поэта, два величайших после Наполеона гения нашего века собрали воедино все элементы тоски и скорби, рассеянные во вселенной, посвятив этому всю жизнь. Гете, патриарх новой литературы, нарисовав в „Вертере“ страсть, доводящую до самоубийства, создал в Фаусте самый мрачный из всех человеческих образов, когда-либо олицетворявших зло и несчастье... Байрон ответил ему криком боли, заставившим содрогнуться Грецию, и толкнул Манфреда на край бездны, словно небытие могло послужить разгадкой жуткой тайны, которою он себя окружил». «С тех пор, — говорил далее Мюссе, — образовалось как бы два лагеря. С одной стороны, восторженные умы, люди с пылкой страдающей душой, ощущавшие потребность в бесконечном, склонили голову, рыдая, и замкнулись в болезненных видениях <...> С другой стороны, люди плоти крепко стояли на ногах, не сгибаясь посреди реальных наслаждений, и знали одну заботу — считать свои деньги».²⁴

Эти строки Мюссе, конечно, присутствовали в сознании Лермонтова, когда он писал о «первых проповедниках горькой поэзии нашего бедного века». Очевидно имея в виду прежде всего Гете и Байрона, Лермонтов сделал знаменательную оговорку «вы-

²⁴ Мюссе А. де. Исповедь сына века; Новеллы. Л., 1970, с. 25—26.

жимал *иногда*», тем самым подчеркнув, что «горькой поэзией» творчество Гете и Байрона не исчерпывалось. Что касается картин Лугина, то в них «дышало *всегда* какое-то неясное, но тяжелое чувство». ²⁵ На искусстве Лугина лежит печать болезненности. Считая, что «степень его безобразия» исключает возможность любви (это мнение оспаривалось многими его друзьями), Лугин томится «фантастической любовью к воздушному идеалу, любовью самой невинной и вместе с тем самой вредной для человека с воображением» (6, 361). Эта любовь, постепенно становящаяся навязчивой идеей, и составляет основное содержание повести. Она овладевает не только Лугиным-человеком, но и Лугиным-художником. Характеризуя незаконченную картину Лугина, изображающую женскую головку — идеал женщины-ангела, Лермонтов писал, что «она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки» (6, 361). Погоня Лугина за романтическим идеалом женщины-красавицы, нарастающая болезненность его состояния — оба эти мотива сливаются в картине игры в штосс со стариком-призраком, которая должна была закончиться катастрофой героя.

Трагизм образа Лугина не помешал автору подчеркнуть свое отношение к нему. Мечта героя о фантастическом воздушном идеале женщины-красавицы квалифицируется Лермонтовым как «вредная», как «причуда, понятная в первой юности, но редкая в человеке, который сколько-нибудь испытал жизнь» (6, 361). Лермонтов пишет, что «есть люди, у которых опытность ума не действует на сердце, и Лугин был из числа этих несчастных и поэтических созданий» (6, 361). Настойчивая погоня-игра вызывает катастрофичность избранного им пути: «Он похудел и пожелтел ужасно <...> И всякий вечер, когда они расставались, у Лугина болезненно сжималось сердце — отчаянием и бешенством» (6, 366). Отношение к этой непрекращающейся погоне выражено Лермонтовым следующей фразой: «... он решил играть, пока не выиграет: эта цель сделалась целью его жизни: *он был этому очень рад*» (6, 365—366; курсив наш, — Э. Н.). Здесь зафиксировано полное несовпадение объективной оценки игры, ведущей к гибели, с субъективным состоянием героя.

Лермонтов следует принципу, сформулированному в «Герое нашего времени». Как и Печорин, Лугин также не портрет одного человека; это определенный тип художника, пораженного призрачными устремлениями. «Нужны горькие лекарства, едкие истины, — писал Лермонтов в предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени». — Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (6, 203). Напомним еще раз, что набросок с сюжетом «Штосса» написан на обороте автографа с этой фразой.

²⁵ Курсив в цитатах наш, — Э. Н.

Имели ли образ Лугоина и основная сюжетная ситуация повести автобиографический характер? Конечно, Лермонтов, подобно многим писателям, не раз обращался к автобиографическому материалу. Не случайно Белинский писал о сходстве Печорина с Лермонтовым. В Печорине действительно запечатлены некоторые черты, свойственные личности Лермонтова. Однако Лермонтов создал роман «о пороках целого поколения». Типологическое сходство вовсе не означало тождества героя и автора, хотя бы потому, что разрешением трагедии бездействия для Лермонтова было его художественное творчество.

Во внешнем облике Печорина совершенно нет сходства с внешностью автора романа. Иначе обстоит дело с Лугиным из «Штосса». Но заметим сразу, пока еще без аргументации, что при некотором внешнем сходстве автора и героя внутренний мир Лугоина имеет мало общего с духовными интересами зрелого Лермонтова. Речь может идти лишь о частичном отражении в характере Лугоина опыта более раннего периода развития поэта. Но в 1841 г. автор «Родины» и «Пророка» фантастическую любовь к воздушному идеалу, преследующую героя как навязчивая идея, мог изобразить только со стороны. Нельзя согласиться с исследователями, которые считают, что «вся любовно-психологическая коллизия повести вырастает на автобиографической основе», придавая при этом особое значение стихотворениям «Как часто пестрою толпою окружен» и «Из-под таинственной, холодной полумаски».²⁶

Утверждение о том, что Лермонтов в эти годы еще страдал от ощущения «психологических барьеров» во взаимоотношениях с женщинами, противоречит документальным материалам, особенно опубликованным в последние десятилетия. Аналогия с Лугиным, который с некоторых пор смотрел на женщин «как на природных своих врагов», по отношению к Лермонтову совершенно несостоятельна. Да и сама манера жизненного поведения Лугоина, человека замкнутого, показывающего свои картины только друзьям, не соотносится с образом Лермонтова, пользовавшегося в 1838—1841 гг. большой популярностью, имевшего довольно широкий круг знакомых, охотно участвовавшего в светских развлечениях и стремившегося видеть свои произведения в печати.

Однако самое главное различие заключается в том, что тема романтической мечты, в лермонтовском понимании, не имела ничего общего с идеей самоубийственной погони за идеалом женщины-ангела, которая владеет Лугиным.

Для Лермонтова это «старинная мечта, погибших лет святые звуки» («Как часто пестрою толпою окружен»), воспоминание, связанное с отроческими годами, с вольной и поэтичной деревен-

²⁶ Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова, с. 248.

ской жизнью и принадлежащее человеку глубоко разочарованному, не помышляющему о том, что прошлое можно вернуть.

Стремления к фантастическому идеалу не выражает и стихотворение «Из-под таинственной, холодной полумаски», адресованное женщине, с которой поэт встретился в маскараде. Прелесть этого стихотворения в его таинственности. Поэт дорисовывает в своем воображении черты красавицы; он мечтает о реальной женщине. Строки о том, что в будущем они встретятся «как старые друзья», перекликаются с некоторыми стихотворениями Лермонтова этих лет, где речь идет о «любви после смерти» («Они любили друг друга так долго и нежно» и др.).

Исследователи, ссылающиеся на эти стихотворения для подтверждения тезиса об автобиографической основе «Штосса», рассматривают образ женщины в них изолированно, вне контекста. Для автобиографического толкования «Штосса» нет достаточных оснований.

6

Тема художника, охваченного мономанией, к которой Лермонтов обращается в «Штоссе», была излюбленной темой В. Ф. Одоевского. Он даже собирался выпустить сборник «Дом сумасшедших», включив в него ряд своих повестей о художниках-безумцах.

Подобно многим другим писателям-романтикам, Одоевский полагал, что в состоянии безумия человеку якобы открывается истина. Мысли о близости безумия и гениальности подробно развиваются им в «Русских ночах». Это убеждение опиралось на шеллингианскую эстетизацию безумия. Шеллинг писал, что «люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди простого, непродуктивного ума».²⁷ Одоевский вообще считал, что между сумасшедшим и нормальным человеком особенной разницы нет. В письме к В. П. Боткину от 17 февраля 1847 г. Белинский рассказывал: «Добрый Одоевский раз не шутя уверял меня, что нет черты, отделяющей сумасшествие от нормального состояния ума, и что ни в одном человеке нельзя быть уверенным, что он не сумасшедший».²⁸

Критик полемизировал с таким подходом к теме сумасшествия. Он выступал против «апофеозы сумасшествия». Герой повести Одоевского, архитектор Пиранези, по мнению Белинского, «достойно жалости, как всякий сумасшедший, но не внимания, как всякий замечательный человек».²⁹ В герое «Сильфиды», — писал Белинский, — Одоевский хотел «изобразить идеал одного из тех

²⁷ F. W. J. von Schellings Sämtliche Werke. Stuttgart; Augsburg, 1860, Abt. 1, Bd 7, S. 407.

²⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 332.

²⁹ Там же. М., 1955, т. 8, с. 312.

высоких безумцев, которых внутреннему созерцанию (будто бы) доступны сокровенные и превысшенные тайны жизни». ³⁰

Лермонтов также был чужд романтической трактовки безумия. В «Странном человеке» и «Маскараде» герои сходят с ума в результате столкновения с жестокой действительностью, «от мгновенного потрясения всех нерв, всего физического состава, которое, верно, нелегко для человека» (5, 272). Сумасшествие героев обеих драм наступает в финале. Действие обрывается.

В «Штоссе» все более усугубляющееся болезненное состояние Лугина, который «три года лечился в Италии от ипохондрии», в центре внимания автора на всем протяжении повести. Уже в самом ее начале показано, что болезнь Лугина ведет не к откровению, не к проникновению в тайны жизни, а к искаженному восприятию ее, к нарушению гармонии, к катастрофе. Характерная черта романтизма — неестественное «удовлетворение в одном стремлении» ³¹ — рисуется Лермонтовым как несчастье.

Трактовка безумия у Лермонтова опирается не на Шеллинга, а на «Философию духа» Гегеля, для которого несомненна связь помешательства и субъективизма, когда «человек свое *только субъективное* представление принимает в качестве *объективного* за непосредственно для себя наличное и отстаивает его вопреки находящейся с ним в противоречии действительной объективности». ³²

Разумеется, Лермонтов мог не знать этих строк, хотя известно, что в последние годы жизни поэт интересовался философией Гегеля.

7

Поскольку лермонтовская повесть безусловно содержит внутреннюю полемику с идейным содержанием и стилистической манерой фантастических повестей Одоевского, необходимо поставить этот эпизод в общий контекст взаимоотношений двух писателей, тем более что некоторые стороны этих взаимоотношений остаются еще не вполне выясненными.

Как известно, Лермонтов сблизился с Одоевским (и А. А. Краевским) в 1837 г. и затем поддерживал с ними постоянные дружеские отношения.

Одоевский вместе с официальным редактором «Отечественных записок» Краевским возглавлял в 1839—1841 гг. редакцию журнала и окружил Лермонтова как ведущего поэта «Отечественных записок» особым вниманием.

Эти дружеские отношения не означали, что между Лермонтовым и Одоевским не было расхождений. Как свидетельствует

³⁰ Там же, с. 314.

³¹ Там же. М., 1955, т. 7, с. 181.

³² Гегель Г.-В.-Ф. Философия духа. М., 1977, с. 182 (Энциклопедия философских наук, т. 3).

Одоевский в записной книжке, подаренной Лермонтову 14 апреля 1841 г., написанные им на первых страницах евангельские изречения связаны с его религиозными спорами с Лермонтовым. Р. Б. Заборова убедительно пишет, что призыв апостола Павла, процитированный Одоевским: «Непрестанно молитесь», — «явно противостоит богоборческим мотивам в творчестве Лермонтова», а стихотворение «Пророк» — в известной мере ответ поэта на изречение Павла: «Держитесь любви, ревнуйте же к дарам духовным да пророчествуете. Любовь же николи отпадает».³³

Однако Одоевский и несколько ранее стремился обратить Лермонтова к молитве, осуждал его отношение к искусству, выраженное в стихотворении «Не верь себе».

Обратимся к записке Одоевского к Лермонтову, написанной на обороте последнего листа автографа «Мцыри», датированного 5 августа 1839 г.: «Ты узнаешь, что привез тебе эти две вещи, — одно прекрасное и редкое издание мое любимое — читай Его. О другом напиши, что почувствуешь, прочитавши» (6, 471). Что касается первой книги, то совершенно ясно, что речь идет о Евангелии. Есть возможность установить и название второй книги, о которой Одоевский просил написать, «что почувствуешь, прочитавши».

Примерно за год до этого Одоевский в письме к Е. П. Ростопчиной, находившейся в это время в деревне, с сожалением вспоминал о книгах «в богатом переплете вроде молитвенников» из библиотеки Ростопчиной. Это были Гюго и Байрон. Одоевский осуждал дух сомнения и отрицания в творчестве Байрона и Гюго и противопоставлял этому веру и смирение. Письмо Одоевского представляет обширный трактат на эту тему. В заключение он рекомендует Ростопчиной две книги — Евангелие: «... в [нем] вы найдете все нужное для жизни человека...» — и «Добротолубие» Паисия Величковского. В последней книге, писал Одоевский, «много высокого, отрадного, поэтического — много такого, пред чем исчезнут все ребяческие лепетания английских и французских так называемых философов».³⁴ Особенно он обращает внимание Ростопчиной на статью в книге «Добротолубие», озаглавленную «О молитве молчания». Все письмо Одоевского — страстный гимн молитве. «Чистая, искренняя, детская молитва никогда не пропадает», — пишет он и цитирует Евангелие: «Молитесь, вошедши в клеть свою и заперев двери». «У каждого человека, — подчеркивает Одоевский далее, — в каком бы бедствии он ни был, есть благо — *внутренняя молитва*».³⁵ Именно этой молитве и посвящена указанная глава в книге «Добротолубие». Можно пред-

³³ Заборова Р. Б. Материалы о М. Ю. Лермонтове в фонде В. Ф. Одоевского. — Тр. Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1958, т. 5 (8), с. 188.

³⁴ Цит. по: Сакулин П. П. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. 1, ч. 1, с. 453—458.

³⁵ Там же, с. 457—458.

положить, что второй книгой, подаренной Лермонтову Одоевским, была книга Паисия Величковского.

Эти книги, привезенные Одоевским Лермонтову в августе 1839 г., а также беседы с ним, по-видимому, оставили след в творчестве Лермонтова.

14 ноября 1839 г. — дата цензурного разрешения «Отечественных записок» (т. 6, № 11), где напечатано стихотворение «Молитва» («В минуту жизни трудную»). Передавая состоящие душевной просветленности, Лермонтов в нем как бы откликнулся на призыв своего друга и вместе с тем выразил одно из своих современных убеждений о силе и власти слова над человеком.

Таким образом евангельские цитаты в записной книжке были уже не первой попыткой лермонтовского друга воздействовать на его творчество.

Скрытая полемика с Лермонтовым содержится в эпилоге к «Русским ночам» Одоевского, написанном еще при жизни Лермонтова.

Характеризуя современное искусство, Одоевский пишет: «В искусстве давно уже истребилось его значение; оно уже не переносится в тот чудесный мир, в котором, бывало, отдыхал человек от грусти здешнего мира; поэт потерял свою силу: он потерял веру в самого себя — и люди уже не верят ему; он сам издевается над своим вдохновением — и лишь этой насмешкою вымалывает внимание толпы...».³⁶

Нетрудно заметить, что эта характеристика полемически перекликается со стихотворением «Не верь себе»: поэт «потерял веру в самого себя» (ср.: «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...»); «...он сам издевается над своим вдохновением...» (ср.: «Как язвы, бойся вдохновенья...»); «...и лишь этой насмешкою вымалывает внимание толпы...» (тема толпы, с мнением которой должен считаться поэт, проходит через все стихотворение Лермонтова).

В этих строках из эпилога «Русских ночей» обнаруживается обостренный интерес Одоевского к проблемам, которые волновали Лермонтова, и одновременно противоположность их эстетических воззрений.

Эти различия отчетливо зафиксированы в оставшемся в рукописи стихотворении Одоевского 1840 г., написанном вскоре после «Не верь себе»:

Земных не бойся свидений,
В борьбе с собой не унывай,
И таинства высоких наслаждений
Толпе безумной не вверяй!
Среди молитвы обновленья
Погаснут смертные огни;
Души заблещут откровенья
В горниле веры и любви.³⁷

³⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 147.

³⁷ Цит. по: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. 1, ч. 2, с. 100.

Как уже отмечалось в начале статьи, текст «Штосса» и наброски к нему не подтверждают предположения о том, что в повести «оборвана одна очень важная сюжетная линия, которая показывает нам, что „Штосс“ не мыслился исключительно как повесть о художнике».³⁸

Сопоставление двух набросков плана повести (см. с. 195) показывает, что предполагавшееся окончание ее вовсе не уводит от основного сюжетного мотива. Обе записи свидетельствуют о том, что в финале повести Лугин должен был наконец выиграть. С этим выигрышем, очевидно, и связана катастрофа — скоропостижная смерть героя.

Независимо от того, осталась ли повесть неоконченной, или Лермонтов сознательно не дописал ее, дошедший до нас текст представляет художественное целое. Образ Лугина очерчен рельефно, а основная сюжетная ситуация — погоня за романтическим идеалом женщины — выразительно воплощена в игре Лугина в штосс со стариком-призраком.

Что же должен был означать намеченный в плане выигрыш Лугина? Очевидно, реализацию идеала. И эта реализация должна была оказаться ужасной.

К теме неосуществленного финала «Штосса», зафиксированной на страницах записной книжки Лермонтова, которую ему подарил Одоевский, близка находящаяся в этой же записной книжке баллада «Морская царевна». Здесь осуществление идеала приводит к катастрофе. То, что представлялось герою прекрасным («Синие очи любовью горят...»), в действительности оказывается уродливым, чудовищным: «Чудо морское с зеленым хвостом». Очевидно, нечто подобное могло произойти и в последней повести Лермонтова.

³⁸ Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова, с. 246.

В. Б. САНДОМИРСКАЯ

ЛЕРМОНТОВСКИЙ АЛЬБОМ 1827 г.

Среди автографов Лермонтова, собрание которых разделено между тремя архивами — Государственной Публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Государственной библиотекой СССР им. В. И. Ленина в Москве и архивом Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), датируемая 1827 г. тетрадь № 37 из лермонтовского фонда Государственной Публичной библиотеки¹ занимает особое место, прежде всего потому, что она представляет собою хронологически первый из дошедших до нас автографов Лермонтова,² притом относящийся к периоду, о котором исследователи располагают очень малым количеством биографических данных, — с 1827 г., предшествовавшего поступлению в Московский университетский благородный пансион, начинается творчество Лермонтова. Но записи этой тетради не относятся к числу автографов Лермонтова творческого характера. В ней содержатся не собственные его произведения, а сделанные им записи произведений французских поэтов конца XVIII в. и списки поэм Жуковского и Пушкина.

Тетрадь эта, сохранившаяся в семействе М. А. Шан-Гирей, П. П. Шан-Гиреем была подарена В. Х. Хохрякову, который в начале 1870-х гг. передал ее вместе с другими лермонтовскими бумагами в Публичную библиотеку.³ По-видимому, с собранными им «Материалами для биографии Лермонтова», в которых среди прочего находилась и интересующая нас тетрадь, еще в конце

¹ ГПБ, ф. 429, № 37. См. о ней в кн.: Михайлова А. П. Рукописи Лермонтова: Описание / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Л., 1941, с. 63—64, № 55 (Тр. Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. 2).

² Строго говоря, первым является автограф Лермонтова 1825 г. в альбоме № 41 того же собрания — подпись мальчика Лермонтова под рисунком (л. 65). См. о нем: Михайлова А. П. Рукописи Лермонтова: Описание, с. 34—37, № 24; Сандомирская В. Б. Альбом с рисунками Лермонтова: (Лермонтов и М. А. Шан-Гирей). — В кн.: Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979, с. 124, 126—127 и 133.

³ Моск. ведомости, 1870, 1 авг., № 165, с. 2.

1850-х гг. имел возможность ознакомиться С. С. Дудышкин: в статье последнего «Ученические тетради Лермонтова» появилось первое, краткое и неточное, упоминание о «сохранившемся от 1827 года альбоме», в котором «в числе разных стихотворений, принадлежащих Лермонтову, помещены „Бахчисарайский фонтан“ и „Шильйонский узник“». ⁴

Тетрадью как документом биографического характера, как свидетельством определенных духовных и литературных интересов мальчика Лермонтова первым заинтересовался П. А. Висковатый, ⁵ которому принадлежит и первое краткое описание внешнего вида и содержания тетради, фиксирующее ее состав к 1891 г., а позднее — Н. Л. Бродский. ⁶

В 1941 г. было издано подготовленное А. Н. Михайловой описание лермонтовского фонда рукописного отдела Государственной Публичной библиотеки; в его составе получила архивное описание и интересующая нас тетрадь под номером 55 и с условным наименованием «Тетрадь с копиями чужих произведений и др. записями». Краткая характеристика содержания тетради введена В. А. Мануйловым в «Летопись жизни и творчества Лермонтова». ⁷

Однако содержание тетради недостаточно проанализировано исследователями и почти не раскрыто в своих связях с первоначальными творческими опытами поэта.

Предлагаемая работа ставит задачей описание тетради и выявление соотношения сделанных в ней записей с последующим творчеством Лермонтова.

1

Первый альбом Лермонтова представляет собой объемистую тетрадь довольно большого формата — в четвертую часть листа, в переплете из бархата, теперь поблекшего, а когда-то чистого голубого цвета. На обеих крышках переплета — изящная вышивка золотой нитью по бархату; на верхней крышке, по самому краю, — узкая вышитая рамка, в углах которой по небольшой лавровой ветви, а в центре венков из цветов и внутри его вензель из трех сплетенных букв: «М J L»; на нижней крышке — такая же узкая рамка с ветвями по углам и с датой в центре: «1826».

А. Н. Михайлова полагает, что вензель, вышитый на бархате переплета, образован сплетением двух букв: «М» и «L» — и пред-

⁴ Отеч. зап., 1859, № 11, с. 245.

⁵ Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891, с. 42—44.

⁶ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945, т. 1, с. 53 п. 60.

⁷ Мануйлов В. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964, с. 24 (под датой: «6 ноября»).

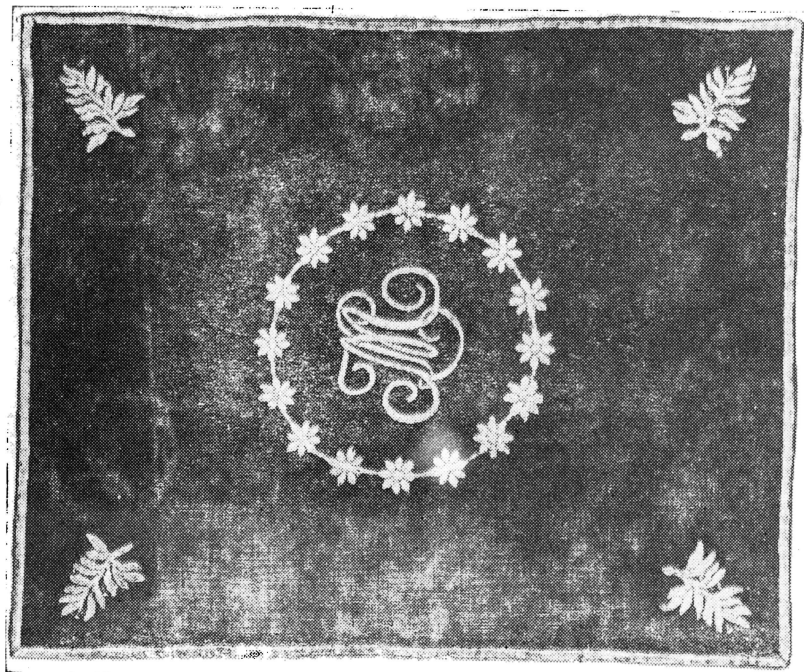


Рис. 1. Верхняя крышка переплета альбома М. Ю. Лермонтова. 1827. (ГПБ).

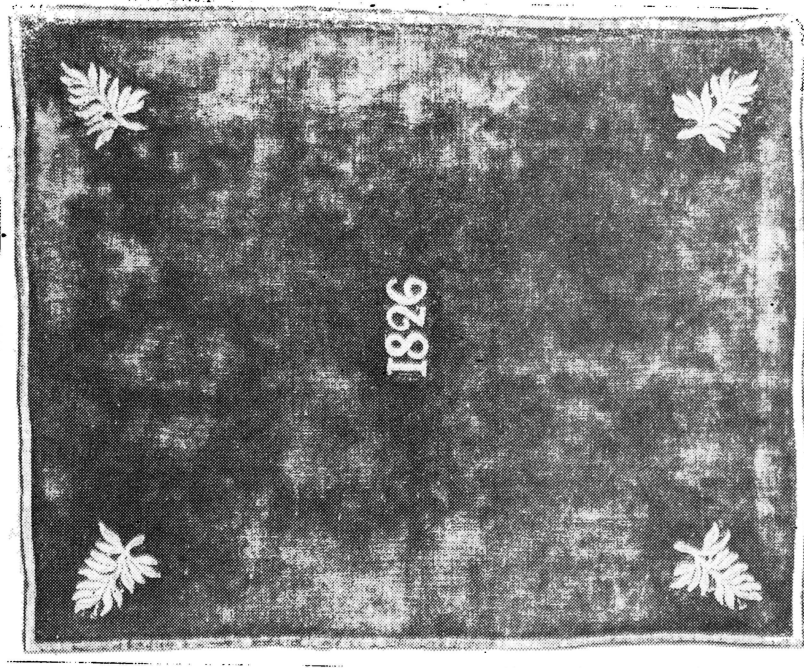


Рис. 2. Нижняя крышка переплета альбома М. Ю. Лермонтова. 1827. (ГПБ).

ставляет собою достаточно часто встречающееся сочетание инициалов имени и фамилии, что и позволило ей увидеть в альбоме готовую продукцию с удачно подобранным к случаю вензелем и с датой, обозначающей год изготовления альбома (поэтому она введена исследовательницей в описание, но не фигурирует при датировке альбома). Однако в вензеле легко прочитывается и третий инициал — «J», образуя сочетание «MJL», гораздо более редкое. Альбом с таким вензелем вряд ли можно было подобрать среди готовых изделий — но, при распространенности золототшвейного мастерства в России, легко было заказать.

По-видимому, этот нарядный, красивый альбом был выполнен на заказ, в подарок мальчику, и подарок этот был сделан именно в том 1826 г., который обозначен на крышке альбома. Всего вероятнее, что он был подарен ко дню рождения Мишеля — 2(14) октября, или ко дню ангела — 8(20) ноября.⁸ Дата, вышитая на переплете альбома, несомненно относится к биографии будущего поэта, и, может быть, следует ввести ее в «Летопись жизни и творчества Лермонтова», не богатую датами в этот ранний период.

Обратимся теперь к содержанию тетради, и прежде всего к полистному описанию ее.

Сейчас в ней насчитывается 177 листов.⁹ Из них заполнены и пронумерованы архивной нумерацией первые 28 листов. Однако бумага первых трех листов иного качества и размера и записи на них сделаны не лермонтовской рукой.¹⁰ Эти листы были вклеены в тетрадь много позже. П. А. Висковатый, видевший тетрадь в архиве Публичной библиотеки, при описании ее о них не упоминает.¹¹ Мотивы, по которым они были включены в лермонтовский альбом, остались неизвестны. Воспринимаются эти записи в альбоме как нечто чужеродное и не могут быть использованы при его характеристике.¹²

Таким образом, за исключением трех листов позднего происхождения, в тетради 174 листа. Однако первоначально это число

⁸ Это предположение было высказано уже П. А. Висковатым, писавшим, что тетрадь «была подарена ему <Лермонтову> дружественно расположенным лицом на двенадцатом его году» (*Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество*, с. 42—43).

⁹ *Михайлова А. Н. Рукописи Лермонтова: Описание*, с. 64.

¹⁰ Тексты этих записей опубликованы в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. Спб., 1913, т. 5, с. 33—34.

¹¹ Вот что говорит Висковатый о содержании тетради: «Первые листы вырваны; затем мы встречаем ряд выписок из французских писателей. Тут стояло: „Nero et Leandre par La Harpe. Echo et Narcisse, Orphée et Euridice“ <...> За этим следует новый заглавный лист: „*Разные сочинения*, принадлежат М. Л. 1827 г. 6 ноября“. Тут встречаем мы прежде всего переписанными: „Бахчисарайский фонтан“ А. Пушкина и „Шильонский узник“, пер. Жуковского. Далее все белые листы» (*Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество*, с. 43).

¹² Эти три листка требуют внимания архивиста, знатока почерков второй половины XIX в. Мы можем пока сказать лишь, что это не почерк В. Х. Хохрякова.

было несколько больше. Тетрадь сшита из пятнадцати тетрадок белой неперфорированной бумаги с золотым обрезом, имеющей водяные знаки: $\frac{\text{УФЛП}}{1822}$ ¹³ и $\frac{\text{УФЛП}}{1821}$ ¹⁴. В четырнадцати тетрадках 12 листов; последняя, пятнадцатая, насчитывает 8 листов; к ним добавляются два листа форзацев — все это составляет 178 листов — первоначальный объем тетради. Недостающие листы: лист, вырванный между л. 7 и 8, парный с л. 12; между л. 22 и 23 видны корешки двух отрезанных листов, по-видимому испорченных при переписывании «Шильонского узника»; отсутствует и лист форзаца, смежный с нижней крышкой переплета.

Один из этих четырех листов дошел до нас — он был вырван самим Лермонтовым для письма «тетеньке» — М. А. Шан-Гирей.

Это первое письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей из Москвы, датированное исследователями осенью 1827 г. Как и альбом, автограф этого письма хранится в собрании рукописей Лермонтова в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сопоставление письма с листами альбома позволяет видеть, что это одна и та же простая белая, неперфорированная, с золотым обрезом бумага, того же размера (245×204 мм),

с одним из двух водяных знаков: $\frac{\text{УФЛП}}{1821}$ ¹⁵. Решая вопрос о месте этого листа в тетради, можно уверенно сказать, что это не один из двух листов, вырезанных между л. 22 и 23, так как оставшиеся корешки их — шириной примерно 1—1,2 см, и, следовательно, сам вырезанный лист был бы на столько же уже. Возможно, что он вырван в конце тетради (лист форзаца); но всего вероятнее — между л. 7 и 8 по теперешней, архивной нумерации, т. е. между листом с заглавной надписью: «Разные сочинения, принадлежат М. Л. 1827 года 6-го ноября» — и заглавным листом к списку «Бахчисарайского фонтана».

Содержащаяся в записи на л. 7 дата: «1827 года 6-го ноября» — единственная в этой тетради. Она фиксирует начало работы над списком поэмы Пушкина. По отношению же к предыдущим записям эта дата обозначает лишь время, не позднее которого они были сделаны, — осень 1827 г., ранее 6 ноября. Так же, осенью 1827 г., ранее 6 ноября, следует датировать и письмо Лермонтова к Марии Акимовне — оно писано из Москвы, в то время, когда он уже начал пользоваться этой тетрадью, не ранее того момента, когда был заполнен л. 7, которым начинался задуманный Лермонтовым сборник «Разных сочинений», представлявший особый интерес для мальчика.

Итак, можно сказать, что тетрадь сохранилась почти в полном объеме. Но записи в ней сделаны только на первых 25 листах —

¹³ См. л. 10—15, 22—27 и след. нумерованные.

¹⁴ Листы с этим водяным знаком можно видеть среди нумерованных, ближе к концу тетради.

¹⁵ Ср.: Михайлова А. Н. Рукописи Лермонтова: Описание, с. 49, № 29.

La flamme qui le brûle au-dans au-dedans,
Ces vides aient d'oubli de son cœur,
Et ces nerfs pailillants qui se font de sang,
Miments de poison, le racament amour.
Saint-Denis

Bois et Océan

Et, fœnicux de colères et d'amour,
Le tourment de jeunesse il observait le jour;
Et par les battent de ses ailes légères,
Il balayait en soufflant les familles corrompues,
Voué à plus flottants traînés dans les villes,
Et dans les champs perdus sous les tourbillons.
Au milieu d'un nuage il entra l'Océan;
Fondu avec ses bras, il l'embrassa en débilités.
La cime, univerte, gromes et nœuds tourmentés,
A qui jamais chaos elle y donna le jour.
Dites et cœurs aussi beaux que leur nœuds,
Faisant à bas atteints les ailes de leurs pères.
Saint-Denis

Hein et Leander

Je sais sans doute l'oublier
Et l'aujourd'hui aient en dans l'oubli;
Dont les nœuds fit les nœuds,
Comme il regardait ses ailes.

Рис. 3. Записи французских стихов в альбоме М. Ю. Лермонтова (л. 4), 1827. (ГПБ).

ce jour venant: pâle et écaillé,
Elle s'avança vers son miroir.
Les flots avaient jusqu'à la nuque,
Porté le corps de son amant.
«Belle au ciel!» et tous sensibles,
Que l'amour et l'eau vives baigne,
Paignez-vous ces moments précieux
Et ne les épousez jamais.

Et sa douleur elle succomba!
Dans l'onde elle s'ensablait.
L'amour dans son sable tombé,
A l'encre de sa vie se joignait,
Et chaque jour, dans le paysage,
En son représentant ses funèbres,
Négligeant à son tombeau l'héritage,
Porta le tribut de ses pleurs.

Écho et Narcisse

..... Amis qui sont à moi?
Et puis cache-t-il, l'œil, le regard?
Mais où? dans le miroir et l'eau, j'ai attendu, approché,
Tandis qu'il cherche son visage dans l'eau.
Puis, on dit que c'est là, et que c'est là que j'ai vu?
Et que c'est là que j'ai vu: (Voilà, j'ai vu)
Surpris l'état appelé, lorsque lui seul appelle,
Puis, on dit que c'est là, et que c'est là que j'ai vu.

Рис. 4. Записи французских стихов в альбоме М. Ю. Лермонтова (л. 5 об.), 1827. (ГПБ).

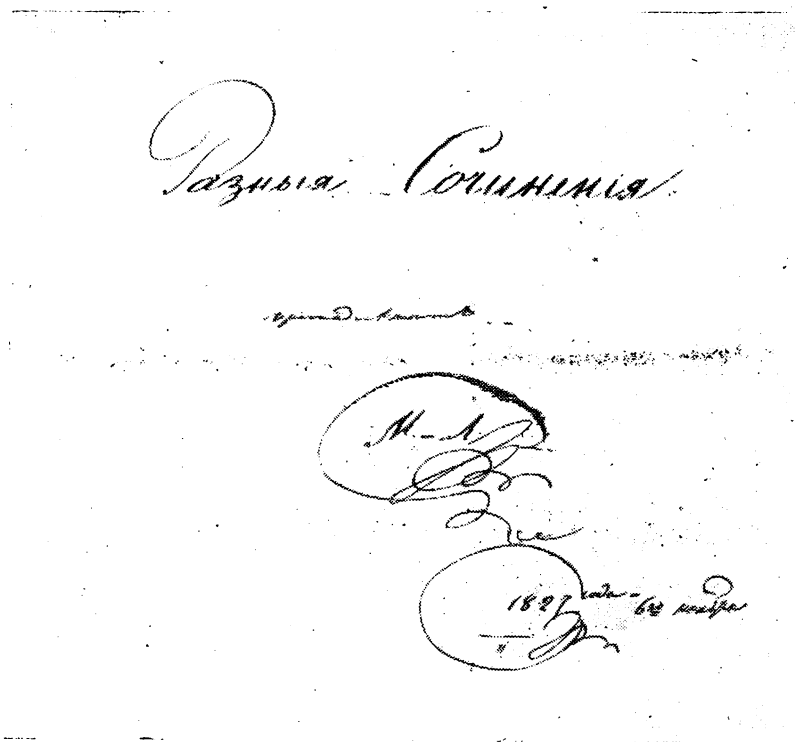


Рис. 5. Лист, предваряющий списки поэм Пушкина и Жуковского в альбоме М. Ю. Лермонтова (л. 7). 1827. (ГПБ).

остальные остались неиспользованными. Вот постраничный перечень этих записей: л. 4 — незаглавленный отрывок, состоящий из четырех французских стихов и начинающийся словами: «La flamme qui le brûle...» (под стихами имя автора: «de Saint-Ange»); ниже, после отчеркивания, отрывок из одиннадцати французских стихов, озаглавленный «Borée et Orithye» (sic!) (под стихами имя автора: «Saint-Ange»); л. 4—5 об. — большое французское стихотворение «Héro et Leandre», состоящее из девяти восьмистиший (под стихами имя автора: «La Harpe»); л. 5 об.—6 — после отчеркивания большой стихотворный отрывок, в двадцать четыре стиха, также по-французски, озаглавленный «Echo et Narcisse» (под стихами имя автора: «Saint-Ange»); л. 6 — после отчеркивания отрывок в семь стихов, озаглавленный «Orphée et Euridyce» (sic!), без указания имени автора; в нижней части листа запись «Je n'ai point fini parce que je n'ai pas pu» («Я не кончил, потому что не мог»); л. 6 об. — чистый; л. 7 — в верхней половине листа заглавие к последующим записям: «Разные сочинения, принадлежат М. Л.»; ниже, справа, дата: «1827 года 6-го ноября»; л. 7 об. — чистый; л. 8—19 об. — список

поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (л. 8 — заглавие поэмы: «Бахчисарайский фонтан. Сочинение Александра Пушкина»); л. 20—28 — список поэмы Байрона «Шильонский узник» (л. 20 — заглавие поэмы: «Шильонский узник. Сочинение Байрона. Перевод Василий Жуковского»).

Обратимся сначала к записям в этой тетради на французском языке. Среди них запись на л. 4—5 об. никаких вопросов не вызывает. Это большое стихотворение Лагарпа «Héro et Leandre», самим автором обозначенное как романс, представляет собою обработку античной легенды о любви и гибели Геро и Леандра. Оно переписано в тетрадь без отклонений от авторского текста,¹⁶ и приводить его здесь не представляется необходимым.

Сложнее обстоит дело с остальными четырьмя отрывками. Для трех из них указано имя автора, и предстоит определить лишь произведение, из которого они взяты; последний, четвертый, не имеет никаких помет, кроме заглавия. Приведем здесь прежде всего текст этих отрывков.

л. 4:

La flamme qui le brûle au-dedans au-dehors,
En livide sueur s'exhale de son corps;
Et ses nerfs pétillants que ce feu lent dévore,
Aliments du poison, le ravalent encore.

de Saint-Ange.

Borée et Orithye

... Et, furieux de colère et d'amour,
De torrents de poussière il obscurcit le jour;
Et par le battement de ses ailes bruyantes,
Il balaye en sifflant les feuilles tournoyantes,
Sa robe à plis flottants traîne dans les sillons,
Et dans les champs poudreux roule des tourbillons.
Au milieu d'un nuage, il enlève Orithye;
Tremblante entre ses bras, il l'emporte en Scythie.
La reine, amante, épouse et mère tour-à-tour,
A deux jumeaux chéris elle y donne le jour.
Zéthès et Calaïs, aussi beau que leur mère,
Joignent à leur attraits les ailes de leur père.

Saint-Ange.

л. 5 об.—6:

Echo et Narcisse

... Amis, qui vient à moi?
A peine achève-t-il, Echo répète: Moi.
Mais où donc te trouver? Viens, je t'attends, approche.
Tandis qu'il cherche au loin, il entend dire: Proche.
Pourquoi donc te cacher, si tu sais où je suis?
Est-ce que tu me fuis <?> On répond: tu me fuis.
Surpris d'être appelé lorsque lui seul appelle:
Joignons-nous, reprend-il: joignons-nous, redit-elle.
A ces mots, du taillis ardente à s'élançer,

¹⁶ См.: Œuvres de La Harpe. T. 3. Poésies diverses / De l'Académie française. Paris, 1820, p. 470—473.

Elle avance les bras tendus pour l'embrasser.
 Narcisse la repousse, et s'éloigne lui-même.
 Fuis si jamais je t'aime... Echo redit: je t'aime.
 La nimphe au fond des bois, la rougeur sur le front,
 S'enfonce, et va cacher sa honte et son affront;
 Elle habite les creux des antres solitaires;
 Là, son amour s'aigrit de ses peines amères;
 Son cœur est consumé par ses chagrins secrets:
 Une affreuse maigreur dessèche ses attraits,
 Tout son corps déperit, tout ton sang s'évapore.
 Ce qu'elle fut n'est plus, et sa voix vit encore.
 En pierre les destins transformèrent ses os;
 Son âme dans les bois erre encore sans repos;
 Sa voix répond encore à la voix qui l'appelle,
 Mais ce n'est plus qu'un son qui vit encore en elle.

Saint-Ange.

л. 6:

Orphée et Euridyce

... La mort ferma ses yeux: les nymphes ses compagnes
 De leur cris douloureux remplirent les montagnes;
 Le Thrace belliqueux lui-même «en» soupira;
 Le Rhodope en gémit et l'Ebre en murmura.
 Son époux s'enfonça dans une désert sauvage:
 Là seul, touchant de sa lyre et charmant son veuvage
 Tendre épouse! c'est toi qu'appelait son amour...

2

Что представляют собою эти стихотворные отрывки? Самые заглавия, под которыми французские стихи переписаны Лермонтовым — «Borée et Orythie», «Echo et Narcisse», «Orphée et Euridyce» — свидетельствуют о том, что сюжеты их взяты из античной мифологии; первый, неозаглавленный отрывок также основан на мифах о Геракле — в нем изображается гибель героя. Античные сюжеты отрывков, в сочетании с именем автора, позволяют установить источник этих цитат.

Сент-Анж (Saint-Ange), названный Лермонтовым, — это французский поэт второй половины XVIII в. Анж-Франсуа Фарю де Сент-Анж (1747—1810), известный переводчик Овидия и прежде всего поэмы «Метаморфозы». Перевод первых трех книг поэмы был опубликован им в 1785 г., полный перевод всех шестнадцати книг — в 1800 г. и вызвал такой интерес, что вскоре появилось еще несколько изданий — второе в 1803 г.; третье и четвертое в 1808 г.; пятое в 1823 г. в составе посмертного собрания трудов Сент-Анжа. Заслугой Сент-Анжа было создание полного стихотворного перевода «Метаморфоз» (так же как и других произведений римского поэта) вразрез с многовековой традицией французских переводов Овидия в прозе.

Из этого-то перевода «Метаморфоз» и сделаны Лермонтовым выписки, помеченные им «de Saint-Ange», — три из четырех приведенных выше. Первая выписка — о пламени, сжигающем героя, — представляет собою заключительные четыре стиха из ше-

стого эпизода («Douleurs d'Hercule») книги IX поэмы.¹⁷ Вторая — «Borée et Orythie», о северном ветре, Борее, который похитил любимую им Орифию, укрыл ее в облаке и перенес в Скифию, где она стала его женою и матерью двух его сыновей, близнецов Зетта и Калаиса, — взята из заключительного эпизода книги VI «Метаморфоз» в переводе Сент-Анжа.¹⁸ Третья выписка, озаглавленная «Echo et Narcisse», содержит историю превращения нимфы Эхо, отвергнутой Нарциссом; это один из эпизодов книги III «Метаморфоз», также в переводе Сент-Анжа.¹⁹

Определив таким образом источник трех выписок, сделанных Лермонтовым, необходимо коснуться некоторых текстологических особенностей их, которые позволяют установить, каким из пяти имевшихся к этому времени изданий перевода Сент-Анжа пользовался Лермонтов (если он вообще имел дело с книжным источником — см. ниже, с. 224, 225). Обратившись вначале к тексту «Метаморфоз» в составе посмертного собрания сочинений Сент-Анжа,²⁰ мы обнаружили в тексте переписанных Лермонтовым отрывков «Borée et Orythie» и «Echo et Narcisse» ряд графических и текстовых отличий от текста этого издания. Так, в первом отрывке отличается начало ст. 12: «Joignent à leur attraits» (в издании 1823 г.: «Ont avec ses attraits»);²¹ во втором отрывке от текста издания 1823 г. отличаются ст. 11—12. У Лермонтова они записаны так:

Narcisse la repousse, et s'éloigne lui-même.
Fuis si jamais je t'aime... Echo redit: je t'aime.

В издании 1823 г. эти стихи выглядят по-иному:

Fuis, lui dit-il, je veux me détester moi-même,
Si quelque jour je t'aime... Echo redit, je t'aime.²²

Эти отличия сохраняются и в издании 1803 г., и в текстах двух изданий перевода Сент-Анжа 1808 г. Лишь в первом полном издании перевода (1800) эти детали текста, измененные в последующих изданиях, совпадают с лермонтовской копией. Это и заставляет нас ссылаться именно на это — первое — издание.

Кроме этих расхождений, в отрывке «Borée et Orythie», записанном Лермонтовым, есть еще несколько отличий от оригинала

¹⁷ Traduction en vers des Métamorphoses d'Ovide / Poème en 15 livres, avec des commentaires, par F. Desaintange, professeur de Belles-Lettres aux Ecoles centrales de Paris. A Paris, an IX (1800), vol. 2, p. 81 (рус. пер. ср. в изд.: *Овидий. Метаморфозы* / Пер. С. В. Шервинского. М., 1977, с. 225, ст. 172—174).

¹⁸ *Ibid.*, vol. 1, p. 309 (рус. пер. ср. в изд.: *Овидий. Метаморфозы*, с. 165, ст. 702—714).

¹⁹ *Ibid.*, vol. 1, p. 140—141 (рус. пер. ср. в изд.: *Овидий. Метаморфозы*, с. 91, ст. 380—401).

²⁰ *Euvres de Saint-Ange*. Paris, 1823, t. 1—4.

²¹ *Ibid.*, t. 3, p. 283.

²² *Ibid.*, t. 2, p. 343.

(не говоря о знаках препинания, в расстановке которых Лермонтов был в данном случае не слишком точен). Это написание «Orithye» (вм. «Orythie») и «Scithie» (вм. «Scythie»), характеризующееся ошибочным употреблением «i» вместо «y». Более существенны отклонения от текста в ст. 9—10. Здесь наречие места, «là» (там) обращено в «la» — артикль женского рода («La reine...» вм. «Là, reine...»), но это уничтоженное наречие компенсировано введением в следующем стихе наречия «y»:

La reine, amante, épouse et mère tour-à-tour,
A deux jumeaux chéris elle y donne le jour.

Такого варианта нет ни в одном издании Сентанжева перевода «Метаморфоз». Это заставляет предположить, что к мальчику попал текст поэмы или ее отрывка, прошедший чью-то редактуру.

Перейдем теперь к последнему, четвертому отрывку, источник которого не указан. И название его — «Orphée et Eurydice», и содержание (смерть Эвридики, которую оплакивают и нимфы, ее подруги, и вся природа Фракии, и осиротевший супруг) заставляют предположить, что источником его являются те же «Метаморфозы». Действительно, эпизод смерти Эвридики входит в состав поэмы Овидия — это начало книги X. Однако он существенно отличается от анализируемого отрывка и объемом (в поэме Овидия — и в переводе Сент-Анжа — смерть Эвридики и плач по ней Орфея изложены в четырех стихах,²³ а в отрывке, записанном Лермонтовым, семь стихов), и менее подробной разработкой мотива оплакивания погибшей (у Овидия: «Quam satis ad superas post quam Rhodopeius auras Deflevit vates...» «Оплакав ее в мире живых, певец-родопеец...»); в отрывке из лермонтовской тетради этому мотиву посвящены шесть с половиной стихов из семи: «Смерть закрыла ее глаза; нимфы, ее подруги, Своими скорбными криками наполнили горы; Сама воинственная Фракия вздохнула о ней; Родопа застонала и возропал Эвр. Ее супруг удалился в дикую пустыню: Там, в одиночестве, играя на лире и утешая свое вдовство, Нежная супруга! только тебя призывала его любовь...»). Миф об Орфее, как известно, отражен также в творчестве другого римского поэта, Вергилия, в его поэме «Георгики». Обратившись к наиболее известному в конце XVIII—начале XIX в. французскому переводу этой поэмы, сделанному Ж. Делилем, мы без труда находим в нем интересующий нас отрывок — это ст. 459—465 книги IV поэмы.²⁴ Так определяется источник последнего отрывка — «Георгики» Вергилия в переводе Делиля. И в тексте этой записи есть несколько не-

²³ Les Metamorphoses d'Ovide / Traduites en vers (...) par M. Desaintange. 3-ème éd. Paris, 1808, t. 3, p. 234 (латин.), p. 235 (фр.).

²⁴ Les Georgiques de Virgile / Traduites en vers français par J. Delile. A Paris, 1819, p. 273 (рус. пер. ср. в изд.: *Публий Вергилий Марон*. Буколки; Георгики; Энеида / Пер. С. Шервинского. М., 1971, с. 117).

брежностей или ошибок: в ст. 3 пропущено местоимение «en» («en sourira»); в ст. 4 в слове «Rhodore» пропущено «h»; в ст. 5 в слове «s'enfonça» пропущено второе «n» и вместо «ç» употреблено «с»; в ст. 6 добавлен, в сравнении с книжным текстом, предлог «de» — «touchant de sa lyre». Последнее изменение обращает на себя внимание тем, что является, по сути, вмешательством в авторский текст (так же как и изменение в ст. 9—10 отрывка о Борее и Орифии). Трудно сказать, кому принадлежат эти замены и дополнения, — во всяком случае, по-видимому, не мальчику, делавшему ошибки при списывании французского текста. Вновь приходится предположить, что списывались эти отрывки не из книг, а с чьей-то рукописи.

3

Итак, записи французских стихов сделаны осенью 1827 г., ранее 6 ноября, в Москве, вскоре после переезда из Тархан. Несомненно, что стихи из «Метаморфоз» Овидия в переводе Сент-Анжа, из «Георгик» Вергилия в переводе Делиля и романс Лагарпа «Геро и Леандр» появились в альбоме не по собственному выбору Лермонтова: когда мальчик решил обратиться к тетради в альбом с записями понравившихся ему, интересных для него, им самим выбранных произведений, он отделил эти новые записи от сделанных прежде специальным заглавным, как бы титульным листом вновь начинаемой, с л. 7, тетради.

По-видимому, эти записи были выполнены какого-то учебного задания. Это предположение объясняет целый ряд их особенностей — и прежде всего то, что, например, из поэмы Овидия взяты далеко не самые увлекательные и поэтические эпизоды. Здесь видна рука педагога, его выбор, а не проявление вкусов мальчика. Скорее всего Лермонтову были даны даже не книги, а переписанные учителем отрывки из поэмы Овидия и Вергилия. Этим могут быть объяснены и смысл лермонтовской пометы («Я не кончил, потому что не мог» — может быть, не мог прочесть, разобрать нечетко написанное), и пропущенные вышеупомянутых отклонений от печатного текста, в которых можно видеть, как мы уже говорили, попытку редактировать текст французского перевода Овидия (эта правка могла принадлежать только какому-то третьему лицу, стоявшему между французскими переводчиками Овидия и Вергилия и переписчиком Лермонтовым).

Чье же задание выполнял Лермонтов, переписывая эти стихи, — вот следующий вопрос, встающий перед нами.

Н. Л. Бродский полагал, что стихи были записаны во время занятий Лермонтова с его вторым гувернером — французом Жаном-Пьером Келлет-Жандро. Но Жандро был принят в дом Е. А. Арсеньевой в 1828 г. — эту дату называет сам Бродский;²⁵

²⁵ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография, с. 53. Ф. Ф. Майский называет более узкую дату — август 1828 г., правда не указывая ее

под 1828 г. упоминает о Жандро в своих воспоминаниях А. П. Шан-Гирей.²⁶ Стихи, как уже говорилось, были переписаны раньше, вскоре после приезда Лермонтова в Москву, в то время, когда еще был жив первый его губернатор, Жан Капэ. Капэ был офицером наполеоновской армии, попал в плен, остался в России; с начала 1820-х гг., когда Е. А. Арсеньева выписала его из Петербурга, и до самой смерти своей в конце 1827 г. или в начале 1828 г. он был, по словам А. П. Шан-Гирей, «всегдашним <...> спутником» мальчика Лермонтова. По-видимому, он заметил математические способности своего воспитанника, пробудил в нем интерес к истории (к истории Франции прежде всего). Но не ему был обязан Лермонтов развитием своих поэтических наклонностей. Судя по тому, что первые поэтические опыты Лермонтова относятся к 1828 г., т. е. ко времени уже после смерти Капэ, и по тому, что в этих опытах достаточно легко определяются художественные влияния московского периода, можно думать, что увлечение поэзией и стремление выразить в поэтических формах содержание своей внутренней жизни были пробуждены в нем его новым учителем А. З. Зиновьевым.

Алексей Зиновьевич Зиновьев, преподававший русский и латинский языки в Московском университетском благородном пансионе, был первым учителем, приглашенным Е. А. Арсеньевой готовить внука к поступлению в пансион (ему же «поручено было пригласить других учителей двенадцатилетнему ее внуку»²⁷). Зиновьев учил мальчика русскому языку («... я в русской грамматике учу синтаксис и <...> мне дают сочинять», — писал Лермонтов М. А. Шан-Гирей в начале осени — 6, 403). По-видимому, он же готовил его и по латинскому языку, готовил с азав, так как ранее, в Тарханах, Лермонтов латыни не учился. Можно думать, что с начальным периодом этих занятий связано и появление интересующих нас записей в тетради.

Напомним слова А. З. Зиновьева, в ответ П. А. Висковатому, спросившему его, знал ли Лермонтов древние языки: «Лермонтов знал порядочно латинский язык, не хуже других, а пансионеры знали классические языки очень порядочно. Происходило это оттого, что у нас изучали не язык, а авторов. Языку можно научиться в полгода настолько, чтобы читать на нем, а хорошо познаться с авторами, узнаешь хорошо и язык. Если же все напирать на грамматику, то и будешь изучать ее, а язык-то все же не узнаешь, не зная и не любя авторов».²⁸ Здесь кратко

источника (см.: *Майский Ф. Ф.* Юность Лермонтова: (Новые материалы о пребывании Лермонтова в Благородном пансионе). — Тр. Воронеж. гос. ун-та, 1947, т. 14, вып. 2, с. 187—188).

²⁶ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 33.

²⁷ Там же, с. 72.

²⁸ *Висковатый П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество, с. 39.

и определенно выражена методика преподавания языков, которая была принята в Университетском благородном пансионе и которой с полным пониманием ее преимуществ следовал и сам Зиновьев. Прислушаясь к занятиям, учитель стремился заинтересовать учеников избранным автором или произведением, и возникновение такой заинтересованности помогало ученикам преодолевать трудности первоначального этапа изучения древнего языка.

Характер записей лермонтовской тетради дает возможность видеть в них отражение этого подготовительного периода. Все пять цитат из французских поэтов объединены общностью содержания, почерпнутого из античной мифологии, — в них отражены мифы о Геракле, о нимфе Эхо и Нарциссе, о Боре — северном ветре, об Орфее и Эвридике и легенда о Гере и Леандре. При этом четыре цитаты представляют собой отрывки из двух известнейших произведений древнеримской поэзии — поэм Овидия («Метаморфозы») и Вергилия («Георгики»). Это общее содержание отрывков и позволяет считать их не упражнениями во французском языке и не свидетельством изучения французской поэзии, но записями первых занятий, связанных с подготовкой к поступлению в Московский университетский благородный пансион.

В 1820-е гг. античная мифология уже не была специально выделенным предметом в программе пансиона. Но знание ее было необходимо при изучении большей части латинских текстов, классических образцов древней римской литературы, и введение в греческую и римскую мифологию было одним из обязательных элементов подготовки пансионера, тем более что Лермонтова готовили к поступлению сразу в четвертый класс.

Достоинство особого замечания, что выписки, сделанные рукою ученика осенью 1827 г., отразились так или иначе в первых опытах начинающего поэта в 1828 г. Так, слегка измененные ст. 5—8 первой строфы романа Лагарпа «Hercule et Leandre» взяты Лермонтовым в качестве эпиграфа к поэме «Корсар» 1828 г. (3, 37). Кроме того, проведенная нами работа позволяет, хотя бы предположительно, раскрыть характер одного лермонтовского произведения, о котором известно лишь из письма его к М. А. Шан-Гирей: «...Геркулеса и Прометея взял инспектор, который хочет издавать журнал» (6, 404). Определение темы источника первого французского отрывка — страдания и гибель Геракла, сцена из «Метаморфоз» Овидия в переводе Сент-Анжа — дает возможность предположить, что «Геркулес», отданный инспектору М. Г. Павлову для замышляемого им журнала, представлял собою перевод этого или какого-то другого отрывка из «Метаморфоз», посвященного знаменитому герою греческих мифов. Обычно видят в словах Лермонтова название одного произведения — «Геркулес и Прометей». Однако более вероятно, что речь идет не об одном, а о двух произведениях, двух отрывках, один из которых — «Геркулес», другой — «Прометей».

Второй круг текстологических вопросов, возникающих при изучении тетради 1827 г., связан с находящимися в ней списками двух известнейших в 1820-е гг. романтических поэм — «Бахчисарайского фонтана» Пушкина (л. 8—19 об.) и «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского (л. 20—28 об.).

Обратимся вначале к списку «Бахчисарайского фонтана». Прежде всего необходимо определить оригинал, с которого делалась копия. Анализ текста позволяет установить, что поэма переписывалась с первого издания, вышедшего в Москве весной 1824 г., — в списке сохранены его особенности, в сравнении с последующим, 1827 г., изданием. Так, ст. 66 «И самые главы Корана» соответствует изданию 1824 г. (в издании 1827 г.: «Святую заповедь Корана»), так же как ст. 152 «Твоих пронзительных лобзаний» (в издании 1827 г.: «Твоих язвительных лобзаний») и ст. 306 «Как дух она промчалась мимо» (в издании 1827 г.: «Как дух она проходит мимо»). Впрочем, если даже и не обращаться к этим сопоставлениям, ясно, что издание 1827 г. не могло быть источником лермонтовского списка: цензурное разрешение на издание было подписано 20 октября 1827 г., а 25 октября помечено официальное письмо Пушкина А. Ф. Смирдину, разрешающее переиздание поэмы (П, 10, 184). Издание, таким образом, было осуществлено в самом конце 1827 г., и 6 ноября еще не могло быть в руках переписчика.

Обратившись к характеристике списка, как на первую, очевидную его особенность следует указать на то, что он писан двумя почерками — на л. 8—17, до ст. 404, мы встречаемся с рукой Лермонтова; на л. 17 об.—19 об., до конца поэмы, т. е. до ст. 578, — с какой-то другой рукой. Этот второй почерк — изящный, установившийся, достаточно характерный: мелкий, летящий, с сильным наклоном вправо.

При сравнении списка с оригиналом можно отметить ряд отличий.

1. В списке отсутствует эпитафия. Эпитафия поэмы был напечатан на титульном листе книги, после заглавия, и отделен от текста статьей П. А. Вяземского «Вместо предисловия. Разговор между Издателем и Классиком». Статья имеет пагинацию римскими цифрами. После нее, с новой пагинацией арабскими цифрами, идет текст поэмы, перед которым еще раз повторяется заглавие — по уже без эпитафии. Именно так, не заглядывая в титульный лист, и переписал поэму тринадцатилетний Лермонтов, еще не вполне знакомый с культурой книжного дела.

2. В списке есть несколько изменений, сделанных будущим поэтом скорее невольно, чем сознательно, но безусловно отражающих своеобразие его художественного видения: л. 11 об., ст. 126 («преклонных лет» вм. «печальных лет»); л. 12, ст. 155 («И равнодушный» вм. «Но равнодушный»); л. 13, ст. 209 («замком правит» вм. «в замке правит»); л. 14 об., ст. 255 («Чуть

слышно пенье соловья» вм. «Я слышу пенье соловья»); л. 15, ст. 299 («рукой нетерпеливой» вм. «рукою торопливой»); л. 16, ст. 342 («ночной порою» вм. «порой ночью»); л. 16 об., ст. 374 («ясный взор» вм. «светлый взор»).

3. В списке в двух случаях имеются пропуски стихов. В первом случае выпущены ст. 287—296 (от слов: «Как милы темные красы...» — до слов: «И вдохновений сладострастных!»), замененные двумя строками точек. Последнее обстоятельство позволяет думать не о случайном пропуске, не об ошибке, а о сознательном действии. Выпущенные десять стихов пушкинской поэмы представляют своего рода лирическое отступление, замедляющее развитие ее сюжета. По-видимому, именно это замедление и вызвало сопротивление мальчика, опустившего эти десять стихов и тем самовластно спрямившего сюжет.

Другой пропуск менее значителен — это ст. 391—392:

Я знаю: не твоя вища...
Итак, послушай: я прекрасна...

По-видимому, эта купюра продиктована стремлением Лермонтова снять сложность пушкинской характеристики Заремы.

4. Грамматические ошибки и опiski в списке отчасти исправлены вторым переписчиком: л. 9 об., ст. 25 («козни» вм. «козней»), ст. 30 («взошла»,²⁹ испр.: «вошла») и ст. 43—44 («чредой», испр.: «чередой»; «проходят», испр.: «проходят»); л. 12 об., ст. 173 («дучи» вм. «души») и ст. 188 («в страданью» вм. «в страданьи»); л. 13, ст. 239 («С смиренно» вм. «С смиренной»); л. 13 об., ст. 247 («чудом в уголок» вм. «чудом уголок»).

5

К ноябрю 1827 г. — времени, когда Лермонтов переписал обе поэмы, — «Шильонский узник» был издан дважды. Первое издание, озаглавленное «Шильонский узник, поэма лорда Байрона. Перевел с английского В. Ж.», вышло в Петербурге весной 1822 г. Второй раз поэма появилась в составе трехтомника «Стихотворения В. Жуковского. Издание третье, исправленное и умноженное» (СПб., 1824), в третьем томе. Текст поэмы в этих изданиях идентичен — некоторые изменения были внесены Жуковским лишь в третьем издании (1831). Редакция ст. 13 строфы I дает основание думать, что в руках переписчика был третий том «Стихотворений В. Жуковского» в издании 1824 г., а не отдельное издание поэмы.³⁰ Можно предположить и еще одну возмож-

²⁹ По-видимому, для Лермонтова характерно употребление этого слова в такой форме — в этом же списке он еще раз, в ст. 310, заменяет «вошла» на «взошла»: «Взошла, взирает с изумленьем».

³⁰ В издании 1822 г. этот стих звучит так:

За веру — смерть и стыд цепей...

В издании 1824 г. он в той же редакции, что и в списке:

За веру — смерть иль стыд цепей...

ность: обе поэмы переписывались не с книги, а с какого-то промежуточного списка; это объяснило бы некоторые неожиданные ошибки переписчика, например «спасенный чудом в уголок» в списке «Бахчисарайского фонтана» или «Отец страдалец уж с юных лет» (с лишним «уж») в списке «Шильонского узника» и т. п.

Как и первая поэма, «Шильонский узник» переписывался в две руки. Заглавие было записано Лермонтовым, но текст первой строфы (л. 20) переписан другой рукой — той же, что и в списке первой поэмы; строфы II—VI и шесть стихов строфы VII (л. 20 об.—22 об.) вновь писались Лермонтовым. По-видимому, записи на следующих двух листах были в чем-то неудачны — после л. 22 два листа оказались вырезаны, и с л. 23, со стиха 7 строфы VII («Нужду переносить легко») и до конца, поэма переписывалась вторым, не лермонтовским почерком.

Нужно отметить еще несколько расхождений между списком и печатным текстом поэмы: л. 21, ст. 45 («с столь давних лет» вм. «с толь давних»); л. 22, ст. 91 («сам собой» вм. «сам с собой»); л. 22, ст. 101 («увял» вм. «завял»); л. 23, ст. 152 («Он близок был и был далек!» вм. «Я близко был и был далек»); л. 24 об., ст. 232 («с отпущенной» вм. «с опущенной»)³¹

6

Закljučая описание списков двух поэм в лермонтовской тетради 1827 г., уместно отметить еще следующее. Судя по заглавию, предваряющему списки поэм Пушкина и Жуковского — «Разные сочинения, принадлежат М. Л.» (л. 7), Лермонтов задумал собрать для себя в этой тетради произведения русской поэзии, которые особенно понравились ему, наиболее его интересовали. Для тринадцатилетнего мальчика, в котором только-только пробуждалась способность поэтического творчества, ни одно художественное впечатление не пропадало. Даже отрывки французских стихов, выписанные им с учебными целями, нашли, как отмечено выше, отзвук в ранних произведениях Лермонтова. Тем более это относится к двум значительнейшим явлениям русской поэзии середины 1820-х гг., которые были для Лермонтова фактами сегодняшнего дня. Впечатления от «Бахчисарайского фонтана» Пушкина отразились в ранней поэме Лермонтова «Кавказский пленник» (1828): эпизод, в котором изображены черкесские девушки на берегу ручья (3, 17), имя (Гирей) черкесского наездника (там же, 20); но гораздо значительнее сказалось ее влияние на замысле маленькой, в 17 стихов, поэмы Лермонтова «Две невольницы» (3, 64—66), относимой исследователями к 1830 г. Замысел «Двух невольниц» несомненно полемичен по отношению к «Бахчисарайскому фонтану». Лермонтов воспользовался сюжетом пушкинской поэмы, точнее, ес

³¹ Два последних отличия — в части списка, писанной не Лермонтовым.

основным конфликтом и развязкой (страсть султана к новой невольнице, гречанке Заире, и пренебрежение «бойкой Гюльнаррой»; мщение Гюльнары — гибель Заиры, не названная, но подразумеваемая в заключении поэмы). Но контраст двух героинь «Бахчисарайского фонтана», глубоко разработанный Пушкиным как контраст исторический, религиозный и национальный, при котором обе героини имеют право на сочувствие читателя, в поэме Лермонтова сведен к контрасту моральному. Его Заира, гордо отказывающаяся ответить на любовь султана, изображена как тип героический:

Другой уж был мой лобзання —
И первой страсти я верна!

(з, 65)

Гюльнара же показана как существо ревнивое, гордое и мстительное. Все это еще раз подтверждает, что двумя или тремя годами ранее, работая над списком «Бахчисарайского фонтана», мальчик Лермонтов мог воспринимать сложность пушкинских характеристик как непоследовательность художника, и позволяет думать, что пропуск десяти стихов, посвященных почтеному Бахчисараю, и двух стихов из монолога Заремы означал сознательное вмешательство в текст Пушкина.

Не менее сильное воздействие на Лермонтова оказала и поэма Жуковского. Прежде всего это было первое знакомство Лермонтова, в русском переводе, с романтической поэмой Байрона, творчество которого в оригинале стало доступно ему несколько позже, в 1830—1831 гг. Сильный, мужественный стих Жуковского в этой поэме — четырехстопный ямб с парной мужской рифмовкой — произвел большое впечатление на мальчика в пору, когда определялся мир его поэзии, его идеи и формы, и уже скоро, с 1830 г., парная, а иногда даже тройная, мужская рифма становится особенностью многих его крупных форм — романтических поэм «Джюлио» (1830), «Исповедь» (1829—1830), «Последний сын вольности» (1830—1831), «Литвинка» (1832), «Боярин Орша» (1835—1836), «Мцыри» (1839). Реминисценции из «Шильонского узника» встречаются в ряде произведений Лермонтова.

Все это говорит об увлечении Лермонтова двумя выдающимися произведениями русской романтической поэзии и объясняет, почему он именно их первыми переписал в свой сборник «Разных сочинений». Списки двух поэм свидетельствуют также о факте, существенном для истории становления Лермонтова как творческой личности, — они ему понадобились потому, что к ноябрю 1827 г. изданий этих поэм у него не было.

* * *

В заключение статьи необходимо коснуться вопроса о судьбе тетради. Краткость времени, в течение которого Лермонтов пользовался ею, немногочисленность сделанных в ней записей справедливо вызывают недоумение. В самом деле, по характеру ее

заполнения можно заключить, что Лермонтов, записав на первых страницах тетради несколько текстов учебного характера, вскоре решил использовать ее по-иному, превратив ее в альбом для записывания понравившихся ему произведений. Оставив как бы в стороне первоначальные учебные записи на л. 1—6, он оформил л. 7 тетради как титульный, открыв им свой альбом. Объемистая тетрадь должна была бы долго служить своему новому назначению. Но Лермонтов переписал в нее только две поэмы — «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Шильонский узник» Байрона в переводе Жуковского. После них в тетради не было сделано ни одной записи. Из 174 листов 149 остались чистыми. Что же случилось с тетрадью, почему владелец ее перестал ею пользоваться в самом начале? Объяснение этому может быть только одно: тетрадь с записью двух выдающихся произведений современной романтической поэзии вскоре была подарена Лермонтовым — и то, что она сохранялась в доме Шан-Гиреев, позволяет думать, что Лермонтов подарил ее М. А. Шан-Гирей. Это предположение вновь возвращает нас к имени М. А. Шан-Гирей и к той значительной роли, которую играла она в жизни и развитии мальчика Лермонтова.³²

³² О пей см.: *Сандомирская В. Б.* Альбом с рисунками Лермонтова: (Лермонтов и М. А. Шан-Гирей), с. 122—138.

С. В. ШУМИХИН

ЛЕРМОНТОВ В РОССИЙСКОМ БЛАГОРОДНОМ СОБРАНИИ

(по материалам Центрального гос. исторического архива
г. Москвы)

Российское Благородное собрание — корпоративное дворянское учреждение клубного типа, призванное, как говорилось в его уставе, «доставлять потомственному дворянству приятные занятия, приличные классу образованному и не возбраняемые законом», было создано в конце XVIII в., в последние годы правления Екатерины II, и с самого начала заняло иную позицию, нежели склонный (по крайней мере, в пушкинскую эпоху) к известному либерализму Английский клуб. В самом раннем из хранящихся в архивном фонде Благородного собрания документов, датированном 1803 г., говорится: «...все запрещенные и нравственности противные рассуждения и разговоры касательно до разности вер, или относящиеся до правительства и начальствующих, также и все сатирические изречения <...> возбраняются».¹ Подчеркивая охранительные общественно-политические функции собрания, в его члены в 1810 г. вступил Александр I, который и присвоил ему название «Российского». Когда в 1826 г. в Москве происходила коронация Николая I, делегация старшин собрания преподнесла ему и императрице билеты почетных членов; тогда же в честь коронованных особ был дан грандиозный бал.

Состоять членами Благородного собрания могли потомственные дворяне обоего пола, внесенные в родословные книги Московской губернии, а также потомственные дворяне других губерний и областей империи, которых принимали на освободившиеся вакансии. П. А. Вяземский так описывал собрание в период его наивысшего расцвета (т. е. в «допожарной» Москве): «Это был настоящий съезд России, начиная от вельможки до мелкопоместного дворянина из какого-нибудь уезда Уфимской губернии, от статс-дамы до скромной уездной невесты, которую родители при-

¹ ЦГИАМ, ф. 381, сп. I, № 1, л. 9.

возили в это собрание с тем, чтобы на людей посмотреть, а особенно себя показать и, вследствие того, выйти замуж».² Об этих же лучших временах Благородного собрания, совпавших с первыми годами царствования Александра I, говорится в статье Пушкина «Путешествие из Москвы в Петербург»: «... некогда Москва была сборным местом для всего русского дворянства, которое из всех провинций съезжалось в нее на зиму <...> В зале Благородного собрания два раза в неделю было до пяти тысяч народу. Тут молодые люди знакомились между собою; улаживались свадьбы» (II, 7, 272). В таком виде Российское Благородное собрание существовало до конца 1840-х гг., когда оно было передано дворянству одной Московской губернии и превратилось в конце концов в утратившее свое своеобразие обычное дворянское собрание, подобное тем, что были в любом губернском городе.

Уже в конце 1820—начале 1830-х гг. на заседаниях совета старшин Благородного собрания все чаще обсуждались вопросы об уменьшении числа его постоянных членов и упадке доходов. Однако собрание еще отнюдь не утратило наружного блеска и великолепия. Оно имело свой прекрасный дом, построенный М. Ф. Казаковым (ныне здание Дома Союзов на углу Пушкинской улицы и проспекта Маркса; здание перестроено). «Дом сей не так высок, но огромен; оный принадлежал прежде генерал-аншефу Василию Михайловичу Долгорукову; ныне внутри великолепно убран; зала оного помещает в себе до 3000 посетителей», — говорилось в путеводителе того времени.³ Возле дома, стоявшего в оживленном месте Москвы — на углу Большой Дмитровки и Охотного ряда, где в лавках со съестными припасами продавалось все, что могло удовлетворить взыскательных московских гастрономов — от фруктов и овощей, «гораздо прежде должного времени произращенных», до живых гусей, поросят, зайцев, — почти каждый вечер на протяжении зимы и весны останавливалось множество карет, возков, дрожек. Это съезжался на балы, маскарады и концерты московский «beau monde». Начинаясь поздней осенью, балы и маскарады шли весь декабрь, Рождество, Новый год, масленицу. Великим постом они заменялись концертами и музыкальными вечерами. В мае балная и концертная деятельность замирала, большинство помещиков разъезжалось на лето по своим имениям, а здание подновлялось и ремонтировалось. Однако в особых случаях, вроде приезда в Москву царского двора или визита высокопоставленной персоны, бал в их честь мог быть устроен и летом.

По правилам Благородного собрания в течение зимы и на Святой (пасхальной) неделе должны были пройти четыре «непрерывных» бала или маскарада, а во время великого поста — пе-

² Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1882, т. 7, с. 84.

³ Москва, или Исторический путеводитель. М., 1831, ч. 3, с. 38.

менее двух концертов «с участием в них лучших артистов, какие в то время в Москве будут находиться». Кроме того, давалось столько балов и концертов, сколько позволяли средства собрания (за сезон с октября 1827 г. по май 1828 г. их состоялось, например, двадцать четыре).

Обходились балы недешево: так, расходы на бал 6 сентября 1826 г. во время коронационных торжеств составили огромную для того времени сумму — 56 471 р. серебром, причем в честь присутствия императорской фамилии решено было устроить в зале освещение «самое блистательное, равно и наружную иллюминацию», на что было истрачено 13 400 р. Несколько скромнее был бал 20 июля 1829 г. в честь проезжавшего через Москву персидского принца Хозреба-Мирзы, который привез в Россию алмаз «Надир-шах» — выкуп за убитого в Тегеране Грибоедова, — он обошелся около 2700 р. Обычный же бал или маскарад обходились в 1500—2000 р.; немпогим меньше, по-видимому, стоили балы, которые устраивала московская знать в своих домах.⁴

Денежные фонды собрания складывались из выручки за продаваемые билеты, кушанья и вина, карточные колоды, запечатанные бандеролью с подписью одного из старшин собрания, а также из средств, предоставляемых Благородному собранию взаимобразно, «в счет будущих домовых доходов», такими московскими богачами (обычно они входили в совет старшин собрания, управлявший его делами), как, например, князь Д. В. Голицын или Н. Б. Юсупов. Недостающие суммы снимались со счета собрания в Сохранной казне при московском Воспитательном доме. Кроме того, зала собрания сдавалась для больших благотворительных спектаклей и концертов, а в начале 1830-х гг. дом собрания два лета подряд был арендован для проведения в нем первой и второй выставок промышленных изделий российских мануфактур (между прочим, в организаторский комитет выставки, которая состоялась в августе 1831 г., входил П. А. Вяземский).

Состав Благородного собрания подразделялся на постоянных членов, посетителей (или «визитеров») и гостей.

Объявивший о своем желании вступить в члены собрания должен был представить документ, подтверждающий его дворянское происхождение, за подписями губернского предводителя дворянства либо двух членов Благородного собрания, которые соглашались быть его поручителями. Если препятствий не возникало, то претендента записывали в ежегодную «Книгу членов-кавалеров» (для дам и девиц была заведена особая книга) и он приобретал годовой билет. Билеты эти были именные и давали их владельцам право входа в собрание в любые дни, когда оно было открыто. По истечении года билет следовало продлевать, в противном случае его владелец выбывал из числа членов собрания.

⁴ О расходах на балы см.: ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 52, л. 24; № 53, л. 93—94; № 67, л. 20—28 об.

Билет для мужчины стоил 50 р. серебром, дамский — 25 р., билет для девиц — 10 р.

Посетителями («визитерами») назывались дворяне, жившие в Москве постоянно или хотя бы приезжавшие на зиму, которые по каким-либо причинам не вступили в число членов собрания. Они могли посещать собрание только в дни балов, маскарадов или концертов, каждый раз беря в конторе собрания разовый билет. Покупая билет, посетитель должен был предъявить записку от рекомендующего его члена собрания и записать свое имя, звание и чин в специальную «Визитерную книгу». Билет для посетителя мог быть взят заранее и сам член собрания; в этом случае в «Визитерную книгу» записывался не только посетитель, но и «пропозирующий» (от франц. proposer — представлять, предлагать) его член. Записи эти могли делаться как ими собственнолично, так и письмоводителем собрания (он же бухгалтер и продающий билеты кассир).

От посетителей отличалась категория гостей, к которым относились проезжающие через Москву иностранцы, грузинские царики, имеретинские царики и т. п.

Старшины собрания каждый раз могли выделять для продажи определенное количество билетов на хоры. Такие билеты продавались лицам любых сословий, от которых требовалось лишь быть «прилично и опрятно одетыми» (однако места, предназначенные на хорах зрителям из дворян, были отделены от мест для прочей публики).

Надо отметить, что требование о том, чтобы в «Визитерной книге» значилось полное имя, звание и чин посетителя и пригласившего его члена, на практике выполнялось редко. «Визитерная книга» была бухгалтерским документом, содержащим точное указание номеров, под которыми записывали посетителей: именно это давало возможность определить выручку за проданные билеты и было для бухгалтера собрания важнее, нежели подробная запись анкетных данных. Поэтому имена и отчества «визитеров» нередко отсутствуют, а фамилии часто записаны письмоводителем со слуха, с отступлениями от традиционной формы (например: Полторацкой, Чадаев, Римской-Корсыков, Гончарова, Лермантов). Вероятно, в нечеткости записей бывали повинны также и сами посетители, желавшие поскорее выполнить документную формальность и побыстрее попасть в зал собрания. Это даже стало предметом обсуждения на заседании совета старшин 4 марта 1833 г. Приводим выписку из протокола: «Имели рассуждение о том, что при выдаче визитерных билетов, а особливо при входе в собрание, встречаются затруднения, ибо посетители, по большей части, требуют оные в противность Правил сего собрания, то есть не будучи предложены кем-либо из членов оного, а потому для отвращения на будущее время неудобств и самого беспорядка <...> определили: известить гг. членов и посетителей чрез „Московские ведомости“ и объявлением на доске, дабы они <...> для получения визитерных билетов бла-

говорили: первые — получать оные в конторе с распискою в книге, а последние — при доставлении записки от кого-либо из членов».⁵

Предметом нашего изучения стали «Визитерные книги», «Журналы заседаний совета старейшин Российского Благородного собрания», погодные «Книги для записи членов-кавалеров», а также сводные алфавитные списки членов Благородного собрания за 1814—1840 гг.

«Визитерные книги» представляют собой перенятенные тетради форматом в лист. На обложке наклейка с указанием, за какой период книга, например: «Визитерная 1836 года с 18 февраля по 21 апреля». Реже встречается название «Книга для записи посетителей». Бумага синяя или голубая, большей частью с филигранями «Pro patria». Листы разлинованы на графы с указанием номера посетителя (иногда номера мужчины и дам даны раздельно), фамилии визитера и фамилии «пропозитирующего» его члена. В конце каждого бала, маскарада, концерта письмоводитель подводил итог, подсчитывая, сколько продано билетов. Билеты на хоры и билеты постоянных членов собрания в «Визитерных книгах» не учитывались; таким образом, присутствие постоянного члена собрания могло быть отражено в «Визитерной книге» только в том случае, если он брал билет кому-либо из посетителей.

Среди членов и посетителей Благородного собрания можно было встретить самых разных лиц: от престарелого поэта и баснописца, в прошлом министра юстиции И. И. Дмитриева до юного студента Московского университета Михаила Лермонтова; от декабриста М. Ф. Орлова до жандармского генерала А. А. Волкова, который доносил Бенкендорфу о поведении Пушкина в Москве. Простое перечисление имен чем-либо замечательных займет немало места. Постоянными посетителями балов были члены семейства князей Вяземских; сам Петр Андреевич впервые вступил в число членов еще в 1814 г.; членами Благородного собрания в 1810-х гг. состояли декабристы И. А. Анненков, князь С. Г. Волконский, М. А. Фонвизин; в течение нескольких лет (в 1814, 1819 и 1820 гг.) членом собрания был дядя Пушкина, поэт В. Л. Пушкин (неистощимый остряк и говорун, он не мог жить без общества, но в описываемый период, т. е. в конце 1820-х гг., уже еле двигался от жестоких приступов подагры и перестал выезжать); бывали в собрании директор московских театров, писатель М. Н. Загоскин, поэт Е. А. Баратынский, его брат Сергей, его ближайший друг, а впоследствии и родственник Н. В. Пугача; опальный генерал А. П. Ермолов; писатель и публицист П. П. Свиньин; композитор граф М. Ю. Виельгорский, который присутствовал на первом чтении Пушкиным трагедии «Борис Годунов» в Москве, и С. А. Соболевский, на квартире

⁵ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 79, л. 23 об.

которого это чтение происходило; председатель Общества любителей российской словесности А. А. Писарев; гусар и поэт Д. В. Давыдов; семейство Гончаровых с тремя дочерьми-невестами: Александрой, Екатериной, Натальей — и сыновьями: Дмитрием, Иваном и Сергеем; московские друзья и знакомые Пушкина — П. В. Нащокин, С. Д. Полторацкий, П. А., А. А. и В. А. Мухановы; родственник Пушкина М. М. Сонцов; историк и археолог А. Д. Чертков; братья И. В. и П. В. Киреевские; начальник «архивных юношей» — директор Московского главного архива Министерства иностранных дел А. Ф. Малиновский и князь П. А. Мещерский, служивший в этом архиве; друг Грибоедова С. Н. Бегичев; И. С. Мальцов — первый секретарь русского посольства в Персии при Грибоедове, единственный оставшийся в живых; московский губернский прокурор С. П. Жихарев, будущий автор «Записок современника»; московский почт-директор А. Я. Булгаков и его сын Константин — знакомый Пушкина и Лермонтова; С. Д. Киселев и его брат Павел (будущий министр государственных имуществ); не танцевал на балах, но изредка появлялся в концертах П. Я. Чаадаев, который в 1831 г. прервал свое добровольное затворничество, а с 1833 по 1836 г. состоял в членах Благородного собрания («Радуюсь, что Чаадаев опять явился в обществе», — писал 3 августа 1831 г. Пушкин П. А. Вяземскому); посещали собрание поселившийся в Москве писатель А. Ф. Вельтман и будущий глава славянофилов А. С. Хомяков, А. С. Норов (впоследствии министр просвещения) и его братья, все хорошо знавшие Пушкина; близкий к литературным кругам отставной дипломат, помещик Серпуховского уезда Д. Н. Свербеев; сенатор А. А. Арсеньев; карточный партнер Пушкина, автор «Сатиры на игроков» И. Е. Великопольский; в феврале—марте 1833 г. на нескольких концертах присутствовал, очевидно, приехавший ненадолго из Твери в Москву Ф. Н. Глинка; в 1835 г. вступил в члены собрания М. П. Погодин; кроме того, среди членов и посетителей собрания встречаем Платона Богдановича Огарева и его сына Н. П. Огарева, тогда студента университета; старшего брата А. И. Герцена — Егора Ивановича; графа К. Ф. Сен-При — отца упомянутого в «Евгении Онегине» (глава восьмая) гвардейского офицера-карикатуриста, — и множество других, более или менее известных людей 1820—1830-х гг.⁶

Около 30 раз в делах Российского Благородного собрания встречается фамилия «Пушкин». Вопрос об установлении точных дат посещения собрания Пушкиным в бытность поэта в Москве в 1826—1831 гг. (о таких посещениях есть несколько свидетельств современников) — задача самостоятельной работы. Основная трудность заключается в точной идентификации фамилии

⁶ Это перечисление не исчерпывает всех чем-либо замечательных членов и посетителей собрания; при желании список можно было бы значительно расширить.

«Пушкин», поскольку в один и тот же отрезок времени в Москве находилось иногда несколько Пушкиных — одиофамильцев и родственников поэта — и все они могли посещать балы в Благородном собрании. Вместе с тем на основании архивных документов уже сейчас можно считать установленным, что А. С. Пушкин дважды — в феврале 1827 г. и в декабре 1830 г. — вступал в число «членов-кавалеров» собрания; факт, пока не отраженный в биографиях поэта.⁷

Московский период жизни Лермонтова, судя по записям в «Визитерных книгах», тоже был довольно тесно связан с Российским Благородным собранием.

Танцевать маленький Миша Лермонтов учился у давнего члена собрания, организатора детских балов, для которых он ежегодно снимал одну из зал собрания, танцмейстера П. А. Иогеля, обучившего искусству танцев несколько поколений москвичей (детский бал Иогеля описан в «Войне и мире» Л. Н. Толстого — т. 2, ч. 1, гл. 12).

Отец Лермонтова — Юрий Петрович состоял членом собрания в 1815, 1819 и 1822 гг.⁸ Общеизвестны сложные взаимоотношения его и бабушки Лермонтова. По соглашению между Е. А. Арсеньевой и Ю. П. Лермонтовым, Миша должен был воспитываться у бабушки до 16 лет, а потом сам решить, с кем из родных он останется. После того как бабушка взяла внука к себе, Юрий Петрович виделся с ним в Кропотове в 1827 г., а затем ежегодно в Москве. Зимой 1830 г., во время предпоследнего приезда Юрия Петровича в Москву для встречи с сыном, Лермонтов, который уже достиг шестнадцатилетнего возраста, «... был на грани ухода к отцу, однако победила самоотверженная любовь А(рсеньевой)».⁹

Ю. П. Лермонтов приехал к сыну во время каникул. Зимние каникулы в Благородном пансионе при Московском университете, где тогда учился Лермонтов, оканчивались во второй половине января. В последние дни каникул, решив, по-видимому, что его шестнадцатилетнему сыну пора побывать в «большом свете», Ю. П. Лермонтов взял его с собой в маскарад, который 18 января 1830 г. состоялся в Благородном собрании. Таким образом, одно из правил собрания, гласившее, что юноши допускаются в него только по достижении семнадцатилетнего возраста, а девицы — с шестнадцати лет, было нарушено. Вероятно, отец Лермонтова стремился доставить сыну как можно больше развлечения, стараясь этим — как знать? — склонить его к уходу от бабушки.

В «Визитерной книге» среди участников этого маскарада записаны отец и сын Лермонтовы (под номерами 261 и 262).¹⁰

⁷ О вступлении А. С. Пушкина в собрание см.: ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 10, л. 83 об.; № 61, л. 62 об.; № 75, л. 4.

⁸ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 10.

⁹ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 37.

¹⁰ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 69, л. 32.

К этому времени, т. е. к 1830 г., поэт уже два года серьезно творчески работал, оканчивая вторую редакцию «Демона». Однако окружающие часто не принимали его всерьез, считая слишком юным; вот как поддразнивала его, например, в том же 1830 г. Е. А. Сушкова: «... мне восемнадцать лет, я уже две зимы выезжаю в свет, а вы еще стоите на пороге этого света и не так-то скоро его перешагнете».¹¹ Произносятся эти слова в августе 1830 г., Сушкова не знала, что Лермонтов к тому времени уже переступил этот порог, побывав в самом многолюдном и блестящем маскараде Москвы. А может быть, насмешливые замечания подобного рода заставили самолюбивого Лермонтова просить в январе отца, чтобы тот взял его с собой в собрание, и не Юрий Петрович, а сам Лермонтов был инициатором посещения маскарада в Благородном собрании?

Посещением Российского Благородного собрания в январе 1830 г. было положено начало вступлению шестнадцатилетнего Лермонтова в «большой свет», впечатления от которого с такой силой отразились впоследствии в его произведениях (достаточно назвать драму «Маскарад» или стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен»).

8 марта 1830 г. в Российском Благородном собрании выступил один из самых выдающихся пианистов XIX столетия Джон Фильд (1782—1837). Кроме него в концерте принимали участие певец П. А. Булахов (отец известного композитора Н. П. Булахова, автора популярных романсов на стихи Пушкина и Лермонтова), певицы Репина, фон Массов и другие. Концерт Фильда был для Москвы событием. В зале и на хорах собралось почти 2000 человек. За выступление пианисту было уплачено 500 р., что в три-четыре раза превышало обычный гонорар.

На концерте Фильда присутствовал находившийся тогда в Москве император Николай I. Среди посетителей названы «Павел Петрович Шангареев» (записан под номером 2) и «Михайла Юрьевич Лермантов» (записан под номером 3); в качестве «члена пропозирующего» указан некто Балк.¹²

Павел Петрович Шангареев — очевидно, неправильно транскрибированная фамилия П. П. Шан-Гирея, отца друга и родственника Лермонтова Акима Павловича Шан-Гирея. Один из биографов Лермонтова П. А. Вырыпаев полагал, что П. П. Шан-Гирей был прототипом «настоящего кавказца» из очерка Лермонтова «Кавказец» и Максима Максимыча из «Героя нашего времени».¹³ Отметим, что в романе Лермонтова Максим Максимыч, рассказывая о Бэле своему случайному попутчику, вспоминает и Российское Благородное собрание: «... видал я наших губер-

¹¹ Сушкова Е. (Хвостова Е. А.) Записки. 1812—1841. Л., 1928, с. 116.

¹² ЦГИАМ, ф. 381, оп. 1, № 69, л. 53.

¹³ Вырыпаев П. Один из возможных прототипов «кавказца». — Рус. лит., 1964, № 3, с. 59.

ских барышень, а раз был-с и в Москве в благородном собрании, лет 20 тому назад, — только куда им! совсем не то!» (6, 33).

Пианист Фильд был упомянут Лермонтовым в романе «Вадим», который писался им в юнкерской школе в 1833—1834 гг.

Билеты для входа в собрание взял Лермонтову и П. П. Шан-Гирею член собрания Балк. В числе членов собрания на 1830 г. значится Леонтий Михайлович Балк, но сведений о нем как о знакомом поэта в лермонтоведческой литературе не обнаружено.

С 1 сентября 1830 г. М. Ю. Лермонтов стал студентом нравственно-политического отделения Московского университета. На занятиях и во время перерывов студент Лермонтов держался отчужденно, слыл нелюдимым. Его однокурсник так вспоминал о встречах с Лермонтовым в Благородном собрании: «Лермонтов любил посещать каждый вторник тогдашнее великолепное Московское Благородное собрание, блестящие балы которого были очаровательны. Он всегда был изысканно одет, а при встрече с нами делал вид, будто нас не замечает. Не похоже было, что мы с ним были в одном университете, на одном факультете и на одном и том же курсе. Он постоянно окружен был хорошенькими молодыми дамами высшего общества и довольно фамильярно разговаривал и прохаживался по залам с почтенными и влиятельными лицами. Танцующим мы его никогда не видали».¹⁴

Сведения мемуариста о том, что Лермонтов посещал собрание каждую неделю, записями в «Визитерных книгах» не подтверждаются, однако присутствие поэта в собрании отмечено не единожды. Так, он был на музыкальном вечере 25 марта 1831 г. (записан под номером 20; в качестве «члена пропозирующего» указан Киреевский).¹⁵ Алексей Степанович Киреевский состоял членом Российского Благородного собрания в 1831 г.¹⁶ Это двоюродный брат будущего известного славянофила А. С. Хомякова (мать Хомякова, урожденная М. А. Киреевская, была родной сестрой отца Алексея Киреевского, Степана Алексеевича). С самим Хомяковым Лермонтов познакомился значительно позже, вероятно в 1840 г., но мог слышать о нем от его кузена еще весной 1831 г. А. С. Киреевский был восемью годами старше Лермонтова (он родился в 1806 г.).

На балу 17 ноября 1831 г. Лермонтов (записан под номером 1) появился вместе с двумя своими ровесниками — Николаем Аркадьевичем Столыпным (записан под номером 2) и Лопухиным (указан в качестве «пропозирующего члена»).¹⁷ Упомянутые здесь лица хорошо известны. Николай Аркадьевич Столыпин (1814—1884) — камер-юнкер, брат ближайшего друга и родственника Лермонтова А. А. Столыпина (Монго). Знакомство Лермон-

¹⁴ *Вистенгоф П. Ф.* Из моих воспоминаний. — В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 105.

¹⁵ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 77, л. 14 об.

¹⁶ Там же, № 61, л. 40 об.—41; № 75, л. 6.

¹⁷ Там же, № 78, л. 14.

това и Н. А. Столыпина относят обычно к 1832 г. и считают, что оно состоялось в Петербурге (этой версии придерживается и «Лермонтовская энциклопедия»). Известен факт, что спор между Лермонтовым и Н. А. Столыпиным о дуэли Пункина послужил толчком к созданию заключительных шестнадцати строк стихотворения «Смерть Поэта», за которые Лермонтов, собственно, и был сослан на Кавказ. Как видим, архивные документы позволяют несколько отодвинуть хронологические рамки знакомства Лермонтова с Н. А. Столыпиным и заключить, что оно состоялось в Москве. «Член Лопухин», как свидетельствует «Книга членов-кавалеров на 1831 г.», — восемнадцатилетний Алексей Александрович Лопухин, служащий Московской Синодальной канторы, впоследствии камер-юнкер.¹⁸ Близость к семейству Лопухиных Лермонтова в московский период его жизни общеизвестна.

На следующем балу, который состоялся 24 ноября 1831 г., опять присутствовали Лермонтов (записан под номером 2), Столыпин (записан под номером 1) и Лопухин («член пропозирующий»)¹⁹.

Бал 6 декабря 1831 г. интересен тем, что Лермонтов мог встретиться там с легендарным героем Отчественной войны 1812 г., поэтом Д. В. Давыдовым («генерал-лейтенант» Денис Васильевич Давыдов» записан под № 44). Осенью 1830 г., в связи с эпидемией холеры, Давыдов переехал из сызранского имения в свою «подмосковную». На балу же в Благородном собрании он появился, прибыв с театра военных действий в Польше, куда незадолго до того отправился. В конце 1831 г. Лермонтов и Д. В. Давыдов, должно быть, были уже знакомы («Личное знакомство Лермонтова с Давыдовым» документально не доказано, но вероятно (может быть), на свадьбе Аф. А. Столыпина в Саратове в янв. 1830)...»)²⁰ Кроме Давыдова и Лермонтова (записан под номером 6) среди посетителей бала встречаем М. Н. Загоскина («г. директор театров» Михаил Николаевич Загоскин» записан под номером 56), Бориса Карловича Данзаса (записан под номером 67), брата будущего секунданта Пушкина (других Данзасов в то время в Москве не было), а также некоего Нащокина (записан под номером 76) — весьма возможно, ближайшего московского друга Пушкина Павла Воиновича.²¹

Маскарады играли в жизни Лермонтова особую роль. Известно участие Лермонтова в новогоднем маскараде, который проходил в Благородном собрании 31 декабря 1831 г., куда поэт, как вспоминает А. П. Шан-Гирей, «...явился в костюме астролога, с огромной книгой судеб под мышкой, в этой книге должность кабалистических знаков исправляли китайские буквы, вырезан-

¹⁸ Там же, № 68, л. 48; № 75, л. 4.

¹⁹ Там же, № 78, л. 14 об.—15.

²⁰ Лермонтовская энциклопедия, с. 125.

²¹ ЦГИАМ, ф. 381, оп. 1, № 78, л. 15.

ные мною из черной бумаги, срисованные в колоссальном виде с чайного ящика и вклеенные на каждой странице; под буквами вписаны были <...> стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятно встретить в маскараде». ²² Семнадцать эпиграмм и мадригалов, написанных Лермонтовым для той новогодней ночи, включаются теперь в его собрания сочинений. В одной из них Лермонтов обращается к входившему тогда в совет старшин Благородного собрания сенатору А. А. Башилову:

Вы старшина собрания верно,
Так я прошу вас объявить,
Могу ль я здесь неллицемерно
В глаза всем правду говорить?
Авось, авось займет вас делом
Иль хоть забавит новый год,
Когда один в собрания целом
Ему навстречу не солжет;
Итак, я вас не поздравляю;
Что год сей даст вам — знает бог.
Зато минувший, уверяю,
Отмстил за вас как только мог!

(1, 259)

В последних строчках эпиграммы содержится намек на бесславную деятельность А. А. Башилова в комиссии по борьбе с холерой в Москве в 1830 г.

Теперь мы получили возможность документально подкрепить воспоминания А. П. Шан-Гирея. Среди посетителей новогоднего маскарада 31 декабря 1831 г. записаны «прапорщик Костатов» (под номером 112) и «дворянин Лермонтов» (под номером 113), а в качестве «члена пропозирующего» вновь указан Лопухин. ²³

Костатов, — на наш взгляд, искаженное Хастатов (или Хостатов), результат ошибки письмоводителя, записывавшего со слуха; должно быть, это Аким Акимович Хастатов (род. в 1807 г.), с 1828 г. прапорщик лейб-гвардии Семеновского полка, который встречался с Лермонтовым в годы его детства в Горячеводске и, возможно, в Шелкозаводском. Лермонтов также гостил у него на Кавказе в 1837 г., перед отъездом в Россию. ²⁴ Сведений же о встречах Хастатова с Лермонтовым в Москве в студенческие годы поэта до сих пор не имелось. П. А. Висковатый отмечает, что в основу повестей «Бэла» и «Фаталист» легли случаи, рассказанные Лермонтову Хастатовым. ²⁵

До отъезда Лермонтова из Москвы в Петербург, где он поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в «Визитерных книгах» отмечены еще два посещения им маскарадов в Благородном собрании. Первое состоялось 12 ян

²² М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 37.

²³ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 78, л. 22 об.

²⁴ См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 601.

²⁵ Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891, с. 263.

варя 1832 г. (Лермонтов записан под номером 12; в качестве «члена пропозирующего» указан Лопухин),²⁶ второе — 15 февраля 1832 г. («г. Лермантов» записан под номером 54; «членом пропозирующим» выступает Лопухин, причем не только для Лермонтова, но и для «г. Дивова», записанного под номером 52, и «г. Початского», записанного под номером 53).²⁷ Дивов и Початский остаются пока неустановленными лицами. Если Дивов — достаточно известная московская аристократическая фамилия, то Початский может оказаться искаженным при записи Подчасским. Не исключено, что оба они были в большей степени знакомыми Лопухина, чем Лермонтова. Во всяком случае, среди окружения Лермонтова эти лица до сих пор не фигурировали.

Во время последующих наездов в Москву Лермонтов, как нам удалось обнаружить, еще дважды посетил Благородное собрание. В обоих случаях это концерты. Первый состоялся 25 февраля 1836 г. (Лермонтов записан под номером 55; в качестве «члена пропозирующего» указан «г. Уньковский»).²⁸ Речь в данном случае идет, по-видимому, о члене собрания, записанном в «Книге для записи членов-кавалеров» как Александр Никитич Уньковский.²⁹ В «Лермонтовской энциклопедии» этот знакомый Лермонтова значится как Унковский.³⁰ Учитывая, что в книге членов-кавалеров фамилии записывались точно в отличие от небрежных записей в «Визитерных книгах», мы принимаем написание фамилии с мягким знаком. Воспитанник Школы юнкеров, А. Н. Уньковский в 1831 г. был выпущен подпрапорщиком в лейб-гвардейский Московский полк.

Известно, что 4 февраля 1836 г. Лермонтов взял в полку отпуск по болезни, срок которого истек 13 марта того же года. Во второй половине марта поэт уже находился на службе в Царском Селе (6, 811).

Пребывание Лермонтова в конце февраля 1836 г. во время отпуска в Москве не отражено в «Летописи жизни и творчества М. Ю. Лермонтова». Теперь этот факт установлен и подтвержден документально.

Второй концерт датирован 6 апреля 1837 г. («прапорщик» Лермонтов» записан под номером 54; в качестве «члена пропозирующего» указан Лопухин).³¹

* * *

Подведем некоторые итоги. Думается, что вводимые в научный оборот архивные документы безусловно полезны для биографической литературы о Лермонтове и прежде всего для ле-

²⁶ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 78, л. 28.

²⁷ Там же, л. 40.

²⁸ Там же, № 99, л. 4.

²⁹ Там же, № 102, л. 10, № 511.

³⁰ См.: Лермонтовская энциклопедия, с. 590.

³¹ ЦГИАМ, ф. 381, оп. I, № 100, л. 42.

топши его жизни и творчества, которая может быть пополнена несколькими точно установленными датами присутствия поэта в Благородном собрании в 1830-х гг. Расширяется наше представление о московском круге знакомств Лермонтова, появляются новые сведения об общении с лицами, которые раньше в числе знакомых Лермонтова не фигурировали; иногда изменяется привычная датировка встреч с тем или иным человеком.

Все эти повонайденные факты, какими бы ни казались они на первый взгляд малозначащими, помогают уточнить наши представления о быте лермонтовской эпохи, делают эти представления более конкретными. С архивоведческой точки зрения имеет значение и круг явившихся предметом внимания исследователя документов (если рассматривать проблему в аспекте изучения делопроизводственных материалов как источника по истории культуры). Еще раз подтверждается истина, что при соответствующем подходе для исследователя нет (или почти нет) неинтересных архивов или фондов.

Е. И. ГАВРИЛОВА

ПОРТРЕТ ШЕКСПИРА, РИСОВАННЫЙ ЛЕРМОНТОВЫМ

Увидеть забытые остатки старинных, некогда славных коллекций ныне почти немислимо. Но если случается такое чудо, то к покрытым пылью папкам прикасаешься с жадным любопытством: они могут таить в себе неведомое. Так шестнадцать лет назад в старой квартире на Васильевском острове в Ленинграде, где полвека прожили дети и внуки профессора живописи В. Е. Маковского, среди запущенного бумажного хлама отыскалась папка с гравюрами и рисунками. Они вели свое происхождение из замечательного когда-то собрания известного коллекционера и художественного деятеля Егора Ивановича Маковского (1800—1886).¹

Последней владелицей рисунков была художник-реставратор Н. К. Маковская, правнучка Е. И. Маковского, много лет работавшая в Институте им. И. Е. Ренина Академии художеств, а начинавшая службу в Русском музее. Ворох неразобранных бумаг семейного архива хранился в одной из комнат старой квартиры ее отца, петербургского архитектора, служившего в Институте гражданских инженеров, К. В. Маковского. Один из рисунков определен мною как портрет Шекспира работы Лермонтова. Тогда же, в 1968 г., я рассказала о нем ленинградским телезрителям. Портрет сделан графитным и итальянским карандашом и чуть тронут сангиной. Плотный желтоватый лист золотообрезной бумаги (размер его 26×20 см) явно изъят из альбома. Слева на листе — печатка коллекции Е. И. Маковского. В правом нижнем углу несколько затертая, не очень отчетливая на первый взгляд подпись и дата: «М. Ю. Лермонтов. 1832 в <нрзб> генваря».²

Есть известные основания предполагать, что это автограф поэта. Рисунок подписан двумя инициалами и фамилией. Подпись тождественного начертания (характер двух заглавных и всех строчных букв, расстояния между буквами, характер связей между ними) встречается, например, на рисунке итальянским

¹ О Е. И. Маковском см.: Давние встречи: Из воспоминаний А. Н. Андреева. — Рус. арх., 1890, № 7, кн. 2, с. 354—356.

² ГРМ, инв. № р—55100.



Рис. 1. Портрет Шекспира. Рисунок М. Ю. Лермонтова. Графитный итальянский карандаш, сангина. 1832. (ГРМ).

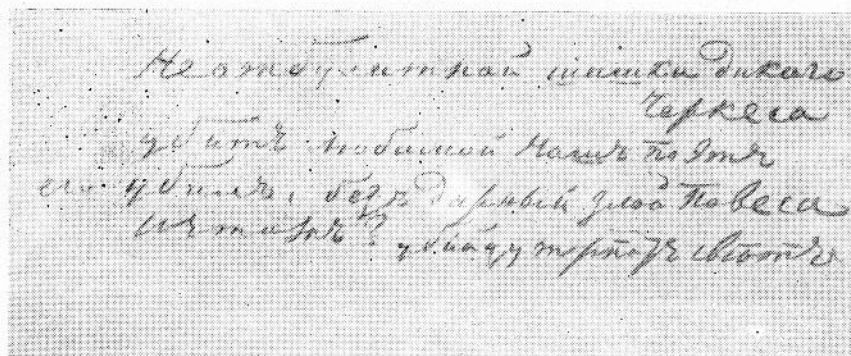


Рис. 2. Четверостишие, написанное на обороте портрета Шекспира работы М. Ю. Лермонтова.

карандашом, подаренном А. С. Солоницкому при отъезде Лермонтова из Москвы осенью 1832 г.; на сепии «Сражение» (1830) и на акварели «Испанец с фонарем и монах» (1831). Подпись с двумя инициалами до сих пор встречалась лишь в автографах стихотворений Лермонтова. Так подписал поэт, например, стихотворение «Родина».

На обороте другой рукой начертаны та же дата и четверостишие, представляющее собой неизвестный доныне отклик на смерть Лермонтова:

Не от булатной шапки дикого черкеса
Убит любимый наш поэт,
Его убил бездарный, злой повеса
И что ж? Убийцу терпит свет!

Молодой Шекспир изображен в камзоле с отложным воротником; завернувшись в плащ и скрестив под ним руки, он пристально смотрит на нас с листа. Очень высокий лоб, тонкие черты, мягкие кудри, изящно закрученные усы и небольшая вьющаяся бородка — все это знакомо по позднейшим интерпретациям шекспировского облика, но не связано конкретно ни с одним из известных его изображений, ставших каноническими. Он далек от портретов так называемого «фелтоновского» типа, изображающих безбородого Шекспира с небольшими усами и гладкими волосами, одетого в расшитый камзол. Ближе всего рисунку Лермонтова к «чендосскому» типу,³ пожалуй самому популярному из живописных изображений драматурга, судя по множеству гравюр и литографий, воспроизводящих или варьирующих это изображение сравнительно молодого Шекспира с вьющимися волосами, бородкой, усами и серьгой в ухе. Может быть, одна из гравированных реплик этого портрета и вдохновила юного Лермонтова, рисовавшего, а точнее реконструировавшего по «чендосскому» типу образ молодого, красивого Шекспира. Но рисунок типологически связан и с так называемым «д'Авенантовским бюстом»⁴ молодого Шекспира с кудрями до плеч, с высоким выпуклым лбом, усами и небольшой бородкой, с легким изломом бровей и псом с горбинкой. Те же черты и в «кассельштедской маске».⁵ Может быть, более всего иконографические истоки лермонтовского рисунка следует искать в скульптурных изображениях Шекспира, отмеченных тонкой красотой черт. Но образ, созданный Лермонтовым, не только иконографически достоверен. Он своеобразен и даже чуть-чуть автопортретен (свидетельство тому напряженная пристальность взгляда, как бы устремленного в зеркало, да и форма глаз). Лермонтов словно пропускает образ Шекспира сквозь призму собственного мировосприятия. Отсюда

³ Воспроизводятся в первом издании сочинений Шекспира (1623), приписаны Р. Бербежду (см.: *Шекспир*. Полн. собр. соч. Спб., 1904, т. 5, ил. 67, с. 467).

⁴ Воспроизведен в указанном собрании сочинений Шекспира, т. 5, ил. 68.

⁵ Воспроизведена там же, ил. 66.

отчетливо романтическое звучание портрета — поза Шекспира, драпирующегося в плащ, огненный взгляд и мятежный излом бровей. И в этом суть лермонтовского замысла, его безусловная оригинальность.

Лермонтов всерьез занялся рисованием по приезде в Москву. В Благородном пансионе при Московском университете под руководством Солоницкого он осенью 1827 г. перерисовал «контуры» из популярного пособия Прейслера, а затем перешел к рисованию с гравюр и гипсов. «Милая тетенька, — пишет Лермонтов М. А. Шан-Гирей в 1827 г., — <...> мой учитель говорит, что я еще буду их (контуры, — Е. Г.) рисовать с полгода; но я лучше стал рисовать, однако ж мне запрещено рисовать свое» (6, 403). В конце 1828 г. он сообщает: «Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов... какое удовольствие! К тому ж Александр Степанович мне показывает также, как должно рисовать пейзажи» (6, 404). Систематические занятия и увлеченность быстро развили природное дарование, и с начала 1830-х гг. Лермонтов рисовал мастерски — шаржи, лошадей, батальные сцены. «Шекспир» — одна из первых портретных работ. Навык школы, а может быть, и воздействие используемого оригинала ощущаются здесь в тщательной и детальной моделировке головы. Но какими широкими, свободными штрихами набросана фигура! В них — своеобразие собственно лермонтовской графической манеры. Такие клубящиеся, уверенно-небрежные линии будут свойственны экспрессивной графике Лермонтова уже в ближайшие годы. Графические параллели рисунку можно встретить в юнкерском альбоме 1832—1834 гг.: те же свободные, «винтовые» штрихи (в трактовке кустов и деревьев) в рисунках, изображающих всадников, гулянья, прогулки. Отметим, что Лермонтов не любил и не умел рисовать руки (вспомним его акварельный «Автопортрет в бурке»). И в рисунке — руки Шекспира скрещены под плащом и не видны.

Лермонтов создает портрет Шекспира в необычайно напряженный период поэтического творчества. В 1830—1831 гг. написано около двухсот стихотворений, десять поэм и три драмы. Именно на исходе «года трагических развязок», омраченного смертью отца и любовной драмой (разрыв с Н. Ф. Ивановой), рождается замысел трагедии, по образцу шекспировских, на античный сюжет, посвященный «Жизнеописаниями» Плутарха. Лермонтов помечает в своей тетради 1831—1832 гг.: «Написать трагедию: „Марий, из Плутарха“» (6, 375). И набрасывает план ее, перекликающийся в деталях с «Гамлетом». А в письме к М. А. Шан-Гирей (февраль 1832 г.) восторженно восклицает: «Вступаю за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, — то это в Гамлете» (6, 407).⁶

⁶ В данном издании письмо датировано февралем 1831 или 1832 г. Нам представляется, что наличие рисунка позволяет уточнить датировку письма, колеблющуюся в литературе между 1829 и 1832 гг.

Как же попал лермонтовский рисунок в художественное собрание Е. И. Маковского? Мы не знаем, бывал ли Лермонтов в скромном полуособняке Дворцовой конторы в Кремле, который занимал Маковский. Но, как утверждают современники, этот дом в 1830-х гг. был одним из культурных центров Москвы. В нем собирались известные художники и литераторы, музыканты и актеры. Сам Егор Иванович недурно рисовал (в 1834 г. он даже получил от Академии художеств серебряную медаль за представленные рисунки), а его жена Любовь Корнеевна превосходно пела. По свидетельству Я. Д. Минченкова, Маковских навещал Пушкин (видимо, в 1836 г., когда в Москве гостил Брюллов). Имя Маковского прославили сыновья и внуки (назовем лишь знаменитых живописцев К. Е. и В. Е. Маковских, художественного критика и поэта С. К. Маковского). Но и сам он заслужил благодарную память потомков, предложив в 1830 г. организовать для художников и любителей искусства Натурный класс. Спустя два года, при его участии, в Москве был открыт Художественный кружок, преобразованный впоследствии в Училище живописи и ваяния (ныне Институт им. В. И. Сурикова Академии художеств). Лермонтов, конечно, не мог не знать об открытии в 1830 г. Натурного класса, живо интересовавшегося всех поклонников изящных искусств, равно как и об организации в 1832 г., по инициативе Маковского, Художественного кружка, получившего поддержку в самых разных слоях московского общества. Так, существенную помощь кружку оказывал художник-любитель Ф. Я. Скарятин, адъютант московского генерал-губернатора. Одно время кружок нашел приют в доме М. Г. Павлова, бывшего инспектора Благородного пансиона и профессора Московского университета. Павлов, по словам П. А. Висковатого, весьма интересовался рисунками Лермонтова и собирал их. Е. И. Маковский мог, конечно, получить рисованный портрет после гибели поэта от Павлова или от Солоницкого, а может быть и от другого лица. В 1886 г., после кончины Е. И. Маковского, остатки разрозненной его коллекции переместились в Петербург. Но если он не был первым владельцем рисунка, то кому все-таки подарил Лермонтов перед отъездом из Москвы портрет Шекспира, им рисованный? И чьей рукой написаны на оборотной стороне листа гневные строки, посвященные памяти поэта?

Дж. УПЛАНСОН (ША)

К ИСТОЧНИКАМ «РУССКОЙ ПЕСНИ» ЛЕРМОНТОВА

Главной целью настоящей заметки является установление некоторых не замеченных ранее литературных реминисценций в «Русской песне» Лермонтова (1830). При этом мы не имели в виду оспаривать традиционное толкование этого стихотворения. Нам важно другое — расширить круг источников «Песни» по сравнению с существующими комментариями, где уже выяснены некоторые балладные мотивы этого стихотворения, и сделать дополнительные наблюдения над характером усвоения и переработки этих источников.

Напомним основные выводы, к которым приходили комментаторы этого стихотворения. «Русская песня» рассматривается в ряду многообразных поэтических экспериментов в области метрики и строфики, осуществившихся Лермонтовым в 1830—1831 гг.¹ В это время поэт еще испытывает влияние разных авторов и поэтических традиций, но, становясь более смелым и самостоятельным, заимствует не столь непосредственно, как он это делал в 1828—1829 гг. Лермонтовские «песни», в число которых входит и «Русская песня», не представляют собой единого цикла в творчестве поэта,² но их жанровая определенность к 1830—1831 гг. выражена яснее, чем раньше. Показательно, что с 1830 г. обостряется интерес Лермонтова к русской народнопоэтической традиции. В известной автобиографической заметке 1830 г. он писал: «...если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях» (6, 387). Лермонтов пытается воспроизвести строфику и ритмику фольклорного текста, во многом опираясь на теоретические и практические труды своих учителей в Московском университетском благородном пансионе (А. Ф. Мерзлякова, Д. Н. Дубенского,

¹ Описание строфы «Песни» см.: *Пейсахович М.* Строфика Лермонтова. — В кн.: *Творчество М. Ю. Лермонтова*. М., 1964, с. 483—484; *Гроссман Л.* Стихovedческая школа Лермонтова. — В кн.: *Лит. насл. М.*, 1941, т. 45—46, с. 276.

² *Ариштейн Л.* «Русская песня». — В кн.: *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981, с. 493.

М. А. Максимовича и др.). К 1830—1831 гг. относятся его песни «Колокол стонет», «Желтый лист о стебель бьется»; тогда же обрабатывается и подлинный фольклорный текст: «Что в поле за пыль пылит».

Сюжет в «Русской песне» мало развит. Как замечает Л. М. Аринштейн, темы измены девушки своему милому и возвращения мертвого жениха для отмщения здесь скорее «обозначаются», чем «излагаются».³ Тематически «Русскую песню» можно сближать с народными песнями об измене в любви, как делают А. И. Кретов и другие исследователи,⁴ но нельзя не согласиться с мнением Б. М. Эйхенбаума о том, что фольклорная основа в «Русской песне» сильно стилизована в балладном духе и что сюжет в сущности близок к знаменитой балладе Г.-А. Бюргера «Ленора». Интересно, что подобный же сюжет Лермонтов варьирует в балладе «Гость» («Кларису юноша любил»), которая была написана в начале 1830-х гг. Может быть, как полагает Б. М. Эйхенбаум, в обоих этих стихотворениях отражена история увлечения юного Лермонтова Н. Ф. Ивановой.⁵

К этим наблюдениям можно добавить, что для создания фольклорного колорита «Русской песни» Лермонтов обращается и к литературным источникам. Восьмая строка «Русской песни» («И у тесовых у ворот») может восходить к народнопоэтической фразеологии, но не прямо, а через посредство пушкинской «простонародной сказки» «Жених» (1825), где есть совпадающий стих: «Раз у тесовых у ворот». Воздействие Пушкина может быть и глубже, — не исключено, что оно сказалось в самом построении женского образа в стихотворении Лермонтова. Так, две строчки в «Зимнем вечере» (1826): «Спой мне песню, как девица За водой поутру шла» — соотносятся с лермонтовскими стихами «Что ж дева красная боится С крыльца сойти Воды снести?» — и как будто указывают на одну и ту же народную песню («По улице мостовой») в качестве источника поэтического вдохновения. Но если Пушкин вспоминает героиню этой песни вне прямой связи с лирическим сюжетом, то Лермонтов отводит ей центральную роль и находит новую психологическую мотивировку ее поведения (страх перед последствиями измены). Заметим, что мотив заветного кольца присутствует, хотя и в разных функциях, и в «Женихе», и в песне «По улице мостовой», и в некоторых литературных балладах типа бюргеровской «Леноры», и в «Русской песне» Лермонтова.

Реминисценция из «Зимнего вечера» появляется в «Русской песне» совершенно естественно. Пушкинское стихотворение было впервые опубликовано в альманахе «Северные цветы на 1830 год»,

³ Там же.

⁴ Кретов А. И. Лермонтов и народное творчество: (К истории вопроса). — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964, с. 116.

⁵ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л.; 1961, с. 349.

вышедшем в свет в двадцатых числах декабря 1829 г.⁶ Вскоре после того, как оно стало известно, А. Ф. Мерзляков строго критиковал его на своих лекциях в Университетском благородном пансионе. Из воспоминаний А. М. Миклашевского известно, что нападки Мерзлякова на «невозможные искусственные сравнения» Пушкина бесили Лермонтова и вызвали у него стихотворный ответ в защиту Пушкина.⁷ Может быть, этой полемикой навеяно и стихотворение «Гость» («Как прошлец иноплеменный», 1830), написанное в той же самой метрике и строфике, что и «Зимний вечер». В «Госте» метафоры-сравнения проще, нежели пушкинские, а образ неожиданного и нежелательного гостя служит промежуточным звеном между описанием зимней природы с характерной пейзажной символикой и соответствующей атмосферой и изображением внутреннего мира человека, причем в качестве места действия избирается замкнутое помещение жилого дома. Есть основания думать поэтому, что «Русская песня» в основах своего замысла теснее связана с «Гостем» 1830 г. («Как прошлец иноплеменный»), чем с другим «Гостем» более позднего времени («Кларису юноша любил»).⁸

Сопоставление первой строфы «Русской песни» с фрагментами баллады «Светлана» (ст. 121—128) позволяет убедиться в том, что в стихотворении Лермонтова есть заимствования и из Жуковского:

Жуковский

На середине черный гроб;
И гласит протяжно поп:
 «Буди взят могилой!»
Пуще девица дрожит;
Кони мимо; друг молчит,
 Бледен и унылый.
Вдруг метелица кругом;
 Снег валит клоками...⁹

Лермонтов

Клоками белый снег валится,
Что ж дева красная боится
 С крыльца сойти
 Воды снести?
Как поп, когда он гроб несет,
Так песнь метелица поет,
 Играет,
И у тесовых у ворот
Дворовый пес все цепь грызет
 И лает...

(1, 174)

Помимо прямой вариации стиха («Снег валит клоками» у Жуковского и «Клоками белый снег валится» у Лермонтова) Лермонтов берет отдельные образные детали текста Жуковского (гроб, поп и его протяжный голос, метелица) и преобразует их в развернутое сравнение, похожее по изысканности стиля на сложные метафоры в начале «Зимнего вечера». При этом, однако,

⁶ Силлявский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. 1814—1837. 2-е изд., испр. М., 1938, с. 69.

⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 109—110.

⁸ Этот вопрос подробно разобрал в нашей диссертации, посвященной роли Лермонтова в развитии русской баллады.

⁹ Жуковский В. А. Соч.: В 3-х т. М., 1980, т. 2, с. 20.

Лермонтов не нарушает жанрово-стилевой специфики «русских песен». Достаточно сравнить соотносящиеся строки: «То, как зверь, она завоет, То заплачет, как дитя» у Пушкина и «Дворовый пес все цепь грызет и лает...» в лермонтовской песне. В первом случае — сравнение, во втором — отдельный мотив, обособленный от пейзажного мотива метели и уже поэтому свободный от той печати литературности, какая ощущается в пушкинском тексте.

В «Русской песне» Лермонтов отказывается от счастливого конца «Светланы» или песни «По улице мостовой» и предпочитает «страшную» развязку типа «Леноры» — возвращение и символическое отмщение мертвого, преданного невестой жениха. В сне Светланы перед страшной свадьбой «... друг молчит, Бледен и унылый»; лермонтовский мститель («недавно <...> схоронен, Бледней снегов...») говорит изменнице правду и показывает ей обручальное кольцо, напоминая о нарушенной клятве. Это явно балладный мотив. Юный Лермонтов не видел разницы между «балладами» и «песнями» в тематическом отношении. И вместе с тем, создавая «Русскую песню», он точно улавливал художественную специфику жанрового образца. Называя свое произведение «песней», он не ошибся. Он обратился к стихам Жуковского и Пушкина скорее всего в поисках народнопоэтической фразеологии в рамках балладной тематики. Заимствовав кое-что у Жуковского, он не стал воспроизводить типичные для этого поэта синтаксические конструкции или просодические особенности. Ориентируясь на Пушкина, он оставил в стороне то, что не подходило к стилю песни.

Э. Г. ГЕРШТЕЙН

СКРЫТАЯ ЦИТАТА В «ДУМЕ»

В юношеском творчестве Лермонтова встречаются упоминания об обманчивых плодах. Литературному источнику одного из них было посвящено сообщение Ю. Д. Левина «Скрытая цитата из „Лалла-Рук“». ¹ В главе XIX «Вадима» описание любовных историй Юрия завершается тирадой: «...но что ему осталось от всего этого? — воспоминания? — да, но какие? горькие, обманчивые, подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под нею пепел, сухой горячий пепел!» (6, 89). Ю. Д. Левин, утверждая, что это «эффектное сравнение пришло к Лермонтову от Мура», привел его стихи из третьей части поэмы «Лалла-Рук» («...подобно плодам Мертвого моря, которые соблазняют глаз, но обращаются в пепел на устах»). Однако Б. М. Эйхенбаум, комментируя «Вадима», указал на другой источник: «Это сравнение взято из поэмы Мильтона „Потерянный рай“ (кн. 10, стихи 560—567)». ² Правда, в своей ранней книге о Лермонтове Б. М. Эйхенбаум отчасти полемизировал с Л. Семеновым, впервые указавшим на эту реминисценцию: ³ «Но характерно, что Лермонтов искажает сравнение Мильтона, не делая того различия между плодами, произрастающими близ Содомы и прельщавшими только взор, и адскими плодами, обманывавшими вкус, которое сделано в подлиннике». ⁴ Возможно, что при анализе указанных стихов Мильтона и Мура исследователь отдаст предпочтение версии Ю. Д. Левина. Но следует при этом учесть примечание самого Мура к цитируемым стихам. Он ссылается на естественнонаучную и историческую литературу, в которой описывается и анализируется это уникальное природное явление, и добавляет: «У Лорда Байрона подобная же ссылка на Мертвое море в его замечательной 3-й песни „Чайльд-Гарольда“, превосходящей величием что бы то ни было, быть может, и

¹ Рус. лит., 1975, № 2, с. 205—206.

² Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1959, т. 4, с. 642.

³ Семенов Л. М. Ю. Лермонтов: Статьи и заметки. М., 1915, с. 251—252.

⁴ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 166.

все, что даже он сам когда-нибудь написал». ⁵ Мур имел в виду строфу 34, которую Байрон в свою очередь сопроводил ссылкой на естественнонаучную литературу и на Тацита, так описавшего сожженные равнины на берегах Мертвого моря: «Всякое растение, посаженное здесь рукой человека или само по себе пробившееся из земли, тонкий ли у него стебель и бледные цветы, или, наоборот, оно кажется поначалу вполне здоровым и крепким, — все равно в конце концов вянет, чернеет и рассыпается в прах». ⁶ Становится ясным, что образ плодов с берегов Мертвого моря, основанный на подлинной реальности, приобрел в английской поэзии права устойчивого сравнения. Употреблялось оно безотносительно к прямому содержанию или стилистическим особенностям данного произведения. Так, у Милстона оно оттеняет бедственное положение Сатаны и его приспешников, обращенных в змей и вынужденных жевать золу обманчиво румяных яблок. У Байрона оно иллюстрирует философскую мысль о приверженности людей к земной жизни, как бы она ни была горька. ⁷ У Мура упоминание о яблоках с Мертвого моря введено в формулу проклятия рабу-изменнику. ⁸ В «Вадиме» эта скрытая цитата звучит как чистая риторика.

Подобные заимствования, часто встречающиеся в юношеском творчестве Лермонтова, надо отличать от скрытой или явной цитаты, помогающей понять замысел всего произведения. В стихотворении 1832 г. «Он был рожден для счастья, для надежд» содержится вариация аллегорического образа обманчивых плодов:

Так сочный плод, до времени созрелый,
Между цветов висит осиротелый,
Ни вкуса он не радует, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час!

(2, 63)

Следующая — более емкая, лаконичная — вариация — в стихотворении 1835—1836 гг. «Мое грядущее в тумане»:

Как юный плод, лишенный сока,
Оно увяло в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

(2, 230)

⁵ Цит. по: Moore Thomas. The poetical works / Ed. by A. D. Godley. London, 1910, p. 418.

⁶ Тацит Корнелий. Соч.: В 2-х т. Л., 1969, т. 2, с. 192—193.

⁷ См. перевод В. Левика:

В отчаянье есть жизнь — пусть это яд, —
Апчара корни только ядом жили.
Казалось бы, и смерти будешь рад,
Коль жизнь тяжка. Но, полный смрадной гнили,
Плод Горя всеми предпочтен могиле.
Так яблоки на Мертвом море есть,
В них пепла вкус, но там их полюбили...

(Байрон Дж.-Г. Паломничество Чайльда-Гарольда. М., 1973, с. 103—104)

⁸ См. прозаический перевод и подлинный текст в заметке Ю. Д. Левина.

Зрелое стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью», появившееся в результате переработки наброска «Мое грядущее в тумане», заканчивается теми же строками — с небольшим различием в эпитете:

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

(2, 109)

В рукописи эти три стиха были предварительно набросаны Лермонтовым на полях с заменой эпитета «юный» словом «ранний» и лишь вслед за тем введены в текст в новой редакции.⁹ Благодаря этой поправке Лермонтов избежал неуместного антропоморфизма («юный плод») и зыбкости сравнений, свойственной его юношескому творчеству. Еще точнее этот образ в «Думе», к которой стихотворение «Гляжу на будущность с боязнью» ближе всего по времени создания:

Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час!

(2, 113)

Как и большинство блестящих речений «Думы», приведенное четверостишие часто цитировалось в русской публицистике и вошло в устную речь как поговорка.

Эти четыре строки перенесены в «Думу» почти без изменения из цитированного выше стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд», где интересующий нас образ обманчивого плода развернут еще шире: ему посвящены восемь стихотворных строк. В «Думе» отброшены последние четыре:

И жадный червь его грызет, грызет,
И между тем, как нежные подруги
Колеблются на ветках, — ранний плод
Лишь тяготит свою... до первой вьюги!

(2, 63)

Но аллегорическая функция образа червоточины в сочном плоде передана другому образу:

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

(2, 114)

Связь этих двух строк с юношеским стихотворением станет яснее, если мы обратимся к его первоисточнику. До сих пор оставалось незамеченным, что восемь строк из стихотворения «Он был рожд-

⁹ ГИМ, ф. 445, № 227 а (тетрадь Чертковской библиотеки), л. 42 об.

ден для счастья, для надежд» являются переложением отрывка из художественной прозы Гете — «Годы учения Вильгельма Мейстера». В главе пятой книги восьмой читаем: «Опадают не только первые цветы, которые вы можете беречь там, наверху, в своих маленьких комнатах, но и плоды, которые, вися на ветках, долго еще внушают нам прекраснейшие надежды, в то время как тайный червь уже готовит им преждевременную зрелость и разрушение». ¹⁰

Эти слова содержатся в эпизоде, который предрекает раннюю гибель Миньоны — девочки с преждевременно созревшей душой. Скрытая связь между образами Гетевой героини и лирического героя юношеской поэзии Лермонтова, переосмысленная в «Думе» как болезнь всего поколения, дает дополнительную окраску образу Печорина — одного из подразумеваемых героев «Думы». В романе Лермонтова есть прямое упоминание о «Гетевой Миньоне». Странствующий офицер сравнивает с нею загадочную девушку из Тамани, отмечая «те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности...» (6, 256). Знаменательно, что подобной же манерой поведения отличался Печорин, о чем по-своему рассказывает Максим Максимыч (в «Бэле»): «... бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха...» (6, 209). Эти сходные черты указывают на общий психофизиологический тип, сближающий, казалось бы, такие разные фигуры, как Миньона и Печорин. Ребенок, сгоревший от чрезмерной интенсивности эмоциональной жизни, подверженный мечтательной тоске об утраченной родине, и пресыщенный петербургский скептик, нигде не находящий себе места, связаны общим духовным родством — неистребимой романтической основой характера и сознания. Так движение скрытой цитаты из Гете от раннего стихотворения до «Думы» открывает глубокую перспективу для понимания зрелых созданий Лермонтова. К числу таких органичных скрытых цитат принадлежит и эпиграф к стихотворению «Журналист, читатель и писатель» Лермонтова, закамуфлированный под французскую цитату «Из неизданного», а в действительности, как это обнаружил Э. Э. Найдич, являющийся прозаическим переложением двустишия Гете из его «Изречений в стихах». ¹¹

В знаменитом письме к В. П. Боткину Белинский, рассказывая о встрече с Лермонтовым, писал: «Он славно знает по-немецки и Гете почти всего наизусть дует». К моменту первой публикации этого письма (1874) был известен только один перевод Лермонтова из Гете («Горные вершины»), одно упомина-

¹⁰ Гете И.-В. Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1935, т. 7, с. 542. Ср.: «Nicht allein die ersten Blüten fallen ab, die ihr da oben in jenen kleinen Räumen verwahren könnt, sondern auch Früchte, die am Zweige hängend uns noch lange die schönste Hoffnung geben, indes ein heimlicher Wurm ihre frühere Reife und ihre Zerstörung vorbereitet» (Goethe J.-W. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Aufbauverlag Berlin und Weimar, 1970, S. 574).

¹¹ Лермонтов М. Ю. Избр. произв.: В 2-х т. М.; Л., 1964, т. 2, с. 687.

ние юноши Лермонтова о Вертере и, как уже сказано, сравнение таманской девушки с Миньонной Гете. Даже «Завещание» (1831) с авторским подзаголовком в рукописной копии «Из Гете» не было еще известно. А когда два года спустя оно было напечатано, долгое время редакторы сочинений Лермонтова не могли найти соответственного стихотворного текста. Только в 1919 г. И. Р. Эйгес обнаружил, что юноша Лермонтов переводил в стихах прозу Гете, в данном случае предсмертное письмо Вертера.¹² Это наблюдение поддерживается новооткрытой цитатой из «Годов учения Вильгельма Мейстера» в стихотворении 1832 г. и «Думе». Добавим еще к этому строки «И миллионом темных глаз Смотрела ночи темнота Сквозь ветви каждого куста» («Мцыри»), являющиеся, по наблюдению К. В. Пигарева, творческой вариацией двух стихов Гете из стихотворения «Свидание и разлука» («Willkommen und Abschied», 1770).¹³ На знакомство Лермонтова еще в годы учения в Москве с творчеством великого немецкого поэта указывает публикация В. А. Мануйлова «Запись о Гете в школьной тетради Лермонтова».¹⁴ Все перечисленные находки, сделанные уже в нашем веке, наполняют слова Белинского конкретным содержанием.

¹² Сирена, 1919, № 4—5, с. 76—77; Звенья. М.; Л., 1933, кн. 2, с. 72—74 (ср. комментарий Б. М. Эйхенбаума к «Завещанию»: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5-ти т. М.; Л., 1936, т. 1, с. 472—473).

¹³ Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1966, т. 1, с. 350—351.

¹⁴ См.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979, с. 370—372.

А. Л. ОСНОВАТ

М. П. ПОГОДИН О ЛЕРМОНТОВЕ В 1838 г.

Комплекс писем М. П. Погодина к А. А. Краевскому, хранящийся в Отделе рукописей и редкой книги Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 391, № 627), хорошо известен исследователям.¹ Однако письмо, открывающее эту единицу хранения, осталось, кажется, незамеченным, — может быть, потому, что оно ошибочно отнесено к 1824 г. Между тем на полях этого письма, помеченного «15 мая», сделана приписка: «Кто писал сказку о Калашникове? Кто переводил „Мазепу“? Надежда! Очень хорошо» (там же, л. 1).

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», увидевшая свет в № 18 «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“» за 1838 г. (30 апреля, с. 344—347), была подписана «—въ»; упоминаемый же в письме перевод «Мазепы» (первый стихотворный перевод этой поэмы Байрона) был опубликован в «Современнике» (т. 9, 1838, с. 94—128; ценз. разр. — 29 марта) за подписью: «Я. Г.». Это был литературный дебют Я. К. Грота, доброжелательно отмеченный в том же томе «Современника» П. А. Плетневым (см. там же, с. 58).

Обычный для автора письма лаконизм не позволяет конкретизировать его оценку собственно «Песни про царя Ивана Васильевича...», однако несомненно, что заинтересованное внимание Погодина к этому произведению (о чем свидетельствует письмо Краевскому от 15 мая 1838 г.) предвещает то единодушное одобрение, с которым поэма Лермонтова была встречена «московскими кругами».²

¹ См.: Лит. насл. М., 1950, т. 56, с. 144, 148; М., 1952, т. 58, с. 130.

² См.: Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976, с. 237—238.

ТРИ СЮЖЕТА ИЗ ОЗНОБИШИНСКОГО АРХИВА

Дмитрий Петрович Ознобишин (1804—1877) начал выступать в печати в 20-х гг. XIX в. («Вестник Европы», 1821; «Соревнователь», 1823 и другие издания), активно печатался в период со второй половины 1820-х до 1840-х гг.: отдельные издания (например, «Селам, или Язык цветов», 1830; «Гинекион», 1830 и др.), многочисленные публикации в журналах («Сын отечества», 1827; «Московский вестник», 1827, 1829; «Русский зритель», 1828; «Галатей», 1829—1830 и 1840; «Отечественные записки», 1839—1840; «Москвитянин», 1841—1846 и др.), альманахах («Северные цветы», 1826; «Уралия», 1826; «Северная лира», 1827; «Альбом северных муз», 1828 и др.). Позднее (с конца 1850-х гг.) его имя лишь изредка появляется в печати.

«Мой поэт и полиглот», — обращался к Ознобишину Н. М. Языков. Ознобишин знал греческий и латинский, французский, немецкий, английский, итальянский, шведский языки; питая острый интерес к литературам Востока, овладел персидским и арабским языками. О серьезности его лингвистических занятий свидетельствует, в частности, составленный им персидско-русский словарь. Ознобишина настойчиво влекли к себе ориентальные темы и образы, в его переложениях впервые по-русски зазвучали произведения Хафиза, Низами, Саади. Восточные мотивы охотно разрабатывал он и в своих оригинальных стихотворениях.

Ознобишин переводил на русский Парни, Байрона, Ламартина, Шамиссо, Мура, Андре Шенье, Гейне и других. Ему принадлежат преимущественно любовные и пейзажные стихи, порой, однако, его лирика обращена и к общественной проблематике.

Высоко ценя фольклор, Ознобишин записывал русские песни, песни народов Поволжья,¹ был зачинателем чувашской фольклористики, переводил сербский эпос, собирал образцы украинских шуточных и сатирических песен. Об устойчивости его интереса к украинскому народному творчеству свидетельствует коммента-

¹ См.: Лит. насл. М., 1968, т. 79, с. 513—523.

рий переводчика к повести шведского поэта И. Тегнера «Аксель», где Ознобишин указывает на «замечательное сходство» одного скандинавского предания с «таким же сохранившимся в мало-российской народной сказке о дивке-семилетке».²

В своей первой значительной статье «Литературные мечтания» (1834) Белинский, иронически говоря о «новых боггах» (Кукольниках, Тимофеевых, Брамбеусах, Булгариных и т. п.), заступивших «вакантные места старых» и усиленно восхваляемых «ныне на наших литературных рынках», назвал Ознобишина среди литераторов, противостоявших «новым боггам», рядом с Баратынским и Языковым.³ К «дружине молодых талантов», вышедшей на «литературную арену» «вслед за Пушкиным», Белинский относит Ознобишина и в обзоре 1840 г., вновь противопоставляя этому кругу «гг. Тимофеева и Кукольника, громко провозглашенных в одном журнале великими гениями».⁴

Поэтический талант Ознобишина был скромным, но в культурной жизни России 1830—1840-х гг. ему принадлежит определенное место.

Отмечаются точки соприкосновения с Лермонтовым в биографии Ознобишина (близкое знакомство с С. Е. Раичем, участие в одних и тех же журналах) и в его творчестве: картины Северного Кавказа (стихотворения «Кисловодск», «Пятигорск», «Кавказское утро», «Кавказская ночь», «Казбек», «Машук», «Нарзан» и т. п.), созвучные черты восточной образности и элементы таджикско-персидской лексики,⁵ французский перевод «Последнего новоселья», стихотворение 1841 г. «Две могилы», посвященное памяти Пушкина и Лермонтова и проникнутое высоким уважением к личности и поэзии Лермонтова.⁶

Судя по материалам ознобишинского архива, в семье Ознобишина царил атмосфера литературно-эстетических интересов: сестра поэта и его жена, Елизавета Александровна Ознобишина (урожд. Рогановская), занимались музыкой, переводами, вели дневники.

Сохранились беллетристические опыты Е. А. Ознобишиной — рукописи рассказов «Провинциал в Париже», «Любопытство», с обильной правкой Д. П. Ознобишина.⁷

В «путевом журнале» Е. А. Ознобишиной имеются записи, относящиеся к лету 1839 г. и представляющие несомненную ценность в качестве реального комментария к страницам о «водяном обществе» в «Княжне Мери». Приведем несколько отрывков.

«Июня 11, воскресенье, 8 часов утра. <...> Я надела ватное

² Аксель: Повесть Исаии Тегнера в русском переводе Ознобишина. Спб., 1861, с. 50.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 21.

⁴ Там же. М., 1954, т. 4, с. 342.

⁵ См.: Гольц Т. Сердце брата. Душанбе, 1964.

⁶ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 353.

⁷ ИРЛИ, ф. 213, № 154.

платье, батистовую манишку и батистовый чепчик, зонтик и ридиколь, и отправились втроем по ближайшей дороге к источнику по полугорью Машуки и вышли прямо к Михайловскому источнику, оттуда прямо пошли к Елизаветинскому. Там уже мы нашли большое общество гуляющих, но еще очень мало знакомых. Возвратясь домой, немного отдохнули и поехали в ванну, но только приехали очень рано и потому посидели в галерее. Тут почти никого не было, но потом также пришли ожидатели ванны, потом пришел наш час, и мы пошли в ванну; вошедши в ванну, я взяла Жаночку, и он все время почти плакал, потом немного утешился, для первого раза он просидел 7¹/₂ минуты, и я его вынула; мы пробыли с ¹/₂ часа в ванне и уступили ее другим. Приехавши из ванны, я легла отдохнуть, после сели обедать. . . В пять часов мы стали собираться к источнику, я сначала одела Вареньку, она была очень мило одета: на ней было лиловое кисейное платье, розовая кокетка и зеленая шляпа с розаном; на мне было черное гроденаплевое, мантилья голубая, пелеринка и маленький голубой шарфик. Костюм мой был очень педурен; в этот вечер мы очень приятно погуляли, но еще очень мало приобрели знакомых; однако же с нами долго гулял Орлай, но он более говорил с Дмитрием Петровичем. Возвратясь домой, напильсь кофе, и мне был сюрприз. Я узнала, что mon cher mari взял билет на Собрание. Это было для меня очень приятно; в девятом часу мы послали узнать, есть ли кто в Собрании. Нам сказали, что уже есть, и я начала одеваться: я надела gros-gros платье, белый шарф, на голову надела фероньерку и серьги бирюзовые, и отправились. Варенька была в том же костюме, только синельку надела на голову. Вошедши в залу, Варенька несколько сконфузилась. Мы приехали, еще танцевали вальс, потом скоро начали française. Я танцевала с каким-то уланом в ермолке. Кто в первый раз в Собрание в Пятигорске, тому покажется странным, большая половина мужчин в ермолках и в сюртуках, но те, которые танцуют, все в мундирах. С Варенькой танцевал капитан гвардейской артиллерии. Фамилия его Комсия, на вторую кадрили я была приглашена танцевать с каким-то статским франтом Туровским; мы с ним довольно говорили, он мне рассказывал про Липецкие Воды, что он недавно был там, что и там очень приятно, но только говорил мне, что там большая изысканность в туалете, что совсем, по моему мнению, пойдет; большая часть приезжающих на воды совершенно для лечения, и потому приличнее быть просто одетой; впрочем, мне не понравился господин Ту. . . Как мы кончили эту française, mon mari подвел ко мне рекомендовать полковника и флигель-адъютанта начальника штаба Александра Семеновича Траскина, дальнего нашего родственника, он меня спрашивал, правится ли мне здешнее Собрание. Я ему отвечала, что очень нравится. Он немного поговорил со мной, и я начала танцевать третью française с гвардейцем Ульяновым, очень приятной молодой человек довольно красивой наружности. Он меня спрашивал про Симбирск, но я ничего

почти не могла ему передать об нем. Меня еще просили на четыре contredanse, но я отказала. Немного отдохнувши от третьей кадрили, мы поехали домой. Полковник проводил нас до кареты и очень пенял, что мы уехали рано, и сказал мне комплимент, что хорошенького понемногу.

Понедельник, 12 июня.

Я встала довольно рано и отправилась на ключ пешком по ближайшей дороге и довольно устала со всем тем, что три раза отдыхала; пришла к ключу и выпила свою порцию: $\frac{1}{2}$ стакана — и отправилась ходить; с нами пошел гвардейской артиллерист Леонид Саввич Ивиц, очень приятной человек, старый знакомый брату Николе. Мы с ним много и очень приятно говорили; я это утро провела чрезвычайно приятно, потом встретили Траскина, который также долго ходил с нами, но не скажу, чтобы наш разговор с ним был интересен для меня: беспрестанно слушать комплименты скучно. В восемь часов мы поехали домой. Жаночик ужасно был нам рад. В десятом часу мы поехали в ванну, и Ваня с удовольствием купался. После нее, как обыкновенно, отдыхаем. В пять часов опять к источнику, и опять уже там находишь пеструю толпу больных, опускающих свои стаканы, и некоторые говорят, что уже они пьют с удовольствием, но я до сих пор не могу еще привыкнуть к ней, сегодня я прибавила еще $\frac{1}{2}$ стакана к моей порции, и вышло, что я пью $2\frac{1}{2}$ стакана, но вот шесть часов, и призывный глас музыки зовет всех гуляющих на бульвар. Вместе с Ивиным мы отправились по извилистой дорожке сада прямо на бульвар, где уже очень довольно было гуляющих. Тут мы встретили Траскина, который также с нами гулял весь вечер, он был очень любезен, я с ним много говорила про Петербург. Для меня так приятен этот разговор. Он меня спрашивал, часто ли я бывала в театрах? видела ли я оперу «Жизнь за царя», восхищалась ли я ей? И точно он угадал мои мысли, я была очарована этой пьесой, особенно пением Петровой дуэтом *Как мать убили у малого птенца*. Я не могу равнодушно говорить о Петербурге; мне говорит Траскин, что если он болен, то никакие воды не могут излечить его, стоит только поехать в Петербург, и он здоров. Как он счастлив! Если бы все поездкой в Петербург могли излечиваться от болезни. Вечер этот проведен был очень в приятных разговорах. Пришедши домой, обыкновенное наше наслаждение — кофе маренковский или какао, и потом к Морфею до пятого часа утра. . .

Вторник. 13 числа, июнь.
Пятигорск.

Mon mari пешком отправился на ключ. Я поехала в карете, но только сегодня я очень опоздала и много получила упреков в неточном исполнении предписаний доктора Рожера. По обыкновению, напившись воды, пошли ходить с нами Ивин и князь грузинский Эрстов. Вот какое чудесное лицо! Какие глаза —

это чудо! Мы сегодня утром не совсем много гуляли, рано уехали домой. В три часа ожидали Раевских, но, однако ж, они не были. В пять часов мы поехали на воды, от нас Ивин не отставал, признаюсь, его компания очень приятна, ужасный говорун, всегда находит, о чем говорить.

Четверг, 29 июня.

Журнал мой был так давно забыт! И вот некоторые воспоминания прошедшего. В продолжение этого времени я много сделала знакомства и непременно хочу поместить имена и фамилии моего нового знакомства. Может быть, когда-нибудь и увидимся... Первое мое знакомство было с Елизаветой Дмитриевной Дырда...».⁸

На следующих листах того же дневника имеется запись о чтении «Демона». Как известно, текст не напечатанной к тому времени поэмы получил распространение в многочисленных списках. Е. А. Ознобишина слышала поэму в чтении Н. Т. Аксакова.

Николай Тимофеевич — один из братьев С. Т. Аксакова, дядя Константина⁹ и Ивана Сергеевичей Аксаковых. Н. Т. Аксаков в определенной степени был причастен к литературной жизни, о чем свидетельствует его переписка. Так, например, в одном из писем 1840 г. он просит М. П. Погодина: «...заставьте же меня работать для „Москвитянина“. Мне приятно будет на что-нибудь ему годиться» — и информирует своего адресата: «Валуева опять нет дома, когда возвратится, передам ему ваше требование. К Жуковскому писали уже; буду писать сегодня же». Здесь же автор письма задает вопрос, подтверждающий, что он был в курсе некоторых литературных дел и событий: «Написали вы к Ивану?».¹⁰

Близкое знакомство Н. Т. Аксакова с Ознобишиным подтверждается некрологической заметкой о Н. Т. Аксакове: «По окончании выборной службы он жил в имении своем Карсунского уезда, вблизи приятеля своего, незабвенного поэта нашего Д. П. Ознобишина».¹¹ Н. Т. Аксаков в свое время передал Д. П. Ознобишину цикл русских песен, записанных под Оренбургом.

Жена Ознобишина любила беседы с Н. Т. Аксаковым. Интересующая нас запись в ее дневнике датирована 22 июля 1842 г.: «После обеда я сидела в кабинете у Ник<олая> Тим<офеевича>, и он мне прочел из „Демона“ Лермонтова некоторые места, где Демон соблазняет Тамару полюбить и предаться ему, он читал это с такой восторженностью, с какой еще я никогда его не видела читающего и даже не читающего!».¹²

⁸ Там же, ф. 213, № 152, л. 14—16 об.

⁹ Кстати отметим, что К. С. Аксаков был знаком с Лермонтовым, присутствовал на именинном обеде в честь Н. В. Гоголя в мае 1840 г., когда Лермонтов читал приглашенным поэму «Мцыри».

¹⁰ ГБЛ, Полг./II, I, № 53, л. 1. Речь идет, видимо, об Иване Аксакове

¹¹ Собр. изв., 1882, 25 марта, «Внутренние известия», с. 3.

¹² ИРЛИ, ф. 213, № 152, л. 25 об.

Третий лермонтовский «сюжет» в бумагах Ознобишиной, по-видимому, непосредственно связан с этим чтением «Демона». Подобно многим любительницам поэзии своего времени, Е. А. Ознобишина имела альбом «Собрание стихотворений разных авторов». В этой тетради был записан и полный текст поэмы «Демон».¹³

Текст поэмы в альбоме Ознобишиной восходит к восьмой редакции: в нем отсутствует диалог о боге («Зачем мне знать твои печали — Оп занят небом, не землей!» — ст. 743—749). Отдельные же фрагменты совпадают с шестой редакцией (например, в эпилогической части поэмы строка «Когда-то в очередь свою» в отличие от последней редакции: «Но грустен замок, отслуживший Годы во очередь свою» — 4, 217). Текст ознобишинской тетради имеет ряд явных описок (например: «Ночь луны, по влаге зыбкой» вм. «Но луч луны, по влаге зыбкой» — 4, 187; «Бесплодный взор его очей» вм. «Бесплотный взор его очей» — 4, 193; «И чудно напрягая слух» вм. «И чуткий напрягая слух» — 4, 198). Однако встречаются здесь и разночтения иного рода: это отдельные смысловые сдвиги или иные эмоциональные акценты.

Ограничимся несколькими примерами.

Текст поэмы

Список

И звезды яркие как очи,
Как взор грузинки молодой! ..
(4, 185)

И звезды яркие, как очи
Грузинки жаркой, молодой! ..

Но молви, кто ты? отвечай...
(4, 202)

Но кто ты, кто ты? Отвечай...

Стараться всё возненавидеть
И всё на свете презирать! ..
(4, 204)

Всё против воли ненавидеть,
Всё безотрадно презирать! ..

Ужели небу я дороже
Всех не замеченных тобой?
(4, 206)

Ужели я тебе дороже
Всех не замеченных тобой?

Но ты всё понял, ты всё знаешь —
И сжалишься, конечно, ты!
(4, 207)

Но ты всё понял, ты всё знаешь —
И зло забудешь, верно, ты!

Перед пассажем, открывающимся строкой «На склоне каменной горы», в тетради Ознобишиной обозначено «Эпилог».

Несомненно, список заслуживает тщательного текстологического анализа, что не входит сейчас в нашу задачу.

Цель настоящей публикации — включить в лермонтоведческий обиход некоторые материалы из необычайно интересного и еще совсем недостаточно освоенного архива Д. П. Ознобишина.

¹³ Там же, № 153, л. 53—72.

Л. С. ДУБШАН

**О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕШЕНИИ
И ЛИТЕРАТУРНОМ ИСТОЧНИКЕ
ОДНОГО ИЗ ЭПИЗОДОВ ПОВЕСТИ «БЭЛА»**

1

Речь пойдет о финале повести, о ее трагической развязке. Смерть Бэлы дана у Лермонтова крупным планом, описана медленно и подробно.

Временная организация этого эпизода существенно отличает его от других частей «истории», рассказанной Максимом Максимычем. Не в последнюю очередь тут показательно распределение повествовательного объема между разными отрезками событийного времени.

В академическом издании повесть «Бэла» занимает 34 страницы печатного текста. Если вычтеть внефабульные моменты (диалоги «автора» с Максимом Максимычем, пейзажи Военно-Грузинской дороги), то останется 24 страницы текста, на которых Максим Максимыч рассказывает о пребывании Печорина в крепости, продолжавшемся, по словам штабс-капитана, «с год». При этом описанию последних *двух* дней жизни Бэлы, уже смертельно раненой Казбичем, отдано *три* страницы.

Правда, и в остальных эпизодах повествование движется неравномерно. Оно то ускоряется, минуя большие интервалы событийного времени (например: «Месяца четыре всё шло как нельзя лучше» (6, 228)), то тормозится. Замедления происходят, как правило, в местах фабульно важных. Таковы, например, описание свадьбы в доме князя, где встречаются все участники будущей драмы, кража Карагёза, похищение Бэлы, перипетии любовной борьбы Печорина и черкешенки.

Однако судить о длительности каждого из этих событий и эпизодов затруднительно. Все они вмещены в рамки одного года, внутренняя же хронология этого периода приблизительно, условна. Максиму Максимычу важно передать последовательность эпизодов, но объем их в его рассказе не соотносен с расходом физического времени и зависит только от подробности изложения. Функция хронологических ремарок в речи штабс-капитана сводится к разграничению разновременных фактов («Раз, осенью,

пришел транспорт с провиантом...» (6, 208); «Раз, для смеха, Григорий Александрович обещался ему дать червонец...» (6, 209—210); «Раз приезжает сам старый князь...» (6, 210); «Вот раз приехал Казбич...» (6, 217); «Раз утром он велел оседлать лошадь...» (6, 221); «Вот раз уговаривает меня Печорин ехать с ним на кабана...» (6, 233).

Эта неопределенность размещения событий в физическом времени, слабая с ним соотнесенность придает повествованию Максима Максимыча оттенок сказочно-авантюрный.¹ Отвечая желанию своего слушателя узнать «историйку» о «приключениях», штабс-капитан рассказывает быль в интонации, несколько напоминающей интонацию солдатской «байки»:

«— А, чай, много с вами было приключений? — сказал я, подстрекаемый любопытством.

— Как не бывать! бывало...»

Тут он начал щипать свой левый ус, повесил голову и призадумался» (6, 207—208).²

Интонация и темпоральная структура финала совершенно иные. Во-первых, он строго локализован в общем потоке событийного времени и нам известна точная его длительность — два дня. Во-вторых, здесь возникает сплошная внутренняя хронологизация эпизода, причем время действия делится на столь малые отрезки, что из дискретного становится близким к непрерывному. При этом значимость каждого момента сильно возрастает («Около десяти часов вечера она пришла в себя...» (6, 235); «Ночью она начала бредить...» (6, 235); «К утру бред прошел...» (6, 236); «Так прошел целый день» (6, 236); «Настала другая ночь...» (6, 236); «Перед утром стала она чувствовать тоску смерти...» (6, 236); «Половину следующего дня она была тиха...» (6, 236); «После полудня она начала томиться жаждой» (6, 236); «... минуты через три она скончалась» (6, 237)).

Если в предшествующем повествовании движение физического времени только угадывалось за плотной событийностью, то теперь оно выходит на передний план, из авантюрно-служебного становясь субстанциональным и как бы подчиняя себе предметное наполнение сюжета.

Резкое финальное усиление временного напряжения становится тем более ощутимым, что фабульный интерес здесь уже

¹ Ср. в сказке «Ашик-Кериб», записанной Лермонтовым, тот же, что и в «Бэле», способ временного обозначения: «Вот раз лежал он в саду под виноградником...» (6, 194).

² Жест Максима Максимыча — традиционный в литературе атрибут ситуации, в которой рассказываются солдатские байки. Ср. у Пушкина в «Гусаре» (повлиявшему, по-видимому, на интонацию «Бородина»):

Он стал крутить свой длинный ус
И пачал: «Молвить без обиды,
Ты, хлопец, может быть, не трус,
Да глуп, а мы выдали виды.

(II, 3, 236)

практически исчерпан и развязка — смерть Бэлы — заранее известна.

В таком построении сюжета видится полемическая, по отношению к современной литературе, установка автора. Дебютная проза Лермонтова должна была с неизбежностью восприниматься первыми ее читателями как неожиданная вариация слишком известной уже темы. «Надо было иметь большую смелость, — говорит по этому поводу Б. М. Эйхенбаум, — чтобы в 1838 году написать повесть, действие которой происходит на Кавказе <...> Не говоря о потоке кавказских поэм, затопившем литературу, кавказские очерки, „вечера на кавказских водах“, кавказские повести и романы стали в 30-х годах общим местом».³

Фабульные ассоциации «Бэлы» с романтической поэмой были достаточно близкими. Как замечает В. В. Виноградов, «Бэла» — это повесть о любви черкешенки к русскому. Тут развивается тема «Кавказского пленника» Пушкина и Лермонтова, но вывернутая наизнанку, — тема «кавказской пленницы».⁴

Обратим, однако, внимание на то, что «вывернутая наизнанку» тема, реализуясь в лермонтовском прозаическом сюжете, не делает его в полном смысле антиподом исходного. Переадресовка функции «пленничества» героине совершается при сохранении характерного для кавказской поэмы фабульного момента — фипальной гибели черкешенки.

Другое дело, что Лермонтов, отталкиваясь от поэтического прообраза, самую смерть героини трактует по-новому.

Для того чтобы оценить эту новизну, надобно вспомнить, что Пушкин, следуя байронической поэтике намеков, отрывочности, недосказанности, изображает гибель черкешенки как событие таинственно-внезапное, происходящее моментально, «вдруг»:

Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон...
На дикий брег выходит он,
Глядит назад... берега яснели
И опененные белели;
Но нет черкешенки младой
Ни у берегов, ни под горой...
Всё мертво... На берегах уснувших
Лишь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

(II, 4, 100)

Примерно те же приемы изображения мы видим и у юного Лермонтова, когда он пишет аналогичную сцену своего подражательного «Кавказского пленника».

³ Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». — В кн.: Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962, с. 148.

⁴ Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1941, т. 53—54, с. 566.

К концу 1830-х гг., когда создавалась «Бэла», романтическая поэтика, в частности поэтика финалов, успела превратиться в литературный шаблон, который с легкостью использовали десятки эпигонов. Фрагментарность и недосказанность изложения, призванные побуждать читателя к сотворчеству, оживлять его фантазию, сделались безусловно ожидаемыми качествами романтического текста и утратили свою стимулирующую восприятие функцию. Лермонтов, сам заплативший щедрую дань этой традиции, писал зрелую свою прозу в споре с нею.

Еще одним элементом литературного фона, с которым контрастировала повесть Лермонтова, была романтическая проза А. А. Бестужева-Марлинского. Как раз незадолго до появления «Бэлы» в «Отечественных записках» вышло из печати собрание сочинений Марлинского, в составе которого были и кавказские повести — «Аммалат-Бек» и «Мулла Нур». В известных нам отзывах современников на первую опубликованную прозу Лермонтова сравнение ее с прозой Марлинского постоянно и настойчиво.

Если говорить об интересующем нас моменте — эпизоде смерти героини, то уместно будет сослаться на наблюдение, сделанное В. Э. Вацуро при сопоставлении тематически близких фрагментов повестей обоих авторов: «Для Марлинского любая телесная слабость, в том числе и предсмертная, может быть преодолена порывом страсти. Появление возлюбленного способно произвести перелом в сознании больной и исцелить ее без вмешательства каких-либо посторонних средств. В „Аммалат-Беке“ Селтанета, в глазах которой „догорали последние искры души“, которая „уже несколько часов была в совершенном изнеможении“, оживает с появлением Аммалата. „Она вспрянула. . . Глаза ее заблестали. . . Ты ли это, ты ли?! — вскричала она, простирая к нему руки. — Аллах беретек! Теперь я довольна! Я счастлива, — промолвила она, опускаясь на подушки“».⁵

Рядом с подобной риторикой изображение умирающей Бэлы, состояние которой вполне обусловлено реальным характером ранения, выглядит почти физиологичным.

Но, очевидно, Лермонтов такого результата и добивался. В конце его повести читатель испытывает ощущение жестокой реальности происходящего; тут совершается переход из сферы сказово-условной в мир обнаженной бытийности, где понятиям жизни и смерти возвращается их подлинная цена.

Характер типовых читательских ожиданий был хорошо известен Лермонтову; он даже намеренно провоцировал их, чтобы потом разрушить. Более того, читательская точка зрения смоделирована в самом тексте повести. Имеется в виду реакция на рассказ Максима Максимыча, возникающая у того персонажа, который представляет за автора. Его вопросы, прерывающие

⁵ Вацуро В. Э. Лермонтов и Марлинский. — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964, с. 357.

ход рассказа штабс-капитана (например: «Как же это случилось?» (6, 208); «А долго он с вами жил?» (6, 209) — или «Как же у них празднуют свадьбу?» (6, 210)), призваны мотивировать всякого рода сюжетные замедления и обосновывать переходы от эпизода к эпизоду повествования.

Однако кроме служебно-мотивационной функции у некоторых реплик «автора» есть и иное значение.

Когда Максим Максимыч сообщает в своем рассказе о победе Печорина над чувствами Бэлы и резюмирует эту сцену фразой: «Да, они были счастливы!», следует замечание от «автора»:

«— Как это скучно! — воскликнул я невольно. В самом деле, я ожидал трагической развязки, и вдруг так неожиданно обмануть мои надежды!..» (6, 222).

Тут характерна сама «невольность» реплики. С точки зрения нравственной она, мягко говоря, парадоксальна. Но она совершенно естественна и невинна как эстетическая реакция, поскольку такой исход драматических отношений офицера и черкешенки упраздняет возможность дальнейшего фабульного движения, прекращает рассказ. Такой финал неудовлетворителен еще и потому, что мажорное разрешение ситуации противоречит законам жанра, с которым слушатель соотносит «историю», — жанра романтической поэмы. В этот момент Печорин и Бэла для него всего лишь персонажи и восприятие их судеб эстетически условно.

Этот способ отношения сохраняется и далее, когда монолог штабс-капитана, прерванный очерковыми отступлениями, возобновляется:

«Всё к лучшему, — сказал я, присев у огня, — теперь вы мне доскажете вашу историю про Бэлу; я уверен, что этим не кончилось.

— А почему ж вы так уверены? — отвечал мне штабс-капитан, примигивая с хитрой улыбкою.

— Оттого, что это не в порядке вещей: что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться.

— Ведь вы угадали...

— Очень рад» (6, 227—228).

Но когда наконец Максим Максимыч подводит свою историю к трагической развязке и, казалось бы, «автор» должен удовлетворить свои жанровые ожидания и насытить любопытство досужего слушателя, следует реплика, свидетельствующая о полной смене системы оценок:

«— Выздоровела? — спросил я у штабс-капитана, схватив его за руку и невольно обрадовавшись.

— Нет, — отвечал он, — а ошибся лекарь тем, что она еще два дня прожила» (6, 235).

Снова реакция слушателя «невольна», т. е. органична, непосредственна. Но это непосредственность совсем иного рода, нежели прежде. Теперь критерием оценки положения служит нравственное чувство, а героиня рассказа осознается как реальный

страдающий человек. Неслучайность такого хода восприятия подтверждается тем, что буквально через несколько фраз Максима Максимыча, объясняющего обстоятельства ранения Бэлы, «автор», зная исход событий, снова перебивает рассказчика — уже вне всякой логики, движимый единственно живым сочувствием:

«— И Бэла умерла?

— Умерла; только долго мучилась...» (6, 235).

Можно сказать, что Лермонтов, завладевая сознанием своего читателя, заставляет его вместе с «автором» пройти путь от праздного любопытства к сердечному состраданию судьбе своей героини. И контраст двух частей повествования служит этой задаче.

Впрочем, сказанное далеко не исчерпывает смысла художественного построения, осуществленного в «Бэле». Имея в виду главную цель романа «Герой нашего времени» — всестороннее исследование характера центрального героя, можно было бы проследить за тем, как по-разному в меняющемся контексте сюжетных ситуаций высвечивается фигура Печорина. Однако рассмотрение этого вопроса останется за пределами настоящей работы.

2

Становление зрелого стиля Лермонтова-прозаика происходило в противоборстве исходных романтических тенденций и тенденций «центробежных», взрывающих единство первоначальной мнологической природы художественного сознания автора. В числе «возмущающих» факторов следует назвать разнообразные формы внебеллетристического — фольклорного, документального — слова. Богатство стиля «Героя нашего времени» в значительной степени обеспечено обострением внимания Лермонтова к особенностям звучания этих «чужих» голосов. В. Э. Вацуро в своей статье о лермонтовской прозе выделяет несколько источников стиля, повлиявших на речевой строй первых частей романа: «В пределах сказа Максима Максимыча находят себе место и отражения других стилей, в частности стилизации метафорического „восточного“ стиля (в речи Казбича) <...> В первых двух новеллах («Бэла», «Максим Максимыч») Лермонтов широко использует и повествовательную форму „путевых записок“ и „очерков“, прежде всего „Путешествия в Арзрум“ Пушкина, а также элементов жанра физиологического очерка».⁶

Думается, что к названным стилевым источникам можно было бы прибавить еще один.

Изображение предсмертных страданий героини находит ряд соответствий в тексте, ранее не привлекавшемся к описанию творческой истории произведения.

⁶ Вацуро В. Э. Проза Лермонтова. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 448.

Это текст письма В. А. Жуковского к С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г. с изложением событий и подробностей последних дней и часов А. С. Пушкина.

Вероятность того, что письмо было прочитано Лермонтовым, весьма велика. Оно расходилось в списках и, кроме того, в отредактированном и сокращенном виде было напечатано в журнале «Современник» (1837, т. 5).

Приведем эти соответствия, взяв за основу для сравнения с текстом «Бэлы» черновик письма Жуковского как наиболее полный его вариант. Исключенные из печатной редакции фразы письма отмечены звездочкой.

«Бэла»

«... кровь лилась из раны ручьями...» (6, 234)

«Нас у ворот крепости ожидала толпа народа...» (6, 234)

«... послали за лекарем» (6, 234—235)

«Он <...> пришел; осмотрел рану и объявил, что она больше дня жить не может...» (6, 235)

«— И Бэла умерла?
— Умерла; только долго мучилась...» (6, 235)

«„Я умру!“ — сказала она. — Мы начали ее утешать, говорили, что лекарь обещал ее вылечить непременно...» (6, 235)

«Настала другая ночь; мы не смыкали глаз, не отходили от ее постели. Она ужасно мучилась, стонала, и только что боль начинала утихать, она старалась уверить Григорья Александровича, что ей лучше, уговаривала его идти спать, целовала его

Письмо В. А. Жуковского к С. Л. Пушкину

«... кровь лила [изобильно] из раны...» *

«... буфет был набит народом...»

«Лекаря на месте сражения не было».*

«Послали за докторами».

«Шольц осмотрел рану...» *

«Скоро потом явился Арендт. Он с первого взгляда увидел, что не было никакой надежды...»

«Арендт сказал <...> что ему не пережить дня».

«Долго ли... мне... так... мучиться?..»

«Даль, имевший сначала более надежды, нежели другие, начал его ободрять. „Мы все надеемся, — сказал он, — не отчаивайся и ты“. — „Нет! — отвечал он, — мне здесь не житье; я умру...“»

«Почти всю ночь (на 29-е число; эту ночь всю Даль просидел у его постели <...>) он поддерживал Даля за руку...»

«... готовый вскрикнуть, он только стонал, боясь, как он говорил, чтобы жена не слышала...»

руку, не выпускала ее из своих». (6, 236)

«Перед утром стала она чувствовать тоску смерти...» (6, 236)
«Он (Печорин, — Л. Д.) стал на колени возле кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам...» (6, 236)

«Половину следующего дня она была тиха, молчалива и послушна, как ни мучил ее наш лекарь припарками и микстурой». (6, 236)

«Помилуйте, — говорил я ему, — ведь вы сами сказали, что она умрет непременно...» (6, 236)

«Да, батюшка, видал я много, как люди умирают в гошпиталях и на поле сражения, только это всё не то, совсем не то!..» (6, 237)

«Только что она испила воды, как ей стало легче, а минуты через три она скончалась». (6, 237)

«...поцеловал у нее (у Карамзиной, — Л. Д.) руку».

«Он мучился менее от боли, нежели от чрезмерной тоски...»
«Она (Наталья Николаевна, — Л. Д.) пришла, опустилась на колени у изголовья <...> потом прижалась лицом к лицу его...»

«...он начал послушно исполнять предписания докторов <...>. Он сделался послушным, как ребенок, сам накладывал компрессы на живот...»

«Арендт, который с самого начала не имел никакой надежды, отвечал мне: „Очень плох, он умрет непременно...“»

«Я был в тридцати сражениях, — говорил доктор Арендт, — я видел много умирающих, но мало видел подобного».

«Тишина, его объявшая, казалась мне успокоением <...> Минуты через две я спросил: „Что он?“ — „Кончилось“, — отвечал мне Даль».⁷

Генетическая связь финального эпизода «Белы» с письмом В. А. Жуковского не самоочевидна. Для того чтобы составить приведенную выше таблицу соответствий, необходимо было при выборке цитат из письма нарушить заданную текстом их первоначальную последовательность. Кроме того, в целях усиления наглядности параллелей потребовалось «отпрепарировать» выбранные цитаты, отсекая обороты, не имеющие аналогов в тексте повести. В иных случаях параллели тексту «Белы» пришлось скомпоновать из нескольких мелких отрывков письма Жуковского.

Однако и после проведения этих насильственных операций каждая отдельно взятая параллель не представляется безусловно доказательной. Содержание некоторых из них слишком тривиально, а выражение стандартно для того, чтобы они могли послужить обоснованием мысли о заимствовании. Смысл других

⁷ Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1974, т. 2. с. 343—353.

фрагментов индивидуальнее, однако словесное выражение обеих частей параллели имеет там более отдаленное сходство (ср.: «Половину следующего дня...» и «...он начал послушно исполнять предписания докторов...»).

И все же целостное впечатление от суммы примеров таково, что позволяет высказать предположение о неслучайности совпадений, о возможности существования факта генетической связи.

В пользу предложенной гипотезы говорит то обстоятельство, что отмеченные соответствия присутствуют в текстах небольшого объема и отличаются высокой концентрацией.

Следует заметить, что если своеобразное заимствование действительно имеет место, то оно, как мы видели, не является прямым цитированием или механическим копированием картины, данной в письме.

В то же время оно, по-видимому, не имеет и широкого концептуального характера. Интерпретируя отмеченные факты, следует остерегаться умозрительных обобщений, которые чреваты абсурдными выводами типа «Пушкин — прототип Бэлы». Какие же мотивы двигали Лермонтовым, если он на самом деле обратился к указанному источнику, и как он этот источник использовал?

В первой части этой работы говорилось об особой хроникально-реалистической атмосфере финала «Бэлы». Для создания необходимого эффекта преодоления повествовательной условности Лермонтов нуждался в материале, который позволил бы ему написать картину смерти героини, достоверную в целом и в подробностях, вплоть до подробностей специально медицинского характера.

Собственный жизненный опыт дать такого материала ему, наверное, не мог. В период первой своей кавказской ссылки 1837 г. Лермонтов не участвовал в боевых действиях и, значит, не мог наблюдать случаев смерти от ран (боевой опыт пришел к нему позднее и воплотился во многих строках стихотворения «Я к вам пишу случайно; право»).

В этом смысле письмо В. А. Жуковского должно было оказаться просто ближайшим, доступнейшим источником такого рода сведений.

С другой стороны, нельзя забывать, что гибель Пушкина оказалась осевым событием лермонтовской биографии — и внешней, эмпирической, и внутренней, духовной. Трудно допустить, чтобы автор «Смерти Поэта» мог отнестись к важнейшему документу, запечатлевшему этот факт, только как к подсобному материалу, заменимому любым другим, содержащим искомые подробности.

Ведь так или иначе образ Пушкина присутствовал в творческом сознании Лермонтова во время работы над «Героем нашего времени». Не говоря о сознательной соотнесенности главного героя лермонтовского произведения с пушкинским, можно сослаться на давно замеченные реминисценции из «Путешествия в Арзрум» в тексте «Бэлы», появление которых там Б. М. Эйхенбаум расце-

нивал как «дань памяти великого писателя».⁸ Если же вспомнить отмеченную выше тематическую связь «Бэлы» с «Кавказским пленником», то это снова введет нас в круг лермонтовских ассоциаций по поводу Пушкина и, конкретнее, по поводу его смерти: известно, что выражение «невольник чести» восходит к пушкинской строке «Невольник чести беспощадной» — из «Кавказского пленника».

Предположив наличие, пусть далекой, ассоциативной связи между кругом мыслей Лермонтова о гибели старшего поэта и его творческими интересами в момент создания «Бэлы», позволим себе еще одно допущение: быть может, Лермонтов не ограничился обращением только лишь к тексту письма Жуковского. В поле его зрения могли попасть и другие свидетельства о последних часах Пушкина, начиная от устных известий Н. Ф. Арендта, который, как мы знаем, именно в предсмертные дни Пушкина бывал у заболевшего Лермонтова в доме на Садовой улице. Имелись и письменные источники: страницы, оставленные врачами Далем, Шольцем, Спасским; письмо П. А. Вяземского к А. Я. Булгакову от 5 февраля 1837 г. Степень известности этих документов была различной. Нельзя исключить, что именно с рассказом доктора И. Т. Спасского, так же как и с письмом Жуковского, ходившим в списках, связаны следующие строки «Бэлы»: «После полудня она начала томиться жаждой <...> поставили льду около кровати — ничего не помогало <...> „Воды, воды!..“ — говорила она хриплым голосом...» (6, 236—237). У Спасского («Последние дни А. С. Пушкина») читаем: «Он беспрестанно требовал холодной воды и брал ее в малых количествах, иногда держал во рту небольшие куски льду...».⁹

Характерна смена обстоятельств при введении однородной детали: жажда, томящая Бэлу, вызвана двойной причиной — и ее физическим состоянием («Я знал, что эта невыносимая жажда — признак приближения конца...» (6, 237)), и внешними условиями («Мы отворили окна; но на дворе было жарче, чем в комнате...» (6, 236)). Томление Пушкина, описанное Спасским, имеет только субъективную причину; жары нет, события происходят зимой.

В документе, составленном В. И. Далем, также есть детали, которые могли послужить прообразом некоторых черт лермонтовского описания и которых мы не встречаем у Жуковского:

⁸ Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», с. 152.

⁹ Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 338.

«Бэла»

«К утру бред прошел; с час она лежала неподвижная, бледная и в такой слабости, что едва можно было заметить, что она дышит; потом ей стало лучше <...> Так прошел целый день<...> Она чувствовала внутренний жар...» (6, 236)

«Смерть А. С. Пушкина»
В. И. Даля

«С утра пульс был крайне мал, слаб, част, — но с полудня стал он подниматься <...> в то же время стал показываться не-большой общий жар».¹⁰

Наконец, в письме П. А. Вяземского мы встречаем пересказ фразы, произнесенной Н. Ф. Арендтом, — той же, которую цитирует и Жуковский, — но в одном отношении формулировочно более близкой к соответствующему месту «Бэлы»: «Арендт, который видел много смертей на веку своем и на полях сражений, и на болезненных одрах, отходил со слезами на глазах от постели его и говорил, что он никогда не видел ничего подобного...».¹¹

Передача смысла фразы у Жуковского обобщеннее («видел много умирающих»), тогда как в изложении Вяземского факт детализирован («на полях сражений» и «на болезненных одрах»), как и у Лермонтова («в гошпиталях» и «на поле сражения»).

Хочется думать, что сообщенные здесь наблюдения добавят новые черты к нашему представлению о работе Лермонтова над его зрелой прозой.

¹⁰ Там же, с. 230.

¹¹ Рус. арх., 1879, кн. 2, с. 245.

Л. Н. НАЗАРОВА

М. А. ЩЕРБАТОВА И СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА, ЕЙ ПОСВЯЩЕННЫЕ

О княгине Марии Алексеевне Щербатовой в литературе о Лермонтове имеются в общем довольно скудные и разрозненные сведения.¹ Между тем поэт посвятил ей стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную») и «М. А. Щербатовой». По предположению Б. М. Эйхенбаума,² М. А. Щербатовой адресовано и стихотворение «Отчего».

Имя ее вошло также в историю дуэли Лермонтова с Э. де Барантом, повлекшей за собой вторую ссылку поэта на Кавказ; об этом свидетельствуют многие из современников поэта, в частности А. П. Шан-Гирей, Н. М. Смирнов, А. И. Тургенев, М. А. Корф и другие. Указав, что зимой 1839 г. Лермонтов был «сильно заинтересован кн. Щербатовой», Шан-Гирей пишет далее, что «слишком явное предпочтение, оказанное на бале счастливому сопернику, взорвало Баранта <...> и на завтра назначена была встреча».³ Н. М. Смирнов в «Памятных заметках» также рассказывает: «... он (Лермонтов, — Л. Н.) влюбился во вдову княгиню Щербатову <...> за которую волочился сын французского посла барона Баранта. Соперничество в любви и сплетни поссорили Лермонтова с Барантом. . . Они дрались. . .».⁴

Что же представляла собой женщина, вдохновившая поэта на создание замечательных лирических стихотворений, какова была ее жизненная судьба? На эти вопросы проливают свет некоторые мало привлекавшиеся до сих пор источники, а также архивные материалы.

Мария Алексеевна Щербатова (род. около 1820 г.) была дочерью украинского помещика Алексея Петровича Штерича. В 1837 г. она вышла замуж за князя Александра Михайловича Щербатова (1810—1838).⁵ Некоторые сведения об ее неудачном

¹ Наиболее существенные из источников (воспоминаний, книг, статей) см. в изд.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 628.

² См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1936, т. 2, с. 218.

³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 46.

⁴ Рус. арх., 1882, № 2, с. 239.

⁵ См. о нем в статье Е. И. Мительмана «Еще о М. А. Щербатовой» (наст. сборник, с. 285—286).

замужестве содержатся в неопубликованных письмах Екатерины Евгеньевны Кашкиной к ее двоюродной племяннице Прасковье Александровне Осиповой,⁶ владелице Тригорского, близкой приятельнице Пушкина. Е. Е. Кашкина была дальней родственницей («кузиной») или свойственницей Серафимы Ивановны Штерич (1778—1848), бабушки М. А. Щербатовой. Позднее Поликсена Алексеевна Штерич, младшая сестра М. А. Щербатовой, стала второй женой А. А. Грессера, за которым была ранее (с 1833 г.) замужем Варвара Николаевна Кашкина, племянница и воспитанница Е. Е. Кашкиной.⁷

29 апреля 1838 г.⁸ Е. Е. Кашкина сообщала П. А. Осиповой, что молодая Мария Штерич, вышедшая замуж за Щербатова год и несколько месяцев тому назад, уже стала вдовой. Муж умер в деревне, а еще ранее бабушка («la cousine Scheritchs») привезла внучку в Петербург, чтобы здесь состоялись ее первые роды. Далее сообщается, что муж М. А. Щербатовой был молодым военным и служил в одном из гусарских гвардейских полков. С. И. Штерич предполагала, что ее внучка будет счастлива, но эти иллюзии продолжались недолго. Летом бабушка сопровождала молодую чету в деревню и заметила, но слишком поздно, что единственной заслугой молодого мужа было то, что он имел тысячу душ крестьян и титул князя. По словам С. И. Штерич, Мария была несчастлива, так как ее супруг оказался злым и распущенным человеком («méchant et libertin»). «Кузина, — заключает Е. Е. Кашкина, — сетует на судьбу своей внучки».⁹

Прошло четыре года. 2 августа 1842 г. Е. Е. Кашкина в письме к П. А. Осиповой снова обращается к истории неудачного брака М. А. Щербатовой. Подчеркнув, что муж внучки С. И. Штерич был дурной человек («mauvait sujet»), она пишет, что, к счастью для молодой женщины, он умер через год и несколько месяцев после брака.¹⁰

В 1838 г. молодая вдова М. А. Щербатова, интересовавшаяся литературой и искусством, встречалась с М. И. Глинкой. Ее сестре Поликсене композитор давал уроки пения.¹¹ В недавнем прошлом М. И. Глинка был близким другом рано умершего Евгения Петровича Штерича (1809—1833), камер-юнкера, композитора-любителя, сына С. И. Штерич, дяди Марии и Поликсены.

М. И. Глинка, по его словам, в доме С. И. Штерич стал «как домашний, нередко обедал и проводил часть вечера». М. А. Щер-

⁶ ИРЛИ, 22914/CLX628. Несколько отрывков из этих писем (за 1829, 1831, 1834—1835, 1837 и 1843 гг.), не имеющих отношения к Штеричам и М. А. Щербатовой, опубликованы в статье: *Модзалевский Б. Л.* Поездка в село Тригорское в 1902 г.: (Отчет Отделению русского языка и словесности императорской Академии наук). — В кн.: Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Спб., 1903, вып. 1, с. 65—72.

⁷ См.: *Кашкин Н. Н.* О роде Кашкиных. Спб., 1913, с. 367.

⁸ Год проставлен неизвестной рукой.

⁹ ИРЛИ, 22914/CLX628, л. 129 об.—130 (подлинники по-французски).

¹⁰ Там же, л. 200.

¹¹ *Глинка М.* Письма и документы. М., 1953, с. 815.

батова, утверждал он, была «видная, статная и чрезвычайно увлекательная женщина». «Иногда получал я, — вспоминает Глинка, — от молодой княгини маленькие записочки, где меня приглашали обедать с обещанием мне *порции луны и шубки*. Это означало, что в гостиной княгини зажигали круглую люстру из матового стекла, и она уступала мне свой легкий собольий полушубок, в котором мне было тепло и привольно. Она располагалась на софе, я на креслах возле нее; иногда беседа, иногда приятное безотчетное мечтание доставляли мне приятные минуты. Мысль об умершем друге (Е. П. Штериче, — Л. Н.) была достаточна, чтобы удержать мое сердце в пределах поэтической дружбы».¹²

Возможно, что Лермонтов познакомился с М. А. Щербатовой у Карамзиных в 1839 г. Поэт стал бывать в этом литературном салоне начиная со 2 сентября 1838 г. Но имена Лермонтова и Щербатовой одновременно впервые упоминаются в письмах С. Н. Карамзиной к Е. Н. Мещерской от 1 и 17 августа 1839 г.¹³ Вскоре Лермонтов начал посещать Щербатову в петербургском доме ее бабушки С. И. Штерич (ныне № 101 по наб. Фонтанки)¹⁴ и на даче в Павловске. Редко читавший свои произведения в светских гостиных, поэт несомненно делал исключение для М. А. Щербатовой. Однажды после чтения у нее поэмы «Демон» Щербатова сказала Лермонтову: «Мне ваш Демон нравится: я бы хотела с ним опуститься на дно морское и полететь за облака».¹⁵ Наконец, поэт мог встречать Щербатову также у общих знакомых, на светских балах, в театрах. Ведь круг знакомых был в основном один и тот же. В записях за 1839—1840 гг. неопубликованного дневника К. П. Колзакова, гвардейского офицера, встречаются упоминания не только о Лермонтове, но и о Щербатовой, а также ее сестре.¹⁶ Так, например, княгиню Щербатову «с хорошенькою m-ше Стерич» Колзаков видел во Французском театре 31 октября 1839 г. 7 января 1840 г. Колзаков снова встретил Щербатову и ее сестру.¹⁷

А. О. Смирнова вспоминает о том, при каких обстоятельствах написано было Лермонтовым стихотворение «Молитва». «Ма-

¹² Глинка М. Записки / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л., 1953, с. 136.

¹³ См.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979, с. 325, 363, 368.

¹⁴ См.: Назарова Л. Н. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Литературные памятные места Ленинграда. Л., 1976, с. 171. 22 декабря 1839 г. М. А. Щербатову навещал А. И. Тургенев и застал у нее Лермонтова (см.: Гиллельсон М. И. А. И. Тургенев и его литературное наследство. — В кн.: Тургенев А. И. Хроника русского: Дневники (1825—1826). М.; Л., 1964, с. 493).

¹⁵ Столыпин Д. А., Васильев А. В. Воспоминания: (В пересказе П. К. Мартыянова). — В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 166.

¹⁶ См. об этом в статье И. С. Чистовой «Дневник гвардейского офицера» (наст. сборник, с. 165).

¹⁷ ИРЛИ, ф. 484, № 39, л. 101; № 40, л. 9.

пенька (М. А. Щербатова, — Л. Н.) велела ему молиться, когда у него тоска. Он <...> обещал и написал ей эти стихи:

В минуту жизни трудную...».

Высокую оценку стихотворение получило у Белинского, который процитировал его полностью в статье «Стихотворения М. Ю. Лермонтова» (1841). Критик, отвечая тем, кто отрицал достоинства стихотворения «И скучно и грустно», писал: «... из того же самого духа поэта, из которого вышли такие безотрадные, леденящие сердце человеческие звуки, из того же самого духа вышла и эта молитвенная, елейная мелодия надежды, примирения и блаженства в жизни жизнью».¹⁸

Между прочим, А. О. Смирнова пишет, что М. А. Щербатова «чувствовала себя несчастной у Серафимы Ивановны (Штерич, — Л. Н.), которая ненавидела Лермонтова и хотела непременно, чтобы на ней женился Иван Сергеевич [Мальцев]».¹⁹ Жизнь М. А. Щербатовой была осложнена и теми сплетнями, злословием на ее счет, которые были связаны прежде всего с ее неудачным браком и завещанием покойного мужа князя А. М. Щербатова (согласно ему, потеряв маленького сына,²⁰ она лишилась почти всего состояния, перешедшего в основном обратно в род Щербатовых). Отголоски светских сплетен и пересудов на эту тему сохранились в воспоминаниях современников.²¹

И поэт имел право, восхищаясь стойким характером и независимостью М. А. Щербатовой, написать о ней:

Как племя родное,
У чуждых опоры не просит
И в гордом покое
Насмешку и зло переносит...

(1, 429)

Сходные мысли выразил Лермонтов и в стихотворении «Отчего»:

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.

(1, 444)

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 527—528.

¹⁹ Смирнова-Россет А. О. Автобиография: (Неизданные материалы) / Подгот. к печ. Л. В. Крестова. М., 1931, с. 247.

²⁰ См. об этом в статье Е. И. Мительмана «Еще о М. А. Щербатовой» (наст. сборник, с. 286).

²¹ См., например: Корф М. А. Из дневника. — В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 230—231. Позднее П. И. Бартенов, со слов лиц, знавших поэта, записал, что Лермонтов и Барант «поссорились» за Штерич, «которая» тогда была богатою вдовой князя Щербатова. Когда у нее умер ребенок и она стала бедна, Лермонтов ее бросил» (ААН, ф. 111, № 11, л. 1; сообщил В. Э. Вацуру). Утверждение, касающееся поэта, весьма сомнительно.

О стихотворении «Отчего» с восторгом писал В. Г. Белинский в цитированной выше статье: «Это вздох музыки, это мелодия грусти, это кроткое страдание любви, последняя дань нежно и глубоко любимому предмету от растерзанного и смиренного бурею судьбы сердца! <...> Здесь говорит одно чувство, которое так полно, что не требует поэтических образов для своего выражения...».²²

После дуэли Лермонтова с Э. Барантом М. А. Щербатова 22 февраля²³ поспешила в Москву, но позднее, приехав, очевидно, на могилу сына, она виделась с поэтом. Об этой их встрече известно со слов дежурного офицера П. Г. Горожанского, бывшего воспитанника школы юнкеров. Именно он разрешил Лермонтову отлучиться с гауптвахты, рискуя быть наказанным за это.²⁴

В мае 1840 г. Лермонтов и Щербатова, возможно, виделись и в Москве, где ее навещил А. И. Тургенев, который в своем дневнике 10 мая 1840 г. записал: «Сквозь слезы смеется. Любит Лермонтова».²⁵

Да, М. А. Щербатова несомненно серьезно любила поэта, но отвечал ли он ей взаимностью? Ответить на этот вопрос однозначно довольно трудно. Конечно, Лермонтов был увлечен Щербатовой, бывал у нее дома, открыто ухаживал за нею, встречаясь у общих знакомых, на светских балах и вечерах. Но писем Лермонтова сохранилось мало, воспоминания современников скудны. Обратимся, однако, именно к ним — свидетельствам мемуаристов.

А. П. Шан-Гирей, близкий друг и родственник поэта, указывает, что Лермонтов был «сильно заинтересован кн. Щербатовой», которая, по собственному признанию поэта, была такова, «что ни в сказке сказать ни пером описать».²⁶

М. Н. Лонгинов, тоже родственник Лермонтова, хотя и дальний, высказался более определенно. О стихотворении «М. А. Щербатовой» он писал: «Кто не помнит вдохновенного портрета нежно любимой им женщины (курсив наш, — Л. Н.):

Как ночи Украины,
В мерцании звезд незакатных,
Исполнены тайны
Слова ее уст ароматных».²⁷

²² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 532.

²³ ЦГИА, ф. 1343, оп. 46, № 979, л. 276.

²⁴ Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891, с. 318 (ср.: Найдич Э. Э. Стихотворение «М. А. Щербатовой»: (Лермонтов и Е. П. Гребенка). — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы, с. 404).

²⁵ Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 420.

²⁶ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 46.

²⁷ Рус. вестн., 1860, т. 26, № 4, кп. 2, отд. VI, с. 388. Вновь и вновь перечитывая стихотворения Лермонтова, обращенные к М. А. Щербатовой и исполненные высокой поэзии и большого чувства, трудно согласиться с А. Марченко. В своей интересной в целом статье она высказывает малообоснованное, на мой взгляд, предположение о том, что история взаимоотношений поэта с М. А. Щербатовой нашла отражение в «Княжне Мери», над которой Лермонтов работал зимой 1839 г. (см.: Марченко А.

Думается, что Лонгинов в этом суждении был прав. Стихотворение «М. А. Щербатовой» о многом говорит и позволяет думать об ответном чувстве поэта.

Лермонтов создал в нем необычайно привлекательный внешний и внутренний облик героини. Блондинка («И солнца отливы Играют в кудрях золотистых») с синими глазами («Прозрачны и сини, Как небо тех стран, ее глазки»), она обладает именно теми чертами, которые в любовной лирике первой трети XIX в. (например, Е. А. Баратынского) ассоциировались с носительницей «небесной души», противопоставленной «красе черноокой» с ее «недобрым лукавством».²⁸

Справедливо рассматривать стихотворение «М. А. Щербатовой» в ряду тех стихотворений («Памяти А. И. Одоевского», «Как часто, пестрою толпою окружен» и др.), где беспощадному свету противопоставлен «мир природы, величественный, живой, свободный и гармоничный».²⁹ Однако лучшие черты характера героини — ее внутренняя красота, благородство, мужество, связаны не только с миром природы; они объясняются также особенностями национального характера украинского народа.

Современники Лермонтова восхищались стихотворением «М. А. Щербатовой». Так, Белинский считал, что оно принадлежит к «драгоценнейшим перлам созданий <...> поэта»³⁰ наряду со стихотворениями «Соседка», «Договор», отрывками из «Демона», поэмой «Боярин Орша», а также лучшим, самым зрелым из произведений Лермонтова — «Сказкой для детей».

А. В. Кольцов 27 февраля 1842 г. с восторгом писал Белинскому: «Лермонтова „На украинские степи“ чудо как хорошо, из рук вон хорошо!»³¹

Сильное впечатление произвело это стихотворение и на Н. С. Лескова, который, по словам его сына, говоря о своей жене, с «убежденностью» относил «к ней <...> строки особо чтимого им поэта, посвященные украинке же, М. А. Щербатовой:

От дерзкого взора
В ней страсти не вспыхнут пожаром,
Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.

Это в устах Лескова являлось высшим признанием».³²

«С милого севера в сторону южную...»: (Эскиз к портрету). — В кн.: *Лермонтов М. Ю. В тот чудный мир тревог и битв...* М., 1976, с. 397—400.

²⁸ См.: *Чистова И. С.* Заметки о двух стихотворениях Лермонтова. — Рус. лит., 1981, № 2, с. 180.

²⁹ *Альбеткова Р. А.* Человек и природа в лирике Лермонтова 1837—1841 годов. — В кн.: *Традиции и новаторство в русской литературе: Сб. тр.* М., 1973, с. 66—67 (Тр. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской); см. также: *Рубанович А. Л.* Эстетические идеалы М. Ю. Лермонтова. Иркутск, 1968, с. 133—134; *Найдич Э. Э.* «М. А. Щербатовой». — В кн.: *Лермонтовская энциклопедия*, с. 628.

³⁰ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 533.

³¹ *Кольцов А. В.* Соч. М., 1966, с. 412.

³² *Лесков Андрей.* Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и веселым записям и памятям. М., 1954, с. 346.

Со времени гибели Лермонтова прошло более двух лет. 20 ноября 1843 г.³³ Е. Е. Кашкина сообщила П. А. Осиповой о предстоящем вторичном браке М. А. Щербатовой. Она собиралась выйти замуж за полковника гвардии Лутковского. 3 января 1844 г. Е. Е. Кашкина писала о том, что свадьба состоялась в Малороссии, у отца невесты.³⁴

С Иваном Сергеевичем Лутковским (1805—1888) Щербатова, вероятно, встречалась ранее у Карамзиных. В 1836—1841 гг. он был командиром третьей батареи гвардейской конно-артиллерийской бригады,³⁵ т. е. сослуживцем А. Н. и Андр. Н. Карамзиных.³⁶ Впоследствии И. С. Лутковский был генералом от артиллерии, генерал-адъютантом (с 1856 г.), членом Военного совета (с 1862 г.).³⁷ Брак с И. С. Лутковским, вероятно, оказался для М. А. Щербатовой более счастливым, чем первое ее замужество. Она на много лет пережила Лермонтова, скончавшись 15 декабря 1879 г.³⁸

³³ Год проставлен неизвестной рукой.

³⁴ ИРЛИ, 22914/CLX628, л. 215 об., 218 (подлинники на французском языке).

³⁵ См.: *Потоцкий Павел*. История гвардейский артиллерии. Спб., 1896, с. 385.

³⁶ См.: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960, с. 356, 387.

³⁷ Рус. инвалид, 1888, 31 дек., № 282, с. 3.

³⁸ См.: *Руммель В. В., Голубцов В. В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. Спб., 1886, т. 1, с. 567. В кн.: *Мануйлов В. А.* Лермонтов в Петербурге. Л., 1964, с. 271, примеч. 2 — ошибочно указано, что во втором браке М. А. Щербатова была за Ф. С. Лутковским.

Е. И. МИТЕЛЬМАН

ЕЩЕ О М. А. ЩЕРБАТОВОЙ

В ряде справочных изданий указывается, что имя первого мужа княгини Марии Алексеевны Щербатовой, урожденной Штерич, — Михаил Александрович. Но это ошибка, впервые сделанная еще в конце XIX в.¹ и повторенная позднее.²

В действительности мужем адресатки стихотворений Лермонтова был однополчанин поэта, штабс-ротмистр лейб-гвардии Гусарского полка князь Александр Михайлович Щербатов.³

Один из современников, М. А. Корф, в своем дневнике 21 марта 1840 г. записал: «Несколько лет тому назад молоденькая и хорошенькая Штеричева, жившая круглою сиротою у своей бабки, вышла замуж за молодого офицера кн. Щербатова, но он спустя менее года умер, и молодая вдова осталась одна с сыном, родившимся уже через несколько дней после смерти отца <...> Щербатова уехала в Москву, а между тем ее ребенок, оставшийся здесь у бабки, — умер...».⁴

В этой дневниковой записи М. А. Корфа также есть неточности.

Отец М. А. Щербатовой, Алексей Петрович Штерич, в это время был еще жив (таким образом, ее нельзя было называть «круглою сиротою») и состоял почетным смотрителем славяно-сербского уездного училища в Екатеринославской области (Одесский учебный округ).⁵

Муж Марии Алексеевны, А. М. Щербатов, родился в 1810 г.⁶

¹ См.: Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. Спб., 1886, т. 1, с. 567.

² Власьев Г. А. Потомство Рюрика. Спб., 1907, т. 1, ч. 3, с. 297; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 628.

³ См.: Адрес-календарь, или Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1836 г. Спб., 1836, с. 319—320, где по составу членов на 22 ноября 1835 г. значится: «... поручики: <...> князь Александр Михайлович Щербатов 2-й <...>, корнеты: <...> Михаил Юрьевич Лермонтов...».

⁴ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 230—231.

⁵ Адрес-календарь, или Общий штат Российской империи на 1840 г. Спб., 1840, ч. 1, с. 661; о роде Штеричей см.: Мительман Е. Следами одного пошуку. — Музыка, 1982, № 3, с. 14.

⁶ Власьев Г. А. Потомство Рюрика, с. 297.

Свадьба его с М. А. Штерич состоялась 17 января 1837 г.⁷ Е. А. Карамзина в письме к сыну Андрею от 27 января (8 февраля) этого года сообщала: «...хочу прогуляться, сделать несколько визитов, отдать визит <...> новобрачной княгине Щербатовой, той, что была Штерич...».⁸

Умер А. М. Щербатов 9 марта 1838 г.⁹ Сын Щербатовых, Михаил, родился 26 февраля 1838 г.,¹⁰ умер 1 марта 1840 г.¹¹

Из материалов, имеющихсся в «Деле об опекунстве над имением и сыном покойного штаб-ротмистра князя Щербатова», выясняются следующие обстоятельства. Отъезд М. А. Щербатовой из Петербурга вскоре после дуэли Лермонтова, 22 февраля 1840 г., был вынужденным.¹² В Москве Щербатова рассчитывала скрыться от толков и пересудов, злословия петербургского света. Даже болезнь и смерть малолетнего сына, скончавшегося в Петербурге, не смогли поколебать принятого ею решения.¹³ Соопекун Щербатовой, П. А. Делин, имевший от нее доверенность на ведение дел по наследству, объяснял отсутствие княгини на похоронах сына необходимостью ее отъезда в калужское имение.¹⁴

Наследницами были объявлены в связи со смертью Михаила Щербатова родные сестры его покойного отца, А. М. Щербатова, Екатерина и Анна, с выделением четвертой части имущества вдове князя. Однако М. А. Щербатова уступила свою часть имущества князьям Щербатовым за 45 тысяч рублей.¹⁵

⁷ ЦГИА, ф. 1343, оп. 46, № 979, л. 4.

⁸ Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960, с. 163.

⁹ ЦГИА, ф. 1343, оп. 46, № 979, л. 1в. У К. Н. Манзеля (История лейб-гвардии Гусарского полка. Спб., 1859, ч. 3, с. 136) ошибочно указана другая дата — 22 мая 1838 г.

¹⁰ ЦГИА, ф. 1343, оп. 46, № 979, л. 3.

¹¹ Петербургский некрополь. Спб., 1913, т. 4, с. 624.

¹² См. об этом в статье Л. Н. Назаровой «М. А. Щербатова и стихотворения Лермонтова, ей посвященные» (наст. сборник, с. 282).

¹³ ЦГИА, ф. 1343, оп. 46, № 979, л. 305.

¹⁴ Там же, л. 276, 338.

¹⁵ Там же, л. 374 об., 438 об.

А. ГЛАССЕ (США)

**ЛЕРМОНТОВСКИЙ ПЕТЕРБУРГ
В ДЕПЕШАХ ВЮРТЕМБЕРГСКОГО ПОСЛАННИКА
(по материалам Штутгартского архива)**

В своем дневнике за 1839 г. А. И. Тургенев неоднократно упоминает о том, что он вместе с Лермонтовым посещал салон вюртембергского посланника князя Генриха Гогенлоэ-Кирхберга. Дипломатические бумаги Гогенлоэ хранятся в Государственном архиве в Штутгарте.¹ Информацию, содержащуюся в депешах к королю, дополняли отправленные одновременно с ними конфиденциальные и часто засекреченные письма дипломата к министру иностранных дел. Следует подчеркнуть, что депеши и письма Гогенлоэ резко отличались от обычных депеш и дипломатических писем: помимо обязательных сведений, они содержали огромное количество всяких описаний, анекдотов и подробностей. Депеши Гогенлоэ — это скорее хроника, иногда принимающая форму дневника, которую дипломат использует осознанно и намеренно. «Мой дневник» («mon journal») — называет посланник депеши, составленные в период событий 14 декабря, когда он ведет записи по часам; так же озаглавлены депеши о праздновании двадцатипятилетия бородинской годовщины.

В одной из депеш Гогенлоэ сообщает о состоявшейся в феврале 1840 г. дуэли Лермонтова с сыном французского посла Эрнестом де Барантом. Упоминание это важно. С фактической стороны оно как будто не дает ничего нового, однако оно предстает в окружении иных сообщений Гогенлоэ о жизни придворного и великосветского Петербурга и становится частью некоей общей картины. В этой картине, увиденной глазами умного и пронзительного иностранца, долго прожившего в России, проявляются некоторые связи и отношения, ускользавшие от других наблюдателей и важные для биографа Лермонтова. Ее-то мы и стараемся восстановить на основании неизданных и неизвестных лермонтоведам документов Штутгартского архива.

¹ Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Ministerium der Auswaertigen Angelegenheiten. E. 71, carton VIII. Verzeichniss 30. St. Petersburg Relationen. В дальнейшем в тексте статьи указываются номера и даты депеш, находящихся в этом архиве.

У вюртембергского посланника князя Гогенлоэ-Кирхберга и его жены графини Екатерины Ивановны Голубцовой в здании вюртембергского посольства (Галерная улица, дом 45) с осени 1835 г. стали регулярно собираться по средам. К концу 1830-х гг., когда у посланника стал бывать Лермонтов, принимали по вторникам — в доме Екатерины Ивановны. Салон был главным образом дипломатический и придворный; там бывал весь дипломатический корпус и те, кто имел какое-либо отношение к Вюртембергу: придворные прежнего двора императрицы Марии Федоровны, дипломаты, направленные в Вюртемберг, путешественники и т. п. Гогенлоэ часто посещал и брат царя, великий князь Михаил Павлович, его супруга, великая княгиня Елена Павловна, племянница вюртембергского короля Вильгельма I, принц Петр Григорьевич Ольденбургский, пасынок короля и племянник царя; здесь был представлен большой свет и все, кто был популярен и моден в данный момент в Петербурге. Более всего в салоне вюртембергского посланника интересовались политикой. Как близкий друг великой княгини Елены Павловны, жены брата царя, Гогенлоэ имел доступ к информации, которая еще не успела распространиться за пределы дворца.

Увлекались в салоне также литературой и музыкой, нередко собирались для того, чтобы повеселиться и потанцевать. Непринужденным тоном и уютom, отличавшими салон, он был обязан его хозяйке. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, Екатерина Ивановна была «любовию и радостию всех родных и знакомых». ² «Милая Гогенлоге», — характеризовал ее А. И. Тургенев. ³ Происходившая из семьи незнатной и небогатой, Голубцова отлично справлялась со своим положением великосветской придворной дамы. В депешах к королю Гогенлоэ описывает главным образом парадные приемы и балы, данные в честь официальных лиц, чаще всего членов вюртембергской королевской семьи, находившихся в Петербурге. Мы приводим в основном весь материал о них, имеющийся в данное время в нашем распоряжении.

Первым упоминанием в депешах о приеме в вюртембергском посольстве было краткое описание ужина, устроенного посланником в честь приезда зимой 1833—1834 гг. принца Августа Вюртембергского, брата великой княгини Елены Павловны (№ 3, 27 декабря 1833 г. (8 января 1834 г.)). Через несколько недель Гогенлоэ дал большой бал в честь дня рождения принца (№ 8, 13 (25) января 1834 г.). В марте 1834 г. Август Вюртембергский покидал Петербург, и Гогенлоэ устроил прощальный вечер (№ 27, 18 (30) марта 1834 г.). В мае 1834 г. Гогенлоэ уехали за границу

² Записки Ф. Ф. Вигеля. М., 1892, ч. 2, с. 35—36.

³ Остафьевский архив князей Вяземских. Спб., 1899, т. 4, с. 102. В частной коллекции семьи Гогенлоэ хранится замечательный портрет Екатерины Ивановны конца 1830-х гг.

и вернулись лишь через год. О собраниях в доме посланника в 1835 г. есть только беглое замечание в одной из депеш (№ 81, 29 ноября (11 декабря) 1835 г.).

Как видно из всех упомянутых депеш, о таких высоких посетителях собраний в доме Гогенлоэ, как великий князь Михаил Павлович, великая княгиня Елена Павловна и принц Петр Григорьевич Ольденбургский, посланник непременно сообщал своему королю.

К сожалению, придворный этикет и официальный характер документов не позволяли дипломату вдаваться в подробности и перечислять людей, присутствовавших на балу, но не представлявших особого интереса для Вюртемберга. Так, на первом из названных балов (депеша № 3) был кишиневский знакомый Пушкина, греческий посланник князь Михаил Суццо,⁴ который, уезжая за границу 27 декабря, взял с собой эту депешу для препровождения ее в Штутгарт. Контекст депеш, однако, часто подсказывает имена тех, с кем дипломат видится в это время, хотя имена эти и не указаны в описаниях собраний в его доме. Из лиц, имена которых мелькают в депешах посланника, можно назвать С. С. Уварова, назначенного в апреле 1834 г. министром народного просвещения, князя Д. В. Васильчикова, князя Н. С. Голицына, князя Е. В. Апраксина, графа Н. А. Протасова, К. Я. Булгакова и других.

На основании депеш и корреспонденций Гогенлоэ, списков лиц, посещавших вюртембергское посольство (они велись регулярно, но сохранились не за все годы), можно установить, что у дипломата бывали большинство лиц, принятых в салоне Елены Павловны. Это князь П. Б. Козловский, бывший посланник в Вюртемберге, сотрудник «Современника»; барон П. К. Мейендорф, тогдашний посланник в Вюртемберге; его брат с супругой — А. К. и Е. В. Мейендорфы; графиня М. Г. Разумовская; Ф. П. и Д. М. Опочинины; А. М. Обресков, бывший посланник в Штутгарте; гофмейстерина великой княгини Елены Павловны, Е. В. Апраксина, и ближайшие ее родственники — дочери, Н. С. Голицына и С. С. Щербатова, сестра, С. В. Строганова, и брат, московский генерал-губернатор Д. В. Голицын. Из имен дипломатов наиболее часто встречаются имена прусского посланника барона Августа Либермана, которого отличал великий князь Михаил Павлович, и французского посла барона де Баранта, с которым Гогенлоэ был особенно дружен.

В конце 1836 г. из-за границы вернулся в Петербург А. И. Тургенев. Он познакомился с Гогенлоэ в 1826 г., когда помогал посланнику нанимать дом П. А. Вяземского в Москве на время коронации.⁵ С Голубцовой Тургенев также был давно знаком.

⁴ См. упоминание об этом в пушкинском дневнике (Дневник Пушкина. 1833—1835 / Под ред. и объясн. примеч. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1923, с. 1).

⁵ Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. 1814—1833 годы. Пг., 1921, т. 1, с. 30—32, 35 (Архив братьев Тургеневых, вып. 6).

6 декабря 1836 г. он встретил Екатерину Ивановну на вечере у австрийского посла, о чем писал в дневнике: «...к Фикельмон, где много говорил с нею, с мужем о гомеопатии и Чадаеве... С Барантом о Париже. Возобновил знакомство с прусским посланником», с принцессой Гогенлоэ (Голубцовой)». ⁶ С этого времени Тургенев и Гогенлоэ часто встречаются в свете, в театре, у общих знакомых; при этом Тургеневу не совсем ясно, какую страну представлял дипломат. Так, он записал 22 февраля 1837 г.: «Вечер у Люцероде; долго говорил с принцессой Гогенлоэ, супругой саксонского министра...». ⁷ С этого времени Тургенев стал бывать в доме посланника: «9 марта <...> Вечер у князя Вяземского. Жук(овский) читал Пушкина; оттуда к Гогенлоэ». ⁸ Сообщая А. Я. Булгакову о последних событиях, связанных с дуэлью и смертью Пушкина, Тургенев замечал: «Герн-отец отозван на 6 мес. <...> Я видел его и у Баранта, и у принца Гогенлоэ, но все сухи с ним». ⁹ Как будет видно далее, Тургенев два года спустя стал бывать у Гогенлоэ с Лермонтовым.

Живя летом на даче, Гогенлоэ продолжали принимать общество, устраивали прогулки и праздники: «...l'illustre neveu de Votre Majesté <принц Фредерик> a bien voulu honorer de Sa présence une société que nous avons réunie, ma femme et moi, à la campagne que nous occupons actuellement à l'île de Kamenoje Ostroff. Monseigneur le Grand Duc Michel, Madame la Grande Duchesse Hélène, le Duc Bernard de Saxe-Weimar et le Prince Guillaume Son fils, ainsi que le Prince Pierre d'Oldenbourg, étaient tous de notre soirée qui fut très animée et, grâce à la présence de tant de hauts et illustres personnages, tout à fait brillante: elle s'est prolongée jusqu'à 3 heures après minuit. Madame la Princesse d'Oldenbourg n'étant pas encore assez bien de santé pour pouvoir se permettre d'assister à un bal, a été si bonne de dire à ma femme combien Elle regrettait de n'avoir pas pu venir chez nous. J'ai tâché de faire tout ce qui était en mon pouvoir pour répondre par les arrangements de notre bal à l'honneur de fêter chez nous l'illustre neveu et l'illustre nièce de Votre Majesté, ainsi que les autres hauts personnages qui ont bien voulu y assister. Notre soirée était de 160—170 personnes: l'éloignement dans lequel on se trouve les uns des autres durant l'été, offre une grande difficulté de réunir le monde dans cette saison, de sorte que bien des personnes auxquelles nous avons fait parvenir des invitations à Zarskoje Sélo et à Peterhoff nous ont manqué. Le nombre de nos billets d'engagement était calculé sur plus de 200 personnes. Parmi les assistants de notre petite fête s'est trouvé aussi le Marquis de Villafranca, le Duc de Medina-Sidonia et Fernandina, venu en Russie, à ce qu'on m'assure, pour négocier des subsides pour Don Carlos d'Espagne: il se-

⁶ Цит. по: *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. М.; Л., 1928, с. 276.

⁷ Там же, с. 299.

⁸ Там же, с. 300.

⁹ Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939, с. 215.

rait, me dit-on, porteur d'une lettre de ce Prince pour Sa Majesté l'Empereur»¹⁰ (№ 38, 6 (18) августа 1837 г.).

Летом 1837 г. в Петербург приехал новый американский посланник Джеймс М. Даллас. Дневник, который он вел в течение своего пребывания в России, является важным источником информации о собраниях в доме Гогенлоэ.

28 декабря 1837 г. Даллас записал в дневнике: «Dined at Prince Hohenlohe's; meeting the French Ambassador, his secretary, d'André, and his attaché, Marquis Darchiac, the Neapolitan Minister, General Naryschkin, Count Borch, General d'Apotchinine, Mr. Rianhardt (sic!), and another gentleman whom I did not know».¹¹ Перечисление этих имен здесь весьма любопытно. О возвращении в Петербург в конце августа секунданта Дантеса, виконта Оливье д'Аршиака, сообщал и Гогенлоэ своему королю: «... le Vicomte d'Archiac, le même qui fut second du Baron de Heeckeren à son malheureux duel avec Pouschkin»¹² (№ 41, 28 августа (9 сентября) 1837 г.). Не менее интересно упоминание в дневнике Далласа барона д'Андре, близкого знакомого П. А. Вяземского и А. И. Тургенева, которым он служил добровольным курьером, доставляя письма, посылки и книги из Петербурга в Париж и из Парижа в Петербург. Мы еще вернемся к д'Андре в связи с разговором

¹⁰ «... августейший племянник вашего величества (принц Фредерик) соблаговолил оказать своим присутствием честь обществу, которое мы с женой собрали у себя на даче, занимаемой нами в настоящее время на Каменном острове. Его высочество великий князь Михаил, великая княгиня Елена, принц Бернард Саксен-Веймарский и его сын принц Вильгельм, равно как и принц Петр Ольденбургский, — все они были на нашем вечере, который прошел весьма оживленно и благодаря присутствию стольких знаменитых и высокородных особ был совершенно блистателен: продолжался он до трех часов пополуночи. Госпожа принцесса Ольденбургская, здоровье коей все еще не позволяет ей посещать балы, была столь добра, что высказала моей жене свои сожаления по поводу того, что не смогла приехать к нам. Я постарался сделать все от меня зависящее, чтобы бал наш оказался достойным той высокой чести, которую оказали нам своим присутствием августейшие племянник и племянница вашего величества, а также другие высокопоставленные особы, пожелавшие нас посетить. На нашем вечере было человек 160—170: отдаленность друг от друга, в которой оказываются люди в пору летнего сезона, очень мешает собирать у себя гостей в это время года, вследствие чего многие из тех, кому приглашения были посланы в Царское Село и Петергоф, не приехали. По числу наших приглашенных билетов мы рассчитывали на 200 человек. Среди присутствовавших на нашем небольшом празднике находился также маркиз де Виллафранка, герцог Медина-Сидония и Фернодина, который прибыл в Россию, как меня уверяют, для переговоров о субсидиях для Дон Карлоса Испанского; говорят, он привез его величеству императору от этого принца письмо».

¹¹ «Ужин у князя Гогенлоэ; встретил французского посла, его секретаря, д'Андре, и его атташе, маркиза д'Аршиака, неаполитанского министра, генерала Нарышкина, графа Борха, генерала Опочинина, г-на Риахардта (sic!) и другое лицо, с которым я не знаком» (Diary of George Mifflin Dallas/Ed. by Susan Dallas. Philadelphia, 1892, p. 43; в дальнейшем при ссылках на этот источник страницы указываются в тексте статьи).

¹² «Виконт д'Аршиак, тот самый, который был секундантом барона де Геккерена при его злополучной дуэли с Пушкиным».

о Лермонтове в доме Гогенлоэ. Заслуживает внимания и упоминание Далласом Н. А. Нарышкина и Ф. П. Опочина, знакомых Пушкина, и А. М. Борха, жена и брат которого имели отношение к дуэли поэта с Дантесом. Заметим, что в начале 1837 г. у Гогенлоэ бывал и Геккерен.¹³

С другой стороны, Гогенлоэ навещали и друзья Пушкина — Вяземский, Жуковский, Тургенев, Виельгорский, имена которых встречаются в депешах дипломата. С Гогенлоэ и его женой они, как и Пушкин, могли встречаться в салоне великой княгини Елены Павловны. Вюртембергский посланник был, таким образом, хорошо осведомлен о Пушкине, что сказалось в его депешах и других дипломатических материалах.

В марте 1838 г. Гогенлоэ отправились в Европу. Перед отъездом дом посланника вновь посетили великий князь Михаил Павлович и великая княгиня Елена Павловна (№ 14, 8 (20) марта 1838 г.). В списке гостей, предложенном Еленой Павловной, упомянута А. О. Смирнова, знакомая Пушкина и Лермонтова, бывшая фрейлина императрицы Марии Федоровны, с которой Гогенлоэ был знаком давно и о свадьбе которой, где великий князь Михаил Павлович был посаженным отцом, даже сообщал королю (№ 7, 13 (25) января 1832 г.).

В Петербург Гогенлоэ вернулись в октябре (№ 50, 15 (27) октября 1838 г.). Американский посланник Джеймс Даллас и его жена продолжают бывать у них: «1838. December 6. This, according to the Greek calendar, is St. Catherine's Day, and therefore the „Name's Day“ of all ladies Catherine. Much is made of the Name's Day, and complimentary visits of felicitation are all the go. The name of Catherine is a favorite one in the fashionable circle. We manifested our attention to the custom by going at nine in the evening to Princess Hohenlohe's. We met there Madame Youskoff, the mother of the Princess, Princess Sophia Modene, her sister, Madame Pashkoff, Marquis de Villafranca, Marquis de Carréga, and a few others. Hohenlohe showed me his whole house, into which he has just removed; it is the property of his wife»¹⁴ (p. 133)

В Екатеринин день у Екатерины Ивановны обычно собирались гости.¹⁵ В этот вечер у нее были близкие родственники — мать, Мария Богдановна Сосновская (в первом браке Голубцова;

¹³ См.: Письма Александра Тургенева Булгаковым, с. 215.

¹⁴ «1838. 6 декабря. Сегодня по греческому календарю день св. Екатерины и, следовательно, „именины“ всех Екатерины. С днем именин связано много обычаев, а поздравительные визиты в большой моде. Екатерина — излюбленное имя в светском кругу. Мы отдали дань обычаю, приехав к девяти часам вечера к княгине Гогенлоэ. У нее мы встретили госпожу Юшкову, мать княгини, княгиню Софью Модене, ее сестру, госпожу Пашкову, маркиза де Виллафранка, маркиза де Карреджа и некоторых других. Гогенлоэ показал мне весь свой дом, в который он только что переехал; он принадлежит его жене».

¹⁵ *Востокова Н. Б.* Пушкин по архиву Бобринских. — В кн.: Промстей. М., 1974, вып. 10, с. 268.

родная тетка поэта Огарева), сестра — Варвара Ивановна Юшкова; придворные — фрейлина императрицы, Софья Гавриловна Модене, и ее сестра, Аделаида Гавриловна Пашкова, жена егермейстера двора. Это близкие знакомые Гогенлоэ; они известны в Вюртемберге. О свадьбе Софьи Гавриловны и Валентина Михайловича Шаховского дипломат сообщал королю (№ 8, 27 января (9 февраля) 1839 г.).

Поскольку большинство посетителей дома Гогенлоэ составляли члены дипломатического корпуса и иностранцы, Даллас называет его вечера «дипломатическими»: «1838. December 27. A diplomatic *soirée* at Princess Hohenlohe's. The British and French Ambassadors, Lieberman, Schimmelpenninck, Villafranca, etc. A lesson given to the Marchioness Clanricarde in the measure and mazes of mazourka, for which movement and figure she is wholly unfit»¹⁶ (p. 153).

Следующая запись Далласа содержит любопытный портрет Гогенлоэ этого времени: «1838. December 28. Prince Hohenlohe, who says that he was in several of the hardest fights of 1812, and was repeatedly wounded, told me that his age was fifty-one. I had thought him younger than myself. In referring to the cold and impracticable forms of social intercourse, he assured me that such a state of things as existed in this capital was to be found nowhere else in Europe. „I have been at this Court, — said he, — for thirteen years; I have married a Russian lady; I have been constantly in society, and I have probably become acquainted with five hundred or six hundred persons; but I do not know one Russian intimately, one whom I can rely upon as a friend“. I told him I thought such a condition of things was peculiarly the fate of Americans, as they had no titles, nobility, or European distinction or wealth. He said: „Not so, not so; it is the case with every stranger who enters Russia, let his titles, rank, and riches be what they may. Come to Wurtemberg, come into any part of Central Europe, and I will engage that you make intimate friendships by scores“»¹⁷ (p. 154).

¹⁶ «1838. 27 декабря. Дипломатический вечер у княгини Гогенлоэ. Английский и французский послы, Либерман, Шиммельпеннинк, Виллафранка и др. Маркизу Кланрикард обучают соблюдать такт в хитросплетениях мазурки, к движениям и фигурам которой она совершенно не способна.

¹⁷ «1838. 28 декабря. Князь Гогенлоэ, сообщивший, что он участвовал в нескольких тяжелых сражениях 1812 года и был несколько раз ранен, сказал мне, что ему 51 год. Я думал, что он моложе меня. Коснувшись в разговоре холодных и косных форм социального общения, он заверил меня, что такого состояния дел, как в этой столице, он не встречал в Европе более нигде. „Я был при здешнем дворе, — сказал он, — тринадцать лет; я женился на русской; я постоянно бывал в обществе, круг моих знакомых составляет 500 или 600 человек; но близко я не сошелся ни с одним русским, ни на одного я не могу положиться как на друга“. Я сказал ему, что такое положение дел, как мне кажется, является особой участью американцев, так как у них нет ни титулов, ни дворянства, ни европейских отличий, ни богатства. Он сказал: „Нет, это не так; это происходит со всяким иностранцем, приезжающим в Россию, как ни бы

Январь месяц при дворе и в обществе особенно изобилует разнообразными празднествами. Почти в каждой депеше Гогенлоэ дает описания двух или трех балов, на которых он присутствовал с Екатериной Ивановной. Так, депеша № 6 от 18 (30) января 1839 г. почти вся посвящена балам: 15-го Гогенлоэ были на балу у княгини Кочубей, 16-го — на танцевальном вечере у сенатора Бутурлина, 17-го — на балу у княгини Белосельской-Белозерской. Это самые блестящие балы: на них присутствуют все члены царской семьи, и Гогенлоэ отмечает, что царь и царица с ним разговаривали, а Екатерина Ивановна была приглашена на полонез его императорским величеством. (Среди всех празднеств Гогенлоэ, страстный театрал, успевает сходить посмотреть популярный в это время водевиль П. А. Каратыгина «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони», которую он характеризует в депеше № 9 (1 (13) февраля 1839 г.) как очень смешную.)

Не имея средств соперничать с петербургской аристократией, Гогенлоэ все же отметили масленицу небольшим танцевальным вечером, на который был приглашен Джеймс Даллас. Запись Далласа дает представление о характере разговоров, которые велись у вюртембергского посланника: «1839. February 4. Went to a *soirée dansante et musicale* at Princess Hohenlohe's. It was principally composed of members of the Diplomatic Corps. We remained till two in the morning. The French Ambassador answered my inquiries about Berryer, whose „paroles foudroyantes“ in the Chamber of Deputies produced so much effect in the recent discussion, by saying that he was as a mere orator unrivalled, — he is a lawyer, fine figure, fine action, powerful voice, — but that as a statesman his opinions or speeches went very little way. Miss Youchkoff's execution on the piano was good. We had several admirable songs, particularly a duet. Countess Rossi scrupulously avoided coming until all the music was over, as it is understood she will not sing publicly. The mazourka degenerated into a romp under the auspices of Lord Clanricarde, who was quite overcome with laughter at the accidents encountered by his attache, young Wombwell»¹⁸ (p. 162—163).

ни были его титулы, его положение и богатство. Приезжайте в Вюртемберг, приезжайте в любое другое место Центральной Европы, и я бьюсь об заклад, что у вас появятся самые близкие друзья».

¹⁸ «1839. 4 февраля. Пришел на танцевальный и музыкальный вечер княгини Гогенлоэ. Присутствовали главным образом члены дипломатического корпуса. Мы оставались до двух часов утра. Французский посол ответил на мои расспросы о Беррье, чьи „громовые речи“ в палате депутатов произвели столь сильное впечатление во время недавних прений, сказав, что как оратор он непревзойден: он правовед, у него изящный облик, красивые жесты, сильный голос — но его мнению или речи как государственного человека мало чего стоят. Госпожа Юшкова хорошо играла на фортепиано. Было исполнено несколько восхитительных песен, в особенности один дуэт. Графиня Росси позаботилась о том, чтобы приехать по окончании музыкальной части, она, как можно было понять, не хотела петь перед обществом. Мазурка превратилась в шумный галоп при содействии лорда Кларикарда, который просто умирал со смеху от неудач его атташе, молодого Умбуэлла».

Жена сардинского посланника графа Росси — знаменитая певица Генриетта Зонтаг. Гогенлоэ познакомился с ней и ее мужем в их приезд в Россию в 1830 г. Супруги Росси были частыми посетителями салона Елены Павловны на ее дачах в Павловске и Ораниенбауме, где был принят и Гогенлоэ (№ 40, 9 (21) августа 1830 г. и след.). Генриетта Зонтаг пела у Елены Павловны на ее музыкальных вечерах.

Даллас делает в дневнике краткую запись и о вечере 12 марта 1839 г., где присутствовал знаменитый пианист Тальберг: «1839. March 12. At half past ten we went to Princess Hohenlohe's and remained till half past two. I played chess with the representative of Don Carlos, the Duke of Medina-Sidonia and Marquis of Villafrañca; giving him a castle and a knight, and then beating him. The company was numerous and gay. Thalberg made his appearance as a guest, and seemed very much courted by some of the younger married ladies. He declines playing at such parties, unless engaged for the purpose, and then his fixed price is one thousand roubles, or two hundred dollars, for the evening, during which he executes two or three pieces. Hohenlohe is not up to such extravagance; but the pianist finds himself in pretty constant demand. What orator, statesman, lawyer, poet, or even novelist has ever been paid at this rate?»¹⁹ (p. 167).

На балу, который и на этот раз посетил великий князь, было 200 человек; «... une réunion aussi nombreuse sans que des invitations expresses aient eu lieu peut être citée comme une chose très rare à St-Petersbourg, et nous ne pouvons pas être assez reconnaissants envers la société d'avoir bien voulu nous marquer tant d'attentions», — писал Гогенлоэ королю²⁰ (№ 16, 11 (23) марта 1839 г.)

На этом балу мог быть и граф Мат. Ю. Впельгорский, как уже отмечалось, постоянный посетитель салона Елены Павловны и ее музыкальных вечеров. За несколько дней до этого бала Гогенлоэ был на музыкальном вечере Виельгорского, где присут-

¹⁹ «1839 г. 12 марта. В половине одиннадцатого мы приехали к княгине Гогенлоэ и оставались до половины третьего. Я играл в шахматы с представителем дона Карлоса, герцогом Медина-Сидония и маркизом де Виллафранка; отдал ему ладью и коня, а затем выиграл у него. Общество было многочисленное и веселое. Тальберг появился в качестве гостя и, как кажется, снискал особое внимание некоторых молодых замужних дам. Он отказывается играть на таких вечерах, если не приглашен специально для этого, и тогда плата, установленная им за один вечер, в течение которого он исполняет две или три пьесы, — тысяча рублей, или двести долларов. Гогенлоэ не может позволить себе такую расточительность; но пианист тем не менее постоянно имеет изрядный спрос. Какому оратору, государственному деятелю, правоведу, поэту или даже романпсту когда-либо платили по такой расценке?»

²⁰ «... столь многочисленное собрание без предварительных приглашений может быть отмечено как явление весьма редкое в С.-Петербурге, и мы бесконечно признательны обществу, которое пожелало удостоить нас столь большого внимания».

ствовала Елена Павловна и «на котором выступали все самые знаменитые артисты, находившиеся в это время в Петербурге» (№ 15, 6 (18) марта 1839 г.). Виельгорский — близкий знакомый Гогенлоэ. В одной из черновых депеш (№ 1, 22 декабря 1836 г. (3 января 1837 г.)) Гогенлоэ, описывая свой визит к Елене Павловне, отмечает, что весь вечер он проговорил с Виельгорским, которого очень любит.²¹

Через неделю у Гогенлоэ опять был блестящий раут, который Даллас описывает в дневнике: «1839. March 19. At half past ten I went alone to Princess Hohenlohe's rout. The company was unusually crowded and brilliant. The Grand Duke Michel took the extraordinary trouble to come up and converse with me. As I have never shown the slightest disposition to court his Imperial Highness, in the manner so customary among the best here, and as that sort of courtship is deemed necessary to the slightest favour or notice, I was as much surprised at his volunteer as he professed to be at my capital French. He was tired of his effort before I well got over my astonishment. I am no admirer of the Grand Duke. Played chess with the French Ambassador; beat the first and lost the second game»²² (р. 172).

Блестящими собраниями у Гогенлоэ заинтересовалась и императрица. На большом балу в Белом зале, в мае месяце, на котором император танцевал с Екатериной Ивановной, а Гогенлоэ с Еленой Павловной, императрица обратилась к дипломату и его супруге с вопросом о собраниях в их доме: «Sa Majesté l'Impératrice a eu la bonté de parler à la Princesse de Hohenlohe et à moi de nos réunions des mardis et de nous dire avec une grande affabilité qu'Elle avait entendu qu'on s'était beaucoup amusé chez nous et que la Princesse de Hohenlohe avait eu le talent de rendre ses routs si gais que tout le monde en avait été satisfait»²³ (№ 26, 24 апреля (6 мая) 1839 г.). Неизвестно, как Гогенлоэ в столь неловкой ситуации ответили на похвалу: этикет не позволял посланнику приглашать императрицу на эти веселые вечера.

²¹ Е 72. Gesandtschaft St. Petersburg. Berichte.

²² «1839. 19 марта. В половине одиннадцатого я приехал один на раут к княгине Гогенлоэ. Общество было необыкновенно многочисленным и блестящим. Великий князь Михаил взял на себя чрезвычайный труд и подошел побеседовать со мной. Поскольку я никогда не проявлял ни малейшей склонности к тому, чтобы ухаживать за его императорским высочеством, как это принято здесь у большинства, и поскольку такого рода ухаживание считается необходимым для малейшего расположения или внимания, то я был настолько же удивлен этим проявлением его доброй воли, насколько он — моим совершенным знанием французского языка. Он утомился от своих усилий прежде, чем я оправился от моего изумления. Я не поклонник великого князя. Играл в шахматы с французским послом; выиграл первую и проиграл вторую партию».

²³ «Ее величество императрица соизволила беседовать со мной о наших собраниях по вторникам и весьма ласково сказала, что слышала, будто у нас с большой приятностью проводили время и княгине Гогенлоэ удавалось делать свои рауты столь веселыми, что все оставались ими довольны».

Таков был дипломатический салон вюртембергского посланника к осени 1839 г., когда, как известно, в нем стал бывать Лермонтов.

2

6 сентября 1839 г. А. И. Тургенев записал в дневнике: «Вечер у Плюсковой с княжнкой Гогенлоге и с Шаховской»: читали Жуковский, болтали о многом. Княжна мила по-прежнему». ²⁴ Тургенев встретился у Н. Я. Плюсковой с Екатериной Ивановой и, по-видимому, с С. Г. Шаховской, которая часто посещала дом посланника. Гогенлоэ в это время был в Москве, на бородинских маневрах (№ 60, 15 (27) сентября 1839 г.). Он вернулся в Петербург 15 сентября, и на следующий день Тургенев был приглашен к нему на обед. «Обедал у Гогенлоге; с принцем Виртембергским, его адъютантом, секретарем великой княгини», — записал Тургенев в дневнике (л. 7 об.). Это был праздничный обед; отмечался день рождения короля: «Le jeune Prince Eugène de Wurtemberg est maintenant à St-Petersbourg <...> Son Altesse Royale veut bien me faire l'honneur de venir dîner chez moi. Dîner auquel assistera aussi le Baron de Nauendorff, Commandeur de la Brigade d'Infanterie de Son Altesse Sérénissime le Duc de Nassau, qui vient d'être envoyé ici par son jeune Souverain pour annoncer à Sa Majesté l'Empereur la mort du Duc Guillaume et Son avènement au Gouvernement, et avec lequel j'ai été hier à Pawlowsky chez Madame la Grande Duchesse Hélène» ²⁵ (№ 61, 16 (28) сентября 1839 г.). Так ловко посланник объединял у себя старых и новых знакомых, которые привозили свежие новости.

С этого времени Гогенлоэ и Тургенев часто навещают друг друга, встречаются в обществе, особенно у французского посла, у которого Гогенлоэ бывает почти ежедневно. 22 сентября Тургенев опять отмечает в дневнике посещение вюртембергского дипломата: «...вечер у французского посла, с графиней Потемкиной, с графиней Завадовской». Видел портрет хозяйки: т. е. Барант. Он звал обедать с Леве-Веймаром и с Долгоруким. Оттуда к принцессе Гогенлоге: тут с шведским министром о короле его, о книге Арндта, коей не знает, и пр. Пашков, Шаховская, Булгаков: любезничали за полночь» (л. 8 об.).

²⁴ ИРЛИ, ф. 309, № 319, 319а, 319б, л. 6. В дальнейшем при ссылках на этот источник листы архивных единиц указываются в тексте статьи.

²⁵ «Сейчас в С.-Петербурге находится юный принц Евгений Вюртембергский <...> Его королевское высочество любезно согласился оказать мне честь отобедать у меня. На обеде этом будет присутствовать также командир пехотной бригады его светлейшего высочества герцога Нассауского барон фон Науендорф, с которым вчера я был в Павловске у великой княгини Елены; он прислан сюда своим молодым воеводителем, дабы сообщить его величеству императору о кончине герцога Вильгельма и о том, что бразды правления взяты им в свои руки».

В это же время Тургенев часто видится с Лермонтовым; приятно считать, что именно он представил Лермонтова посланнику, хотя у Гогенлоэ были и другие возможности познакомиться с поэтом — задолго до возвращения Тургенева в Петербург.

Гогенлоэ был дружен с великим князем Михаилом Павловичем, командиром Отдельного Гвардейского корпуса и главным начальником военно-учебных заведений, который, разумеется, знал Лермонтова по Школе юнкеров и лейб-гвардии Гусарскому полку. Адъютант Михаила Павловича А. И. Философов был женат на кухне Лермонтова, Анне Григорьевне Столыпиной.²⁶ Врач великой княгини Елены Павловны, Мартин Мандт, характеризовал Философова как человека общительного и любезного, который был в курсе всех дел; как «живой разговорный лексикон».²⁷ Философов не только заступался за Лермонтова перед великим князем, но и рассказывал о талантливом поэте в салоне великой княгини Елены Павловны. Философову, разумеется, было известно стихотворение Лермонтова «Смерть Поэта». Вполне вероятно, что Философов сообщил о нем великому князю Михаилу Павловичу, находившемуся в начале 1837 г. за границей; 14 февраля Философов отправился к нему (П. А. Вяземский воспользовался этой okazji, чтобы передать свое известное письмо о смерти Пушкина Михаилу Павловичу). О стихотворении Лермонтова, направленном против надменного чужеземца, ставшего убийцей русского поэта, видимо, знал и Гогенлоэ: в его депеше от 9 (21) февраля 1837 г. сообщалось о защите Пушкина «русской партией». Не исключено, что Гогенлоэ имел в виду и стихотворение «Смерть Поэта», которое в это время широко обсуждалось в русском обществе.

Кроме Философова Гогенлоэ мог знать о Лермонтове от хорошо знакомых ему Н. Н. Анненкова и А. М. Верещагиной. Н. Н. Анненков — адъютант великого князя, жена которого В. И. Анненкова, урожденная Бухарина, являлась адресаткой одного из стихотворений Лермонтова; она оставила интересные мемуары, в которых, в частности, рассказала о встречах с поэтом.²⁸ В своих воспоминаниях Анненкова упоминает и о том, что бабушка Лермонтова обращалась к Н. Н. Анненкову с просьбой принять участие в ее внуке.

А. М. Верещагина — кухня Лермонтова, человек душевно близкий поэту, была замужем за вюртембергским дипломатом бароном Карлом фон Хюгелем. С Александрой Михайловной Го-

²⁵ См.: Лермонтов и его родня по документам архива А. И. Философова. — В кн.: Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 661—690.

²⁷ Ein deutscher Arzt am Hofe Kaiser Niskolaus' I von Russland. Lebens-erinnerungen von Professor Martin Mandt/Herausgegeben von Veronika Luehe. Mit einer Einfuehrung von Prof. Theodor Schiemann. Muenchen und Leipzig, 1917, S. 34.

²⁸ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. с. 122—124.

генлоэ познакомились в Париже в 1838 г. Об этом знакомстве и успехе русской жены дипломата у вюртембергцев писала дочери Елизавета Аркадьевна Анненкова-Верещагина,²⁹ дом которой в свою бытность в Москве Лермонтов часто посещал: «Княгиня Гогенлоэ приезжала к Анюте,³⁰ но не застала дома, а увидела ее Голицыны и много говорили о тебе. Она тебя очень хвалит и говорит, что ужасно велико ваше семейство и тебя все любят, а князь от тебя в восхищении: говорил Философ(ову), что как ты достойна уважения, и он сказал Голицыной, что ты всем очень понравилась, но иначе и не могло быть, как ты достойна, хотя он очень любит все семейство. И он говорит, что ничего не знает, куда вас определяют».³¹ Гогенлоэ, вероятно, был знаком с отцом Карла Хюгеля, военным министром Вюртемберга, Эрнестом Хюгелем, и другими членами этой многочисленной семьи.³² От Философовой Елизавета Аркадьевна знала о некоторых событиях при дворе великой княгини Елены Павловны, о которых упоминается и в депешах Гогенлоэ.³³

²⁹ Елизавета Аркадьевна — родная тетка Н. Н. Анненкова; ее сестра, Екатерина Аркадьевна, была замужем за Д. А. Столыпиным.

³⁰ Анюта — жена А. И. Философова, Анна Григорьевна Философова.

³¹ Цит. по: *Андроников И.* Лермонтов: Исследования и находки. 4-е изд. М., 1977, с. 232.

³² Wilhelm Freiherr von Koenig-Warthausen, Karl Eugen von Huegel, Wuerttembergischer Minister des Auswaertigen 1805—1870. Lebensbilder aus Schwaben und Franken. Stuttgart, 1963, Bd 9, p. 302—333. Гогенлоэ и Хюгели поддерживали дружеские отношения буквально до конца жизни дипломата. В 1859 г., будучи министром иностранных дел, Карл Хюгель распорядился перевезением тела и похоронами Гогенлоэ в Вюртемберге (Е 72. В. 255, № 63 и след.). Русско-вюртембергские связи Александры Михайловны фон Хюгель еще мало изучены. 1848 год Хюгели провели в России. Воспоминания о России и русских родственниках записаны в неопубликованном дневнике дочери Верещагиной, Елизаветы фон Кениг. Об этом пребывании свидетельствуют также акварельные рисунки, запечатлевшие пейзажи Середникова; как и дневник, они хранятся в семейном архиве семьи фон Кениг (Замок Вартхаузен, ФРГ). Дальнейшее изучение этого и других частных архивов, как и архива вюртембергского посольства в Петербурге, возможно, прояснит многое в судьбе автографов Лермонтова, которые находились у Верещагиной, в истории первой публикации «Демона» в Карлсруэ. В ближайшем будущем можно будет более подробно прокомментировать некоторые рисунки в альбоме Верещагиной (см.: *Ковалевская Е. А.* Акварели и рисунки Лермонтова из альбома А. М. Верещагиной. — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979, с. 50—76).

³³ «У великой княгини музыкальные вечера, — пишет Верещагина. — Шеховская, что была в Париже у Рюминых, приехала и у великой княгини поет, а Доргомыцкой, племянник Стапкерши, там часто играет. В этом же письме она пишет о Лермонтове (*Андроников И.* Лермонтов: Исследования и находки, с. 237, 240). Гогенлоэ описывает один из таких концертов, на котором играла знаменитая Плейель: «En outre l'Escuyer de Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Nicolayewna, le Comte Matthieu Wielhorsky, a joué du violoncelle, l'Aide-de-Camp de l'Empereur Colonel Lwoff du violon et la Princesse Schakoffskoy, Demoiselle d'honneur de Madame la Grande Duchesse Hélène, ainsi que le Chambellan de l'Empereur Prince Grégoire Wolchonsky ont chanté. Tous ces amateurs sont des valeurs de premier ordre, de sorte que cette soirée, à laquelle ne participaient que bien peu de personnes, offrit infiniment d'agrément» «Кроме

Представленный здесь материал недостаточен для того, чтобы фактически точно восстановить историю знакомства Лермонтова с Гогенлоэ. Очевидно, однако, что вюртембергскому посланнику, находившемуся в курсе политических и общественных событий России, был известен поступок юного гвардейца, вступившегося за честь русского поэта; не исключено, что Лермонтов был принят у Гогенлоэ; дом вюртембергского дипломата принадлежал «большому свету», куда Лермонтов, по его собственным словам, «кинулся» в конце 1838 г.: «...я ежедневно посещаю балы. Я кинулся в *большой свет*. Целый месяц я был в моде, меня буквально разрывали на части <...> Я возбуждаю любопытство, меня домогаются, меня всюду приглашают <...> дамы, которые обязательно хотят иметь из ряду выходящий салон, желают, чтобы я бывал у них...» (6, 740). В известной повести В. А. Соллогуба (начата в январе—апреле 1839 г.), в которой по просьбе великой княгини Марии Николаевны иронически изображены светские успехи Лермонтова, есть такая сценка. В начале повести светский новичок Леонин — Лермонтов спрашивает опытного «льва» Щетинина — Соллогуба, имеет ли тот доступ в самые блестящие дома большого света. «Ты бываешь у графини Б. на ее раутах, — интересуется он. — А у английского посланника ты бываешь?»³⁴ Судя по этому замечанию, иметь доступ в дипломатические гостиные было очень важно. Из всех дипломатических салонов войти в дом вюртембергского посланника поэту было проще всего.

15 ноября 1839 г. Тургенев отметил в дневнике: «Заходил к Гогенлоге; приглашал Лермонтова завтра на бал» (л. 20). В день бала, 16 ноября, Тургенев записал: «Домой, у меня Лермонтов, с ним к Гогенлоге...» (там же). В депеше от 17 ноября дипломат дает краткое описание этого бала: «Son Altesse Impériale a été si gracieuse de l'honorer de Sa présence, ainsi que Son Altesse Royale Monseigneur le Duc Eugène de Wurtemberg <...> Notre réunion se composait seulement de 158 personnes, mais elle était fort animée et s'est prolongée jusqu'à 2 heures du matin»³⁵ (№ 74, 17 (29) ноября 1839 г.).

того, шталмейстер ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны граф Матвей Виельгорский играл на виолончели, адъютант императора полковник Львов — на скрипке, а княжна Шаховская, фрейлина великой княгини Елены, и камергер императора князь Григорий Волконский пели. Все эти любители обладают первоклассными музыкальными способностями, так что вечер, на котором присутствовали лишь весьма немногие, доставил нам огромное удовольствие» (№ 63, 17 (29) декабря 1838 г.). В январе дипломат сообщал в Вюртемберг о свадьбе княжны Шаховской и Рюмина (№ 8, 27 января (9 февраля) 1839 г.).

³⁴ Соллогуб В. А. Большой свет, повесть в двух танцах: 1) Попури и 2) Мазурка. — Отеч. зап., 1840, т. 9, с. 24.

³⁵ «Их императорское высочество <Михаил Павлович> любезно почтил его своим присутствием, равно как и его королевское высочество герцог Евгений Вюртембергский <...> Наше собрание состояло всего из 158 человек, однако было весьма оживленным и продолжалось до двух часов ночи».

Наибольший интерес у присутствовавших на балу вызвал приезжий англичанин капитан Геннингсен, чья яркая личность и полная приключений жизнь обсуждались в обществе.³⁶ Чуть раньше Гогенлоэ докладывал о нем королю: «A présent nous avons ici <...> le Capitaine Henningsen, un Anglais, connu par les Mémoires qu'il a publiées sur Zumalacarreguy, dont il a été l'Aide-de-Camp, et par une assez longue captivité chez les Christinos comme prisonnier de guerre. Il vient des Pays-Bas et a apporté de là des lettres qui le recommandent aux grâces et bontés de l'Empereur. Il compte rester ici plusieurs mois...»³⁷ (№ 73, 14 (26) ноября 1839 г.). О нем же он говорил в депеше, описывающей бал 16 ноября (№ 74, 17 (29) ноября 1839 г.).

Через Гогенлоэ Лермонтов стал известен в дипломатических кругах; как автор стихотворения «Смерть Поэта» он в первую очередь привлек внимание тех дипломатов, которые были знакомы с Пушкиным и находились в Петербурге в трагические дни

³⁶ Чарльз Фредерик Геннингсен (1815—1877) — автор записок «The Most Striking Events of a Twelve Month's Campaign with Zumalacarreguy, in Navarre and the Basque Provinces». London, 1836, vol. 1—2. Геннингсен провел несколько лет в России и опубликовал две книги о своем пребывании в ней: «Révélations sur la Russie, ou l'Empereur Nicholas et Son Empire en 1844. Par un Résident Anglais» (Paris, 1845), которая рекомендовалась читателям как сенсация «в духе Кюстина» (приводя цитаты из этой книги, Э. Г. Герштейн неверно указывает имя и фамилию автора: Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 295, 322—323), и «Eastern Europe and The Emperor Nicholas» (London, 1846, vol. 1—2). В этой последней Геннингсен посвятил одну главу русской литературе, в которой привел довольно длинную, полную фантастических измышлений и удивительных анекдотов о дуэли и смерти поэта биографию Пушкина, якобы записанную им со слов близкого поэту дружеского «литературного кружка», представителем которого он называет П. А. Вяземского. Не указывая имени Лермонтова и, как и везде, не заботясь о точности фактов, Геннингсен заканчивает этот отрывок так: «Только что тело Пушкина было положено в могилу, а уже один из его юных поклонников, обольщенный почестями, которыми его императорское величество удостоил теперь Пушкина, посвятил умершему поэту оду. Она не содержала ни политических намеков, ни чего-либо неподобающего, о чем свидетельствует тот факт, что цензура дала позволение печатать ее, но эффект, произведенный ею, отнюдь не соответствовал ожиданиям автора этого невинного произведения, ибо возмущение императора, что некий вновь нарождающийся Пушкин надеется занять место покойного, было столь велико, что он приказал немедленно сослать злополучного молодого человека на Кавказ. Память о поэте уже была отождествлена со славой настоящего царствования; его жало было уже безвредным, и император, как коллекционер-натуралист, благополучно завладевший мертвым скорпионом и беспощадно истребляющий его потомство, проявил суровость, целью которой было уничтожить в корне всех последователей» (Eastern Europe. . ., vol. 2, p. 136—137). См. подробнее: *Аринштейн Л. М.* Неизвестные страницы ранней английской пушкинианы. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979, т. 9, с. 241—260.

³⁷ «Сейчас у нас здесь <...> капитан Геннингсен, англичанин, известный своими мемуарами о Сумалакарреги, адъютантом которого он был, и своим довольно длительным пребыванием у кристиносов в качестве военнопленного. Он прибыл из Нидерландов и привез оттуда рекомендательные письма, ходатайствующие перед императором о благосклонном отношении к нему. Он рассчитывает пробыть здесь несколько месяцев».

1837 г. Особенно интересовал Лермонтов французского посла барона де Баранта, хорошо знакомого с Пушкиным; известно, что Барант посетил умиравшего поэта, присутствовал при выносе тела и отпевании. В конце декабря в доме Гогенлоэ произошел известный инцидент, касающийся Лермонтова. «Дело вот как было, — писал позже Тургенев Вяземскому, — барон д'Андре, помнится, на вечеринке у Гогенлоге, спрашивает меня, правда ли, что Лермонтов в известной строфе своей бранит французов вообще или только одного убийцу Пушкина, что Барант желал бы знать от меня правду. Я отвечал, что не помню, а справлюсь».³⁸ На следующий день Тургенев попросил у Лермонтова рукопись стихотворения (6, 450), но Барант уже получил текст, и дело было улажено: «Барант позвал на бал Лермонтова, убедившись, что он не думал поносить французскую нацию».³⁹

Этот бал, данный дипломатом в день русского Нового года, оказался одним из эпизодов в ряду событий острополитического характера, кульминационным пунктом которых явилась дуэль Лермонтова с сыном посла. Бал не был «весел и блестящ», как это утверждает исследователь Г. Моргулис.⁴⁰ Скорее всего представители высшего света или не посетили бал вообще, или уехали раньше на новогодний маскарад. Именно так поступил Гогенлоэ: в его депешах есть упоминание и бала у Баранта, и маскарада, на котором был царь.

3

Царь не любил французского посла. Это объясняли тем, что Барант был правительственным чиновником, а не военным, как почти все члены дипломатического корпуса. Этот факт затруднял положение посла с самого появления его в Петербурге и не способствовал улучшению русско-французских отношений, обострившихся со времени восстания египетского паши против турецкого султана, поддержанного Францией.⁴¹ В обществе, напротив, Ба-

³⁸ Остафьевский архив. . . , т. 4, с. 112—113.

³⁹ Там же, с. 113.

⁴⁰ *Morgulis G. Un chantre russe de l'Empereur: Michel Lermontoff. 1814—1841. — Revue des études napoléonienne, 1940, t. 46, janvier—fevrier, p. 31.*

⁴¹ «Un des caractères particuliers de cette ambassade à Pétersbourg fut surtout de voir un diplomate appartenant à l'ordre civil pleinement réussir auprès d'un cabinet tout militaire, où toutes les choses se font à cheval et les présentations presque dans les revues. Il y avait sans doute un inconvenient à n'être point constamment auprès de l'Empereur dans les grandes parades» «Одной из характерных особенностей этого посольства в Петербурге явилось прежде всего то, что дипломату, принадлежащему к штатскому сословию, приходилось добиваться успеха при кабинете, сплошь состоящем из военных, где все дела решаются в седле, а представления делаются едва ли не на смотрах. Несомненным неудобством было то, что он не мог постоянно находиться подле императора во время больших парадов» (*Les Diplomates et Hommes d'Etat Européens. Par M. Capéfigue.*

ранта любили и уважали, как человека образованного, корректного и светского.⁴² Сам же Барант был, как свидетельствуют записи Далласа, невысокого мнения о русском обществе.⁴³

Paris, 1847, t. 3, p. 265). Ср. депешу Гогенлоэ № 68 от 25 сентября (7 октября) 1835 г. В архиве Министерства иностранных дел, в Париже, среди депеш Баранта хранится письмо неизвестного к неизвестному из Франкфурта от 5 января 1837 г., характеризующее положение посла и отношение к нему Николая I: «Est-il vrai que le général Athalia se rende à St-Petersbourg? Ce sera un grand, un immense bonheur, car l'Empereur doit être vu *personnellement*, et il n'aime pas M. de Barante. Une heure d'audience particulière en apprendrait plus au général Athalia qu'un ambassadeur n'en saura dans un an. Nicholas n'a pas l'hypocrisie de son frère. Il est franc, croyez-moi. Quand il se trompe, c'est de bonne foi. De militaire à militaire, il parle. Il abhorre les ambassadeurs. Tout ce qui sent de la diplomatie le désole. J'ai logé dans son palais, et *j'en sais long là-dessus*. Jusqu'à l'année 1834, il a été positivement contre le Roi Louis-Philippe et la direction de son cabinet était tout à fait opposée à celle de la chancellerie de M. Nesselrode. Plusieurs lettres autographes de l'Empereur au Roi Guillaume de Hollande prouvent qu'à cette époque il ne rêvait que contre révolution. En 1834, il s'est opéré de *grands changements* dans ses opinions. Et moi, que le Roi Guillaume avait comblé de bienfaits, j'ai dû lui écrire secrètement de St-Petersbourg pour l'avertir de *ne plus compter sur rien*, le cabinet russe et la chancellerie commençaient pour la première fois à s'allier, ce qui n'était pas arrivé depuis 1830. M-me Nesselrode eut à cette époque un lavabo un peu sec parce qu'elle avait refusé de dîner avec le maréchal Maison, et les agents de Prague furent renvoyés de Pétersbourg etc.» «Правда ли, что генерал Аталія едет в С.-Петербург? Это было бы превеликим счастьем, ибо с императором необходимо общаться лично, а г-на Баранта он не любит. За один час *личной* аудиенции генералу Аталія удастся узнать больше, чем послу за целый год. Николай лишен лицемерия, свойственного его брату. Он человек искренний, поверьте мне. Когда он ошибается, это происходит от чистосердечия. Как военный, он может найти общий язык с военным. Послов он терпеть не может. Дипломатические уловки приводят его в отчаяние. Я жил в его дворце, и *мне многое об этом известно*. До 1834 г. он был решительным противником короля Луи-Филиппа и направление его кабинета было совершенно противоположным направлению канцелярии г-на Нессельроде. Несколько собственноручных писем императора к королю Вильгельму Голландскому свидетельствуют о том, что в ту пору он только и мечтал, что о контрреволюции. В 1834 г. в его взглядах произошли *большие перемены*. И я, которого король Вильгельм осыпал благодеяниями, вынужден был секретно написать ему из С.-Петербурга, дабы предупредить, *чтобы он ни на что больше не рассчитывал*, — русский кабинет и канцелярия впервые начинают находить общий язык, чего не случилось с 1830 г. Г-жа Нессельроде в это время немного просчиталась, отказавшись обедать с маршалом Мезоном, а пражские представители были высланы из Петербурга и т. д.» (Archives des Affaires Étrangères, Russie, 192, 1837, p. 9).

⁴² «Французский посланник бар. де Барант — писатель, человек умный и весьма тактичный», — отметил в дневнике П. Г. Дивов (Рус. старина, 1902, т. 110, с. 648).

⁴³ «1873. November 14. The French Ambassador, Barante, paid us a long visit. He is obviously preparing for a permanent departure. His conversation, always intellectual, was peculiarly agreeable this morning. In speaking of the comparative characteristics of this country and England, France, and America, he was particularly emphatic in pronouncing society in Russia to be listless, sombre and indifferent or unexcitable. In Paris, people had no time to note the weather or for sickness. Here time hung heavily upon the health and spirits of all but the natives, and they were heavier than

Со времени июльского переворота Франция и отношение к ней Николая I составляют особый отдел в депешах Гогенлоэ.⁴⁴

С Барантом Гогенлоэ подружился сразу после приезда посла в Россию, в 1835 г., и к тому времени, когда Лермонтов стал бывать у него в салоне, виделся с французским послом ежедневно (№ 65, 29 сентября (11 октября) 1839 г.). Француз доверял вюртембергцу, который воевал на стороне Франции в 1812 г. и получил Орден почетного легиона за доблесть и тяжелые ранения. Вюртембердец делился с французом последними новостями и слухами и, как друг, давал ему советы. Об этих отношениях он регулярно писал в Вюртемберг. С переменой партий в Министерстве иностранных дел в Париже весной 1839 г. Гогенлоэ с особенным вниманием стал наблюдать за французским послом, отводя ему специальную рубрику в депешах: «Le Baron de Barante» (№ 16, 11 (23) марта 1839 г.).

Ко времени дуэли положение Баранта значительно усложнилось по ряду причин политического и личного характера.

В августе 1839 г. был отозван из Парижа русский посол во Франции граф Пален (№ 53, 11 (23) августа 1839 г.). Барант ожидал, что Министерство иностранных дел потребует его воз-

time itself» «1837. 14 ноября. Французский посол, Барант, был у нас с длительным визитом: он явно готовится к окончательному отъезду. Его беседа, всегда занимательная, этим утром была особенно приятна. Сравнивая Англию, Францию, Америку и эту страну, он очень выразительно говорил о том, что общество в России апатичное, унылое, безразличное или бесстрастное. В Париже у людей нет времени говорить о погоде или о болезнях. Здесь время тяжело давит на здоровье и настроение всех, кроме местных жителей, а они еще более тягостны, чем само время» (р. 28).

⁴⁴ Наибольший интерес в депешах и других бумагах дипломата представляют неодобрительные замечания царя по адресу Франции, которые Гогенлоэ тщательно собирал и пересылал в Вюртемберг в зашифрованном виде. Так, одним из самых ранних документов, характерных в этом отношении, является письмо министру иностранных дел графу Берольдингену (расшифровка на немецком языке приложена к оригиналу), в котором идет речь о поездке Гогенлоэ в Европу в 1834—1835 гг.: «Auf dem Balle zu Petershof sagte der Monarch zu meiner Gemahlin auf russisch: „Nun, Fürstin, Sie waren ja in Paris, was haben Sie dort gemacht und was haben Sie gesehen — nicht auf Ludwig Philipp?“ Und als meine Frau dem Kaiser antwortete: „Wir hatten alles gesehen, nur nicht den König der Franzosen und seinen Hof“, schüttelte der Kaiser ihr festig die Hand und sagte: „Das ist recht, so kann man nach Paris gehen“» «На балу в Петергофе монарх сказал моей супруге по-русски: „Ну что, княгиня, ведь вы были в Париже, что же вы там делали и что вы там видели — ведь не Луи-Филиппа?“ И когда жена ответила царю: „Мы видели все, кроме французского короля и его двора“, — царь крепко пожал ей руку и сказал: „Это правильно, таким образом можно ездить в Париж“» (№ 54, 3 (15) июля 1835 г.). Среди множества других таких сообщений можно еще указать на слова Николая, о которых Гогенлоэ пишет со ссылкой на австрийского посла графа Фикельмона: «...l'Empereur lui a parlé de <...> l'état actuel de la France en général, en observant au Comte que c'était un pays dont il fallait s'isoler tout à fait» «...император говорил с ним о <...> теперешнем общем положении Франции, заметив графу, что это страна, от которой следует полностью отделиться» (№ 19, 30 марта (10 апреля) 1837 г.).

вращения в Париж, а это для него лично, учитывая создавшееся во Франции политическое положение, было нежелательно (№ 53 и след.). Возвращение Палена в Париж откладывалось с недели на неделю. Еще в сентябре Пален на ужине у Баранта говорил Гогенлоэ, что вернется во Францию через две недели (№ 65, 29 сентября (11 октября) 1839 г.), но вернулся он туда только в марте (№ 11, 6 (18) марта 1840 г.).

Немало проблем возникло у Баранта в связи с приездом в Петербург в октябре 1839 г. графа Феликса Баччиокки, племянника Наполеона I. Открытые бонапартистские заявления Баччиокки и предсказание падения в скором будущем Орлеанской династии заставляли французского посла «постоянно следовать за ним по пятам» (№ 76, 1 (13) декабря 1839 г.). Появление Баччиокки встревожило и Гогенлоэ, так как граф выдавал себя за камергера вюртембергского короля и напоминал посланнику о старом знакомстве, которого последний не помнил: «Depuis une huitaine de jours nous avons ici le Comte Bacchiochi, propre neveu de Napoléon, qui est venu de Hambourg à St-Petersbourg avec quelques amis pour faire un séjour d'à peu près un mois en cette capitale. Ayant passé il n'y a pas longtemps par la Hollande où il a été si heureux de voir à la Haye Madame la Princesse héréditaire d'Orange. Il est venu me voir immédiatement après son arrivée pour me donner des nouvelles de Son Altesse Royale. Le Comte me dit à cette occasion qu'il avait fait ma connaissance à Stuttgart il y a quelques années, mais je dois avouer à ma honte que ma mémoire m'a été infidèle à l'égard de sa personne et que je ne puis dater notre connaissance que depuis quelques jours»⁴⁵ (№ 70, 27 октября (8 ноября) 1839 г.). Гогенлоэ и Барант следили за Баччиокки вместе и делились информацией.

Неприятные для Баранта разговоры в обществе и неудовольствие царя вызвали собрания, которые устраивала его супруга.

1 января 1840 г. Тургенев записал в дневнике: «...к Баранту на бал <...> Барантша звала на обед с князем Гагаркиным, Потемкиной и с архимандритом <...> Гогенлоге пригласила к обеду, отказался» (л. 26 об.). Через неделю он был опять приглашен к послу: «...нашел дома записку Баранта, приглашающего на обед с Потемкиной и архимандритом, а я собирался к Гогенлоге! Поехал с Вяземским». Барант был уже за столом, но ожидал меня. Я догнал за столом! Потемкина, архимандрит Брянчанки-

⁴⁵ «Уже с неделю у нас здесь находится граф Баччиокки, родной племянник Наполеона, который с несколькими друзьями приехал из Гамбурга в С.-Петербург и собирается провести в столице около месяца. Проезжая недавно через Голландию, он был счастлив повидаться в Гааге с госпожой наследной принцессой Оранской. Он ко мне явился с визитом сразу же по приезде, чтобы сообщить новости об ее королевском высочестве. По этому случаю граф сказал мне, будто познакомился со мной в Штутгарте еще несколько лет тому назад, но, к стыду своему, должен сознаться, что память изменила мне в отношении его особы и я могу исчислять срок нашего знакомства всего несколькими днями».

нов» и монах *Чижачев*, Шерюель и только «?» да хозяева. После обеда разговор о религии, читали из рукописной книги — то «?» отшельники. Брячанинов» переводил, неплохо; и говорил des lieux communes «общие места», но глаза его сверкали. Заспорили о книге *Казалеса*» (л. 28). Гогенлоэ тоже бывал на этих вечерах, но не поощрял стремления Баранта принимать у себя особ духовного звания: «Les nouveaux empêchements survenus par rapport au départ du Comte de Pahlen contribueront à rendre plus difficile la position de Monsieur le Baron de Barante, et cette circonstance est vue avec regret ici où l'Ambassadeur et son aimable famille sont généralement aimés et estimés. Monsieur de Barante jouit de la vénération la plus parfaite à la Cour ainsi que dans toutes les classes de la capitale et Madame de Barante, naturellement portée à la piété, gagne de son côté également tous les cœurs par ses nombreux bienfaits aux pauvres qui la comptent parmi leur protectrices les plus actives. Du reste une religiosité, qui se manifeste parfois avec trop de zèle, porte Madame l'Ambassadrice à rechercher les pieux dans toutes les confessions. C'est cette tendance qui l'a rapprochée depuis quelque temps de Madame de Potemkine, née Princesse Galitzyne, et qui l'engagea d'attirer même dans sa société le révérend Archimandrite du Couvent de St Serge près de Strelna, Monsieur Brentschninoff, jeune prêtre qui troqua, il n'y a pas longtemps, l'uniforme militaire (il était officier de dragons) contre habit de moine. Cet évêque, un homme fort éclairé, a dîné avec Madame de Potemkine et plusieurs personnes, qui le protègent particulièrement à l'hôtel de l'Ambassade de France. Un pareil fait n'a pas eu d'exemple en Russie et il était naturel qu'il provoqua des remarques qui pour la plupart désapprouvaient la démarche de l'Archimandrite. Ce dîner devint trop le sujet de conversation pour que tout ce qui fut dit pour et contre ne fût porté à la connaissance de Sa Majesté l'Empereur, et je sais de bonne source que le Monarque en sa qualité de Chef de l'Eglise a donné au révérend Archimandrite une réprimande qui l'engagera à ne plus braver l'opinion de ses coreligionnaires en allant dîner dans la maison de l'Ambassadeur du Roi des Français. Cependant le fait de cette réprimande est peu connu, et je crois même que Monsieur de Barante ignore les suites que la démarche de son épouse a eues pour le révérend ecclésiastique grec. J'ai dit plus haut que la position du Baron de Barante devenait de plus en plus difficile. C'est que son Gouvernement exige de lui de se montrer moins conciliant que par le passé et veut qu'il impose même au Cabinet de St-Petersbourg. Ce rôle prescrit à un homme qui doit les services qu'il a pu rendre à son pays jusqu'à ce jour à la possibilité de son caractère, est presque inexcusable»⁴⁶ (№ 5, 29 января (10 февраля) 1840 г.).

⁴⁶ «Новые обстоятельства, препятствующие отъезду графа Палена, еще более усложняют положение господина барона де Баранта, и здесь об этом сожалеют, поскольку посла и его милое семейство все любят и уважают. Господин де Барант пользуется глубочайшим уважением как при дворе,

Первый ощутимый удар, который царь панес послу, унижая его дипломатическое достоинство, был связан с новогодним балом во французском посольстве, на который был приглашен Лермонтов: «Dans la soirée d'hier j'ai appris aussi que le départ du Comte de Pahlen pour son poste à Paris ne trouve plus d'obstacle et qu'il aurait lieu instamment. Il se pourrait que quelques remarques que Monsieur de Barante aurait été chargé de faire ici sur l'absence prolongée de l'Ambassadeur Russe, aient trouvé dans le moment actuel, où la France paraît disposée à marcher de pair avec les autres Puissances pour les affaires d'Orient, un oreille favorable. La position personnelle de Monsieur de Barante vis-à-vis de son Gouvernement souffrait de cette absence de l'Ambassadeur le l'Empereur de Paris et depuis quelques temps il parlait des projets de voyage pour l'été prochain et de la possibilité qu'il ne retournât plus à St-Pétersbourg. Mais il se peut aussi que le Baron de Barante, sachant qu'il convient pour sa personne à la Cour de Russie, espère par ce langage gagner des égards pour l'Ambassadeur du Roi des Français et améliorer les relations entre les deux Cours. Cependant un fait survenu seulement tout récemment a dû le détromper dans ce espoir: c'était que l'Empereur a défendu au Grand Duc de paraître à un bal que Monsieur de Barante a donné le jour du nouvel an Russe. Cette défense était accompagnée de la remarque suivante: „Comment le Grand Duc Héritier commencerait l'année

так и среди всех сословий столицы, а госпожа де Барант, движимая природным милосердием, со своей стороны также завоевала все сердца многочисленными благодеяниями в пользу бедных, которые считают ее одной из самых деятельных своих покровительниц. К тому же религиозность, высказываемая порой с излишним рвением, заставляет госпожу посланицу искать знакомства с набожными людьми всех вероисповеданий. Именно эта склонность сблизила ее в последнее время с госпожой Потемкиной, урожденной княжной Голицыной, и даже побудила ее привлечь в свое досточтимое общество архимандрита монастыря св. Сергия под Стрельной господина Бренча(а)нинова, молодого священника, недавно сменившего военный мундир (он был драгунским офицером) на монашеское одеяние. Этот епископ, человек весьма просвещенный, обедал в резиденции французского посла с госпожой Потемкиной и другими особами, оказывающими ему особое покровительство. Ничего подобного в России еще никогда не случалось, и вполне естественно, что он вызвал замечания, в большинстве своем осуждающие поступок архимандрита. Обед этот до такой степени стал предметом разговоров, что все высказываемые по этому поводу за и против не могли не дойти до его величества императора, и мне из верного источника известно, что монарх как глава церкви сделал достопочтенному архимандриту внушение, обязав его впредь не пренебрегать мнением своих единоверцев, обедая в доме посла французского короля. Однако об этом внушении мало кому известно, и я даже думаю, что господин де Барант ничего не знает о тех последствиях, которые поступок его супруги имел для преподобного православного священника. Выше я уже говорил, что положение барона де Баранта становится все более и более сложным. Дело в том, что правительство требует от него, чтобы он проявлял бы меньшую сговорчивость, чем до сих пор, и даже снискал себе авторитет у с.-петербургского кабинета. Поистине непростительно предписывать подобную роль человеку, который доселе мог оказывать услуги своей стране лишь благодаря своему мягкому характеру».

dans la maison de l'Ambassadeur du Roi Louis-Philippe, non, cela serait un peu trop fort". Et quoique Son Altesse Impériale, qui honore de Sa présence presque tous les bals, eut grande envie de suivre l'exemple de son illustre Oncle Monseigneur le Grand Duc Michel, *il* a dû se rendre aux ordres précis de Sa Majesté Impériale: Monseigneur passa une partie de la soirée en famille et parut ensuite avec Son Auguste Père à un bal masqué du Grand Théâtre. En général à mesure que les bonnes nouvelles données par le Baron de Brunnow arrivent de Londres les actions de l'Ambassadeur de France baissent et celles de l'Ambassadeur d'Angleterre montent à la Cour»⁴⁷ (№ 3, 13 (25) января 1840 г.).

Все эти обстоятельства объясняют то сочувствие, которое было высказано французскому послу современниками после дуэли, участниками которой явились сын де Баранта Эрнест и Лермонтов.⁴⁸

4

Дуэль произошла 18 февраля 1840 г. Точные причины ее до сих пор неизвестны. Современники, среди них и Гогенлоэ, указывали на то, что дуэлянты дрались из-за дамы высшего общества. Называли имена М. А. Щербатовой и Терезы Бахерахт.⁴⁹

⁴⁷ «На вчерашнем вечере я узнал, что отъезд графа Палена к месту его назначения в Париж не встречает больше препятствий и он отбудет незамедлительно. Теперь, когда Франция, по-видимому, намерена выступить в восточных делах рука об руку с другими державами, некоторые замечания, которые господин де Барант был уполномочен сделать по поводу затянувшегося отсутствия русского посла, были восприняты благоприятно. Отсутствие в Париже императорского посла дурно сказывалось на положении господина де Баранта по отношению к его правительству, и в последнее время он стал поговаривать о своих планах путешествия на лето и о том, что он, возможно, больше в С.-Петербург не вернется. Но может случиться и так, что барон де Барант, сознавая себя фигурой, подходящей для русского двора, надеется подобными разговорами добиться уважения к послу короля французов и улучшить отношения между дворами. Однако происшедшее на днях событие должно было дать ему понять всю тщетность этой надежды: дело в том, что император запретил великому князю появляться на балу, который давал господин де Барант в день русского Нового года. Этот запрет сопровождался следующими словами: „Как, великий князь, наследник престола, начнет год в доме посланника короля Луи-Филиппа, нет, это уж слишком“. И хотя его императорскому высочеству, удостаивающему своим присутствием почти все балы, весьма хотелось последовать примеру своего сиятельного дяди, великого князя Михаила, он вынужден был подчиниться недвусмысленному приказу его императорского величества: часть вечера он провел в семейном кругу, а затем вместе со своим августейшим родителем появился на маскарade в Большом театре. Вообще по мере того как из Лондона приходят хорошие известия от барона де Брунов, акции французского посла падают при дворе, а английского — растут».

⁴⁸ «Всех более мне тут жалок отец Барант, которому эта история должна быть очень неприятна. Лермонтов, может быть, по службе временно пострадает, да и только», — писал П. А. Вяземский (цит. по: *Герштейн Э. Судьба Лермонтова*, с. 39).

⁴⁹ Там же, с. 11—52.

Только Е. П. Ростопчина писала, что в споре было замешано имя Пушкина.⁵⁰ Косвенное отношение Эрнеста Баранта к дуэли Пушкина впервые отметил Г. Моргулис, указавший, что Дантес одолжил пистолеты для дуэли у Баранта.⁵¹ Был ли этот факт сообщен Лермонтову? Кем? И с какой целью?

Лермонтоведы неоднократно указывали на то, что дуэль Лермонтова с Барантом была спровоцирована. Секретарь французского посольства д'Андре писал позже послу, что перед его отъездом в начале февраля 1840 г. отношения между Эрнестом де Барантом и Лермонтовым были натянуты.⁵² В таком случае вызвать столкновение было крайне легко. Подобная провокация могла иметь двойную цель. Прежде всего, дуэль являлась крупнейшей неприятностью для французского посла и могла повлечь за собой его удаление из Петербурга. Кроме того, дуэль также давала повод удалить из столицы Лермонтова. Этого могли желать в официальных кругах, поскольку накануне дуэли в III Отделении рассматривалось дело о заговоре тайного общества против царской семьи, якобы обнаруженном в это время в Петербурге. Не исключено, что в связи с этим начальник III Отделения граф А. Х. Бенкендорф вспомнил и об оппозиционно настроенном кружке молодых петербургских аристократов, к которому принадлежал и Лермонтов. Одна из депеш Гогенлоэ помогает пролить свет на этот малоизвестный факт.

Зима 1839—1840 гг. была суровой. Еще в сентябре Гогенлоэ писал, что урожай собрали плохой и хлеб дорожает (№ 65, 29 сентября (11 октября) 1839 г.). В середине октября он сообщал о голоде и бунтах в России (№ 67, 11 (23) октября 1839 г.). Серьезное положение внутри страны начало беспокоить правительство (№ 7, 9 (21) февраля 1840 г.). В это время заграничные газеты сообщили о том, что в Петербурге был обнаружен заговор. Гогенлоэ со свойственным ему стремлением к точности попытался установить источник этих слухов: «...la conspiration que les journaux étrangers disent avoir été découverte à St-Petersbourg et dans le récit de laquelle figure en première ligne le nom de Mademoiselle Relejeff, parente de Monsieur Relejeff qui <se> marqua dans la révolte de l'année 1826 (sic!), est tant que je sache le produit d'une imagination malveillante et rien de plus, vû que nous autres, habitants de la capitale, nous n'avons jamais entendu parler

⁵⁰ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 284.

⁵¹ *Morgulis G.* Un chantre russe de l'Empereur... , p. 31. Эти пистолеты экспонировались в 1937 г. в Париже на выставке, посвященной столетию со дня смерти Пушкина. В иллюстрированном каталоге выставки они значились как «les pistolets du Baron E. de Barante, prêtés pour le duel de Pouchkine au Vicomte d'Archias, témoin du Baron d'Anthès» «Пистолеты барона Э. де Баранта, одолженные для дуэли с Пушкиным виконту д'Аршиаку, секунданту барона д'Антеса» (см.: *Exposition Pouchkine. Reproductions Exclusives des Originaux Inédits*, 1937, N 1. Library of Congress. Manuscript Division. Pouchkin Society in America Archive).

⁵² *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова, с. 19.

d'un événement de ce genre. L'histoire qui peut avoir fourni matière à ces bruits est la suivante. Un Monsieur Jerebzoff, jeune Russe qui voyage en Italie avec ses parents, a dit à Florence en présence d'un Comte Orloff, frère de l'Aide-de-Camp Général, qu'on entendrait bientôt parler d'importants changements en Russie qui s'opé- raient à la suite d'une réunion de jeunes gens des premières familles du pays, mécontents de l'ordre des choses actuel, du nombre desquels étaient le Prince Alexandre Troubetzkoy, fils de l'Aide-de-Camp Général et Capitaine au Régiment des Chevaliers Gardes de Sa Majesté l'Impératrice, jeune homme fort bien vu à la Cour, le Comte de Fersen, frère du Maître des Cérémonies, qui alors se trouvait également en Italie, et autres. Le Comte Orloff, frappé de ces propos, interpela Monsieur Jerebzoff et lui dit qu'il le prévenait qu'il ferait son rapport à St-Pétersbourg sur ce qu'il venait d'en- tendre, Monsieur Jerebzoff le lui permit, et maintenant que la dé- nonciation a eu lieu, on est comme de raison attentif au Prince Troubezkoj et l'on dit qu'on a envoyé au Comte Fersen ainsi qu'à Monsieur Jerebzoff l'ordre de revenir sans délai en Russie pour y subir un interrogatoire...»⁵³ (№ 7, 9 (21) февраля 1840 г.).

Дело Александра Жеребцова было изучено III Отделением.⁵⁴ Жеребцов признался, что существование тайного общества и за- говора он придумал, чтобы склонить своих младших братьев к политической деятельности. В докладе царю говорилось: «Хотя заговор этот не существовал действительно, но Жеребцов не- сколько лет столь сильно и постоянно был занят преступными мыслями об оном, что, по собственному его сознанию, если бы

⁵³ «Раскрытый в С.-Петербурге заговор, о котором говорят иностранные газеты и в рассказах о котором в первую очередь фигурирует имя госпожи Рылеевой, родственницы господина Рылеева, сыгравшего заметную роль в восстании 1826 г. (sic!), насколько я знаю, является не более чем плодом недоброжелательного воображения, поскольку мы, живущие в сто- лице, ни разу не слышали ни о каком событии подобного рода. История, которая могла послужить основанием для этих слухов, такова. Некто господин Жеребцов, молодой русский, путешествующий по Италии со своими родственниками, будучи во Флоренции, сказал в присутствии не- кого графа Орлова, брата генерал-адъютанта и капитан Кавалергардского полка ее величества императрицы, молодой человек, хорошо принятый при дворе; граф де Ферзен, брат церемониймейстера, в то время также нахо- дившийся в Италии, и другие. Граф Орлов, пораженный этими словами, потребовал у господина Жеребцова объяснений и предупредил его, что обо всем услышанном доложит в С.-Петербурге; господин Жеребцов дал на это свое согласие, и теперь, после того как донос сделан, за князем Трубецким, как того и следовало ожидать, следят; говорят, графу Ферзену, равно как и господину Жеребцову, отправлены предписания немедленно вернуться в Россию, чтобы подвергнуться допросу...».

⁵⁴ Федосов И. А. Из истории общественного движения в России в конце 30-х годов XIX столетия. — Вопр. истории, 1956, № 12, с. 88—90.

представился случай, тотчас бы сделался действующим лицом какого бы то ни было тайного общества».⁵⁵

Так называемое тайное «Общество соединенных славян» было якобы основано в 1831 г. и первоначально насчитывало двенадцать человек, которые «присягнули быть поборниками свободы и счастья своего отечества».⁵⁶ По словам Жеребцова, возглавлял «Общество соединенных славян» М. Ф. Орлов, а военным его руководителем был Ермолов. В общество будто бы входили офицеры Преображенского и Кавалергардского полков и представители аристократических семейств, из которых были названы Трубецкой, Голицын, Мещерский, Ферзен и др. Жеребцов утверждал, что общество, целью которого было царубийство и истребление царской семьи, делилось на сложную сеть отдельных лож, которые должны были покрывать всю Россию и Польшу; устанавливалась связь и с революционерами в Европе.

Заговор, о котором говорил Жеребцов, оказался выдумкой; тем не менее были приняты меры. Александр Жеребцов был выслан в Пермь;⁵⁷ М. Ф. Орлову было отказано в просьбе разрешить ему въезд в Петербург.⁵⁸

Александр Жеребцов учился в Московском университете и окончил его в 1834 г. По всей вероятности осведомленный о деятельности студенческих кружков, Жеребцов представил историю несуществующего общества, используя реальные факты, что делало его фантастический рассказ «правдоподобным» и крайне опасным для названных им лиц и для их непосредственного окружения. Известно, что в марте 1831 г. студенты Московского университета прогнали с кафедры профессора М. Я. Малова. Роль Лермонтова в этой истории неизвестна. С этого времени стала собираться группа студентов, к которой, возможно, принадлежал Герцен. Некоторые из этих студентов были членами кружка Н. П. Сунгурова и были вскоре арестованы.⁵⁹ Осенью этого же

⁵⁵ Там же, с. 89.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же, с. 90.

⁵⁸ Павлова Л. Я. Декабрист М. Ф. Орлов. М., 1964, с. 142.

⁵⁹ О последнем событии Гогенлоэ упоминал в одной из своих депеш, составленной в период холерных бунтов и полностью посвященной России: «...le Gouvernement Impérial prétend n'avoir trouvé jusqu'à présent aucune trace d'une conspiration réelle entre l'état; cependant il paraît être assez évident que de semblables menées existent. Plusieurs jeunes gens, accusés d'avoir eu des réunions secrètes à Moscou, furent arrêtés; on prétend même que quelques dames de la société, entr'autres la veuve du Comte Paul Bobrinsky, polonaise de naissance, et la comtesse Potemkine, née Princesse Troubezkoj, sœur du Prince Troubezkoj, qui lors de la révolte du 14 décembre 1826 (sic!) fut transporté en Sibérie, avaient tramé une conspiration. On dit dans le public que le Général Comte Stroganoff de la suite de l'Empereur, chargé dernièrement d'une mission extraordinaire pour Moscou, avait arrêté ces dames dans cette ville et les avait transportées à la forteresse de St-Pétersbourg.

Le silence que le Gouvernement Impérial garde sur ceci et sur les troubles éclatés dans les colonies militaires et dans d'autres contrées de l'Empire,

года возник кружок, в который входили Герцен, Огарев, В. В. Пасек и другие.

Упоминание офицеров-кавалергардов и других молодых аристократов наводило, однако, в большей степени на мысль о «кружке шестнадцати», сведения о котором относятся к зиме 1839—1840 гг.:⁶⁰ «В 1839—1840 годах Лермонтов и Столыпин, служившие тогда в лейб-гусарах, жили вместе в Царском Селе, на углу Большой и Манежной улиц. Тут более всего собирались гусарские офицеры, на корпус которых они имели большое влияние. Товарищество (*esprit de corps*) было сильно развито в этом полку, — писал М. Н. Лонгинов, — и, между прочим, давало одно время сильный отпор не помню каким-то притязаниям командовавшего временно полком полковника С*. Покойный великий князь Михаил Павлович, не любивший вообще этого „*esprit de corps*“, приписывал происходившее в гусарском полку подговорам товарищей со стороны Лермонтова со Столыпиным и говорил, что „разорит это гнездо“, то есть уничтожит сходки в доме, где они жили».⁶¹ Великий князь помнил, что «товарищеский дух» среди военных привел к 14 декабря. «Я осуждал покойного императора в том, — писал позже М. Б. Лобанов-Ростовский, один из членов «кружка шестнадцати», — что он не мог в течение 26 лет забыть пролитую кровь, что он держал с тех пор под подозрением всех людей хороших фамилий, образованных и честных, удалял их...».⁶² Напомним, что Б. М. Эйхенбаум считал «кружок шестнадцати» недекабристским; как указывал исследователь, его участники поехали вместе с Лермонтовым на Кавказ; видимо, им «посоветовали» уехать.⁶³ «Вскоре после вашего отъезда я ви-

prouve assez qu'il a le plus grand sujet de montrer de la méfiance et qu'il ne tâche que de gagner du temps afin de découvrir le fil des menées» «Правительство утверждает, будто до сих пор не обнаружило ни малейшего следа реального заговора внутри государства; между тем представляется совершенно очевидным, что подобные замыслы существуют. Арестовано несколько молодых людей, обвиняемых в том, что они проводили в Москве тайные собрания; говорят даже, будто несколько светских дам, в их числе вдова графа Павла Бобринского, полька по рождению, и графиня Потемкина, урожденная княжна Трубецкая, сестра князя Трубецкого, который после восстания 14 декабря 1826 г. (sic!) был сослан в Сибирь, затеяли заговор. В обществе ходят слухи, будто граф Строганов, свитский генерал, которому недавно была поручена чрезвычайная миссия в Москве, арестовал там этих дам и препроводил их в петербургскую крепость.

Молчанье, которое правительство хранит относительно этого события и относительно волнений, разразившихся в военных поселениях и других областях империи, доказывает, что у него имеются слишком серьезные причины проявлять недоверие и что оно стремится только выиграть время, чтобы раскрыть цепь заговоров» (№ 67, 12 (24) августа 1831 г.).

⁶⁰ *Герштейн Э.* 1) Судьба Лермонтова, с. 285—379; 2) Лермонтов и петербургский «свет». — В кн.: М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы, с. 182—187; *Андроников И. Л.* Направление поиска. — Там же, с. 153—170.

⁶¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 155.

⁶² *Герштейн Э.* Судьба Лермонтова, с. 322.

⁶³ Лит. учеба, 1935, № 6, с. 37—39.

дел, как через Москву проследовала вся группа шестнадцати, направляющаяся на юг», — писал Ю. Ф. Самарин И. А. Ггарину.⁶⁴

Можно предполагать, что вмешательство III Отделения в данном случае связано с мистификацией Жеребцова, которая вызывала ассоциации с «кружком шестнадцати», не имевшим к фантастическому рассказу о некоем тайном обществе прямого отношения. Не с целью ли найти предлог для удаления из Петербурга Лермонтова и была спровоцирована дуэль, явившаяся таким образом далеким отголоском истории о несуществующем заговоре? О дуэли стало известно только в начале марта. Лермонтов был арестован. Баранта посол отправил за границу. Уезжая, Эрнест Барант увозил с собой депешу Гогенлоэ, в которой сообщалось о дуэли: «C'est par un courrier anglais que j'ai expédié en date du 24/12 mars ma dernière très humble dépêche. Aujourd'hui je profite du départ du Baron Ernest de Barante, fils de Ambassadeur de France, pour transmettre à Votre Majesté un très humble rapport qui lui parviendra de Berlin par les soins de la Légation Royale en Prusse. Ce jeune homme quitte St-Petersbourg par suite d'un duel qu'il a eu avec un officier des hussards de la Garde, nommé Lermontoff, qui par des propos concernant une dame de la société avait provoqué des explications qui ont fini par une rencontre, du reste nullement sanglante. Monsieur l'Ambassadeur de France a pris spontanément la résolution d'envoyer son fils à Paris dès qu'il a appris que le dit événement s'était ébruité et que Monsieur Lermontoff était mis sous jugement. En informant Monsieur le Comte de Nesselrode de cette résolution, il a exposé les circonstances de l'affaire dans une lettre que le Vice-Chancelier a mise sous les yeux de l'Empereur. En même temps le Comte de Benckendorff, éclairé par un récit verbal du Baron Ernest sur le véritable caractère de l'événement, a également fait son rapport à ce sujet. Ces démarches ont obtenu l'effet que Monsieur l'Ambassadeur désirait. L'Auguste Souverain lui a fait savoir que Sa Majesté Impériale avait toujours eu bonne opinion du Baron Ernest, qu'Elle regrettait que Monsieur l'Ambassadeur se voyait dans la nécessité de le renvoyer en France, mais qu'Elle le reverrait avec plaisir à St-Petersbourg. On suppose que Monsieur Lermontoff, qui inspire quelque intérêt par un talent poétique assez marquant, sera envoyé au Caucase où il trouvera bientôt occasion de se distinguer et à regagner les épaulettes qu'il pourrait perdre par suite du jugement qui l'attend»⁶⁵ (№ 13, 22 марта (3 апреля) 1840 г.).

⁶⁴ См.: Герштейн Э. Г. Лермонтов и «кружок шестнадцати». — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941, кн. 1, с. 112.

⁶⁵ «Мой последний скромный отчет был отправлен мною 24/14 марта с английским курьером. Ныне я пользуюсь отъездом барона Эрнеста де Баранта, сына французского посла, чтобы переслать Вашему величеству нижайшее донесение, которое будет доставлено из Берлина стараниями королевской дипломатической миссии в Пруссии. Сей молодой человек покидает С.-Петербург из-за дуэли, произошедшей у него с одним гусарским гвардейским офицером по имени Лермонтов, который своими выска-

С 1841 г. официальные приемы и рауты в доме вюртембергского посланника прекратились. В марте 1840 г. скоропостижно скончалась Екатерина Ивановна Голубцова. Гогенлоэ писал об этой личной потере королю: «Avant de signer ce rapport, je ne puis me refuser, Sire, d'ajouter quelques lignes sur un événement qui, quoique touchant ma vie privée, n'en est pas moins sûr de trouver en Votre Majesté un intérêt vivement senti. Le Comte de Beroldingen aura fait part à Votre Majesté de la mort de ma bien aimée épouse, décédée le 30/18 mars après une douloureuse maladie de quelques jours»⁶⁶ (№ 13, 22 марта (3 апреля) 1804 г.).

Несколько ранее, в январе, умер любимый брат Екатерины Ивановны, Платон Иванович (№ 12, 12 (24) марта 1840 г.), через год скончалась Мария Богдановна Сосновская, а затем Варвара Ивановна Юшкова. В течение года, таким образом, Гогенлоэ потерял всех своих русских родственников.

С начала 1840-х гг. салон Гогенлоэ постепенно утрачивает свою роль в «большом свете», столь значительную в 1820—1830-е гг. Поздние депеши вюртембергского посланника уже не содержат в себе фактов, интересных для историка литературы, как это было в 1825—1840 гг.; они принадлежат полностью области политики и дипломатической истории.

званиями по поводу некоей великосветской дамы довел дело до объяснений, закончившихся поединком, который обошелся, впрочем, без крови. Господин французский посол самолично принял решение отослать своего сына в Париж, как только узнал, что вышеуказанное событие получило огласку, а господин Лермонтов отдан под суд. Извещая графа Нессельроде о своем решении, он изложил обстоятельства дела в письме, которое вице-канцлер показал императору. В то же время граф Бенкендорф, знакомый с подлинным характером происшествия по устному рассказу барона Эрнеста, со своей стороны тоже подал донесение по этому поводу. Эти действия возымели результат, которого и желал господин посланник. Августейший государь велел ему передать, что ее императорское величество всегда была хорошего мнения о бароне Эрнесте, сожалеет, что господин посол оказался вынужденным отослать его во Францию и в будущем будет рада видеть его в С.-Петербурге. Предполагают, что господин Лермонтов, вызывающий к себе некоторый интерес довольно значительным поэтическим талантом, будет отправлен на Кавказ, где ему вскоре может представиться случай отличиться и возвратить себе эполеты, которых он может лишиться вследствие ожидающего его суда».

Почти все депеши Гогенлоэ сохранились в двух экземплярах: в оригинале, который посыгался в Вюртемберг, и в черновике, который оставался у посланника. Отметим два любопытных разночтения в черновике этой депеши по сравнению с оригиналом (вместо: «concernant une dame de la société» — было: «concernant les relations du Baron Ernest avec une dame de la société») («по поводу отношений барона Эрнеста с некоей великосветской дамой»), а после: «le reverrait» — зачеркнуто: «toujours» («всегда»)) (E 72. Wurttembergische Gesandtschaft. St. Petersburg, № 108).

⁶⁶ «Прежде чем подписать это донесение, все милостивейший государь, не могу не добавить к нему несколько строк по поводу события, которое, хотя касается частной моей жизни, несомненно вызовет у вашего величества живой отклик сочувствия. Граф фон Берольдинген, очевидно, уже сообщил вашему величеству о смерти моей горячо любимой супруги, скончавшейся 30/18 марта после недолговременной тяжкой болезни».

М. Ф. МУРЬЯНОВ

ЛЕРМОНТОВСКИЙ «ДЕМОН» В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ

Первая полная публикация лермонтовского «Демона», как известно, была осуществлена в 1856 г. в Германии.¹ С другой стороны, при изучении живописного наследия Г. Г. Гагарина давно установлено, что «около 1856 года» в Зимнем дворце были поставлены живые картины на тему «Демон» с декорациями Гагарина.² Оба факта исследователями никак не связывались.

Крушению международного престижа Николая I в конце его царствования предшествовала и сопутствовала кампания в западной, особенно английской, печати, имевшая целью дискредитировать русского царя и подготовить общественное мнение к Крымской войне. Вспомнили Николаю и Лермонтова — в 1853—1854 гг. в Лондоне было опубликовано три перевода «Героя нашего времени», до этого английскому читателю неизвестного,³ причем в предисловии к одному из них впервые были преданы гласности позорные слова царя при получении известия о гибели Лермонтова: «Собаке — собачья смерть».⁴

После смерти царя английская пресса «с „Таймс“ во главе затянула торжествующую песнь дикаря, праздноующего победу по поводу смерти своего грозного врага; английские газеты исполнены бранью, ругательствами и диким ликованием».⁵ Поражение России в Крымской войне привело к тому, что в Николае сильно разочаровались многие его русские почитатели. Восцарение Александра II и слухи о предстоящем мире были восприняты в русском обществе двояко — одни ликовали, другие считали происшедшее национальной катастрофой. Фрейлина А. Ф. Тютчева (дочь поэта) имела мужество сказать в лицо императрице: «Почему люди, которые отстаивали этот мир, вместо

¹ Найдич Э. Э. Последняя редакция «Демона». — Рус. лит., 1971, № 1, с. 72—78.

² Савинов А. Н. Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин. — В кн.: Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 455—456.

³ См.: Bibliography of Russian Literature in translation to 1945 by M. B. Line, A. Ettliger, J. M. Gladstone. Totowa; New York, 1972, p. 25.

⁴ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 485.

⁵ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1928, т. 1, с. 198—199.

того чтобы испытывать стыд и унижение от позора страны, принимают торжествующий и сияющий вид, как будто они одержали победу над страной? Почему они бросают в лицо насмешку и оскорбление тем, кто оплакивает позор родины? Почему князь Долгорукий в вашем салоне, подходя к графине Разумовской, говорит ей с радостным видом: „Поздравляю вас, графиня, весной вы будете в Париже!“». ⁶

Демонстративный интерес царского двора к Лермонтову имел в этих условиях совершенно определенные смысл и цель. Московский митрополит Филарет, близко связанный с покойным царем и теперь принадлежавший к партии недовольных, писал в частном письме: «Из Петербурга есть печальная весть, что много веселятся. В живых картинах представляют <...> спор демона с ангелом за какую-то девицу, описанный в каких-то стихах Лермонтова». ⁷ Дата этого письма, 7 мая 1856 г., дает искомый *terminus ante quem* для интересующего нас события театральной жизни. *Terminus post quem* можно определить путем простого расчета: годичный траур по Николаю I, в течение которого ни о каких придворных спектаклях не могло быть и речи и служились непрерывные панихиды, истекал 18 февраля 1856 г. Сразу после этого двор возобновил обычный регламент празднеств и увеселений: 22 февраля царская семья присутствовала в петербургском Большом театре на спектакле (опера Дж. Верди «Трубадур» и балет «Газельда»). Дальнейшие уточнения находим в камер-фурьерском журнале. Запись от 27 марта гласит: «Сего дня назначенные участвовать у ее величества в живых картинах особы приглашались в час для репетиции в комнате г. министра императорского двора и угощаемы были фрыштыком». ⁸ За этим следуют записи 21 апреля: «Сего числа в Белом зале их величеств была репетиция живых картин»; ⁹ 24 апреля: «В 7 часов имели проезд все участвующие в живых картинах особы к репетиции, которая началась в 8 часов, во все время репетиции присутствовала великая княгиня Мария Николаевна»; ¹⁰ 26 апреля: «Имали проезд в 7 часов вечера все участвующие в живых картинах особы <...> Репетиция началась в 8 часов, во время оной изволили присутствовать их величества, великая княгиня Мария Николаевна и великие князья Николай Николаевич и Михаил Николаевич». ¹¹ Эта репетиция была генеральной.

Сам праздник состоялся 29 апреля 1856 г. в Белом зале Зимнего дворца. Он предназначался для узкого круга — всего было разослано 230 приглашений, в том числе 21 — членам диплома-

⁶ Тарле Е. В. Соч., М., 1959, т. 9, с. 508.

⁷ Письма митрополита московского Филарета к архимандриту Анто-
нию. М., 1883, т. 3, с. 410.

⁸ ЦГИА, ф. 516, оп. 125/2382, № 19.

⁹ Там же, № 20.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

тического корпуса. 30 приглашенных отказалось явиться. Не присутствовала и вдова Николая I, императрица Александра Федоровна, относившаяся к Лермонтову, как известно, очень хорошо и не раз заступавшаяся за него перед царем.

К спектаклю была отпечатана программа, приложенная к камер-фурьерскому журналу, в ней дан перечень его участников и указано, что спектакль состоял из трех отделений; первые два были отведены «Демону» — впрочем, без упоминания названия, а в виде перечисления девяти картин: «Панорама Кавказа», «Лезгинка», «Бой», «Оплакивание», «Видение», «Ангел-хранитель», «Искушение», «Шествие», «Апофеоз», с ремаркой: «Между картинами чтение отрывков поэмы Лермонтова В. В. Мичуриной» — известной актрисой Александринского театра В. В. Самойловой, в 1853 г. в связи с замужеством оставившей сцену. Тамарой была фрейлина Надежда Гамалея, Демоном — А. М. Жемчужников, впоследствии вместе с братом В. М. Жемчужниковым и А. К. Толстым выступавший под псевдонимом «Козьма Прутков». Декорации были выполнены художником князем Г. Г. Гагариным, жена которого участвовала в спектакле. Музыкальное сопровождение принадлежало К. Леви; в картине «Искушение» соло на флейте исполнил приезжая знаменитость Ц. Чиарди.

2 мая 1856 г. у великого князя Константина Николаевича состоялся большой придворный бал, первый после снятия траура. Здесь «изволили быть все высочайшие особы и приглашалось до 800 персон гостей. Дамы были в костюмах участвующие в живых картинах, а неучаствующие в домино»,¹² — речь идет о повторении живых картин закрытого спектакля Зимнего дворца.

4 мая «великий князь Михаил Николаевич с генерал-адъютантом А. И. Философовым по Варшавской железной дороге из Зимнего дворца отправился в Гатчину, а оттуда в вояж, для сопровождения августейшей родительницы своей императрицы Александры Федоровны»,¹³ покинувшей Петербург накануне бала, 1 мая. Мы уже знаем, что А. И. Философов вез рукопись «Демона», которую в обход русской духовной цензуры отпечатали в придворной типографии Гасснера в Карлсруэ тиражом 28 экземпляров. А 6 мая автору декораций к живым картинам князю Г. Г. Гагарину «за отлично усердную службу всемилостивейше пожалован орден св. Владимира 3 степени с мечами над орденом», что в его послужном списке¹⁴ указано — в отличие от всех предыдущих случаев — без мотивировки награждения.

¹² Там же, № 22.

¹³ Там же.

¹⁴ ИРЛИ, ф. 66, № 5, л. 46.

Е. А. КОВАЛЕВСКАЯ

ПЕРВАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭМЫ ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»

Запрещенная поэма Лермонтова «Демон» впервые увидела свет рампы 29 апреля 1856 г. в Зимнем дворце.

Факт безусловно незаурядный и, на первый взгляд, трудно-объяснимый. В театроведческой литературе о дореволюционном этапе сценической истории поэмы «Демон» дворцовая постановка не нашла никакого отражения. Не уделено внимания ей и в лермонтоведении: ни одной работы, специально посвященной этой теме, не было. Первое и единственное упоминание об этом представлении появилось в печати в 1948 г. Известный искусствовед А. Н. Савинов в статье «Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин»¹ коротко останавливался на эскизах Гагарина, выполненных к живым картинам на сюжет поэмы «Демон», однако самого спектакля не касался совсем. Настоящая статья характеризует этот беспрецедентный дворцовый спектакль, режиссура и художественное воплощение которого находятся в самой непосредственной связи с цензурной историей поэмы.

Г. Г. Гагарин — художник-постановщик и режиссер живых картин в Зимнем дворце — хорошо знал Лермонтова, находился с ним в приятельских отношениях и близко стоял к известному «кружку шестнадцати», членом которого был поэт (а может быть, и сам Гагарин).²

В мае 1840 г., вскоре после отъезда Лермонтова во вторую ссылку, Гагарин по собственному желанию отправился на Кавказ в качестве художника, прикомандированного к специальной комиссии, которой поручалось ввести новое гражданское устройство в Закавказье. С апреля по июнь 1841 г. он принимал непосредственное участие и в военных экспедициях в Чечне. По сообщению Д. А. Столыпина (родственника Лермонтова), в одной из экспедиций Гагарин жил в палатке вместе с Лермонтовым

¹ Савинов А. Н. Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин. — В кн.: Лит. насл. М., 1948, т. 45—46, с. 455—456.

² О «кружке шестнадцати» см.: Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 90—97, 285—379.

и А. А. Столыпиным.³ Длительное пребывание на Кавказе и в Закавказье (с мая 1840 по 1843 г. и затем с 1848 по 1854 г.), интерес Гагарина к Востоку вообще сделали его подлинным знатоком искусства, быта и природы народов Кавказа и Грузии. Гагарин тогда был единственным художником, который мог взять на себя осуществление постановки поэмы Лермонтова.

В творческом наследии художника сохранились эскизы, выполненные Гагариным к дворцовой постановке и ныне находящиеся в Государственном Русском музее.⁴ Свой первый сценарный план художник зафиксировал графически в десяти миниатюрных набросках, размещенных последовательно на одном листе. (Далее следовали наброски еще шести композиций на темы картин П. Веронезе, А. Ватто и Б. Э. Мурильо, хранящихся в Эрмитаже, которыми должно было закончиться предстоящее театральное зрелище. Мы этой части представления (его третьего отделения) не касаемся.) На листе имеется надпись: «Tableaux chez leurs Majestés au Palais d'Hiver. <Картины у их величеств в Зимнем дворце>. 1856?». Характеризуя эти эскизы, А. Н. Савинов писал: «В постановке картин на темы „Демона“ вполне проявились вкус Гагарина и вдумчивое отношение к задаче. Проекты сцен охватывают все основные моменты повествования».⁵ Однако первоначальный замысел художника претерпел в процессе его реализации значительные изменения. Анализ этого процесса раскрывает сложность стоявшей перед сценаристом и режиссером задачи. Здесь необходимо вспомнить, что постановке «Демона» предшествовала публикация отрывков из поэмы в «Отечественных записках».⁶ Текст этой первой, далеко не полной публикации был затем перепечатан в нескольких изданиях «Сочинений» поэта: в 1842, 1847, 1852 и 1856 гг.⁷ При этом в «живых картинах» первоначально предполагалось использовать строфы, не попавшие в первую публикацию и в последующие перепечатки. Полный же текст поэмы, как известно, появился в России только в 1860 г., а до того русское общество вынуждено было довольствоваться списками.

Каким же текстом пользовался Гагарин? Какая из известных к тому времени, широко распространявшихся в списках различных редакций поэмы была взята для инсценирования? Ответ на этот вопрос дает анализ сценарного плана Гагарина. К сожалению, воспроизвести оригинал технически невозможно из-за его

³ Савинов А. Н. Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин, с. 447—454.

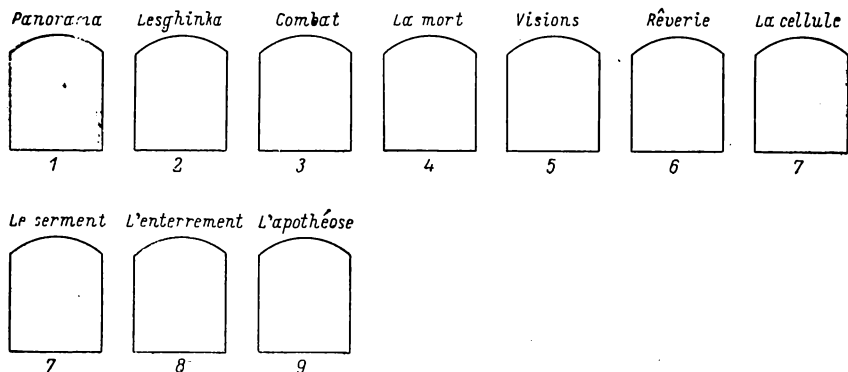
⁴ ГРМ, инв. № р—26042, р—26067, р—26068, р—26054, р—26087, р—2496, р—26071, р—2495, р—26069, р—26066.

⁵ Савинов А. Н. Лермонтов и художник Г. Г. Гагарин, с. 455.

⁶ Отеч. зап., 1842, т. 22, № 6, отд. I, с. 187—201.

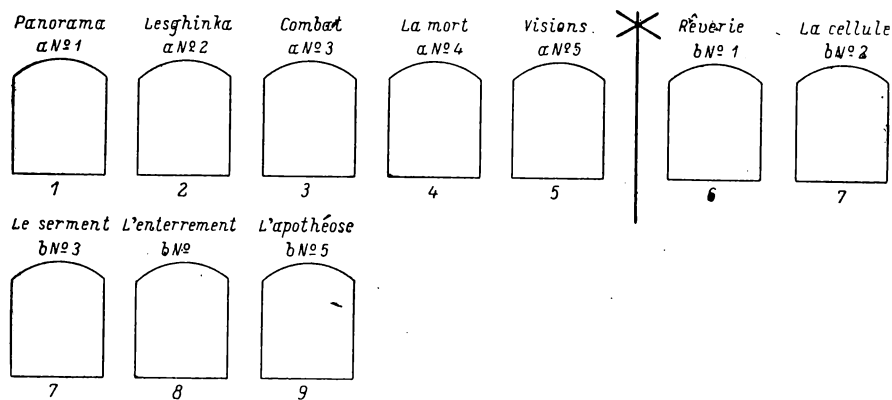
⁷ Лермонтов М. Ю. Соч. СПб., 1842, ч. 2, с. 163—197; СПб., 1847, т. 1, с. 220—242; 3-е изд. СПб., 1852, т. 1, с. 218—240; 4-е изд. СПб., 1856, т. 1, с. 218—240.

нечеткости. Все же для наглядности изобразим этот план схематически (схема 1):



Каждый миниатюрный эскиз, входящий в состав плана, снабжен сверху лаконичным названием на французском языке⁸ и порядковым номером, соответствующим развитию сюжета.

Обращает на себя внимание дважды повторенный порядковый № 7, подписанный под миниатюрами с названиями «Келья» («La cellule») и «Клятва» («Le serment»). Это не ошибка, как может показаться с первого взгляда. Дело в том, что действие обеих картин происходит в келье монастыря и смены декораций не требует (изменяется лишь мизансцена и количество действующих лиц). Это обстоятельство и подразумевалось художником, когда он вторично проставил седьмой номер. Затем план несколько усложнился и стал выглядеть так (схема 2):



В соответствии с двухчастной композицией поэмы постановщик разбил этот план на два отделения, и между картинами «Видения» («Visions») и «Мечтания» («Rêverie») появилась вертикальная черта-разделитель. Теперь в каждом отделении была

⁸ 1 — Панорама, 2 — Лезгинка, 3 — Бой, 4 — Смерть, 5 — Видения 6 — Мечтания, 7 — Келья, 7 — Клятва, 8 — Погребение, 9 — Апофеоз.

своя нумерация, и возле каждой миниатюры (вверху слева) были проставлены новые порядковые номера с добавлением литер «а» — для первого отделения и «б» — для второго. Общее количество картин, их названия и содержание оставались пока прежними.

Некоторые миниатюры поверх карандаша подкрашены акварелью и отделаны более тщательно. Это те из них, в которых есть пейзаж — небо, облака, горы, а именно: миниатюра первая, «Панорама», изображающая голубое небо, белые облака, снежные горы и Демона, летящего над облаками, широко распахнув темные крылья; миниатюра шестая, «Мечтания», — Демон у стен монастыря ночью: темно-синее звездное небо, белые стены монастыря, высокие темные силуэты пирамидальных тополей и Демон с бессильно опущенными крыльями, стоящий под сияющим окном кельи Тамары; наконец, миниатюра восьмая, «Погребение», — снежная глава Казбека, вздымающаяся над темными вершинами других гор, и на этом фоне ночное погребальное шествие в ущелье.

Очевидно, именно эти картины привлекли к себе особое внимание Гагарина своими чисто художественными задачами, представлявшей ему возможностью написать живописные декорации-фоны для мизансцен. И, однако, именно от одной из этих картин, как мы увидим, Гагарину пришлось впоследствии отказаться.

Несмотря на миниатюрный характер этих набросков, беглость зарисовок, мысль художника ясна, и содержание их легко прикреплается к соответствующим фрагментам поэмы.

Уже самое поверхностное знакомство с этим планом позволяет утверждать, что для постановки был взят текст так называемой «придворной» редакции поэмы, специально подготовленной Лермонтовым для чтения во дворце, которое, как известно, происходило 8—9 февраля 1839 г. при дворе императрицы. В сентябре 1841 г. чтение было повторено, на этот раз при дворе наследника.⁹ В его библиотеке и хранился экземпляр рукописной копии, которая могла быть предоставлена Гагарину для создания сценария постановки.¹⁰ Именно из этого источника 7 мая 1856 г. получил рукописную копию А. И. Философов, человек близко стоявший ко двору и очень благожелательно относившийся к Лермонтову. С этой рукописной копии и набиралась поэма в Карлсруэ; возможно, что Философов был инициатором этого издания.

Нашу уверенность в выборе именно этого текста подкрепляет прежде всего заключительная картина постановки (миниатюра девятая), носящая название «Апофеоз». Композиция этой сцены представляет поражение Демона и торжество посланника небес,

⁹ Герштейн Э. Судьба Лермонтова, с. 69—72.

¹⁰ Найдич Э. Э. Последняя редакция «Демона». — Рус. лит., 1971, № 1, с. 75.

уносящего от земли раскаявшуюся душу Тамары. Как неоднократно отмечалось исследователями, такой сюжетный поворот поэмы получила только в последней, 1839 г., редакции, предназначенной для чтения во дворце.

Наличие картины «Клятва» в сценарном плане также является подтверждением того, что Гагарин обратился к редакции поэмы, читанной во дворце, так как именно в эту редакцию Лермонтов впервые ввел клятву Демона.¹¹

Оценивая первоначальный проект в целом, надо отметить, что эти десять картин (фактически их было десять, а не девять, но две имели один и тот же № 7, как мы видели) охватывали все основные вехи сюжета поэмы в ее последней редакции. Однако замыслу художника не вполне соответствовало его сценическое воплощение, которое уже не передавало многих принципиально важных моментов содержания поэмы, в лучшем случае просто обходя их, а иной раз преподнося зрителям в искаженном виде.

Для уяснения дальнейших изменений в сценарном проекте Гагарина необходимо вспомнить, какие именно строфы не попали в печать при публикации в 1842 г. отрывков поэмы в «Отечественных записках» и изданиях «Сочинений» Лермонтова, предшествовавших работе Гагарина.

Если свести воедино все, что не вошло в первую публикацию текста поэмы в «Отечественных записках», то мы увидим, что исключенными оказались те строфы, в которых речь шла о стремлении Демона к добру, к примирению с небом, к любви. Отсутствуют строфы, содержание которых составляют трагическая борьба Тамары с охватившей ее страстью, ее тщетная попытка найти спасение в молитве в стенах монастыря, ее неравный поединок с Демоном, от власти которого она не в силах освободиться. В текст журнальной публикации не вошел и первый спор Демона с ангелом-хранителем, закончившийся победой Демона.

Не помещена была и строфа, наиболее важная для понимания идейного содержания поэмы: диалог Тамары и Демона, клятва Демона, беспощадная критика и отрицание «минутной» жизни людей, обещание Демона открыть Тамаре «пучину гордого познания». Отсутствует также описание торжества Демона и последних мгновений жизни Тамары.

Поэма, таким образом, утратила свой богоборческий, бунтарский характер; были нарушены логика развития сюжета, цельность образов, их взаимодействие.

Постараемся проследить, каков был характер изменений, которым подвергся первоначальный проект, как протекала дальнейшая работа художника, сценариста и режиссера Гагарина над спектаклем.

¹¹ То обстоятельство, что впоследствии эта картина была из постановки исключена, о чем будет речь впереди, на решение вопроса о выборе текста влиять не может, — важно наличие такой композиции в первом проекте Гагарина.

Окончательную редакцию спектакля, а тем самым и завершающий этап работы режиссера, отражает программа, специально отпечатанная на русском и французском языках к предстоящему зрелищу. Заметим, что среди приглашенных было много иностранцев, в том числе чрезвычайные посланники и полномочные министры, именитые путешественники и другие высокопоставленные лица. Программа с общим заголовком «Живые картины 29 апреля 1856 г.» состояла из трех отделений. Приводим текст первого и второго отделения программы (в третьем отделении, как уже отмечалось, были названы сцены на сюжеты картин Веронезе, Ватто и Мурильо).

Русский текст	
Отделение первое	Отделение второе
1 картина Панорама Кавказа	1 картина Ангел-хранитель
2 картина Лезгинка	2 картина Искушение
3 картина Бой	3 картина Шествие
4 картина Оплакивание	4 картина Апофеоз
5 картина Видение	

Французский текст	
1-re partie	2-me partie
1 tableau Panorama du Caucase	1 tableau L'ange gardien
2 tableau Lesghinka	2 tableau Tentation
3 tableau Combat	3 tableau Pèlerinage
4 tableau Complainte	4 tableau Apothéose
5 tableau Vision	

Итак, два первых отделения программы были отведены постановке на сюжет поэмы «Демон». Однако никакого объясняющего их заголовка эти картины не имели. Отсутствовало и указание на литературный источник, из которого было почерпнуто содержание сцен. Количество картин уменьшилось, их стало девять, а не десять, как было в первом сценарном плане. Как видно из программы, изменились названия одних картин, другие совсем не вошли в спектакль; напротив, картины, не предусмотренные в проекте, оказались включенными в него.

Все указанные в программе названия картин, насколько возможно, носили обезличенный, нейтральный характер. В тексте программы (как, впрочем, и в первом проекте) не был ни разу упомянут не только главный герой поэмы Демон, но и вообще ни одно из действующих лиц, за исключением (как это ни курьезно) Ангела-хранителя.

Изменения в первом отделении коснулись только трех названий: «Панорама Кавказа» — вместо прежнего «Панорама», «Оплакивание» — вместо прежнего «Смерть», «Видение» (единственное число) — вместо проектного «Видения» (множественное число). Существа дела эти изменения, внесенные в программу, не меняли. Новое название «Панорама Кавказа», как и прежде, действительного содержания картины — полет Демона — не отражало. Конкретный географический адрес только пояснял зрителю этнографические особенности последующих сцен. Такая своеобразная мимикрия, очевидно, не случайно была применена уже в проекте Гагарина и продолжена затем в программе: не пляска Тамары, а национальный танец — «Лезгинка»; не нападение на князя, а «Бой»; не смерть князя, а «Оплакивание» — народный обряд. О названии картины «Видение», которой заканчивалось первое отделение, скажем несколько позднее.

Во втором отделении перемены были более значительны. Прежде всего заметим, что исчезла картина «Мечтания» («Rêverie»). Она не переименована, а исключена из постановки. Картин стало не пять, как намечалось в проекте Гагарина, а четыре. Исчезли из программы картины «Келья» и «Клятва». Вместо прежнего точного определения картины «Погребение» появилось ничего не поясняющее наименование «Шествие».

Между тем «живые картины» — термин условный. Они не только бессловесны, но и неподвижны. Инсценировка в этом жанре имеет очень ограниченные возможности. Название картины, наряду с мизансценами, декорациями и костюмами, помогает раскрытию содержания, донесению его до зрителя. Этого важного компонента — точного названия, отражающего содержание сцены, — Гагарин позволить себе не мог.

В окончательный вариант были введены новые картины: «Ангел-хранитель» и «Искушение». Новые названия отразили перемену всего смыслового содержания представленных сцен: название «Ангел-хранитель» уже само по себе предполагало главным действующим лицом Ангела и исключало мысль о том, что на этот раз в споре за Тамару (как это и происходит в поэме Лермонтова) победителем явится Демон. Конечно, и название «Искушение» придавало совсем иной смысл картине: ее героем оказывался не Демон, приносящий Тамаре торжественную клятву в вечной любви и верности, а лукавый дух, решивший погубить Тамару.

Из сравнительного анализа программы постановки и первого проекта Гагарина становится очевидным, что, располагая «придворным» вариантом поэмы, художник прокорректировал свой сценарный проект, соотнеся его и с текстом, напечатанным в «Отечественных записках».¹² Он изъясил три сцены, соответство-

¹² Подробнее об этом издании см.: *Михайлова А. П.* Белинский — редактор Лермонтова. — В кн.: Лит. насл. М., 1952, т. 57, с. 261—268.

вавшие по содержанию строфам, не вошедшим в это издание по цензурным соображениям. Были исключены из постановки картины «Мечтания» (ч. II, строфа VII), «Келья» (ч. II, строфы VIII и IX) и «Клятва» (ч. II, строфа X).

В окончательном варианте содержания спектакля вне текста, напечатанного в «Отечественных записках», оказались картины «Ангел-хранитель» (композиция произвольная), «Искушение» (ч. II, строфы X и XI) и «Апофеоз» (ч. II, строфа XVI).

Промежуточная стадия между двумя крайними точками, отражающими эволюцию режиссуры Гагарина, — сценарным проектом и программой, запечатлена в отдельных эскизах художника, снабженных различными режиссерскими пометами, а иной раз и сопровожденных перечнем исполнителей. К некоторым картинам сохранилось по два, по три эскиза разной степени завершенности (см. рис. 1 и 2), к другим их нет совсем. Вероятно, они до нас не дошли.

Не останавливаясь на композициях картин, имеющих этнографический, обрядовый характер («Оплакивание», «Шествие», «Бой», «Лезгинка»), перейдем к анализу тех эскизов, по которым можно составить представление об общей направленности спектакля.

Особое значение для характеристики режиссерской работы Гагарина имеет картина, которой заканчивалось первое отделение и которая в проекте художника называлась «Видения».

«Видения» были задуманы, очевидно, как контаминация двух строф — XV и XVI — части I поэмы. Этот режиссерский прием позволял объединить одновременные состояния героев поэмы. В строфе XV повествуется о Тамаре, оплакивающей смерть жениха. Она еще не видит Демона, а только «слышит Волшебный голос над собой:

„Не плачь дитя, не плачь напрасно!“»

(4, 193)

Утешая Тамару, Демон рисует ей картину райского блаженства, в котором пребывает князь-жених, в своей новой ипостаси равнодушный к земным горестям:

Он далеко, он не узнает,
Не оценит тоски твоей;
Небесный свет теперь ласкает
Бесплотный взор его очей;
Он слышит райские напевы...

(4, 193)

Именно эти пять стихов из 59, составляющих строфу, стали главным содержанием сцены, тем «видением», которое подразумевалось ее названием, указанным в программе.

Одновременно было представлено и первое явление Демона

Тамаре (строфа XVI); она видит его во сне (ни о каких иных видениях в поэме речи не идет):

И перед утром сон желанный
Глаза усталые смежил;
Но мысль ее он возмутил
Мечтой пророческой и странной.
Пришлец туманный и немой,
Красой блистая неземной,
К ее склонился изголовью;
И взор его с такой любовью,
Так грустно на нее смотрел,
Как будто он об ней жалел.

(4, 195)

Для сценического воплощения этих фрагментов поэмы Гагарину пришлось дать сложную и громоздкую двухэтажную композицию. В верхней части эскиза среди облаков изображен «властитель Синодала» в окружении ангелов, чьи райские напевы он слушает. Внизу Тамара в своей келье, полулежащая на ложе, и парящий над нею с поднятой вверх рукой Демон, как бы призывающий Тамару взглянуть на райское блаженство, которое вкушает ее умерший жених (см. рис. 1).

По всей вероятности, Гагарина привлекла эффектность картины. Сама по себе, отдельно взятая, она имела бы все права на существование, так как вполне соответствовала тексту поэмы, но, построенная вышеописанным образом, эта сцена, хотел того Гагарин или не хотел, неизбежно перемещала внимание зрителей от Демона и Тамары к многофигурной мизансцене в облаках, где фрейлины двора изображали ангелов, играющих на арфах (заметим, что публика зрительного зала состояла из ближайших ко двору лиц, в том числе и родственников исполнительниц). Не приписывая Гагарину сознательного умысла, приходится констатировать, что стихи эпизодического значения о безучастности «гостя райской стороны» ко всему земному отодвинули на второй план первое явление Демона Тамаре, заслонили блистающий неземной красотой туманный образ, возмущивший ее мысль «мечтой пророческой и странной» (см. рис. 2).

Произошло смещение смысловых акцентов.

Но именно эти «странные мечты», зароненные пришельцем в душу Тамары, и не должны были занимать внимание зрителей дворцового спектакля, так же как они не были пропущены в текст, опубликованный «Отечественными записками».

Вообще, очевидно, неудобно было включать явление Демона Тамаре в высокий ранг религиозных явлений. Не потому ли первоначальное название «Видения» в окончательной редакции утратило множественное число, превратившись в «Видение»? Случайностью ли была эта деталь?

Наиболее значительный материал для характеристики театральной интерпретации поэмы в Зимнем дворце дает анализ работы постановщика над вторым отделением, которое Гагарин со-



Рис. 1. Эскиз к картине «Видение». Рисунок Г. Г. Гагарина. Бум., карандаш, тушь. 1856. (ГРМ).



Рис. 2. Эскиз к картине «Видение» (фрагмент). Рисунок Г. Г. Гагари Бум., карандаш, черная акварель. 1856. (ГРМ).

бирался начать картиной «Мечтания» («Rêverie»). Здесь Демон должен был, как это видно из проекта, предстать у стен монастыря под окном кельи Тamarы, куда он, «привычке сладости послушный», прилетел с наступлением ночи. Этот сюжет давал художнику богатые возможности для создания истинно романтической картины: ночной пейзаж, освещенное лампадой око кельи, льющиеся оттуда звуки музыки и на фоне стен монастыря — Демон, впервые постигший «тоску любви, ее волнение, готовый начать новую жизнь. Все это покоряло бы зрителя своей поэтичностью, вызывало бы симпатии к Демону, что было бы, разумеется, противопоказано. Злой дух, стремящийся к любви, добру, к возрождению, — мыслимо ли было допустить такое? Текст, соответствующий этой сцене (ч. II, строфа VII), 1

вошел в «Отечественные записки». Отказался от этой сцены и Гагарин.

Разительный пример режиссуры Гагарина представляет картина, названная в программе постановки «Ангель-хранитель», которой, после исключения сцены «Мечтания», открывалось второе отделение спектакля. В первом проекте Гагарина такого названия вообще, как мы видели, не было. Оно появилось только в программе. Может быть, картина «Ангел-хранитель» была новой, как и некоторые другие, только по названию, а в действительности отражала содержание эпизода, условно обозначенного в проекте «Келья»? (Ведь именно в келью Тамары прилетает «хранитель грешницы прекрасной» и сюда же проникает Демон.) Но, оказывается, картина родилась в результате объединения под этим названием двух картин — «Келья» и «Клятва». Обе они в первоначальном проекте мыслились как самостоятельные, имели свои порядковые номера (в № 2 и в № 3, схема 2).

Проект композиции с неопределенным названием «Келья» (указывающим только на место действия, а не на смысл происходящего), как это видно из первоначальной мизансцены, должен был передавать содержание строф VIII и IX части II поэмы, где описано появление Демона в келье Тамары, его столкновение с ангелом:

Он входит, смотрит — перед ним
Посланник рая, херувим,
Хранитель грешницы прекрасной,
Стоит с блистающим челом
И от врага с улыбкой ясной
Приосенил ее крылом...

(4, 200)

Непосредственное продолжение этой сцены находим в следующей строфе поэмы, где описан спор Демона с Ангелом, на этот раз закончившийся победой Демона:

И вновь в душе его проснулся
Старинной ненависти яд.
«Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее, она моя!
Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья.
На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святости,
Здесь я владею и люблю!»
И Ангел грустными очами
На жертву бедную взглянул
И медленно, взмахнув крылами,
В эфире неба потонул.

(4, 201)

Даже на миниатюрном наброске первоначального проекта видно, какой решимостью полон Демон: он угрожает, он не со-

бирается уступать Ангелу Тамару, находящуюся в глубине сцены. Из последующих композиционных вариантов угрожающий Демон исчезает. Исчезает из программы и сама картина с условным обозначением «Келья», по первоначальному замыслу отражавшая поединок злого духа с посланником рая, закончившийся в поэме поражением последнего. Ниже мы увидим, что бунтующий Демон, поставленный художником на колени в присутствии ангела, был превращен в свою противоположность.

По первоначальному проекту композиция картины «Клятва», как показывает название, должна была соответствовать содержанию строфы, включенной Лермонтовым в «придворную» редакцию поэмы, — клятве Демона (ч. II, строфа X). На рисунке изображена Тамара на ложе и перед нею на коленях Демон. В тексте поэмы дважды встречаются строки, которые могут дать основание для мизансцены с коленопреклоненным Демоном. Впервые — в диалоге Тамары и Демона, предшествующем его клятве:

Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, — я у ног твоих!

(4, 202)

И вторично — непосредственно после клятвы:

О! верь мне: я один поныне
Тебе постиг и оценил:
Избрав тебя моей святыней,
Я власть у ног твоих сложил.

(4, 209)

В обоих случаях Демон находится наедине с Тамарой, как и было задумано Гагариным в проекте. Эта композиция с ее первоначальной мизансценой из дальнейшей разработки также исчезает.

В клятве Демона содержится не только обещание верности Тамаре, но и отречение от «старой мести», отречение от «гордых дум»:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

(4, 208)

Видимо, эта «безнравственная идея» (по определению А. П. Шан-Гирея)¹³ о стремлении Демона к духовному возрождению (как и в картине «Мечтания») послужила причиной изъятия картины «Клятва» из постановки и программы. Так же как и предыдущая, эта строфа, включающая клятву Демона, в текст, опубликованный в «Отечественных записках», не вошла.

¹³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 45.



Рис. 3. Эскизы к картине «Ангел-хранитель». Рисунки Г. Г. Гагарина. Бум., карандаш, акварель. 1856. (ГРМ).

Однако каким-то образом отразить спор Демона с Ангелом за власть над Тамарой было необходимо для развития фабулы в живых картинах. Как же поступил Гагарин? Сохранившийся эскиз с двумя вариантами мизансцены Тамары, Демона и Ангела позволяет вскрыть процесс режиссерской работы над новой картиной (см. рис. 3). Отчетливо видны сомнения и колебания художника в поисках композиции новой картины. Гагарин, очевидно, намеревался использовать уже найденные им мизансцены для картин «Келья» и «Клятва», намеченных в первом сценарном проекте. Они легко узнаются на вышеупомянутом эскизе. Тамара, пугливо отпрянувшая в глубь кельи, и Ангел, приосеняющий ее своим крылом, — такая мизансцена была естественна, когда на пороге кельи появлялся Демон, полный решимости и угрозы. Но в новой ситуации, когда, по воле художника, Демон, заимствованный из упраздненной картины «Клятва», стоя на почтительном расстоянии от Тамары, смиренно преклонял колени, испуг Тамары совершенно не оправдан. Внутренняя логика этой сцены явно нарушена. На том же листе имеется вторая композиция, тоже использующая уже знакомую нам по проекту мизансцену Тамары и Демона из картины «Клятва». Тамара полулежит, опершись одной рукой на ложе, другая рука поднята вверх с характерным жестом, который мог означать и напоминание о вездесущем боге и требование от Демона клятвы в чистоте его стремлений:

Клянися мне... от злых стяжаний
Отречься ныне дай обет.
Ужель ни клятв, ни обещаний
Ненарушимых больше нет?..

(4, 207—208)

Наедине с Тамарой коленопреклоненный Демон был вполне уместен — он клянется Тамаре в любви и верности, в своем желании примириться с богом. Казалось бы, и этот диалог, и эта мизансцена Тамары и Демона невероятны в присутствии третьего лица, но за изголовьем ложа Тамары художник поставил Ангела с повелительно протянутой рукой. Наличие третьей фигуры, понадобившейся Гагарину для создания композиции к новой картине «Ангел-хранитель», обесмысливало эту мизансцену, внесило непримиримую противоречивость в ее содержание. И все-таки художник избрал вторую мизансцену, так как именно она более проработана, подкрашена акварелью, имеет более законченный вид, в то время как первая осталась в карандашном наброске. В новой мизансцене не было и намека на спор Демона с Ангелом и на торжество злого духа. Ясно, что доминантная роль должна была принадлежать Ангелу-хранителю, а не Демону. Такой вывод диктуется не только названием картины, но и логикой развития всей предыдущей работы режиссера и, в частности, доказывается рассмотренным выше эскизом, где в обеих композициях (вопреки тексту поэмы) появляется коленопреклоненный

Демон. Так Демон оказался поставленным на колени не только перед Тамарой, которую он любил всей силой «нездешней страсти», но и перед Ангелом, которого он (тоже всей силой своей страсти) ненавидел. Ни один стих поэмы не давал Гагарину повода для такой композиции, противоречившей логике развития сюжета и образу Демона. Объединенные новым названием «Ангел-хранитель» две искаленные картины — «Келья» и «Клятва» — представили противоестественное сочетание Ангела, Тамары и коленопреклоненного Демона перед ними.

О существовании картины «Искушение» мы также узнаем только из программы. В первом проекте ее нет, никаких зарисовок к ней не обнаружено. По месту, которое ей было отведено в программе, мы вправе заключить, что в новой картине должно было отразиться содержание строфы XI части II, заканчивающейся смертью Тамары, так как следующая сцена под безликим названием «Шествие» представляла ее похороны. Как известно, мотив искушения верующих дьяволом, принимающим различные обличья, один из самых распространенных в религиозных легендах всего мира. Сцена искушения, предполагающая наличие искусителя, лукавого соблазнителя, становилась необходимым звеном развития сюжета, подготавливающим зрителя к восприятию заключительной картины «Апофеоз» в аспекте справедливого возмездия, полученного Демоном: «И благо божие решенье!»

Заключительная картина второго отделения «Апофеоз» не таила в себе никаких опасностей для постановщика. Напротив, сюжет вполне соответствовал религиозным догмам — «мрачный дух сомненья» был побежден. Следуя тексту поэмы, композиция проекта представляла торжество посланника небес над искусителем. Ангел уносил в своих объятиях Тамару. Злой дух, вылетев из бездны, оставался один. Никаких эскизов к этой сцене, кроме первого проектного наброска, не сохранилось. Видимо, изменений не потребовалось.

Подведем итоги. Наивно было бы ожидать, что постановка живых картин в Зимнем дворце отразит (хотя бы приближенно) содержание философской поэмы Лермонтова с бунтарским образом главного героя.

В программе сообщалось, что в перерывах между картинами читались отрывки из поэмы (какие именно, не уточнялось). Чтение этих отрывков, разумеется, восполняло недостатки скудных сценических возможностей живых картин. Однако можно утверждать, что если с такой тщательностью даже из немых сцен исключалось все, что могло навести на размышление о сложности трагического образа Демона, то тем более стихи такого смыслового наполнения не произносились со сцены.

Театральная интерпретация поэмы не только не отразила, но во многом исказила основное содержание поэмы, ее идею, образ самого Демона — носителя этой идеи, «врага небес», «царя познания и свободы», утратившего в сценическом воплощении свои главные черты. Эти метаморфозы скорее всего были кем-то под-

сказаны постановщику, а может быть, и предложены в достаточно категорической форме. Имея на руках, казалось бы, уже апробированную, дважды читанную при дворе редакцию поэмы, Гагарину пришлось, как мы видели, «исправлять» Лермонтова, и, надо полагать, делал он это не по своей воле. На репетициях присутствовали члены царской семьи, и в том числе великая княгиня Мария Николаевна, давняя недоброжелательница поэта. Возможно, дело не обошлось и без советов А. И. Философова, который, конечно, отдавал себе отчет в том, что от одобрения этой постановки в Зимнем дворце в большой мере зависит предоставившаяся возможность напечатать поэму в придворной типографии Карлсруэ (хотя бы тиражом 28 экземпляров, предназначенных для узкого круга придворных).

Понимал ли Гагарин, какой фальсификации подверглось любимое создание Лермонтова? В какой степени художник был свободен в выполнении стоявшей перед ним задачи? У нас нет данных для определенного ответа на эти вопросы. Но так или иначе живые картины по поэме «Демон», поставленные Гагариным, после всех усилий, о которых шла речь выше, были приняты благожелательно, и спектакль был повторен во дворце великого князя Константина Николаевича при большом количестве приглашенных. Философов, сопровождавший императрицу и великого князя Михаила Николаевича в Карлсруэ, разумеется, с ведома и согласия высоких лиц мог получить вариант поэмы, читанный при дворе наследника в 1841 г. и с тех пор хранившийся в его библиотеке.

Конечно, сохранившиеся эскизы Гагарина, рассмотренные нами, не дают еще права утверждать, что при их реализации не было произведено больше никаких перемен в ту или иную сторону. Эскиз для художника-постановщика только отправной пункт. Однако основной замысел графического сценария художника, как первичного, так и последующего, более детально разработанного в отдельных эскизах, ясен. Подтверждением справедливости сделанных нами выводов о характере эволюции этого замысла, его целенаправленности является программа постановки — документ, фиксирующий содержание окончательного сценического плана, последовательность смены картин, их смысловые доминанты.

Такова история этого дворцового спектакля по запрещенной поэме Лермонтова «Демон».

И. Г. ЯМПОЛЬСКИИ

ЛЕРМОНТОВ И БЕНЕДИКТОВ В ПЬЕСЕ Н. И. КРОЛЯ

В 1849 г. в Петербурге вышла «Комедия из современной жизни» Н. И. Кроля (1823—1871). Это была неудачная попытка создать новое «Горе от ума».

В комедии обращает на себя внимание одна сцена. В третьем действии («Вечер у графини Нольской») появляется поэт Кудрин. Вот этот отрывок из пьесы (с. 75—77):

Кудрин

Вчера окончил я послание к косе.

Г. Нольская

И что послание прелестно, верим все.
Предмет не нов. У нас пет многими раз до ста.

Кудрин

Но я фантазии гигантский дал размах.
Коса, моя коса, такого вышла роста,
Что целый мир в ее утонет волосах!
И мрак, представьте, мрак, на всем миротвореньи!...

Автор одного водевиля (*в сторону*)
Признаться! ну, полет живой воображенья!...

Кудрин (*доставая из кармана стихи*)
Когда угодно вам — оно со мною здесь.

Г. Нольская

Ах, благодарна вам, — хотелось бы прочесть.

Автор одной рецензии

Графиня? неужель? вот случай мне неожиданный
Был встретить первых вас из дам,
Чтоб не было к стихам
Холодности какой-то постоянной.

Г. Нольская

Не к всем — к иным...

Автор одной рецензии

Ну, Лермаптов...

Г. Нольская

О нет,

Напротив: чересчур озлобленный поэт
Мне не по вкусу. Он, с мечтою прихотливой,
Признаться, странен мне и несколько смешон.
К тому ж я женщина, а мы — самолюбивы.

(Указывая на Кудрина.)

Вот представитель наш, восторженный, игривый,
Он женщине в стихах воздвигнул пышный трон,
И мы читаем их всегда не без волнения.

Автор одной рецензии *(в сторону)*

Вкус странный.

Кудрин *(клянясь)*

Женщина есть перл в венце творенья.

Нетрудно догадаться, что Кудрин — это В. Г. Бенедиктов. Самая фамилия напоминает об известном его стихотворении «Кудри» («Кудри девы-чародейки...»), а строки о косе перекликаются с его «Тремя искушениями», появившимися три года назад в альманахе «Новоселье» (ч. 3) и вызвавшими злую пародию Некрасова в «Отечественных записках» (1846, № 5, с. 12). В «Трех искушениях» читаем:

Те кудри черные... их страшно вспомнать!
Те кудри, целый мир в них мог бы утонуть...
< >
Та черная коса, те локоны густые,
И волны, пряди их и кольца смоляные,
Когда б раскинуть их, казалось бы, могли
Опутать, окружить, обвить весь шар земли...

Интересно, что Кудрина, т. е. Бенедиктова, светская женщина противопоставляет другому поэту, который ей не по вкусу, — «озлобленному» и странному Лермонтову.

ЗАМЕТКИ Н. Я. БЕРКОВСКОГО О ЛЕРМОНТОВЕ

ПУБЛИКАЦИЯ Л. А. ВИРОЛАЙНЕН

Наум Яковлевич Берковский (1901—1972), известный советский ученый-литературовед, автор книг и статей о зарубежной литературе и о театре, много размышлял и писал также о русской литературе. Ему принадлежат интересные работы о Пушкине и Чехове, Тютчеве и Достоевском, Гоголе и Н. А. Островском.

На протяжении всей жизни Н. Я. Берковский делал для себя заметки о том, что читал или над чем размышлял. К этим заметкам он возвращался потом при работе над соответствующей статьей или книгой. С течением лет, в ходе работы, его мысль развивалась, иногда менялась или давала толчок новым интересам и исследованиям.

Среди такого рода рабочих записей особенно заметное место занимают записи, связанные с размышлениями над произведениями русской литературы, к которой ученый всю жизнь испытывал особое тяготение. В архиве Н. Я. Берковского сохранились заметки о Пушкине, Гоголе, Тютчеве, Лермонтове, Достоевском, Л. Н. Толстом и других русских писателях. Несмотря на то что эти записи делались для себя и не предназначались для публикации, многие из них представляют значительный интерес. Это касается и предлагаемых ниже заметок о Лермонтове, в которых отразились мысли ученого об отдельных стихотворениях поэта, а через них и о некоторых общих мотивах, характерных для его творчества.

ПРИНЦИПЫ ЛИРИКИ

(К Лермонтову)

Плоские идеи психологического параллелизма, простого душеизлияния и т. д.

Поэтический образ — лирическое уподобление. Для чего и к чему этот образ — чтобы я нашел самого себя, кивнул себе же из зеркала? Нет, образ нужен, чтобы в нем явилось мне мною необладаемое, недостающее мне. Он нужен ради несходства со мною, ради перехода от сходства к несходству. «На севере диком. . .» — «Ein Fichtenbaum steht einsam. . .» — в контекстах Лермонтова, а не самого Heine. Дело же не в том, что Ивана Ивановича и Марью Петровну сгустили каждого в образ одного дерева и другого дерева, дело не в переброске простых человеческих эмоций в древесный мир. Дело в добавлениях и изменениях, которые получают при этой переброске. Сосна и пальма — их немота, их несуетность, безмолвное величие их любви, недоступное обыкновенным персонажам. Прочность их любви, устойчивость этих душ,

внедренных в свои стволы. Героическая прочность страсти и масштабы времени, лежащие за пределами обыденно человеческими, — страсть на век, на века, молчаливая, в себя ушедшая, сверхвременная. Все начинается с человеческого и приходит к надчеловеческому, к той мощи чувства, к той его огромности, вековечности и красоте, которые лежат уже за пределами человека. Но не в этом ли назначение лирической поэзии — в выходе за человека, в преодолении границ человеческой природы? Не в этом ли смысл искусства вообще — оно делает достигаемым человеку как таковому недоступное, запредельное ему. Через искусство для нас становится переживаемым превосходящее наш опыт и наши способности переживание. Искусство разрывает оболочку элементарно человеческого, житейского, бытового «я». Звездное сквозь человечески-бытовое. Искусство — усиление, укрупнение человека в качестве существа ощущающего, чувствующего, морально-эстетического, подобно тому, как через технику дается такое же его укрупнение на действенное. Через технику человек побеждает свои естественные горизонты времени и пространства, через искусство — естественные горизонты внутреннего переживания. Искусство — доразвитие человека изнутри дальше установленного для него природой. Звезды сверхчеловеческого над человеком как таковым. Были люди, через поэтов стали боги. Лирика человеческое превращает в божественное. Язык поэзии и сущность ее — метаморфозы. У древних — Овидий — близкая связь поэзии, мифа и метаморфозы. Метаморфоза — освобождение, очищение, возвышение. . . усиление. . . апофеотика. Fichtenbaum — Palme: гигантская страсть и гигантская печаль через гигантские времена и пространства. Метаморфоза к гигантизму.

Лирика — стремление освободить мои лучшие силы от меня самого.

В лирический образ входит нечто для меня желанное и навсегда недоступное — «не-я», отделившееся от «я». В лирике «я» становится «не-я» — то есть неким иным «я», через образы внешнего мира.

Ступени лирики. Ступени искусства.

Всякое искусство — выход за пределы нам данного. Но выход этот может быть скромным, может быть максималистским.

Всякое лирическое стихотворение есть разговор, всякий монолог есть диалог, и тем самым наше «я» расширяется на чужое «я».

Радиусы расширения: групповой, национальный, родовой. Расширение наибольшее — за пределы человеческой природы, когда начинают звучать космос и звездные миры.

Лестница превращений. Разные ступени ее — от низшей до высшей, за-человеческой, по-ту-человеческой.

Лирика как диалог, как взаимное приобщение мое к другому, другого ко мне. Лирическое стихотворение начинается с меня самого, но в лирическом общении происходит метаморфоза; рож-

дается какая-то третья личность, не я и не ты, а кто-то иной между нами.

Признания, жалобы. Из жалоб своих я сам узнаю, как я несчастен, я жалуясь и темнею от собственных жалоб. Не будь собеседника, я бы никогда не учуял, что делается в собственной моей душе, она бы существовала и не жила.

Лирика типа: «И скучно и грустно», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» — не ради сообщения каких-то третьих «истин», а ради рассказа о самом себе, ради самоосвещения с помощью того, к кому она обращена.

В лирике человек вырывается из своей природной ограниченности — катарсис лирики, — из ограниченности отпущенных ему сил и масштабов.

Трагедия — победа над самым унижительным для человека, более всего ограничивающим его земную природу — победа над страданием.

12 мая 1969 г.

ЛЕРМОНТОВ. «ДАРЫ ТЕРЕКА»

<1>

Смысловой фон: любовь, которая повсюду. Каспий, которому тоже нужна женщина. Терек на роли сводника. Чуть-чутьощные черточки быта, издалека взятого, нужные для подцветки, для оживления.

Всепроникнутость любовью, ее драмами, ее злобой, ее мстительностью.

Любовь живых и любовь мертвых, одна питает другую.

Слепая стихия — она тоже стремится к одушевленному. Любовь, которая ни перед чем не останавливается, ни перед законами жизни и смерти. Убитая казачка — она все еще не выбыла из оборота опасных и губительных страстей. Нет покоя.

С мертвой казачкой, которая тоже стала слепой природой, слепые эти силы могут наконец распорядиться по-своему.

«Правда» этого стихотворения: нет конца, нет предела миру страстей. Он и по ту и по эту сторону смерти.

Всеобщность страсти, она движет всем и всеми.

Эта «идея» — предпосылка стихотворения, но она приходит к нам последней.

Терек — нет, не сводник. Ему нужен выход в Каспий, он торгует самым дорогим, что у него есть, прибереженным — той казачкой. Мотив выкупа.

Вселенский эрос, в котором участвует и живое и неживое, и человек, и реки, и моря.

Возрасты, покорные эросу, все наравне: древний Каспий → казачина гребенской. Оба посягают на казачку. И еще Терек, которого горькая нужда заставляет уступить ее Каспию.

Описание казачки. Телесный колорит этих страстей. Вселенская плоть, ее тревоги и волнения.

«Казачина гребенской» — любовник, убийца. Она — в волнах, он — помчался в ночной бой с чеченцами, где и примет гибель свою. Но две смерти — это еще не развязка для одной страсти.

Вечность и повседневность страстей.

Всемирное беспокойствие.

Бытовые формы, которые угадываются за воздушно-водяным сюжетом. Разговор Терека с Каспием. Предлагает свою цену за допуск.

«Кабардинец удалой» — борец ислама. Нет, не прошел. Тогда ставка круто повышается. «Казачка молодая». Ее берег, ее припрятал, но, что же делать, приходится спустить ее с рук.

Обольщение Каспия — лучшим, что имеешь.

В Тереке, в Каспии, в великих и малых водах брезжит некое предчувствие персонажей и диалогов будто бы между ними.

Каспий и Терек — их интересы, игра этих интересов.

13 сентября 1969 г.

«2»

Жанрово-бытовая основа, которая очень деликатно и точно выдерживается.

Тереку нужен от Каспия пропуск в море его, он предлагает «дары» — взятки, как воеводе, который сидит у ворот воеводства и живет кормлением. Терек тоже сила, поэтому он, хоть и ласкается к Каспию, но обходится с ним не без фамильярности: «Слушай, дядя...».

Два подарка, один за другим. Первый похуже — не сойдет ли? Потом самое заветное: казачка, которую Терек приберегал. Образ ложится на образ: кабардинец — рыцарь Ислама, очень принаряженный, до игрушечности. Кабардинец — подарок, Казачка — дар.

Кабардинец — вероисповедная мишура.

Казачка — красота подлинная, души и тела.

Казачка, в жизни в себя влюблявшая до убийства. Тот, кто убил ее, тоже ищет смерти. Красота, жизнью не вмещаема.

С казачки все стихотворение идет на высоты.

Золотое шитье по простому бытовому грунту.

Величие страсти. Величие передано гиперболой универсальности.

Терек, влюбленный в казачку. Река, влюбленная в жертву, брошенную ей.

Терек богаче Каспия — он ближе к людям, к их поселениям, ему достаются куски их жизни. Каспий от них ничего не имеет. Добыча Терека — см. «Тамара».

Универсальность страсти — гипербола страсти — выражение ее величия и могущества через гиперболу универсальности.

Тема Лермонтова: неумирание жизни, бессилие смерти над жизнью. Жизнь, не имеющая предела.

«Надо мной чтоб вечно зеленой...» — жизнь после смерти.
Нет иного мира — с иными законами — в том же нашем мире
жизнь продолжается, измененная не по существу, но модально.

14 сентября 1969 г.

⟨3⟩

Всевластие любви — одна тема.

Всевластие красоты — другая тема здесь.

Перед красотой бессилен даже мир тления.

Убийства, смерти, тлеющие тела — красота и это все берет себе, здесь она тоже будет царствовать. Поразительно, как реально здесь даны смерть и тление, и все-таки красота не боится их.

Подлинная красота у Лермонтова — бесстрашная. Лермонтов преодолевает романтизм тем, что у него красота, столь же царственная и универсальная как у романтиков, не нуждается, чтобы мир трансформировали в угоду ей. Она и в мире как он есть торжествует, она справляется с ним, ей не нужны приспособления со стороны мира.

Бесстрашие красоты — см. «Тамань».

Красота и риск. Красота на узкой тропе.

«Дары Терека» — красота на пороге безобразного. Неожиданная красота, зажигающаяся в воде — в водах Терека и Каспия, в царстве, где уже воцарилась смерть и где вот-вот начнется разложение.

Посмертная, сохранившаяся красота.

9 октября 1969 г.

⟨4⟩

Живые мертвецы — вообще его мотив, связанный с его романтическим пантеизмом. Человек — настолько природа, чтобы не знать окончательной смерти.

Своей особой судьбы человек все же не имеет. У Тютчева он полон ею. У Лермонтова колеблется между обособлением («смертный») и единением — бессмертный, полубессмертный.

Человек и природа.

Смерть обособляет в природе судьбу всего живого.

Ср. живые мертвецы у Heine: делают, чего не успели при жизни, мстят живым, мстят обидчикам. Более глубокие мотивы у Лермонтова — не могут уйти из природы, от общежизни, им что-то остается от нее. Если выбываешь начисто, то, значит, тебя там никогда взаправду и не было, ты не участвовал в общежизни.

Без даты.

· В. ХОРОШУНОВ

НЕСКОЛЬКО УТОЧНЕНИЙ К «ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

Приветствуя выход в свет «Лермонтовской энциклопедии» — драгоценного свода всех материалов о великом русском поэте, — хочу указать на некоторые неточности и ошибки в этом капитальном труде.

В статье об А. П. Ермолове¹ сказано, что на Кавказ он был назначен в 1815 г. В действительности же — годом позднее, о чем он пишет сам.² Главнокомандующим А. П. Ермолова назначили не тотчас, а спустя некоторое время.

П. С. Верзилин (статья «Верзилины», с. 83) родился не в 1793, а, как следует из различных источников, мною просмотренных, в 1791 г. Звание генерал-майора Верзилин получил не в 1822 г. (тогда он был еще капитаном), а в 1832 г., в Польше, служба под командованием И. Ф. Паскевича. По рекомендации того же Паскевича Верзилина назначили наказным атаманом Кавказского линейного войска, и в этой должности он пробыл с 1832 г. по 20 октября 1837 г.,³ а не в те годы, которые указаны в статье «Верзилины». Кстати, в этой статье ничего не сказано почему-то об участии Верзилина в Отечественной войне 1812 г. (в течение всей кампании). Этот важнейший, имеющий общественное значение факт опущен не только в биографии Верзилина, но и в статьях о многих других лицах из окружения Лермонтова, в частности о П. И. Петрове (статья «Петровы», с. 414), где также не указано, что он был деятельным участником этой войны, награжденным несколькими орденами.

В статье об А. К. Воронцовой-Дашковой (урожд. Нарышкиной), на с. 93 сообщается, что она родилась в 1818 г.; этот год, действительно, промелькнул в некоторых дореволюционных журналах. Но в наиболее авторитетном источнике — труде А. Василь-

¹ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 157.

² Ермолов А. П. Записки. М., 1868, ч. 2, с. 3, 43 и др.; см. также: Сов. воен. энцикл. М., 1977, т. 3, с. 315.

³ См.: Кубанское казачье войско. 1696—1888 гг.: Сб. кратких сведений о войске / Изд. под ред. <...> Е. Д. Фелицына. Воронеж, 1888, с. 315—317.

чикова «Род Нарышкиных»⁴ указано, что А. К. Воронцова-Дашкова родилась в 1817 г.

Э. Д. Нарышкин умер в 1902 г. — факт, неизвестный автору статьи о нем на с. 334.⁵

Очень жаль, что в «Лермонтовской энциклопедии» не помещено небольшой отдельной заметки о декабристе М. М. Нарышкине, с которым поэт, вероятно, встречался на Кавказе.⁶

⁴ Рус. арх., 1871, с. 1517.

⁵ См.: Русские портреты XVIII и XIX столетий. Спб., 1905, т. 1, вып. 2, текст № 105; *Тимирязев В.* Отношения Александра I к М. А. Нарышкиной. — Ист. вестн., 1908, № 6, с. 1066; *Вилге С. Ю.* Воспоминания. М., 1960, т. 2, с. 191, 194.

⁶ См. об этом, например: *Назарова Л. Н.* «Отчизны верные сыны». — Звезда, 1975, № 12, с. 144—145.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

СТАТЬИ

Ю. М. Лотман. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова	5
Л. М. Аринштейн. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики	23
В. Э. Вацуро. Литературная школа Лермонтова	49
В. Н. Турбин. «Ситуация двуязычия» в творчестве Пушкина и Лермонтова	91
М. Н. Виралайнен. Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения)	104
Э. Г. Герштейн. Об одном лирическом цикле Лермонтова	131
И. С. Чистова. Дневник гвардейского офицера	152
Е. И. Кийко. «Герой нашего времени» Лермонтова и психологическая традиция во французской литературе	181
Э. Э. Найдич. Еще раз о «Штоссе»	194

МАТЕРИАЛЫ, СООБЩЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ

В. Б. Сандомирская. Лермонтовский альбом 1827 г.	213
С. В. Шумихин. Лермонтов в Российском Благородном собрании (по материалам Центрального гос. исторического архива г. Москвы)	233
Е. И. Гаврилова. Портрет Шекспира, рисованный Лермонтовым Дж. Уилкинсон (США). К источникам «Русской песни» Лермонтова	246
Э. Г. Герштейн. Скрытая цитата в «Думе»	251
А. Л. Осповат. М. П. Погодин о Лермонтове в 1838 г.	255
И. Я. Заславский. Три сюжета из ознобишинского архива	260
Л. С. Дубшан. О художественном решении и литературном источнике одного из эпизодов повести «Бэла»	261
Л. Н. Назарова. М. А. Щербатова и стихотворения Лермонтова, ей посвященные	267
Е. И. Мительман. Еще о М. А. Щербатовой	278
А. Глассо (США). Лермонтовский Петербург в депешах вюртембергского посланника (по материалам Штутгартского архива)	285
М. Ф. Мурьянов. Лермонтовский «Демон» в Зимнем дворце	287
Е. А. Ковалевская. Первая театральная интерпретация поэмы Лермонтова «Демон»	315
И. Г. Ямпольский. Лермонтов и Бенедиктов в пьесе Н. И. Кроля Заметки Н. Я. Берковского о Лермонтове. Публикация Л. А. Виралайнен	318
Е. В. Хорошун. Несколько уточнений к «Лермонтовской энциклопедии»	335
	337
	342