

новые материалы
и исследования
по истории
русской культуры

04

Вадим Вацуро
о Лермонтове



Вадим Эразмович Вацуρο
О Лермонтове: Работы разных лет
Серия «Новые материалы и исследования
по истории русской культуры», книга 4

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3134725
О Лермонтове: Работы разных лет.: Новое издательство; Москва; 2008
ISBN 978-5-98379-098-8

Аннотация

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

Содержание

Андрей Немзер	4
Примечания	19
I	24
Лермонтов и Марлинский	24
Примечания	35
Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов	38
1	38
2	42
Примечания	49
«Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова	53
Примечания	62
Пушкинская поговорка у Лермонтова	65
Примечания	66
Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова	67
Примечания	78
М.Ю. Лермонтов <и фольклор>	80
Примечания	106
Последняя повесть Лермонтова	111
1	111
2	115
3	117
5	120
6	121
7	123
8	125
9	127
Конец ознакомительного фрагмента.	129

Вадим Эразмович Вацуру О Лермонтове: Работы разных лет

Андрей Немзер
Пламенная страсть: В.Э.Вацуру
– исследователь Лермонтова

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

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

Такое решение кажется на первый взгляд единственно оправданным. Особенно если учесть, что в предлагаемом издании впервые публикуется письмо В.Э. к Т.Г. Мегрелишвили,

которое можно (и должно) счесть как исповедью, так и завещанием исследователя, всю жизнь занимавшегося творчеством Лермонтова. (Первые известные нам лермонтоведческие опыты В.Э. – публикуемая ныне преддипломная работа «Стиль, Песни... про купца Калашникова“», 1958, и написанный в соавторстве отчет о научной конференции, на которой В.Э. – студент четвертого курса – сделал доклад «Издания сочинений Лермонтова за 1917–1958 годы»³; работа, видимо, последняя из опубликованных при жизни ученого – «Сюжет „Боярина Орши“» – увидела свет в 1996 году.) И все же тема «Вацуру и Лермонтов» требует некоторых комментариев.

Понятно, что труды В.Э. о Хемницере, Карамзине, Дмитриеве, Жуковском, Пушкине, Дельвиге, Аркадии Родзянко, Василии Ушакове или Некрасове написаны той же рукой, что и его «лермонтовиана»: объект и задача исследования в какой-то мере влияют на методологическую тактику ученого (грубо говоря, в иных случаях на первый план выходит биографический, идеологический, политический или собственно литературный контекст, в других – текстологические разыскания, в третьих – «медленное чтение» и т. п.), но не меняют радикально его научный почерк⁴. Это общее правило, но в случае такого универсала, каким был В.Э., оно видится уж совсем непреложным. Не работает и ссылка на продолжительность лермонтовских штудий – к примеру, Пушкиным или готическим романом В.Э. начал заниматься лишь немногим позже (если судить по печатным работам, последовательность которых лишь приблизительно передает движение научных интересов) и не прекращал до последних дней. Всякий разговор об «избирательном сродстве» ученого и «объекта» его научных интересов рискован, и разговор о Вацуру и Лермонтове исключением не является. Возможным (и даже необходимым) он кажется потому, что путь Вацуру-лермонтоведа, путь, который в начале своем сулил сплошные удачи (и научные, и, так сказать, «служебные»), оказался прихотливым и драматичным. Вероятно, об этом думал и сам В.Э., открывая основную часть письма к Т.Г. Мегрелишвили ошарашивающей формулировкой – «Лермонтовым заниматься нельзя...».

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

нам неизвестны лермонтовские опыты литературной авторефлексии, – не случайность, а закономерность: литературные письма или критические статьи Лермонтова не исчезли – их просто не было. И это пусть негативная, но характеристика его художественного мышления. Когда В.Э. язвительно пишет о набравших силу на рубеже 1950-1960-х годов рассуждениях о философии Лермонтова и его методе (дискуссии о романтизме и реализме) с их дилетантским субъективизмом («...мысли же чаще всего были очень современные, а еще чаще – очень тривиальные, в духе домашнего философствования»), он отнюдь не отменяет сказанного им самим выше: «Почти единственным материальным предметом изучения оказывается его (Лермонтова. – *А.Н.*) творчество, а методом изучения – внутритекстовое чтение и размышления о прочитанном». Контекст далеко не всегда дает нужные ключи к текстам Лермонтова (как писатель сопротивляется ближайшему контексту, будет показано во многих работах В.Э., начиная со статей «Лермонтов и Марлинский» и «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов»), но знание контекста страхует от соблазнительных субъективных интерпретаций. Создавая, впрочем, другую опасность – преодолев «гипноз» имени Лермонтова (о котором В.Э. упоминает в письме Т.Г. Мегрелишвили), очень легко растворить его творчество в типовой словесности эпохи, потерять поэтическую индивидуальность.

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

Если в работе о «Песне...» нагляден интерес Вацуру к поэтике, то написанный под руководством В.А. Мануйлова диплом о Лермонтове и Марлинском (1959), кроме прочего, свидетельствует о его увлеченности входящей в моду проблемой «романтизма-реализма» (на это указывает сама избранная тема; ср. также признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили). На основе диплома была позднее написана статья «Лермонтов и Марлинский», но первоначальный текст подвергся существенной переработке⁵. Концепция существенно обогатилась, но нельзя сказать, что изменилась радикально. Бесспорно, диплом был явлением незаурядным – порукой тому оценка, которую дал ему И.Г. Ямпольский, чьи скрупулезность и придирчивость вошли в предания. А.А. Карпов вспоминает, как «на вечере в ЛГУ, посвященном 75-летию (или 80-летию) И.Г.Ямпольского (т. е. либо в 1978 году, либо в 1983-м. – *А.Н.*), В.Э. похвастался, что среди присутствующих он является единственным, чью работу И.Г. оценил как отличную. После паузы: Исаак Григорьевич был рецензентом моего

дипломного сочинения» (642). Вероятно, для Ямпольского (как и для Проппа) было важно сочетание концептуальной яркости и библиографической фундированности. Вацуру тщательно работал с разнообразным и не лежащим на поверхности материалом, не только прозой Марлинского, но и «марлинизмом». Обращение к текстам подражателей Марлинского позволило увидеть нетривиальную связь русского «романтизма» с нормативно просветительской идеологией и заставило обратиться к давнему спору Марлинского и Пушкина о «Евгении Онегине». Лермонтов оказывался оппонентом не одного Марлинского, но едва ли не всей «традиционной» прозы 1820-1840-х годов. Характерно, что в пору переработки диплома в статью В.Э. предполагает писать диссертацию о «Пиковой даме», то есть, надо полагать, об особом качестве новаторской прозы Пушкина. В конечном итоге это приведет к работе «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), где эстетические принципы Пушкина (и неотрывные от них его исторические и философские воззрения) будут противопоставляться опять-таки всей типовой словесности, строящейся на совмещении просветительских идеологем и «романтических» приемов. Такое противопоставление почитаемых классиков литературному стандарту эпохи внешне соответствовало традиционной для советского литературоведения схеме – «хороший реализм против плохого романтизма». Но совпадение было именно что внешним. Дело даже не в том, что Вацуру избегал широковещательных суждений о «романтизме» и «реализме». Во-первых, обнаруживая нормативно просветительскую основу эстетики Марлинского, исследователь фактически выводит его из давно сложившегося и не вполне соответствующего действительности амплуа «романтика» (ср., например, наблюдения над моралистическими приговорами Марлинского его героям-избранникам). Во-вторых, противопоставления Лермонтова и Марлинского вырастают из сопоставлений, фиксации тех лермонтовских сюжетных и характерологических ходов, что похожи на соответствующие ходы Марлинского (вероятно, связаны с ними генетически), но обретают новые функции. В-третьих, сама гетерогенность привлекаемого материала (даже при выявлении его «тайного родства») открывает читателю картину сложной борьбы различных литературных тенденций и конкретных фигурантов – так намечается путь будущего дифференцированного анализа пушкинско-лермонтовской эпохи, которому и будет в огромной мере посвящена научная деятельность В.Э. В-четвертых – и здесь нам нужно выйти за рамки текста статьи «Лермонтов и Марлинский» – есть основания предполагать, что молодой исследователь ощутил некоторый соблазн, исходящий от «романтично-реалистической» проблематики. На это указывает и недовольство собой в ходе работы над статьей (по сей день остающейся одним из лучших исследований феномена Марлинского), и позднее признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили: «Собирался писать именно о романтизме и реализме, но учитель мой В. А. Мануйлов меня осторожно отговорил в пользу обзорно-библиографической работы».

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

Скрупулезно осваивая издательскую и исследовательскую лермонтовиану, В.Э. приучил себя с подлинным вниманием относиться к научным решениям предшественников (в том числе и тем, что полагались отмененными дальнейшим движением науки). Дорогого стоит уже сохраненная Ю.В. Стенником реплика студента четвертого курса «о поэме («Песне про царя Ивана Васильевича...» – А.Н.) писал не только Белинский» – сколько студентов следующих поколений в лучшем случае растерянно оставляли темы, якобы всесторонне осмысленные авторитетами (как и поступил однокурсник Вацуру и Стенника, прочитав статью Белинского), а в худшем – их попросту пересказывали. Первую книгу, на обложке

которой значилось имя Вацуру – лермонтовский «Семинарий» (Л., 1960), то есть именно библиографически ориентированную работу, – его старшие соавторы В.А. Мануйлов и М.И. Гиллельсон снабдили характерным инскриптом: «Самому строптивому из участников от изнемогших укротителей» (620). Позднее в переписке В.Э. с редакцией «Лермонтовской энциклопедии» постоянно возникают замечания о необходимости учитывать прежние решения; обсуждая с Л.М. Щемелевой статью «Лермонтоведение», В.Э. настаивает на необходимости соблюдения пропорций при характеристике разных исследователей (это не значит, что у него не было научных пристрастий, – были!); при критике работ, казавшихся В.Э. неудачными, и защите работ, вызывающих скепсис у редакции, для Вацуру крайне важна мера соотношенности обсуждаемого текста и сложившейся научной традиции. Кульминационным пунктом этого «сюжета» можно назвать статью «О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова, „Каллы“» (1992), где решение «узкой» текстологической задачи неразрывно связано с восстановлением репутации давнего предшественника, П.А. Висковатова, чье публикаторское решение было в свою пору подвергнуто необоснованно резкой критике и не учитывалось при изданиях поэмы.

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

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

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

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

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

25 января 1966 года Ю.Г. Оксман (отнюдь не склонный разбрасываться комплиментами) пишет Вацуру: «Статью Вашу о Лермонтове и Муре я считаю образцовой во всех отношениях – и в методологическом, и в историко-лит-ном. А уж как вклад в изучение Лермонтова она поражает и обилием свежего материала и аргументированностью тончайших наблюдений» (470). 18 марта, прочитав ту же статью, к Вацуру обращается И. Л. Андроников: «Если я скажу, что это работа блестящая, то не скажу ничего нового, ибо это Вам должны были сказать решительно все читатели. Поэтому прибавлю: к блеску мысли, к необыкновенной убедительности наблюдений и выводов присоединяются свобода, ненавязчивость доказательств, их полнейшая убедительность и умение взглянуть на дело широко – прийти к важным и глубоким выводам. Я уже говорил Вам, что вижу в Вашем лице серьезнейшего и достойнейшего продолжателя подлинной литературной науки, свободной от конъюнктурных, временных, упрощенных и всяческих иных представлений. Ваше умение воспринимать литературу как процесс, не впадая при этом в умственность, в абстракцию, в теоретизирование беспочвенное, но умение быть и предельно конкретным и совершенно свободно выходить к обобщениям – это Ваш талант, Ваше достоинство и, я бы сказал, благородство Вашего мышления. Какой Вы счастливый и всегда обещающий человек, сочетающий эти свойства со зрелостью и глубоким внутренним покоем мысли и чувства (ибо в Ваших исследованиях оно участвует самым очевидным образом)». По сути, Вацуру был уже тогда признан лидером лермонтоведения – его следующая большая лермонтоведческая работа (глава в коллективном труде «Русская литература и фольклор») увидела свет десять лет спустя.

В промежутке появились только стимулированная архивной находкой публикация письма А.С. Траскина к П.Х. Граббе («Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова», 1974) и заметка «Пушкинская поговорка у Лермонтова» (1974), вошедшая в подборку «Из разысканий о Пушкине». Характерно, впрочем, что предметом последней стало стихотворение «Журналист, читатель и писатель», вызывавшее особый интерес Вацуру. В письме

А.И. Журавлевой от 26 марта 1972 года В.Э. выражает готовность взяться за «этюды о поздней лирике или, еще того лучше, о „Журналисте, читателе и писателей для чего у меня уже есть кое-какой материал, как-то не попадавший в поле зрения раньше», а в постскриптуме добавляет: «Пожалуй, больше всего мне хотелось бы написать о „Журналисте“». Письмо это, не добравшись до А.И. Журавлевой (тогда преподавателя, ныне – профессора кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ) из-за неверно указанного адреса, вернулось к отправителю, сборник (видимо, планировавшийся в МГУ), участвовать в котором А.И. Журавлева предлагала В.Э., сформирован не был, и статья о «Журналисте, читателе и писателе» появилась лишь в «Лермонтовской энциклопедии». Наиболее полная интерпретация этого стихотворения была дана В.Э. в работе «Чужое „я“ в лермонтовском творчестве» (1993)^в основу которой лег доклад на международном симпозиуме «Объективное и субъективное в творчестве Лермонтова» (Гронинген, Нидерланды, 1991).

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

Из уже упоминавшихся писем А.И. Журавлевой и Э.Г. Герштейн мы знаем о докладе Вацуру о стихотворении «О, полно извинять разврат» (А.И. Журавлевой В.Э. писал: «У меня есть статья с интерпретацией стихотворения „О, полно извинять разврат“, в свое время прочитанная на лермонтовской группе у нас и, не скрою от Вас, единодушно отвергнутая, по причине несоответствия принятым трактовкам этого стихотворения и несколько вызывающей парадоксальности выводов. Я не судья в своем деле, но охотно соглашаюсь, что абсолютной убедительностью она не обладает и, конечно же, на нее не претендует; если ее печатать, то только в дискуссионном порядке, как я, может быть, в свое время и сде-

лаю. Она требует некоторой доработки»). В 1976 году В.Э. пишет директору парижского Института славистики Жану Бонамуру: «Начал работать над статьей, которую с удовольствием пришло для Вашего сборника, если только не будет поздно. Этот небольшой этюд я предполагаю посвятить теме „литературного жеста“, найденного Рылеевым и воспринятого Пушкиным и Лермонтовым» (457). Поскольку мы точно не знаем, было ли это письмо отправлено (в его зачине В.Э. просит извинения за то, что не смог прибыть в Париж на «заседание, посвященное 150-летию восстания декабристов», так как должен был участвовать в аналогичной научной сессии ИРЛИ, – то есть деликатно «отмазывает» не выпустившие его из СССР инстанции), трудно судить, почему этюд не достигнул Парижа (оказалось «поздно» или те же инстанции указали на нежелательность публикации во Франции), – опубликованы «Пушкинские „литературные жесты“ у Лермонтова» были почти десятью годами позже (1985). В письме Э.Г. Герштейн В.Э. высказывает «полуфантастическое» соображение о связи лермонтовского «Когда твой друг» со стихотворением Серафимы Тепловой, считавшимся посвященным Рылееву, но, даже и получив поддержку от не слишком сговорчивой корреспондентки, не спешит свою гипотезу обнародовать – статья «Лермонтов и Серафима Теплова» увидит свет в 1988 году⁸. Даже глава в коллективной монографии о литературе и фольклоре появилась не вполне по воле автора – книга была плановым пушкинодомским изданием, а раздел о Лермонтове, похоже, кроме В.Э. никто написать не мог. Что не избавило исследователя от претензий коллег – по словам Т.Ф. Селезневой, отношение к трактовке «Песни про царя Ивана Васильевича...» в Пушкинском Доме было неоднозначным, о чем В.Э. ей не раз рассказывал, пока сборник готовился к печати.

Ситуация кажется еще более загадочной, если вспомнить, что Вацуру принимал деятельное участие в медленно и трудно идущей работе по формированию будущей «Лермонтовской энциклопедии». Причем, судя по письму Н.И. Безбородько от 27 марта 1966 года, уже тогда он выполнял редакторско-координаторские функции. Таким образом, В.Э., с одной стороны, был одной из центральных фигур лермонтоведческой корпорации⁹, с другой же – «скрытым» лермонтоведом.

Можно ли объяснить этот парадокс только общеизвестной экстенсивностью интересов Вацуру? Видимо, все-таки нет. Пушкинская линия его штудий кажется куда более прямой и логичной, чем лермонтовская. Совсем нетрудно обнаружить связи между диссертацией «Пушкин в общественно-литературном движении 1830-х годов» (1970), написанными в соавторстве с М.И. Гиллельсоном книгами «Новонайденный автограф Пушкина» (1968) и «Сквозь „умственные плотины“» (1972), статьями «К изучению литературной газеты Дельвига-Сомова» (1968), «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), «Уолпол и Пушкин» (1970), «К вельможе» (1974) > «Пушкин и Бомарше» (1974) > «Великий меланхолик в „Путешествии из Москвы в Петербург“» (1977), «Повести Белкина» (1981), монографией «„Северные цветы“: История альманаха Дельвига-Пушкина» (1978). Тут виден единый смысловой узел – Пушкин в начале николаевского царствования, проблема историзма (с важными политическими и этическими обертонами), осмысление Пушкиным эпохи Просвещения и Французской революции, особая роль Фонвизина и Карамзина, формирование «поэзии действительности»... Другой цикл складывается вокруг Пушкина молодого – «К биографии поэта пушкинского окружения» (об А.А. Крылове, 1969), «Пушкин и Аркадий Родзянка» (1971), «Из истории литературных полемик 1820-х годов» (1972), «Списки послания Баратынского „Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры“» (1974), «К изучению „Дум“ К.Ф. Рылеева» (1975), «К генезису пушкинского „Демона“» (1976), «Русская идиллия в эпоху романтизма» (1978), «К истории элегии „Простишь ли мне ревнивые мечты“» (1981); в этот же ряд встраивается подготовленный В.Э. первый том двухтомника «Поэты 1820-1830-х годов» (1972). Исследуемые сюжеты непрерывно перекликаются и резонируют, предсказывают будущие труды, как осуществленные,

так и лишь задуманные, абрис «пушкинианы», да, пожалуй, и истории русской словесности второй половины 1810-х – 1820-х годов, становится все отчетливее. Параллельно идет работа над интимно-потаенным исследованием о готическом романе – здесь сюжет более пунктирен (прежде всего по причинам, не зависящим от автора, – попахивающий «мистицизмом» предмет исследования в сильном подозрении), но все же вполне четок – «Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнгольм“» (1969), «Уолпол и Пушкин» (работа, связывающая пушкинистику и готику В.Э.), «Роман Клары Рив в русском переводе» (1973) > «Г.П. Каменев и готическая литература» (1975). На этом фоне избранная в отношении Лермонтова «стратегия умолчания» кажется и особенно выразительной, и совершенно сознательной. Поневоле вспомнишь поздний вздох В.Э.: «Лермонтовым заниматься нельзя...»

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

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

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

Но замечательная (вне зависимости от жанровой выдержанности) статья Роднянской – случай особый. Как особые случаи – работы других по-настоящему ярких литературоведов, что наверняка настораживали В.Э. Здесь компромиссы (во многом обусловленные кафкианской реальностью позднесоветской поры) были не только достижимы, но и в изрядной мере оправданны. Но приходилось сталкиваться и с казусами иного рода – проявлениями откровенного дилетантизма в статьях, которые по тем или иным причинам казались редакции достойными. Характерно, что, давая резко отрицательные отзывы на иные из них, Вацуру выступает вовсе не как «фактограф», брезгующий поэтикой или мифологией, но как высокий профессионал, превосходно владеющий надлежащим инструментарием (см., например, ссылку на «Поэтику композиции» Б.А. Успенского в отзыве на статью «Автор, повествователь, рассказчик», не говоря уж о рекомендации обратиться к классической «Поэтике» Б.В. Томашевского).

Жестко оспаривая всевозможные «вольности», В.Э. целенаправленно отстаивает жанровый канон: энциклопедия должна зафиксировать обретенный ныне уровень точного знания. Драматизм положения усугубляется тем, что, с точки зрения В.Э., уровень этот (по объективным причинам) достаточно низок, слишком многие существенные вопросы прежде не были толком поставлены, а решать их с ходу невозможно. И не потому, что решений у самого В.Э. нет. Они есть, но должны «дозреть», сложиться в систему, пройти через горнило обсуждений. Так, подвергнув сокрушительной критике предложенную редакцией статью о балладе «Тамара», В.Э. предлагает собственное прочтение стихотворения, отнюдь не сводимое к «известному прежде». В результате В.Э. придется писать о «Тамаре» самому, но в энциклопедической статье его концепция будет подана гораздо сдержаннее, чем в полнящемся живой эмоцией отзыве¹⁰. Думается, это не единственный случай, когда Вацуру сам себя сдерживал.

Так можно объяснить лаконизм статей о Бенедиктове и Языкове – вероятно, наряду с установкой на фиксирование «бесспорного» апробированного материала, причиной тому человеческий такт: как редактор Вацуру неоднократно настаивал на сокращении чужих статей, а потому и себя вводил в рамки.

Не менее характерно, что Вацуру не написал для «Лермонтовской энциклопедии» статьи о «<Штоссе>», хотя его фундаментальная работа «Последняя повесть Лермонтова» (1979) увидела свет до сдачи энциклопедии в набор (ссылка на нее приведена в соответствующей короткой статье Э.Э. Найдича), а завершена была еще раньше (сборник «М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы»¹¹ отправился в типографию в июне 1978 года, чему, безусловно, предшествовали месяцы обсуждений и утверждений в инстанциях). Между тем исследование Вацуру было качественно новым словом о загадочной повести. Текст здесь рассмотрен буквально во всех возможных аспектах – литературных (традиция фантастических повестей, специфика русской гофманианы), идеологических (интерес круга Одоевского и Ростопчиной к «потусторонним» феноменам; опыты научных истолкований «таинственных» явлений), литературно-бытовых (память о пушкинских устных импровизациях в салоне Карамзиных; мистификаторский жест Лермонтова), интимно-биографических. Детально проанализировав поэтику повести и точно вписав ее как в синхронные, так и в диахронные контексты, Вацуру дал традиционно ставящему в тупик сочинению ясное и до сегодняшнего дня исчерпывающее истолкование. С такой мерой полноты он высказался лишь о «Песне про царя Ивана Васильевича...» и немногих стихотворениях¹². Вероятно, В.Э., с одной стороны, не хотел оттеснить коллегу (судя по переписке В.Э. с редакцией, Э.Э. Найдича в энциклопедической эпопее постоянно достигали неприятности; так, В.Э., явно того не желавшему, все же пришлось внести в статью Найдича о Пушкине большой фрагмент, решительно несхожий с основным текстом), а с другой – полагал свое новаторское прочтение «<Штосса>» слишком смелым для «итога» издания. Показательно, что в «Лермонтовской энциклопедии» В.Э. стремился писать о сюжетах, ранее им уже разработанных и вынесенных на публичное обсуждение. О том, сколь велик был его вклад в работы других авторов и общую конструкцию энциклопедии, можно только догадываться. Равно как и о том, насколько недоволен был В.Э. энциклопедией как состоявшимся целым.

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

Этот призыв Вацуру филологическим сообществом был проигнорирован. В 1980-1990-х годах Лермонтов утратил тот престижный статус, которым обладал в предшествующие десятилетия, уступив его (если оставаться в рамках первой половины XIX века) Карамзину, Батюшкову, Жуковскому, Баратынскому, Гоголю (мало похожему, впрочем,

на Гоголя советских учебников и монографий), Тютчеву. (Всегдашнее особое положение Пушкина по совокупности разнородных причин сохранилось.) По сравнению с ними Лермонтов казался уже изученным, в целом объясненным, не сулящим особых открытий. Сам факт наличия «Лермонтовской энциклопедии», остающейся (при всех недостатках, которые могут в ней обнаружить филологи разных школ) единственным полноценным энциклопедическим справочником, посвященным русскому писателю, способствовал если не отмиранию лермонтоведения, то его уходу в тень. Как оценивал этот процесс смены научных приоритетов (мод) Вацуру (и оценивал ли он его вообще), мы можем только догадываться.

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

Ее контуры проступают в тех «суммарных» статьях, которые Вацуру все-таки написал. Подведение итогов (как лермонтоведения в целом, так и собственной многолетней работы) было осуществлено в трех жанровых версиях: «популярной» (предисловие «Художественная проблематика Лермонтова», 1983), «академической» (глава в 6-м томе «Истории всемирной литературы», 1989) и «словарной» (1994)¹³. Статьи эти буквально перенасыщены информацией, но дается она дозированно и подчас суггестивно, скрытыми отсылками к «частным» работам автора, намеками на возможные в будущем «полные» интерпретации. Конспективность здесь не только следствие объемных ограничений (в советских изданиях, как правило жестких), но и конструктивный принцип: читатель должен понимать, что ему рассказано далеко не все и что далеко не все ясно самому исследователю.

Наглядная смысловая близость трех опытов «обобщающего высказывания» о поэте (некоторые их фрагменты повторяются – да иначе и быть не могло) позволяет оценить особую – хочется сказать, музыкальную – точность соответствия каждому из трех жанров, специфическую в каждом случае стратегию общения с потенциальными (опять-таки разными) читательскими аудиториями. Достоинство изумления, но филигранное мастерство Вацуру вкупе с его безусловным для компетентных издателей и коллег авторитетом все же не обеспечивали этим работам легкой дороги в типографию. Так, вступительная статья к «Избранным сочинениям», высоко оцененная работавшим над книгой редактором издательства «Художественная литература» С.С. Чулковым и получившая благожелательные отзывы

В.Н. Турбина и В.И. Коровина, была подвергнута бестактному и бездоказательному разносу в анонимной внутренней рецензии, пришедшей из Госкомиздата СССР. Аноним ставил В.Э. в вину разом «академизм» и недостаточное внимание к трудам предшественников, небрежение биографией Лермонтова, увлеченность поэтикой и, разумеется, забвение интересов массового читателя. Материалы архива В.Э. (где сохранились письма С.С. Чулкова и рецензии В.Н. Турбина, В.И. Коровина и анонима) свидетельствует: до какого-то момента исследователь вносил в верстку статьи поправки, но затем эту работу прекратил. В итоге статья увидела свет без каких-либо следов авторедактуры и под первоначальным названием «Художественная проблематика Лермонтова», вызвавшим порицания «черного рецензента», хотя в правленном В. Э. экземпляре оно заменено на нейтральное «М.Ю. Лермонтов». Видимо, в данном случае Вацуру по-настоящему разгневался, поставил перед редакцией вопрос ребром – либо статья не идет вовсе, либо идет без исправлений – и одержал победу. Любопытно, что анонимный рецензент по ходу дела замечал: «Мне не первый раз приходится рецензировать предисловия В.Э. Вацуру» – меж тем к 1982 году, когда разыгрывалась эта история, В.Э. был автором всего трех предисловий – двух опубликованных (к двухтомнику «А.С. Пушкин в воспоминаниях современников», 1974, и к миниатюрному изданию «Повестей Белкина», 1981) и одного зарубленного в 1977 году – к «Трем повестям» В.А. Соллогуба. Не менее любопытно, что не только статья «Беллетристика Владимира Соллогуба» пала жертвой «черного рецензента» (переписка по этому поводу В.Э. с редактором книги Т.М. Мугуевым и статья, «исправлять» которую В.Э. твердо отказался, ныне опубликованы: 246–270), но и предисловие к своду мемуарной пушкинианы было подвергнуто «компетентной» критике госкомиздатского анонима – правда, уже в 1984 году, когда готовилось второе издание двухтомника (написанное В.Э. и подписанное всеми участниками издания письмо в издательство «Художественная литература» опубликовано: 193–197). Вполне вероятно, что три «тайных недоброжелателя» В.Э. – это одно «лицо».

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

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

стве целостной поэтической системы»¹⁵. Писать «настоящую» книгу о Лермонтове можно было только параллельно с историей русской поэзии и прозы¹⁶ 1830-х годов.

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

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

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

Все так – не поспоришь. А читая и перечитывая Вацуру, понимаешь: Лермонтов занимал в его духовном (а потому и интеллектуальном) мире особое место. Более того, кажется, что именно желание вполне освоить творчество и личность Лермонтова стимулировало всю прочую научную деятельность Вацуру. Не только словесность 1830-х годов, но и готический роман, и Пушкин, и Карамзин, и история науки вели его к Лермонтову, проникнуть в притягательную тайну которого можно лишь «окольными» путями. Чтобы понять Лермонтова, нужно понять и полюбить все, что с Лермонтовым связано. Этим можно объяснить не только широту собственно литературоведческих, исторических, философских интересов Вацуру, но и, например, его интимное чувство к Грузии. Или ту умную и сердечную теплоту, с которой он характеризует краеведческую работу П.А. Фролова о Тарханах, ценную, как показывает В.Э., вовсе не «вкладом в лермонтоведение», а тем, что ее автор «воскресил и закрепил в сознании современного читателя целый пласт уходящего исторического и культурного быта; он восстановил по крохам, с любовью и не жалея времени и сил, часть национального исторического достояния, которое без него пропало бы безвозвратно». Или тот такт, с которым Вацуру отзывается об извлеченном из небытия, по-своему интересном, но несомненно сильно раздражающем В.Э. романе Бориса Садовского «Пшеница и плевелы», где Лермонтов безвкусно окарикатурен во имя завладевшей автором «идеи»: пусть Садовской глумился над поэтом, но публиковать и читать его стоит – злая неправда одаренного писателя должна быть понята и преодолена разумным читателем.

Разумеется, не одна только любовь к Лермонтову сформировала личность Вацуру, его уникальный склад научного мышления, художественный вкус и неподражаемый литераторский дар. Такое утверждение было бы и наивным, и пошлым, и просто несправедливым по отношению к родным, учителям, друзьям В.Э., к России, Европе, словесности, культуре. Но

и вынести за скобки эту «странную любовь», что не застила мир, но вела к миру, не наваливалась на свой предмет всем грузом и навеки, не подчиняла его эгоистичному произволу, но предполагала особо трепетное к нему отношение, тоже не получается.

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

³ *Вацуро В.Э., Латышев С.Б.* Первая межвузовская конференция по творчеству М.Ю. Лермонтова: Ленинград, май 1958 г. // Русская литература. 1958. № 3. С. 259–260. Выступ-

ление студента Вацуру запомнил И.Л. Андроников, двадцатью годами позже (16 марта 1978 года) писавший В.Э.: «Я всегда высоко ценил Ваши колоссальные возможности, начиная с первого Вашего сообщения на лермонтовской конференции в университете» (письмо хранится в домашнем архиве В.Э.).

⁴ Даже в том случае, когда ученый переходит к беллетристике, конституирующие особенности его мышления в целом сохраняются. В последнее время не раз говорилось о том, сколь мощно сказывается «поэтическое» по форме («публицистическое» по задаче) начало в историко-литературных и теоретических трудах Тынянова; стоит напомнить и о серьезном филологическом содержании его прозы (в том числе «простого» романа «Пушкин», где множество смелых и перспективных научных гипотез представлено в зашифрованном виде и/или суггестивно). Другое дело, что «единство» творческого мира художника, ученого или мыслителя легче постигается крепкими задним умом (накопленными знаниями) потомками, чем современниками, которые изумляются «неожиданному» обращению Пушкина к «презренной прозе», Толстого – к религиозно-философской публицистике, Набокова – к английскому языку, а Солженицына – к «повествованию в отмеренных сроках».

⁵ 19 апреля 1962 года В.Э. рефлектирует в дневнике: «Моя работа над статьей о Марлинском застопорилась; я почти с отчаянием заметил, что пишу и думаю хуже, чем 3 года назад. Как бы ни объяснять это – слишком хорошо знакомый материал, долго лежит etc. – никуда от этого не уйдешь. <... > Работаю над статьей, урывая свободные часы <...> принялся читать и думать. Пришли новые мысли, неожиданные повороты.

А времени так мало! Но все-таки меня обрадовало, что есть еще порох в пороховницах. М.б., получится»; 5 мая: «Статья начинает получаться» (506–507).

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

⁷ Умолчание 1968 года и политесность статьи в «Лермонтовской энциклопедии», скорее всего, обусловлены не только высоким статусом И.Л. Андроникова, но и тем уважением к его лермонтоведческим и общекультурным заслугам, которое было присуще В.Э. и нашло выражение в его письме к старшему коллеге, удостоенному в 1967 году Государственной премии СССР. Приводим текст письма по черновику, сохранившемуся в домашнем архиве:

«Дорогой И.<ракий> Л.<уарсабович> Примите и мои, быть может, уже несколько запоздалые поздравления с наградой, – они от чистого сердца (и в этом смысле ничуть не уступают маниловским щам). Вероятно, в радости литературоведов по поводу Вашей премии всегда присутствует некое эгоистическое чувство, – с тех пор как литературоведение стало беспокоиться о своем престиже, всегда приятно каждое новое доказательство существования этого последнего. Что и говорить, Ваша книга принадлежит науке, но не исключительно ей, и в этом Ваша величайшая заслуга, значение и последствия которой не оценишь сразу. Вы воскрешаете тот уже полузабытый артистизм, от которого наука отрекается в гордыне и слепоте своей; Вы делаете *культуру* в полном энциклопедическом значении этого слова, и сами являетесь не только *фактором*, но и *фактом* культуры (всюду подчеркнуто Вацуру. – А.Н.).

В строгом смысле, нельзя награждать премией одну из Ваших книг; нужно сказать раз и навсегда, что Андроников во всей своей нерасторжимой деятельности писателя, исследо-

вателя, оратора, артиста, мыслителя – такое же явление современной русской культуры, как, например, Маршак, Шостакович или Тарле, – т. е. люди, которые на все свои работы накладывали неотъемлемую печать своей индивидуальности. Ваше преимущество перед ними – в синтетичности, – и жаль, если Вас будет изучать академический историк XXI века: он может увидеть многое, но никогда не увидит того, что нужно.

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

⁸ Немногим позже будет сдана в печать и статья В.Э. о сестре Серафимы Тепловой – «Жизнь и поэзия Надежды Тепловой» (см: Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. М., 1990. С. 18–43), где упомянут основной сюжет работы «Лермонтов и Серафима Теплова», а опыты Надежды Тепловой сопоставляются с синхронными лермонтовскими. «Подобно своему ровеснику Лермонтову и одновременно с ним Надежда Теплова создает поэтический дневник со сквозной темой несчастной любви. <...> И уж совсем запрещен был образ греховной кармелитки («Кармелитка»), приравнявшей земную любовь к божественной. Любопытно, что здесь Теплова прямо подходит к кругу идей и образов Лермонтова: в ранних редакциях „Демона“ будущая Тамара предстает в облике монахини, волнуемой страстями, а концепция очищающей силы любви станет центральной в окончательной редакции поэмы.

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

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

(И.Л. Андроников, впрочем, выступил автором этикетной вступительной статьи «Образ Лермонтова».)

¹⁰ Трактровка «Тамары» (некоторые пункты которой намечены в письме Л.М. Щемелевой) была вполне развернута В.Э. через полтора с лишним десятилетия в статье «Три Клеопатры», формально выходящей за рамки собственно лермонтоведения. Нам, однако, представляется целесообразным включение этой работы в настоящее издание не только в силу ее труднодоступности для отечественного читателя, но и потому, что баллада Лермонтова представлена в ней как ключевое звено в движении темы Клеопатры, прямо или косвенно повлиявшее и на позднейшие трансформации сюжета и характера героини в художественных текстах (Достоевский, Брюсов), и на их филологические интерпретации.

¹¹ Вацуру входил в редколлегию этого совместного советско-американского издания. Как вспоминает редактор книги Т.А. Лапицкая, «вся практическая работа лежала на В.Э.» (89), хотя официально ответственным редактором значился академик М.П. Алексеев. Ср. также «Воспоминания не об ученом, или Как делались „Лермонтовские сборники*“ (1973–1976)» американского соредатора Антонио Гласе (568–576).

¹² Разобранный в статье о ранней лирике «Поэт», «О, полно извинять разврат!» (в статье о Шенье), несколько «фольклорных» стихотворений, «Романс» («Коварной жизнью недовольный» – в статье «Мицкевич в стихах Лермонтова», 1983), «Журналист, читатель и писатель», не без оговорок «Тамара». Не без сомнений в этот ряд можно поставить две поэмы – «Тамбовскую казначейшу» (хотя жанровые ограничения – В.Э. писал предисловие к факсимильному изданию поэмы с иллюстрациями М.В. Добужинского – и заставили исследователя быть предельно кратким) и «Боярина Оршу».

¹³ Здесь должно упомянуть также статью «Лермонтов Михаил Юрьевич», написанную для популярного библиографического словаря «Русские писатели» (М.: Просвещение, 1990. Т. 1), в наше издание не включенную. С начала 1980-х В.Э. был буквально обречен исполнять роль «ответственного за Лермонтова» – раньше дело обстояло все же иначе. Так, глава о Лермонтове во 2-м томе четырехтомной «Истории русской литературы» (Л., 1981), готовившейся в родном для В.Э. Пушкинском Доме, написана Т.П. Головановой. Мы не знаем, сработало ли в данном случае правило «нести пророка в своем отечестве», или В.Э. сам уклонился от этой работы. Существенно иное: позднее в таких случаях альтернативы Вацуру не было и быть не могло. Это не страховало от неприятностей, но в какой-то мере помогало им противостоять (подробнее см. ниже).

¹⁴ Как представляется, В.Э. имел «свое суждение» если не обо всех, то об очень многих сочинениях Лермонтова, хотя далеко не всегда делал его достоянием публики. Характерный пример находим в воспоминаниях Л.И. Вольперт, рассказывающей о том, как в беседе с В.Э. (в самолете, транспортирующем в США участников лермонтовского симпозиума в Норвиче, 1989) была реконструирована развязка «Княгини Лиговской». Л.И. Вольперт пришла к выводу, что роман должен был закончиться дуэлью Печорина и Красинского, но исход этой дуэли оставался для нее неясным. Сомнениями она поделилась с Вацуру. «Высказав мысль, что реконструкции концовок не всегда оправданны, открытый конец часто запрограммирован автором и структурно значим (это особенно характерно для раннего Лермонтова – „Вадим“, например), он, однако, согласился со мной, что в случае с „Княгиней Лиговской“ <...> сюжетная реконструкция оправданна <...> я все же склонялась к мысли о победе Красинского. <...> Когда я выходила из самолета, я уже знала со всей определенностью: *погибнет Красинский*» (*Вольперт Л.И. Памяти Вадима Эразмовича Вацуру // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 56; курсив Л.И. Вольперт*). Мы можем лишь догадываться о той системе аргументов, которой оперировал В.Э., но его мнения о концовках «Вадима» и «Княгини Лиговской» представляются интересными и убедительными. Между тем ни в главе «Истории всемирной литературы», ни в появившейся позднее словарной статье нет и намека на эти гипотезы. Кроме прочего, эта история дает нам и такой важный урок: если в опубликованных работах Вацуру о «Демоне» говорится подробнее, чем о «Мцыри», а некоторые обертоны этой поэмы «оставлены без внимания», то это вовсе не значит, что В.Э. считал «Мцыри» более понятным текстом, меньше о нем думал или игнорировал некоторые особенности этой поэмы. Конспективность обуславливает необходимость «временных жертв», лакуны предполагают возвращение к спрятанным в них проблемам.

¹⁵ История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 379.

¹⁶ В письме Т.Г. Мегрелишвили В.Э. больше говорит о контексте поэтическом, но называет и имена двух прозаиков – В.А. Соллогуба и Н.Ф. Павлова. Само выделение именно

этих писателей весьма значимо. (Марлинского В.Э. не упомянул, видимо, потому, что вопрос о соотношении его и лермонтовской прозы был для него в целом решен; сходно обстояло дело и с прозой Одоевского, следы пристального внимания к которой ясно видны в статье о <<Штоссе>>.) Становится понятно, что злополучная статья о Соллогубе (безусловно лучшая из того немногого, что об этом незаурядном прозаике написано) была для В.Э. работой принципиально важной, существенной составляющей скрыто возводимого им здания истории русской словесности первой половины XIX века. О Павлове В.Э. специально не писал – тем весомее его указание на значимость автора эффектных, социально острых, по сути своей, «антипушкинских» «Трех повестей» в литературном раскладе эпохи. Вообще же большее внимание Вацуро к поэзии конца 1820-х – 1830-х годов, чем к тогдашней прозе (ощутимое не только в письме Мегрелишвили, но и в совокупности ныне опубликованных заявок на издания), объясняется не только личным складом В.Э., но и ситуативно: в первой половине 1980-х годов были изданы (лучше или хуже) сочинения почти всех значимых прозаиков пушкинско-лермонтовского времени. Недоступны советскому читателю были только Булгарин и Греч, но об издании этих «пламенных реакционеров» до позднерестроенных лет и заикаться было бессмысленно. Самому же В.Э. как раз с изданиями прозы фатально не везло: кроме предисловия к Соллогубу была загублена публикация повести В.А. Ушакова «Густав Гацфельд», что должна была появиться в планировавшемся Издательством Ленинградского университета сборнике «Русская фантастическая проза 1820–1840 годов». После погромной внутренней рецензии книга ждала своего часа пять лет, но и в 1990 (!) году издательство не решилось включить в нее повесть Ушакова (свидетельство А.А. Карпова, 208). Несостоявшаяся публикация обернулась статьей «Василий Ушаков и его „Пиковая дама“» (1993); см.: *Вацуро В.Э. Пушкинская пора*. С. 440–465.

I

Лермонтов и Марлинский

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

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

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

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

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

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

Предисловие к журналу Печорина, как можно заметить, обосновывает прямо противоположную художественную позицию. В центре повествования Лермонтов ставит «современного человека», которого он «часто встречал», синтезирующего типичные черты общественной психологии («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» – VI, 203). Характерно, что, по мысли Лермонтова, «болезнью» Печорина заражен век, т. е. в числе других сам автор книги и ее читатели. Это обстоятельство совер-

шенно исключает непосредственное вмешательство автора, диктующего героям свою этическую программу. «Нравственная цель» сочинения – в указании болезни; способ излечения автору неизвестен. Подобного рода «художественный объективизм» был единодушно отвергнут как читателями, воспитанными на повестях Марлинского, так и апологетами «нравственно-сатирической» литературы. Очень показательна в этом смысле явно конъюнктурная статья Булгарина. Чтобы похвалить роман, Булгарин вынужден был прибегнуть к домысливанию «нравственной идеи», которую Лермонтов якобы сумел доказать от противного⁹. История критической борьбы вокруг лермонтовского романа как нельзя лучше демонстрирует его эстетическое новаторство.

Было бы ошибочно думать, что поэтика «марлинизма» исключала появление характеров, условно говоря, печоринского типа. Время от времени они появляются – но на периферии повествования, создавая фон или контрастируя с главным героем. Один из таких «предшественников Печорина» в «Фрегате, Надежда» (1832) заслуживает особого внимания, так как он составляет целое звено в эстетической системе Марлинского. Это ротмистр Границын, скептик и клеветник, едва не сыгравший фатальную роль в истории взаимоотношений Правина и Веры. Характеристика Границына отчетливо публицистична и кажется прямо заимствованной из ранних критических статей Бестужева. Это «человек без воли», выступающий против пороков «не хуже Саллюстия» и «пляшущий по их дудке», «как Репетиллов в „Горе от ума“»¹⁰. Результатом была растроченная в развлечениях молодость и промотанное имение. «От обоих осталось у него пустота в кармане и душе, а на уме – едкий окисел свинцовой истины... За душой у него не схоронится, бывало, ни похвала врагу, ни насмешка приятелю, и часом он беспощадно смеялся над самим собою... Этим исполнял он невольно склонность нашего времени – разрушать все нелепое и все священное старины: предрассудки и рассуждения, поверья и веру... Люди ныне не потому презирают собратьев, что себя высоко ценят, напротив, потому, что и к самим себе потеряли уважение. Мы достигли до точки замерзания в нравственности: не верим ни одной доблести, не дивимся никакому пороку»¹¹. Интересно отметить почти текстуальные совпадения с записью Печорина: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?... Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (VI, 313). Автор, однако, не ограничивается недвусмысленной оценкой деятельности Границына, но считает необходимым заключить всю главу о нем воззванием к юношам: бегите от подобных людей и т. д.

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

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

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

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

Так как истинный герой сохраняет свой изначальный психический склад, то с годами его чувство не меняется ни в силе, ни в качестве (ср. повесть «Латник», «Отрывок из романа «Вадимов» («Свидание»), «Он был убит» и др.). В «Маскараде» Лермонтов еще близок к такому пониманию героя (хотя здесь сила любви Арбенина к Нине прямо пропорциональна глубине его разочарования в обществе). В «Герое нашего времени» устами Печорина высказывается мысль о неизбежной и закономерной эволюции личности: «бешеные порывы» юности сменяются «высшим состоянием самопознания» души, где интеллектуальное начало выступает в качестве контролера над эмоциональным. Заявив, что чувство от этой эволюции только выигрывает в глубине и полноте, Лермонтов занял позицию, полярно противоположную Марлинскому.

Здесь, однако, мы сталкиваемся с явлением, которое на первый взгляд противоречит такому выводу. Речь идет об элементах психологического анализа, присутствующих в повестях Марлинского. Эти элементы дали некоторым исследователям основание считать повесть Марлинского предшественницей лермонтовской. Высказанная Н.Л. Степановым²¹, эта точка зрения получила развитие в новейшей статье Е.М. Пульхритудовой. «Первые, пусть несовершенные навыки передачи „диалектики души“, – пишет Е.М. Пульхритудова, – рождаются у него (Марлинского. – В.В.) как эскизное, смутное предчувствие лермонтовского психологизма. Романтический интерес к личности прокладывает путь психологиче-

скому реализму»²². Свои предположения исследователь подкрепляет ссылками на «Фрегат, Надежда», отрывки из романа «Вадимов» и неоконченную повесть «Месть».

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

Во всех трех произведениях центральный герой претерпевает некую эволюцию. Его мироощущение приходит в резкое противоречие с законами среды, которые он познает на жизненном опыте. Как реакция наступает разочарование или ненависть к людям и переоценка своих представлений о мире. Но в том-то и дело, что переоценка, по Марлинскому, не должна касаться основ нравственного кодекса. Метафизическое представление о «нормальном», «естественном» человеке пронизывает всю эстетическую систему Марлинского; как только герой утратит эту «естественность», он опустится ниже границы «поэтического». Поэтому разочарование его – временный душевный кризис, непременно преодолеваемый. Подобный психологический рисунок мы находим в «Мулла-Нуре»: «Было время, я ненавижу людей; было время, я презирал их; теперь устала душа от того и другого... Наступает злая охота унижать людей, насмехаться над всем, чем они хвастают, обнажая на деле их гнусности, топча под ноги все, чем дорожат они более души... Жалкая потеха! Она забавляет на миг, а дает желчи на месяц, потому что, как ни дурен человек, а все-таки он брат нам»²⁴.

Сходную эволюцию претерпевает и безымянный герой кавказского очерка «Он был убит». В своем журнале он записывает: «... С молодостью умирает в человеке все безотчетно прекрасное в чувствах, словах, в деле... Не пережил я своей молодости, а сколько уже сохранил высоких верований!.. Остаются только слабые путы дружбы и неразрешимые цепи любви; да и той я верю только в себе, потому что она томит, снedaет, уничтожает меня»²⁵. В следующей же записи – 1 октября – читаем: «Нет, еще не умерло во мне сердце; ключи его не застыли до дна» и т. д.²⁶

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

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

ЖУРНАЛ ВАДИМОВА:

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

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

Гомер, Данте, Мильтон, Шекспир, Байрон, Гете... чувствую, что мои думы могли бы быть ровесниками вашим; но если я скажу своему лекарю, одному существу, которое посещает меня... он назовет меня бедняжкой, меня, раздавленного сокровищами, меня, как Мидаса, умирающего с голоду на горах золота!»²⁹

ЖУРНАЛ ПЕЧОРИНА:

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

«... Верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагородных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья – и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображенья, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» (VI, 321).

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

Между прочим, эта типологическая разница героев Марлинского и Лермонтова обусловила и некоторые композиционные особенности. Биография Печорина не может быть замкнута в рамки отдельной новеллы; каждый эпизод имеет самостоятельное значение. Он не может быть, однако, выделен без ущерба для всего романа, так как такое выделение неизбежно обеднит читательское представление о герое. Стержнем всех новелл является Печорин; исследование его внутренней жизни ведется с разных сторон на протяжении всего

романа. Но временные смещения здесь возможны, и отсутствие хронологической последовательности не воспринимается как прием³⁰. Напротив того, когда Марлинский отказывается от хронологической последовательности повествования, он должен перестраивать композицию, так как личность его героя раскрывается через единую событийную цепь. Случай такого рода мы имеем в «Латнике», где личность таинственного кирасира и, соответственно, композиционные приемы находят близкие аналогии в байронической поэме.

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

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

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

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

Если рассматривать лермонтовский роман под углом зрения Марлинского, то поведение Печорина по отношению к друзьям предстанет как чудовищное вероломство, а его высказывания прозвучат как парадокс. В самом деле, связанный внешне дружескими отношениями с Грушницким, Печорин оспаривает у него Мери из одного удовольствия поставить психологический эксперимент. Такую же двойную игру он ведет с мужем Веры; последний даже восхищается его благородством. В подобных случаях Марлинский не щадил своих любимых героев: обманутый муж в «Фрегате „Надежда“» получает моральное право судить капитана Правина. Лермонтов же решительно уклоняется от этической оценки поступков Печорина. И дело не в том, что автор избегает прямого морализирования: проблема попросту

не возникает. Ближе других к Печорину стоит Вернер; но и он не друг, а только «приятель», ибо Печорин к «дружбе неспособен», видя в ней систему добровольного подчинения, где «рабство сочетается с обманом» и т. д. (VI, 269). Между «друзьями» и «врагами» для него не пролегает четкая грань; к нему вполне применима строчка экспромта «мои друзья вчерашние – враги, враги – моя друзья». Это справедливо даже для Вернера и Максима Максимыча.

В противовес Печорину, Грушницкий ведет себя как «марлинический» герой, не только информируя Печорина о всех перипетиях своих взаимоотношений с Мери, но и пытаясь все время опереться на его опытность и знание женской психологии. В литературе неоднократно отмечалось, что сюжетная схема «Княжны Мери» близка к повести «Испытание». Оба писателя отправляются от единого источника – пятой и шестой глав «Евгения Онегина». Но Марлинский строит свою повесть как полемический отклик на пушкинский роман. Для героя декабристской ориентации дуэль между друзьями «за женскую прихоть и за свои причуды» принципиально невозможна³³. Лермонтов видоизменяет и значительно углубляет конфликт, приводя его в соответствие с психологией героя конца 30-х годов³⁴. Дуэль Печорина и Грушницкого – лишь конечная и закономерная фаза нарастания внутреннего антагонизма, до поры до времени вуалируемого дружественными отношениями. «Женская прихоть и свои причуды» здесь перестают быть внешним и легко устранимым поводом к ссоре. Их удельный вес в душевной жизни героев неизмеримо возрастает; они являются конечной целью деятельности Печорина и Грушницкого на протяжении всей повести и неразрывно связаны с их мироощущением в целом. К трагической развязке этой «дружбы» Лермонтов подготавливает читателя с первых же страниц «Княжны Мери»; брошенные мимоходом реплики, направляемые скорее предчувствиями, чем ясным пониманием хода событий, создают, однако, ощущение приближающегося острого столкновения («...Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» (VI, 263). «Я предчувствую, – сказал доктор, – что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...» (VI, 271). Слова «Нам на земле вдвоем нет места...» (VI, 331) являются своего рода резюме этой дружбы-вражды).

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

В повести Марлинского друг очень часто выполняет роль наперсника, присутствие которого дает возможность ввести предысторию. На эту мотивировочную роль разговоров с друзьями обратил внимание еще Белинский³⁵. Вставные рассказы от первого лица – излюбленный композиционный прием Марлинского («Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке», «Мулла-Нур»). В «Латнике» исповедь мотивирует два рассказа, образующие параллельные сюжетные линии. Характерно, что при этом Марлинский чувствует необходимость мотивировать и самую исповедь, которая на первый взгляд не вяжется с замкнутым и нелюдимым характером Латника. Однако даже для байронического героя оказывается возможным «открыть сердце» перед сочувственно настроенными слушателями. Но монолог героя в повестях Марлинского служит не только композиционным целям. Это «невольная импровизация», «язык души», лирически спутанный, с побочными ассоциациями и развернутыми сравнениями, синтаксически и лексически близкий к поэтической речи. Такой слог для Марлинского – показатель искренности и непосредственности чувства и существенная часть литературной программы. В устах Печорина оказывается невозможной не только исповедь, стилистически оформленная по принципам Марлинского, но и вообще какая бы то ни было исповедь; единственный случай – самораскрытие в разговоре с Мери (запись от 3 июня), произносимое с затаенной целью поразить воображение слушателя³⁶. Даже подготовив психологическую почву для откровенного разговора героев, Лермонтов не пользуется этой воз-

можностью: «Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем? Что делает теперь Вера? думал я... Я бы дорого дал, чтоб в эту минуту пожать ее руку» (VI, 283)³⁷. В известной мере с этим связан и выбор дневниковой формы, позволяющей следить за внутренней жизнью героя и в то же время якобы не рассчитанной на читателя (см., например, Предисловие к журналу Печорина).

Для читателя 1840-х годов, заставшего расцвет «марлинизма», внутренняя полемичность «Княжны Мери» должна была представляться значительно большей, чем это рисуется нам сейчас. Ориентация Грушницкого на «героев романа» (в первую очередь «марлинического») становится ясной уже из попутных замечаний типа: «он думает, что на его лице глубокие следы страстей заменяют отпечаток лет» (VI, 302). Грушницкий мыслит устойчивыми формулами, кочевавшими из романа в роман (ср. «глубокие морщины лба, нарезанные не летами, но страстями» у Аммалат-Бека (1,545), лицо «раннего мученика пылких, жгучих страстей» у Аслана в «Келиш-бее» Каменского³⁸ и т. д.). Эти формулы – постоянная мишень для печоринских сарказмов. В пародийном монологе Печорина о русских барышнях подвергаются, ироническому отрицанию целые сюжетные схемы, легшие в основу «Латника» и «Вечера на бивуаке» (VI, 277).

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

«А еще хотели не иначе знакомиться с княжной, как спасши ее от верной смерти.

– Я сделал лучше, – отвечал я ему, – спас ее от обморока на бале!...» (VI, 288).

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

Характерно, что целый ряд эпизодов, несущих важную сюжетную нагрузку в повестях о «страстном герое», превращается у Лермонтова в побочные. Такова сцена в салоне Мери, когда Печорин демонстративно выказывает свое равнодушие к музыке. «...Ее голос недурен, но поет она плохо... впрочем я не слушал» (VI, 290), – записывает он в журнале. В повести Марлинского и его подражателей пение героини обычно – непосредственный толчок к объяснению в любви. «Плохо петь» для нее – немыслимо, равно как для героя – остаться безучастным к пению. Грушницкий же слушает Мери «пожирая её глазами» и поминутно

произнося «*charmant! délicieux*», вызывая иронию Печорина, которая тем самым распространяется и на поведение «марлинических героев»⁴². Другой случай того же рода встречаем в «Бэле». Смертельно раненная Казбичем Бэла лежит без сознания. «... Напрасно Печорин целовал ее холодные губы – ничто не могло привести ее в себя» (VI, 234).

Для Марлинского любая телесная слабость, в том числе и предсмертная, может быть преодолена порывом страсти. Появление возлюбленного способно произвести перелом в состоянии больной и исцелить ее без вмешательства каких-либо посторонних средств. В «Аммалат-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 берекет!.. Теперь я довольна! Я счастлива, – промолвила она, опускаясь на подушки»⁴³. Героиня повести Фан-Дима в бреду видит себя умершей. Поцелуй Владимира Марлина возвращает ее к жизни, и с этого момента она осознает в нем своего избранника. «Я помню, как от жаркого лобзания души заструилась кровь, как просветлели мысли, как жизнь расцвела вдруг радужными цветами и как мне страшно стало умирать!»⁴⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

– Если он меня не любит, то кто ему мешает отослать меня домой? Я его не принуждаю. А если это так будет продолжаться, то я сама уйду: я не раба его, – я княжеская дочь!..» Максим Максимыч убеждает ее, что она скорей

наскучит Печорину, если будет грустить. «– Правда, правда, – отвечала она, – я буду весела. – И с хохотом схватила свой бубен, начала петь, плясать и прыгать около меня; только и это не было продолжительно, она опять упала на постель и закрыла лицо руками» (VI, 229).

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

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

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

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

Поэтому позитивная часть художественной программы Лермонтова оказалась более полемичной, чем негативная – иронически сниженный образ Грушницкого. Кюхельбекер записал в дневнике: «Грушницкому цены нет, – такая истина в этом лице... а все-таки! Все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин»⁴⁹. В 1850 году декабрист И.Д. Якушкин, восторженно оценивая талант Лермонтова, замечал: «Что наиболее меня поразило при последнем чтении этого романа, это какая-то уверенность, что Печорин если и герой, то более не герой нашего времени, что он отжил свой век и что снимки с него, подобные Тамарину и другим, скоро исчез-

нут из нашей современной словесности, а на чем основана эта уверенность, я и сам не знаю»⁵⁰. Характерно, что во взаимоотношениях самого Лермонтова со ссыльными декабристами также обнаружилось отсутствие психологического контакта. «Лермонтов сначала часто заходил к нам и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения, – рассказывал П.А. Висковатому М.А. Назимов. – Сознаюсь, мы плохо друг друга понимали... Нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах»⁵¹. Этот отзыв принадлежит человеку, любившему и ценившему Лермонтова, и является отражением чисто принципиальных разногласий. Отзвуки их находим в воспоминаниях Лорера и близкого к декабристам Сатина⁵². Литературной проекцией этого взаимного непонимания представителей двух поколений было неприятие декабристами образа Печорина, в котором сказались некоторые черты лермонтовского мироощущения (ср. слова Белинского о Лермонтове: «Печорин – это он сам, как есть»⁵³).

Поставленная Лермонтовым проблема социальной детерминированности поведения человека неизбежно приводила к вопросу о свободе воли. Марлинский рассматривает волю как начало, способное преодолеть этот детерминизм. «Люди без воли» типа Границына оказываются подверженными влиянию среды. Подобная метафизическая концепция для Лермонтова уже неприемлема. Однако соотношение личного начала и социальной психологии в человеческом характере продолжает оставаться трудноразрешимой проблемой. Социальная психология предстает в виде «судьбы», «предопределения». «Неужели, – записывает Печорин, – ... мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?» (VI, 301). Так в «Княжне Мери» подготавливается проблематика «Фаталиста»⁵⁴. В маленькой новелле, заключающей роман, мотивы, связанные с понятием «предопределение», достигают высокой концентрации. Лермонтов вторгается в темные области человеческой психики, где основная роль принадлежит предчувствию. На лице Вулича Печорин читает «печать смерти»; между ним и Вуличем устанавливается невидимая для окружающих и неясная для них самих духовная связь, подчеркнутая затем и самым сюжетом новеллы.

– А что, вы начали верить предопределению?

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

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

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

Обратившись к теме «сверхчувственного», Лермонтов попадает в русло романтической традиции. В новелле «Фаталист» происходит известное сближение и с Марлинским, у которого мы нередко находим мотивы предчувствий и предсказаний («Латник», «Второй вечер на бивуаке»). Лермонтов переступил ту грань, за которой обработка литературного материала перестает быть определяющей при отнесении его к тому или иному литературному направлению. Поэтому более поздние писатели-реалисты иногда рассматривали Вулича, а с ним и Печорина в ряду «марлинических» героев. Тип «фаталиста» подвергается беспощадному анализу у Тургенева («Стук... стук... стук», 1870), который прямо сближает

Марлинского и Лермонтова⁵⁵. Л. Толстой, разрушая романтический экзотизм, укрепившийся в литературе о Кавказе, вынужден бороться и с типом «кавказского героя», создавшегося по Марлинскому и Лермонтову» (ср. Розенкранц в «Набеге»)⁵⁶.

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

Примечания

¹ Белинский. Т. 3. С. 188.

² См.: *Алексеев М.П.* Этюды о Марлинском.

Иркутск, 1928; *Он же.* Тургенев и Марлинский (к истории создания «Стук... стук... стук...») // Творческий путь Тургенева. Пг.: Сеятель, 1923.

³ Отечественные записки. 1839. Т. II. Отд. VII. С. 119.

⁴ Ср., например, воспоминания И.И. Панаева о Каменском и о собственном первом опыте («Спальня светской женщины», 1834), где он старался «рабски подражать» Марлинскому (*Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М., 1950. С. 36).

⁵ Белинский. Т. 4. С. 383.

⁶ Там же. Т. 6. С. 32.

⁷ Там же. Т. 7. С. 672.

⁸ Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Полярная звезда. 1825; Письмо Пушкину от 9 марта 1825 года // Пушкин. Т. 13; Письмо братьям из Якутска 25 декабря 1828 года // Русский вестник. 1870. Т. 87. Подробнее см.: *Мейлах Б.С.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937– С. 114 и сл.; *Базанов В.Г.* Очерки декабристской литературы. М., 1953; *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 356 и сл.

⁹ См.: Северная пчела. 1840. № 246.30 октября. С. 981–983.

¹⁰ *Бестужев-Марлинский А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 105 (далее: Бестужев-Марлинский).

¹¹ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 98–99.

¹² О продолжении этого спора в повестях Марлинского см.: *Базанов В.Г.* Указ. соч.

¹³ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 105.

¹⁴ Письмо к родным от 10 июня 1828 г. Цит. по: *Прохоров Г.В.* А.А. Бестужев-Марлинский в Якутске // Памяти декабристов: Сб. материалов. Л., 1926. Вып. II. С. 205. Подобную же характеристику находим в письме Н.М. Языкова к А.М. Языкову от 29 февраля 1825 года: «Мысли, ни на чем не основанные, вовсе пустые, и софизмы минувшего столетия очень видны в Онегине там, где поэт говорит от себя; тоже и в предисловии» (Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни, 1822–1829. СПб., 1913. С. 158).

- ¹⁵ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 587.
- ¹⁶ *Котляревский Н.* Декабристы кн. А.И. Одоевский и А.А. Бестужев-Марлинский: Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907. С. 306. Здесь же собран материал из ранних статей Бестужева, подтверждающий вывод автора.
- ¹⁷ Дневник В.К. Кюхельбекера. Л.: Прибой, 1929. С. 291.
- ¹⁸ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 100.
- ¹⁹ Ср.: *Мышицкий Н.* Сицкий, капитан фрегата. СПб., 1840. Ч. 1. С. п; *Войт В.* Новый Леандр // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 58–59.
- ²⁰ *Войт В.* Кресла в пятом ряду Михайловского театра // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 165.
- ²¹ *Степанов Н.* Романтические повести Марлинского // Литературная учеба. 1937-№ 9. С. 58.
- ²² *Пульхритудова Е.М.* «Валерик» М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 61.
- ²³ Сын Отечества. 1839. Т. VII. Отд. IV. С. 121.
- ²⁴ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 392.
- ²⁵ Там же. С. 265.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. соч. М.: Academia, 1934. С. 415.
- ²⁸ *Марлинский А.* Полн. собр. соч. СПб., 1839.4.XII. С. 207.
- ²⁹ Там же. С. 209–210.
- ³⁰ См. в несколько ином плане наблюдения Б.М. Эйхенбаума над композицией романа: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924. С. 148.
- ³¹ Ср.: Энский «скоро увидел, что заимствованный обезьянский тип эгоизма, подавлявший все общество, наложил и на него свое свинцовое клеймо, – увидел в себе того же безжизненного, бесцветного, скрытого, боязливого полу-эгоиста. Это ничтожное состояние стало, наконец, томить его, и он решился выбраться из-под его тяжелого бремя» (Искатель сильных ощущений / Сочинение П. Каменского. СПб., 1839. Ч. I. С. 24); «Энский потерялся лишь на время... В нем порочная склонность прирастает лишь сверху, но не внедряет, не подтачивает еще прекрасных свойств его души» (Ч. II. С. 197); «За каждое пресмыкающееся готов он жертвовать жизнью, а ведь это только страсть казаться равнодушным!» (Ч. III. С. 77).
- ³² Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 175.
- ³³ См.: *Базанов В.Г.* Указ. соч. С. 409–419.
- ³⁴ *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин. (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Сборник первый. Исследования и материалы. М., 1941. С. 399–406.
- ³⁵ Белинский. Т. 4. С. 39–40.
- ³⁶ См.: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 168.
- ³⁷ См. также «Княжна Мери», запись от 13 мая (VI, 270 и 272).
- ³⁸ Повести и рассказы П. Каменского. СПб., 1838. Ч. I. С. 21.
- ³⁹ Время. 1862. № 10. Современное обозрение. С. 26.

⁴⁰ См. также: *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. Л., 1924; *Он же.* Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961 («Герой нашего времени»), где исследованы приемы сюжетосложения и мотивировки в лермонтовском романе и их отношение к приемам, накопленным к этому времени в русской литературе; книгу Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова» и статью В.В. Виноградова «Стиль прозы Лермонтова» (ЛН. Т. 43–44).

⁴¹ Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 279.

⁴² Ср. в «Испытании»: «волшебство звуков, проникающих душу» заставляет князя Гремина сказать комплимент Ольге: «Вы поете, как ангел» (Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 214). Пение Елены в «Новом Леандре» В. Войта: «Это она поет! воскликнул Страстин: она!., и своим голосом свеает порок с моего сердца, сзывает в него забытые чувства! – Эти звуки, продолжал он, воспламеняясь, эти звуки освежают меня, говорят мне счастьем, греют сердце, разносят облегчение, и от их обаятельного дыхания раны минувших страданий излечиваются» (Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 51). У Фан-Дима: «Владимир упивался этим голосом (Агаты. – *В.В.*), так много говорящим душе его, и невольно отвечал поющей сильфиде: – Да, твое пение сладостно – как любовь!» (Два призрака: Роман / Соч. Ф. Фан-Дима. СПб., 1842. Ч. IV. С. 235).

⁴³ Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 503.

⁴⁴ *Фан-Дим Ф. [Кологривова Е.]*. Два призрака. СПб., 1842. Ч. IV. С. 121–122.

⁴⁵ Повести и рассказы П. Каменского. Ч. I. С. 2–3.

⁴⁶ Там же. С. 37.

⁴⁷ См. письмо к Н.А. и М.А. Бестужевым, Дербент, 21 декабря 1833 года // Русский вестник. 1870. № 7. С. 54. Отношение Марлинского к Бальзаку претерпело эволюцию (ранние отзывы см. в письмах К.А. и Н.А. Полевым от 26 января и 18 мая 1833 года // Русский вестник. 1861. № 4. С. 430, 441–442).

⁴⁸ 13 апреля 1837 г. // Отечественные записки. 1860. Июль. С. 75.

⁴⁹ Дневник В.К. Кюхельбекера. С. 291.

⁵⁰ Письмо Е.И. Якушкину от 15 декабря 1850 года // Летописи Гос. лит. музея. М., 1938. Кн. 3: Декабристы. С. 432.

⁵¹ *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 303–304.

⁵² См.: Записки декабриста Н.И. Лорера. М., 1931; *Сатин Н.М.* Из воспоминаний // Почин. М., 1895 (то же в кн.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960. С. 149–153 и 244–254).

⁵³ Белинский. Т. 11. С. 509.

⁵⁴ См.: *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 335 и сл.

⁵⁵ *Алексеев М.П.* Тургенев и Марлинский. С. 193–194.

⁵⁶ *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин: Изд-во Гржебина, 1922. С. 93–94.

Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов

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

Реконструировать полно обстановку, в которой развивался Лермонтов, вряд ли будет когда-либо возможно: слишком ограничен круг свидетельств, многие из них утеряны навсегда. Однако известная степень приближения к истинной картине может быть достигнута путем всестороннего обследования литературной жизни эпохи. Много в этой области уже сделано (в частности, разысканиями Н.Л. Бродского). Для воссоздания «литературного фона» необходимо подробное изучение ближайших к Лермонтову журналов – «Атеней», «Галатеи», «Московского вестника» – в их эволюции и внутренних противоречиях. Такого рода анализу должна быть подвергнута и лирика Лермонтова последующих лет (1830–1831), где художественная проблематика гораздо глубже, сложнее и противоречивее, чем в ранних ученических опытах 1828 и отчасти 1829 года. Задачи такого рода могут быть поставлены лишь в монографической работе; настоящий очерк ставит своей целью выделить несколько существенных моментов соприкосновения в философско-эстетических и литературных исканиях юного Лермонтова и его учителей и старших современников и показать некоторые тенденции лермонтовского творчества, обнаружившиеся в 1828–1829 годах.

1

К 1828–1829 годам относятся несколько стихотворений Лермонтова «в древнем роде» («Цевница», «Пан» и др.). Идущая от Висковатова традиция соотносит их обычно с «подражаниями древним» Раича и Мерзлякова и объявляет результатом уроков именно этих литературных учителей. Между тем ориентация Лермонтова в это время на «южные поэмы» Пушкина – произведения, которые Мерзляков объявлял образцами ложной поэзии, хотя и обладающими эстетическими достоинствами, – не свидетельствует об излишней восприимчивости Лермонтова к литературным наставлениям Мерзлякова. Заметим, что Лермонтов еще в 1828 году столкнулся с античными темами в преломлении французской «легкой поэзии». Речь идет о переписанных им в учебную тетрадь нескольких рассказах из «Метаморфоз» Сент-Анжа и романсе Лагарпа «Геро и Леандр». В рассказе Лагарпа миф пропущен сквозь восприятие рассказчика-острослова и сердцеведа, который воспользовался назидатель-

тельным примером из истории древних любовников, чтобы провести ироническую параллель между Леандром и собой (ср.: «Envoi à Madame d ***»)» Отсюда – обилие перифрастических оборотов («un flambeau... allumé des mains de l'amour») и афористических «pointe»; один из них впоследствии был использован Лермонтовым в качестве эпиграфа к «Корсару». В целом же традиция «poésie-fugitive», в которую полностью укладывается романс Лагарпа, оказывается чуждой Лермонтову. Быть может, ее отзвуки можно видеть лишь в ранней антологической басне «Заблуждение Купидона»¹.

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

Из воспоминаний А.П. Шан-Гирея известно, что в 1828–1829 годах Лермонтов читает Батюшкова. К тому же времени относится его увлечение Пушкиным. Можно утверждать с большой вероятностью, что ему были известны сборники стихотворений 1826 и 1829 годов; мало того, можно считать, что именно эти сборники и «Московский вестник» были основным источником знакомства раннего Лермонтова с пушкинской поэзией³. В издании 1826 года, как известно, «Подражания древним» составили особый раздел, куда наряду с «Музой», «Нереидой», «Дионеей» вошли стихи, лишенные внешних признаков античного стиля («Редает облаков летучая гряда», «Дева», «Ночь»). Таким образом, лермонтовские «подражания древним» ближайшим образом соотносились со стихами на аналогичные темы Батюшкова и Пушкина.

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

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

Ср. в «Беседке муз»:

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

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

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

По-видимому, через «Опыты» Батюшкова воспринимались и общие мотивы анакреонтической поэзии 1810-х годов: в «Пире», «К друзьям», «Веселом часе» появляется фигура беспечного мудреца, отвергающего роскошь и славу и наслаждающегося любовью, дружбой

и поэтическим уединением⁵. Мотивы эти, однако, неустойчивы и литературной программы не составляют:

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лиры звук, дрожащий, звонкой
Мне волнует также кровь.

(«К друзьям», 1829)

Но

Забуду я тебя, любовь,
Сует и юности отравы,
И полечу, свободный, вновь
Ловить венок небренной славы!

(«Война», 1829)

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

Замечания Пушкина о стиле Батюшкова и Шенье дают в известной мере ключ к определению его собственного восприятия Античности. О Шенье он писал: «...он истинный грек, из классиков классик... От него так и пышет Феокритом и Анфологию. Он освобожден от итальянских *soncetti* и от французских *anti-thèses*, но романтизма в нем нет еще ни капли»⁸. О Батюшкове («Мои пенаты»): «Главный порок в сем прелестном послании – есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни»⁹. Отвергнув Лагарпа, Лермонтов отверг и *soncetti* и антитезы; лагарповскими *soncetti* он, как мы видели, воспользовался в другом месте и в другой связи¹⁰. Как бы согласуясь с пушкинскими требованиями и, во всяком случае, ориентируясь на его поэтику, Лермонтов в «Пане» и «Цевнице» стремится к фрагменту, построенному как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное. Как и у Пушкина, картина создается существительными и, главным образом, определениями к ним; глагольная сфера сужается: действия почти нет. Заключительная пуантировка ослаблена, и это выделяет «античные» стихи из ранней лермонтовской лирики; вместо нее в «Цевнице» появляется столь характерная для антологических стихов Пушкина присоединительная конструкция с «и»¹¹: «И предков ржавый меч с задумчивой цевницей». Символический, «виньеточный» характер заключительного образа для Пушкина уже не характерен: он ведет нас к другим образцам элегической поэзии, например к «Родине» Баратынского («...положит на гробницу И плуг заржавленный и мирную цевницу»). К этому стихотворению Лермонтов в «Цевнице» довольно близок, и, конечно, не случайно. Антологические стихи, даже в классическом своем «пушкинском» виде, постоянно стремятся к превращению в элегию. Добиваясь сглаживания бытовых и психологических контрастов между «обычаями мифологическими» и национальными «на-

вами», Пушкин ставит реальное, увиденное им где-то явление в окружение еле уловимых античных ассоциаций. Античные понятия и термины вводятся в ткань стихотворения очень осторожно, опосредствованно¹²; они нужны как указатель, сигнал, направляющий поток «античных» ассоциаций читателя. Образная система получает возможность двоякого толкования. Конкретные указания на местность, национальность, черты психологии, воспринимаемой как современная, – исключены, и стихотворение может быть понято как обычная элегия или как «подражание древним».

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

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

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

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

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

ской лирики, где античная стихия существует как источник уподоблений, иллюстрирующий мысль, или как дополнительный к основному образ¹⁸.

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

2

Если самое обращение к анакреонтике и антологическим стихам могло быть все же продиктовано или поддержано специфическими интересами Раича и Мерзлякова, то для стихотворения «Письмо» источник выбирается самостоятельно. И здесь Лермонтов вновь обращается к Батюшкову, воспринимая в его «Элегиях» тот мотив, который мог быть легко обработан вне этого жанра. К таким относился прежде всего мотив загробной любви, возвращения духа к своим земным страстям и привязанностям. Нередкий в элегии (например, у Батюшкова, Веневитинова, Баратынского в «Элизийских полях»), он получил, как хорошо известно, широчайшее распространение в балладе (в разных вариантах, главным образом как восходящий к фольклорным источникам мотив возвращения жениха-мертвеца); в своем «балладном» виде он выступил и у Лермонтова в 1831 году («Гость») и позднее (в «Вадиме» и в «Любви мертвеца» (1841), где он уже переосмыслен сообразно с изменениями художественного мировоззрения). В «Письме» Лермонтов обращается к «Привидению» Батюшкова – свободной переработке «Le revenant» Парни: при тематической общности стихов мы находим и текстуальную близость строк.

У Лермонтова:

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

У Батюшкова:

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

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

Стану всюду развеять
Легким уст прикосновеньем,

Как зефира дуновеньем,
От каштановых волос
Тонкий запах свежих роз.
.....
.. Глас мой томный,
Арфы голосу подобный,
Тихо в воздухе умрет.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В этом синтезе может преобладать конечное, чувственная форма, – тогда произведение становится предметом чувственного созерцания; оно *изящно*. Но высшим уровнем поэзии является не изящное, а *высокое*, т. е. преобладание бесконечного, идеи; это – «высшее, идеальное изящество... начало вдохновения»²⁴. Полная гармония высокого и изящного является практически недостижимым идеалом. При этом идея, стремящаяся в пределе к тождеству с чувственной формой, понимается как идея философско-религиозная, ведущая автора и читателя к единому божественному началу. Искусство оказывается формой религиозно-философского осмысления действительности, и, даже более того, художник-гений выступает как демиург поэтического мира, созданного по тем же вечным законам, по которым божество творит реальный мир. «.. Созданный человеческий дух... – писал позднее в «Телескопе» Н.И. Надеждин, – является дивным соперником всезидательного духа, проникающего и оживотворяющего вселенную: а посему и ныне преимущественно должно проявиться в них современное направление человечества»²⁵. Отсюда следует тезис о божестве

ственности художника, сопровождаемый важным замечанием, имеющим уже несомненный политический смысл: поэт не должен ставить в центре своего внимания противоречия действительности, которые не являются существенными перед лицом высшей гармонии. «Поэт одушевлен... идеалами совершенства; но природа не дала ему возможности воплощать их в бытии действительном. Поэт не создан жить во внешности; все силы души его соединены в его всеобъемлющей фантазии, которая в минуты вдохновения рисует ему все, что есть великого, утешительного в судьбе и назначении человека». Он «переносится во все времена и во всех людей, и повсюду открывает ту гармонию, которой верит его любящее сердце. Вот почему Поэзия назидательна... Поэзия, представляя жизнь в истинном, лучшем ее виде, мирит с нею»²⁶. Но коль скоро поэзия приоткрывает человеку «гармонию внешнего и внутреннего мира», она тем самым сближается с историей и философией, задача которых – обнаружить «руку промысла» в ходе исторической жизни человечества и открыть «первоначальную идею назначения человека и вселенной»²⁷. В высших своих точках история, философия и поэзия теряют различия, достигая в христианской религии подлинного и полного гармонического слияния²⁸.

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

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

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

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

1. Постоянно преследующая Рафаэля определенная идея (*certa idea*, по Шевыреву – «тайный образ»), образ богоматери, позднее воплощенный в Сикстинской мадонне.

2. Несколько раз этот смутный образ возникал перед Рафаэлем в облике идеальной девы, «но это было одно легучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей» (с. 7).

3. Движимый постоянным внутренним беспокойством, он принимается писать деву; утомленный работой, засыпает и во сне молится богоматери; проснувшись от сильного волнения, на месте неоконченной картины он видит божественный облик девы и проливает слезы в благоговейном экстазе³⁵.

4. Видение «навек врезалось в... душу и чувства» Рафаэля; он воплощает его на полотне. С тех пор «всегда с благоговейным трепетом он смотрел на изображение своей Мадонны» (с. 8)³⁶.

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

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

Иосиф Грузинов добросовестно пересказывает «старинное преданье», сохраняя всю последовательность событий, но исключая молитву перед творческим актом. Тем самым философская концепция оказывается выхолощенной: окончив труд, художник «удивляется» и молится «в благоговении немом» своему созданию. Параллель «живописец» – «поэт» у Грузинова в духе вульгаризированного романтизма 30-х годов: «святой восторг» и «вдохновение свыше» теряют свое религиозное содержание и превращаются в атрибуты поэта, характеризующие не экстатическое общение с божеством, а самый процесс творчества; он и возвышает поэта над «себялюбом-миром», который «дарит его размеренной хвалой»⁴⁰.

Значительно сложнее «Видение Рафаэля» в «Цефее». Автор – выученик философско-эстетической школы «Московского вестника». Стихотворение его – растянутое и не вполне зрелое, но с несомненным, хотя и подражательным талантом, начинается карти-

ной, одухотворенной присутствием божества ночи, нисшедшей на Италию, погрязшую в бедствиях и преступлениях. Рафаэль молится расprostертый перед образом девы Марии, «чистою мольбой» слагая с себя «земную цепь» и приобщаясь к ангелам. Автор стихотворения хорошо усвоил концепцию религиозного искусства: «Прекрасное в печальном нашем мире Есть тайный ключ к святому в небесах»⁴¹. Рафаэль рассказывает о преследующем его неуловимом видении Мадонны, которое чудится ему во всех явлениях природы, «но миг еще – и улетел воздушный – / За синевой далекой он исчез» (следует уподобление его волшебным миражам «Персистерана»). Он просит Мадонну вдохновить его на создание картины, запечатлевающей ее облик. Мадонна появляется в сонме ангелов:

Рассеялось прекрасное виденье,
 Но зрит еще Мадонну Рафаэль.

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

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

«Видение Рафаэля» в «Цефее» – пример совершенно адекватной художественной интерпретации мистической темы, которая может быть реализована только в пределах мистико-философской лирики. И поэтому, когда четырнадцатилетний Лермонтов обращается к той же легенде, мы вправе ожидать более или менее глубокой, но приблизительно той же разработки. На деле получилось иначе. Вопреки всем возможностям толкования, но в полном соответствии со своими художественными устремлениями, Лермонтов делает центром стихотворения второй эпизод, который в концепции легенды служит для обоснования следующего, несущего основную идею. «Утомленный и немой», художник тщетно пытается поймать неуловимый образ «пречистой девы» до тех пор, пока на него не снизошло откровение; после этого он пишет картину. В «Поэте» Лермонтова картина уже написана, Рафаэль падает перед ней «своим искусством восхищенный», – заметим, «своим искусством», а не святостью предмета (эпизод 4 легенды); затем «призрак бежит» (переосмысление эпизода 2); но «долго, долго ум хранит первоначальны впечатленья» (эпизод 1 и отчасти 4). Главного, третьего эпизода вообще нет, и «огонь небесный» – фикция, как у Грузинова. При этом нужно заметить, что поэт, «забывшись в райском сне», поет вовсе не святую деву, а «вас, вас! души его кумиры», т. е. красавиц, земную любовь. Таким образом, мистическая легенда не только распадается как целостная структура, она перестает быть мистической, становясь источником чисто внешних уподоблений. Так произошло в стихотворении Лермонтова.

Невосприимчивость юного Лермонтова к мистико-философско-му содержанию легенды о Рафаэле можно было бы объяснять случайными причинами – недостаточной осведомленностью в романтической философии искусства, индивидуальными вкусами и т. д. Однако такому пониманию противоречит дальнейший ход эволюции Лермонтова. Интересно в этом смысле его инстинктивное отталкивание от важного концептуального положения легенды: истинно великий художник отрешается от земных страстей и обретает нужную

для религиозного творчества гармонию духа. Таким именно предстает Рафаэль в стихотворении «Цефея»:

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

Между тем у Лермонтова к 1830 году складывается лирический герой с устойчивым психологическим статусом, где определяющими являются именно «страсти». Совершенно очевидной становится эмоциональная общность с Байроном, и на эту эмоциональную канву накладывается целый ряд образов, сцен и ситуаций, проходящих по всей его ранней лирике. Живописным эквивалентом известного числа таких образов оказывается Рембрандт, в эстетической системе Любомудров противопоставляемый Рафаэлю как художник с «пламенным, мрачным вдохновением», отражающий идеал в искаженном виде, «как будто в возмущенном, волнуемом потоке»⁴⁴. Поэтому-то Рембрандт приобретает для Лермонтова эстетическую значимость; Рафаэль же окончательно ее теряет (сравнение героини с Мадонной Рафаэля в эротическом стихотворении «Девятый час; уж темно...») характеризует только внешние, портретные черты героини, о святости которой говорить, конечно, не приходится). Прямую параллель Рембрандт – Байрон мы находим в стихотворении 1830–1831 годов «На картину Рембрандта»; при этом на периферии стихотворения возникает образ самого художника («Или в страдальческие годы / Ты сам себя изображал?»). В облике «знаменитого беглеца», «в одежде инока святой», преступление и страдание, тоска, сила ума и сомнение слиты в органический сплав и взаимно друг друга обуславливают и определяют. За этим психологическим комплексом стоит эстетика байронического героя, венчающая длинную вереницу «злодеев-героев», которым Лермонтов в это время отдает щедрую дань.

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

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

«Высокие ощущения», «муза кротких вдохновений» – все это принадлежит эстетике Любомудров⁴⁵. Мысль «Моего демона» развивается и конкретизируется в стихотворении «К другу» и «Монолог», где (как это уже отмечалось в лермонтоведении) Лермонтов вступает в полемику с Любомудрами по частным философским вопросам. Весь этот круг стихов 1829 года венчается «Молитвой» («Не обвиняй меня, всемогущий»). «Земные страсти» Лермонтов здесь объявляет не только лейтмотивом своего творчества, но и непеременимым его условием. При этом характерна антиномичность в постановке проблемы, рассматриваемой как бы в двух планах: с точки зрения внешних незыблемых и в существе своем справедливых законов, признающих благость божества («Живых речей твоих струя»; ум поэта, буруеваемый

страстями, – «в заблужденье бродит»), и с точки зрения внутренних, столь же незыблемых и столь же справедливых субъективных законов индивидуального творчества (лава вдохновения, чудный пламень, всесжигающий костер). Отказ от этих последних и обращение к религиозному мистицизму для Любомудров является условием истинной поэзии; для Лермонтова это означает отказ от творчества вообще («От страшной жажды песнопенья / Пускай, творец, освобожусь, / Тогда на тесный путь спасенья / К тебе я снова обращаюсь»). Так развивается тема «Моего демона»; демон как воплощение этих внутренних законов индивидуального творчества появляется инкогнито в «Молитве»:

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

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

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

Примечания

¹ Ср. аналогичные басни в «Антологических стихотворениях» А. Илличевского (М., 1827), где автор специально оговаривает свою зависимость от западных образцов, ссылаясь на отсутствие их в русской традиции.

² Шувалов С. Русские и западноевропейские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Венюков М.Ю. Лермонтов. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 310; *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М.: Гослитиздат, 1945. С. 80–81. Ср. также наблюдения Т.А. Ивановой в ее книгах: 1) Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова, 1827–1832. М.: Московский рабочий, 1950. С. 20–21; 2) Юность Лермонтова. М.: Советский писатель, 1957-С. 77–78.

³ Ср. в «Монолог» реминисценцию «Остылой жизни чаша» из стихотворения «Кривцову» (1817), впервые появившегося в сборнике 1826 года. Равным образом стихотворение «Война» (ср. «Война» Лермонтова, 1829) было, вероятнее всего, известно Лермонтову по сборникам, а не по публикациям 1823 года (в «Полярной звезде» и «Собрании образцовых русских сочинений»), где оно печаталось анонимно под названием «Мечта воина»). Все остальные стихотворения Пушкина, так или иначе воспринятые Лермонтовым, либо вошли в сборники, либо появились в «Московском вестнике».

⁴ Ср. ироническую «канонизацию» этой формулы в VI главе «Евгения Онегина»: «... Зарецкий мой, / Под сень черемух и акаций / От бурь укрывшись наконец, / Живет, как истинный мудрец, / Капусту садит, как Гораций» и т. д.

⁵ Ср. «Веселый час» Карамзина, Батюшкова и Туманского.

⁶ Ср. также реминисценцию из «Евгения Онегина» в «Пане»: «лесов таинственную сень».

⁷ *Иванчин-Писарев Н.* Альбомные памяти // Москвитянин. 1842. № 3. С. 147. Это же стихотворение в 1828 году Пушкин вписал и в альбом А.Е. Шиповой. См.: *Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты.* М.; Л.: Academia, 1935. С. 653–654.

⁸ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1951. Т. ю. С. 650–651.

⁹ Там же. Т. 7. С. 580.

¹⁰ Выражение «итальянские soncetti» не означало, что Пушкин приурочивал их исключительно к итальянской поэзии; во французской литературе нередки нападения на «итальянские soncetti» собственных авторов (как прециозных поэтов XVII века, так и поэтов XVIII века); итальянские soncetti традиция связывала с именем Марини. См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960. С. 460–461.

¹¹ См.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. С. 316 и сл.

¹² См. тонкие наблюдения Д.П. Якубовича в статье «Античность в творчестве Пушкина» (Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1941. Т. 6. С. 131–132).

¹³ Ср. с элегией Баратынского «Делии».

¹⁴ См.: *Лотман Ю. А.Ф.* Мерзляков как поэт // Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 45 и сл.

¹⁵ *Кюхельбекер В.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Мнемозина. 1824. Ч. II.

¹⁶ *Московский вестник.* 1828. № 1. С. 71 (Обозрение русской словесности за 1827 год).

¹⁷ Там же. № 10. С. 186.

¹⁸ См. анализ стихотворения «Вечер в Одессе» (1823) у Ю. Тынянова (*Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 371). Тенденции, наметившиеся в поэтике Раича, развивал Тютчев; ср., например, «Весеннюю грозу», где «ветреная Геба», проливающая «громокипящий кубок», существует на правах такого дополнительного образа, реальное содержание которого безразлично.

¹⁹ Ср.: *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 86 и сл.

²⁰ Ср. также в начале стихотворения совершенно выпадающее из стилистического контекста и неверно употребленное понятие «парка» («Болезнь и парка мчались надо мною»); это – «остаточность» оригинала: «Парка дни мои считает». И это не единственный случай: переработка источника с сохранением отдельных вкраплений из него для Лермонтова вообще характерна.

²¹ Ср. у Батюшкова: «Если пламень потаенный / По ланитам пробежал», у Лермонтова: «И пыхнет огонь на девственны ланиты»; глагол «пыхнет» (на что-нибудь) со значением стремительного движения пламени на внешний объект явно неудачен в этом контексте. Но общим принципам поэтики раннего Лермонтова и, в частности, данного стихотворения, построенного на резком и отрывистом «смысловом жесте», на контрастах и соотношениях почти зримых и осязаемых объектов, он, во всяком случае, соответствует больше, чем «потаенный пламень» Батюшкова.

²² *Веневитинов Д.В.* Избранное. М.: Гослитиздат, 1956. С. 61. Впервые опубликовано в «Северных цветах на 1829 год» (с. 73), затем в сочинениях Д.В. Веневитинова (*Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Ч. I. М., 1829. С. 53) с заменой «вольный дух» на «вечный дух».

²³ Основное начертание эстетики // *Московский вестник.* 1829. Ч. IV. С. 27.

²⁴ Там же. С. 36.

²⁵ <Надеждин Н.> Современное направление просвещения // Телескоп. 1831. № 1. С. 28–29.

²⁶ Теория изящных искусств. О достоинстве поэта // Московский вестник. 1827. № 7. С. 232–233.

²⁷ Т. Мысли о красноречии // Московский вестник. 1827. № 19. С. 307 и сл.

²⁸ Основное начертание эстетики. С. 22–23.

²⁹ Телескоп. 1831. № 2. С. 230.

³⁰ Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 78–79– Сведения о проникновении в Россию книги Вакенродера см.: Сакулин П. 1) Послесловие // Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1914. С. IV–V; 2) Из истории русского идеализма: Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. Ч. II. С. 535–544.

³¹ О русских знакомствах Тика см.: *Matenko P. Tieck's Russian friends* // Publications of Modern Languages Association. 1940. Vol. LV. № 4.

³² Ср. рассказы А. Зиновьева, который любил ссылаться на статью Жуковского (*Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 145).

³³ *Иванчин-Писарев Н.Д.* Сочинения и переводы. М., 1828. С. 244.

³⁴ Цит. по: Об искусстве и художниках. С. 4. Далее ссылки приводятся в тексте.

³⁵ Этот мотив развит и в стихотворении Гердера «Das Bild der Andacht», где утверждается, что истина и красота являются только благоговейно созерцающему и не могут быть воссозданы путем наблюдения отдельно взятых прекрасных предметов. Речь идет также о религиозном созерцании (Andacht); живописец тщетно пытается изобразить Мадонну, пока, наконец, она не является ему во сне как олицетворение целомудрия, наивности и смирения, чуждая земной красоте.

³⁶ Художник Гердера, воспрянув от сна, видел только Мадонну, «как тот, кто, взглянув на солнце, носит в себе образ солнца» (wie der, der in die Sonne schaut, das Bild der Sonne mit sich traget). По окончании картины он удостоен небесного благословения. Так, заключает Гердер, творил свою Мадонну и Рафаэль, которому являлся образ Богоматери (Johann Gottfried v. Herders sammtliche Werke: In 40 Bd. Stuttgart; Tübingen, 1852. Bd. 15. S. 41–42).

³⁷ См.: *Шевырев С.* Очерк истории живописи италийанской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях // Публичные лекции о профессорах: Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева, читанные в 1851 г. в Имп. Московском университете. М., 1852.

³⁸ Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Л.: Изд. писателей в Ленинграде. С. 311–320.

³⁹ См.: *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 238 и сл., а также комментарий Т.П. Головановой в кн.: *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1958. Т. 1. С. 611–612.

⁴⁰ Отблески поэзии: Сочинение Иосифа Грузинова. М., 1849. С. 13–14.

⁴¹ Цефей: Альманах на 1829 год. М., 1829. С. 29.

⁴² Там же. С. 34.

⁴³ Там же. С. 28. Ср. в той же связи ряд ценных замечаний Т.А. Ивановой (*Иванова Т.А.* Юность Лермонтова. С. 86–87). Исследователь, однако, оставляет в стороне всю литературно-эстетическую проблематику легенды и роль ее в русском литературном движении. Принципиальный интерес стихотворения Лермонтова, конечно, не в том, что юный поэт не принял мистицизма «реакционных романтиков Жуковского, Тика и Вакенродера», а в том,

что он оказался невосприимчив к одной из существенных эстетических концепций своей литературной среды.

⁴⁴ *Кюхельбекер В.* Отрывок из путешествия по Германии // Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 63–64.

⁴⁵ Ср. отзыв о «Нищем» Подолинского: «...гораздо лучше сделал бы автор, если б, послушавшись совета Вестника Европы (т. е. Надеждина. – *В.В.*), оставил эти страшные преступления на суд гражданский и воспевал нам тихие, нежные чувства, к чему он гораздо способнее» (Московский вестник. 1830. № 7. С. 259; подп. NN.).

«Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова

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

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

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

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

Имя Мура неизменно ассоциировалось с именем Байрона, чему способствовала и личная их близость. К концу 20-х годов интерес к личности и творчеству Т. Мура особенно возрос: в печать проникли слухи, что ирландский поэт, наследник байроновских дневников, работает над жизнеописанием своего знаменитого друга⁴. Действительно, в 1830 году вышла книга «Letters and journals of Lord Byron with notices of his life» в двух томах, немедленно переведенная на французский язык, а в русских журналах стали появляться переводы из воспоминаний Мура и подготовленных им подлинных байроновских материалов⁵. Читателям, следившим за английской поэзией, был знаком и отзыв Байрона об «Ирландских мелодиях», приведенный в предисловии к вышедшему в 1827 году в Париже сборнику поэм и стихотворений Т. Мура: «Мур – один из немногих поэтов, кто переживет век, в котором он так достойно расцвел. Он будет жить в своих „Ирландских мелодиях“; они дойдут до потомства вместе с музыкой; и то и другое останется, пока существует Ирландия или пока существует музыка и поэзия»⁶.

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

В 1830 году И.В. Киреевский констатирует: «...шесть иностранных поэтов разделяют преимущественно любовь наших литераторов: Гете, Шиллер, Шекспир, Байрон, Мур и Мицкевич»⁸. Популярности Мура Киреевский отнюдь не сочувствует, причисляя ее «к тем же

странностям нашего литературного вкуса, которые прежде были причиною безусловного обожания Ламартина»⁹.

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

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

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

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

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

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

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

Ирландии, подверженной беззакониям и угнетению, его строки дышат пламенем и силой патриотического энтузиазма»²⁰.

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

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

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

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

Перевод для Раича – источник «новых поэтических выражений, оборотов, слов, картин», но переводить нужно «по образу нашего мнения», стремясь не к точности, а к поэтическому воссозданию оригинала. С такой установкой на творческую переработку иноязычных образцов Раич должен был поощрять молодых переводчиков, работавших под его руководством, и внимательно относиться к попыткам переосмыслить воспринятые мотивы и темы и привить их на русской почве. Действительно, в пансионском Обществе любителей отечественной словесности под руководством Раича «читались и обсуживались сочинения и переводы молодых словесников»²⁷; это особенно интересно отметить, если мы вспомним, что устав официального Общества любителей российской словесности рекомендовал своим членам «строгую разборчивость» в рассмотрении переводов, особенно с новых языков, допуская только те сочинения, «кои в ученом свете признаны за образцовые»²⁸.

Мы не располагаем материалами, которые давали бы возможность судить, как относился к поэзии Т. Мура сам Раич. Однако имеющиеся данные позволяют охарактеризовать интересы поэтов из его ближайшего окружения. Так, в 1827 году в «Сыне отечества» появляется ирландская мелодия «Эрин» («*Erin! the tear and the smile in thine eyes*») в переводе Д.П. Ознобишина, сотрудника Раича по альманаху «Северная лира»²⁹. Избранная Ознобишиным мелодия – лирически окрашенное сожаление о бедах Ирландии. Через два года мы встречаем на страницах «Галатеи» стихотворение Ознобишина «Вечерний звон» – о восста-

нии Прочиды в Палермо: оно начинается с прямой реминисценции из «Those evening bells» Мура, широко известного в переводе И.И. Козлова³⁰. Раич внимательно следил за поэтической деятельностью Ознобишина, в котором хотел видеть своего руководителя «в области вкуса»³¹. Заметим, что М. Иваненко, произнесший на выпускном акте Пансиона речь о творчестве Мура, является одновременно и автором речи об итальянской поэме³²; трудно представить, чтобы Раич не был в курсе литературных занятий ученика, интересы которого так близко соприкасались с его собственными. В 1830 году Лермонтов переводит «Вечерний выстрел»; несколько позднее, в 1835 году, к тому же стихотворению обращается другой член литературного объединения Раича – Лукьян Якубович³³.

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

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

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

Перевод «Атенея»:

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

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

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

О ком брэнчу, о ком пою?»

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

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

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

Певец, оплакивающий утерянную вольность или отказывающийся от песен, когда его страна под властью врагов, – эта тема в различных ее вариациях стала в 20-е годы характерной для декабристов и поэтов, в той или иной мере к ним примыкавших. Как правило, стихотворения, разрабатывавшие эту тему, восходили к 136-му псалму («На реках Вавилонских»)³⁶; стихотворение Мура открывало новую возможность провести в печать излюбленную мысль декабристов, звучавшую особенно одиозно после поражения восстания 14 декабря.

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

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

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

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

Лермонтов отдал дань любовной лирике Мура переводом стихотворения «Вечерний выстрел» («Ты помнишь ли, как мы с тобою...»)

(1830). Это единственный известный перевод Лермонтова из ирландского поэта. Однако в стихах 1831–1832 годов мы можем обнаружить явные реминисценции.

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

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

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

Лермонтов:

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

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

К текстуальным совпадениям добавляется равное количество строк в строфе.

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

Основное направление лермонтовской переработки определяется тем, что в центре стихотворения становится совершенно иной лирический герой, носитель ярко выраженного бунтарского и трагического начала. Поэтому в стихотворении Лермонтова романтические

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

Однако центральный мотив оказывается необычайно устойчивым. Он прослеживается и в более позднем стихотворении «К Н.И...» (1831): «Тебя раскаянье кольнет, Когда с насмешкой проклянет Ничтожный мир мое названье! И побоишься защитить...» и т. д. Стихотворение очевидно перекликается с «Романсом к И...»; и совершенно так же конкретная биографическая подоснова стихотворения вводит в известные границы романтическую напряженность. Но трагический колорит здесь усилен, т. к. возлюбленная уже готова уступить обществу и отречься от памяти поэта. Дальнейшее развитие весь этот комплекс мотивов получает в стихотворениях «Настанет день и миром осужденный...» (1831) и «Из Андрея Шенье» (1831)⁴³. Очень интересно, что в этих стихотворениях получает переосмысление мотив изгнания, превращаясь в ожидание грядущей казни. Особенно органично это предчувствие казни звучит в стихотворении «Из Андрея Шенье»; по существу это предсмертный монолог. Мысль о возможной измене возлюбленной также сохраняется («Настанет день, и миром осужденный...»). Эта атмосфера трагедийности сгущается еще больше в стихотворении «К ***» («Когда твой друг с пророческой тоскою...»; неизв. годы); мотив казни приобретает самостоятельное значение («... голова, любимая тобою, С твоей груди на плаху перейдет»); поэт сознает и неизбежность измены возлюбленной; одиночество его абсолютно («Никто слезы прощальной не уронит, / Чтоб смыть упрек, оправданный толпой»). Можно думать, что те же темы должны были присутствовать и в незаконченном стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837); к сожалению, мы лишены возможности судить, как они трактованы в этом стихотворении, принадлежащем уже зрелой лирике. Наконец, в 1841 году на основе ранних переводов и переработок Мура возникает «Оправдание». Этот лирический шедевр Лермонтова уже настолько отличается от мелодии Мура, что сравнительный анализ их вряд ли имеет смысл. Отметим только, что усвоение образов мелодии было настолько органично, что Лермонтов возвращается к ним через десять лет после того, как он пережил полосу интереса к ирландскому поэту.

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

Обращает на себя внимание, что «Романс» занимает совершенно особое положение в лермонтовской лирике начала 30-х годов. Тяжело переживая несчастную любовь к Н.Ф. Ивановой, Лермонтов создает цикл стихотворений, объединенных одним лирическим героем. Почти все стихи этого времени проходят под знаком единой темы – трагической неразделенной любви и измены возлюбленной – и имеют более или менее явный автобиографический подтекст. Инерция этих настроений ощущается и в стихотворениях, написанных в 1832

году (к началу 1832 года относится «прощальное» стихотворение «К *»: «Я не унижусь пред тобою...»)⁴⁴.

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

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

Лермонтов сохраняет основную тему и, приблизительно, строение строфы. Стихотворение Мура написано трехстопным хореем с ямбическим рефреном. Схема рифмовки: ААЬССЬДДЬЕЕЬ. В «Романсе» Лермонтов употребляет четырехстопный хорей; в рефрене – трехстопный хорей. Строфа упрощена; схема рифмовки – ААЬССЬЬЬ. Это несколько видоизмененная часть строфы мелодии (начиная со стиха 4). К подобному строению строфы Лермонтов больше не возвращался⁴⁵.

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

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

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

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

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

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

Мур:

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

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

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

Лермонтов:

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

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

«Ирландские мелодии» сыграли в творчестве Лермонтова роль именно такого импульса, отправной точки для создания самостоятельных стихотворений, включившихся в разные лирические циклы. История переосмысления мотивов, восходящих к Томасу Муру, быть может, особенно показательна потому, что поэтическая индивидуальность ирландского поэта не оказала сколько-нибудь заметного воздействия на Лермонтова. «Ирландские мелодии», попав в русло творческого процесса, интерпретировались так, как требовал ход этого процесса. Обращение Лермонтова к поэзии Мура было подготовлено всей историей восприятия «Ирландских мелодий» в русской литературе; поэтическая репутация Мура как национального поэта вызвала широкий интерес к нему в кругах, близких Раичу и зарождающейся школе Любомудров, с их обостренным вниманием к национальным, «самобытным» элементам в поэзии; освободительные мотивы «Ирландских мелодий» нашли отклик в поэзии декабристов. Лермонтову были близки как раз эти мотивы лирики Мура, когда он создавал свою «Русскую мелодию» и национальную балладу в духе декабристов. Любовная лирика ирландского поэта дает новый материал для усвоения и переработки.

Характерно, что ни в одном случае Лермонтов не дает указания на источник; вероятно, он не всегда и мог это сделать. Запоминались строки, образы, общие контуры прочитанного стихотворения и становились стихами самого Лермонтова. Все это характерно для творческой манеры Лермонтова, и в этом отношении проделанные сопоставления не вносят

чего-либо существенно нового в характеристику творческого процесса поэта, но позволяют нагляднее представить себе этот процесс и расширяют наше представление о круге источников, творчески воспринятых и переработанных Лермонтовым.

Примечания

¹ Воспоминания 1964. С. 85.

² См.: Мануйлов В.А. Заметки о двух стихотворениях // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Л., 1948. Т. 67. С. 82–87.

³ Шан-Гирей А.П. М.Ю. Лермонтов // Воспоминания 1964. С. 37.

⁴ Известия из Лондона // Атеней. 1828. Ч. IV. № 14 и 15. С. 260–261. Характерна попытка А.И. Тургенева – личного знакомого Мура – издать в России его книгу до выхода в свет английского оригинала. См. статью М.П. Алексеева «Автографы Байрона в СССР» (ЛН. Т. 58), где приведен обширный материал, свидетельствующий о росте интереса к Муру как поэту и другу Байрона.

⁵ См., например: Первые годы жизни лорда Байрона / [Пер.] Н...р В...в. // Дамский журнал. 1830. Ч. XXIX. № и. С. 167–171; Первое знакомство Мура с лордом Байроном: Рассказ Мура // Сын отечества и Северный архив. 1830. Ч. CXXXVI. № 35. С. 65–80; см. также отрывки из записок Байрона: Московский телеграф. 1830. Ч. XXXI. № 3. С. 433–437; № 4. С. 545–548.

⁶ The poetical works of Thomas Moore. Paris, 1827. P. XV–XVI.

⁷ Биографии знаменитых современников // Московский телеграф. 1827. Ч. XVIII. № 23. С. 252.

⁸ Киреевский И. Обзорение русской словесности 1829 года // Денница: Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. М., 1830. С. XIX–XX.

⁹ Там же. С. XX.

¹⁰ Кс. П[олево́й]. Взгляд на два Обзорения русской словесности 1829 года, помещенные в «Деннице» и «Северных цветах» // Московский телеграф. 1830. Ч. XXXI. № 2. С. 224.

¹¹ Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1934. С. 194.

¹² История проникновения и осмысления творчества Т. Мура в русской литературе подробно прослежена М.П. Алексеевым (*Алексеев М.П.* Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты // Международные связи русской литературы: Сб. статей. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1963. С. 232–285); к названной статье мы и отсылаем читателя, ограничивая свою задачу лишь рассмотрением судьбы «Ирландских мелодий» в творчестве Лермонтова и в непосредственно близких ему литературных кругах.

¹³ Обожатели огня: Восточная повесть. (Из Томаса Мура) / Перевод Н. Бестужева. СПб., 1821. См.: Базанов В. Ученая республика. М.; Л.: Наука, 1964. С. 241.

¹⁴ См.: Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография. М.: Гослитиздат, 1945. Т. 1: 1814–1832. С. 116 и сл.

¹⁵ Атеней. 1829. Ч. III. № 17. С. 496–497.

¹⁶ Мануйлов В.А. Указ. соч. С. 86.

¹⁷ Цефей: Альманах на 1829 год. М., 1829. С. 45.

¹⁸ Левит Т. Литературная среда Лермонтова в Благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 234–235.

¹⁹ О нем см.: *Майский Ф.Ф.* 1) Новые материалы к биографии М.Ю. Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М.: Гослитиздат, 1941. Сб. 1. С. 639; 2) Юность Лермонтова // Труды Воронежского государственного университета. Воронеж, 1947– Т. XIV. Вып. II. С. 242–243.

²⁰ *Ivanenko M.* Character of the style and writings of Thomas Moore // Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании университетского Благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1830 года марта 29 дня. При сем отчет Пансиона за 1829 год. М., 1830. С. 41–42. (Подлинник по-английски: «The first merit of his Irish Melodies consists in wonderful harmony of versification and in many, the tender and patriotic sentiments they express. He may however be reproached with yielding too much to his old custom of addressing verses to Chloris, so that his elegies, his amorous complaints, and even his complaints of exile possess no other national and characteristic feature than the name of Erin. At the same time, however, we must observe, that if he is fond of indulging in tender strains, he doubtlessly does it to suit his sentiments to the music for which he writes: for in those pieces dedicated to the love of liberty, or indignation at the wrong of injured and oppressed Ireland, his lines glow with all the fire and vigour of patriotic zeal».)

²¹ Московский телеграф. 1829. Ч. XXVII. № 11. С. 295–301; 1830. Ч. XXXI. № 1. С. 41–43; 1830. Ч. XXXII. № 8. С. 439–440.

²² См. также: *Маркевич Н.А.* Элегии и еврейские мелодии: Переводы из Байрона и Т. Мура. М., 1829.

²³ Московский телеграф. 1829. Ч. XXVII. № 11. С. 295–296 (примеч.).

²⁴ Украинские мелодии / Соч. Ник. Маркевича. М., 1831. С. II. Интересно отметить, что Т. Муру Маркевич отдает в некоторых отношениях предпочтение перед Байроном, находя, что «у ирландского поэта блеск воображения несравненно разнообразнее» (Там же. С. III).

²⁵ Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М., 1827. С. 1.

²⁶ *Васильев М.* Из переписки литераторов 20–30-х гг. XIX века (Д.П. Ознобишин. – С.Е. Раич. – Э.П. Перцов) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском гос. ун-те им. В.И. Ульянова-Ленина. Казань, 1929. Т. XXXIV. Вып. 3–4. С. 175–

²⁷ *Раич С.Е.* Автобиография // Русский библиофил. 1913. № 8. С. 33.

²⁸ Общество любителей Российской словесности при Московском университете (1811–1911). Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911. Приложение. С. 9, 11.

²⁹ Сын Отечества и Северный архив. 1827. Ч. CXIII. № 9. С. 93.

³⁰ Галатея. 1829. Ч. X. № 51. С. 266.

³¹ Письмо Ознобишину от 20 ноября 1825 года. См.: *Васильев М.* Указ. соч. С. 175.

³² Произнесена на торжественном акте по случаю выпуска воспитанников Пансиона 6 ноября 1831 года.

³³ Стихотворения Лукьяна Якубовича. СПб., 1837. С. 97.

³⁴ Это не единственная попытка национального приурочения жанра среди поэтов круга Раича, что, впрочем, и понятно, если учесть взгляд Раича на перевод. Ср.: *Кольшикевич А.* Русские мелодии // Галатея. 1829. Ч. VI. № 31. С. 305–307; и «Украинские мелодии» Л. Якубовича (1831) с ясно выраженным влиянием украинского фольклора. (Стихотворения Лукьяна Якубовича. С. 65–66.) О стихотворении Лермонтова см. также: *Азадовский М.* Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 234.

³⁵ Юноша-певец. (Ирландская мелодия) // Атений. 1828. Ч. III. № 12. С. 369. Если это предположение верно, то список оппозиционных правительству переводчиков Мура допол-

няется еще одним именем. Как известно, в 20-е годы Ротчев состоял под секретным надзором полиции за антиправительственные стихи (см.: *Шадури В.* Друг Пушкина А.А. Шишков и его роман о Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1951. С. 344–346).

³⁶ *Глинка Ф.* Плач плененных иудеев // Полярная звезда на 1823 год. С. 355–356; *Григорьев В.* Чувства плененного певца // Соревнователь просвещения и благотворения. 1824.4.XXV.№ 1.С. 52–53; *Языков Н.* Псалом 136-й // Московский вестник. 1830. Ч. III. № 11. С. 191–192. Подробно о разработке этой темы поэтами-декабристами см.: *Базанов В.* Указ. соч. С. 271 и сл., где указаны и другие источники, в частности Оссиан. Несомненно, черты «оссианизма» в декабристском преломлении присутствуют и в стихотворении Лермонтова, но ни Оссиан, ни 136-й псалом не дают мотива уничтожения музыкального инструмента (в псалме – органы были повешены на ветвях ивы).

³⁷ Белинский. Т. 5. С. 13, 51.

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

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

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

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

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

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

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

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

Пушкинская поговорка у Лермонтова

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

¹ Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова. М.: Сов. писатель, 1964. С. 197.

² Переписка Я.К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 464.

Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова (письмо А.С.Траскина к П.Х.Граббе)

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

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

Фигура Александра Семеновича Траскина (1804–1855), естественно попадавшая в поле зрения биографов Лермонтова начиная с П.А. Висковатого, привлекла к себе особое внимание в советское время, когда социальный аспект последней дуэли Лермонтова выдвинулся в качестве специальной исследовательской проблемы. С.А. Андреев-Кривич впервые восстановил по архивным источникам его служебную биографию⁴. В течение многих лет Траскин был доверенным лицом военного министра графа А.И. Чернышева, который и рекомендовал его Граббе; в дальнейшем Траскин, не прерывая отношений с Чернышевым, устанавливает почти дружеский контакт со своим новым начальником. С.А. Андреев-Кривич сообщил еще один факт, на который исследователи не обратили до сих пор должного внимания: Траскин вел постоянную переписку со своим родственником Павлом Александровичем Вревским, в это время начальником 1-го отделения канцелярии Военного министерства; переписка была очень важной и очень откровенной⁵; родственники, видимо, были близки между собой.

Это – внешняя канва биографии, формулярный список преуспевающего и исполнительного должностного лица, связанного с официальными кругами Петербурга. Добавляя к нему сохранившиеся мемуарные свидетельства, мы получим портрет штабного офицера, не принимающего участия в «деле», озабоченного своей карьерой и положением, любителя житейских и светских удовольствий. Такова общая характеристика Траскина, но пользоваться ею для оценки его поведения на следствии нужно осторожно. Оно определялось не только официальным долгом или чертами характера, но и субъективным отношением к событиям и лицам. Каким было это отношение, что именно знал и как судил Траскин о Лермонтове, в каком свете рисовалась ему дуэль, – на этот счет у нас были лишь отдельные раз-

рознённые сведения разной достоверности. Весьма соблазнительно применить к ним критерий «психологической вероятности», как он представляется тому или иному исследователю, но этот путь опасен: он почти неизбежно ведет к опрометчивости и поспешности выводов. Если С.А. Андреев-Кривич, соблюдая нужную меру воздержности в оценках, все же предполагал, что Траскин на следствии «явно оберегал Мартынова», то, например, в новейшей работе о дуэли мы находим прямо сенсационную и бездоказательную характеристику Траскина как «главного вдохновителя дуэли (!), исполнителя злой воли Петербурга»⁶.

Все это, конечно, совершенно неверно. Рассказ Траскина о гибели Лермонтова ведется в тонах сдержанного сочувствия. Трудно было бы ожидать от него большего, особенно в переписке. Совершившееся для него – история «неприятная» (*désagréable*) и «несчастливая» (*malheureuse*); он описывает ее нарочито протокольно, ставя легкие акценты, которые составляют едва ли не основное содержание этого любопытного письма. О них пойдет речь далее. Траскин – глава следствия и по долгу службы и из осторожности не позволяет себе явных личных пристрастий. Он соблюдает полную корректность, говоря об участниках дуэли, которых знает мало или вовсе не знает; лишь в одном случае – в характеристике Васильчикова: «*un des nouveaux législateurs de la Géorgie*» (один из новых законодателей Грузии) – слышится как будто скрытая ирония, презрение профессионального военного к штатскому «выскочке» двадцати трех лет. Траскин эпически рассказывает о «смешном костюме» Мартынова, который «одевался по-черкесски, с длинным кинжалом» и потому был прозван Лермонтовым «г-н Пуаньяр (Кинжал) с Диких гор» (*M. Poignard du Mont Sauvage*). Из всех названных им участников дуэли только имя Лермонтова лишено пояснительных определений.

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

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

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

ным положительными сведениями, он соединяет практический взгляд, и не на одни военные предметы. К тому же примерной храбрости; благороднейших чувств, он во всех отношениях был мне полезен и приятен». «Приласкайте его и расспрашивайте о чем хотите, – пишет далее Граббе. – Он столько знаком со всем, что здесь происходит, что передаст вам изустно хорошо и подробнее, нежели позволило бы то письменное изложение. Он расскажет вам также о семейном моем быте, где он был принят по достоинству»⁹. Личные, почти интимные интонации этого рекомендательного письма не только показывают меру доверенности писавшего: они приглашают к такой же доверенности и Ермолова. Милютин вводится в ермоловский круг, своеобразное негласное военное братство, традиции которого хранит Граббе. Следующее имя – Григорий Иванович Филипсон, известный автор мемуаров, где мы находим имена Граббе, Траскина, Вревского, Л. Пушкина. Он не вполне свой в этом кругу: он близок к Н.Н. Раевскому, с которым у Граббе и его штаба отношения сложные. Он пользуется «очень хорошим расположением» Граббе, который читает ему свою переписку и отрывки из дневника; он вспоминает свои детские игры в доме Траскина, – отцы их служили вместе, – и вместе с тем он не без тайного сожаления смотрит на светскость, бонвиванство, «столичный или европейский лоск» кружка, заменивший «грубоватую простоту нравов и жизни прежних подвижников Кавказской войны». «Героические времена Кавказа миновали»; этому педантичному и ригористичному знатоку края Граббе и его круг кажутся уже недостаточно «ермоловцами»¹⁰. Наконец, третий, кого называет Траскин в письме, – уже упомянутый нами Николай Иванович Вольф, знакомый Лермонтова по дому Вревских. Его поздние письма все тому же Ермолову ретроспективно рисуют нам атмосферу кружка: «Постараюсь заслужить вашу ко мне доверенность и доказать Николаю Алексеевичу (сыну Ермолова. – В.В.), как все мы, кавказцы, свято храним память нашего отца-командира...» В 1861 году он держит у себя старый портрет Ермолова, как бы упрекающий «новейшее поколение придворных полководцев», покоряющих горы только «на бумаге». В тех же письмах мы находим воспоминания о Вревском – «единственном друге» писавшего: «Он был из тех генералов, которые воспитывались в преданиях вашей школы и сохранили дух, внушенный вами Кавказскому корпусу»¹¹. Итак, перед нами – единая среда, «ермоловцы», «кавказцы», с их глухой и упорной оппозицией новейшей парадной военной верхушке, с их вольномыслием, с их опальным кумиром. Круг Граббе – средоточие «ермоловского духа», и в него втянут Траскин, силою родства, симпатий, убеждений, Траскин, ведущий в переписке с П.А. Вревским упорную дипломатическую войну с генералом Головиным, неприятелем Граббе¹², бросающий в письме к Граббе как характеристику Васильчикова пренебрежительный намек на «новых законодателей Грузии» – в отличие от прежних, ермоловских. Сюда тянутся ссыльные декабристы, как их друзья стекались к самому Ермолову двадцатью годами ранее, и здесь подготавливаются впечатления и идеи, отразившиеся в «Кавказце», «Споре», «Герое нашего времени». И подобно тому, как годом ранее посланцем этого круга едет к Ермолову Милютин, в январе 1841 года Лермонтов везет к тому же Ермолову частное письмо Граббе и совершенно так же входит в орбиту личного воздействия «Алексея Петровича»¹³.

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

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

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

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

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

ский», конечно, должен был сообщить своему родственнику об официальной и закулисной истории последней дуэли Пушкина. Ассоциация напрашивалась сама собой. Добавим, что известный нам отрывок из письма Граббе к Траскину также содержит ее: «человек с талантом» – это и Пушкин, и Лермонтов; «десять пошляков» – это в первую очередь Мартынов и Дантес, а затем уже и другие «преследователи» поэтов – в петербургском ли, в пятигорском ли обществе. Граббе был лично знаком с Пушкиным; письмо его Траскину есть продолжение каких-то начатых ранее разговоров.

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

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

Это сопоставление, конечно, еще не решает вопроса об источниках осведомленности Траскина, но дает нить для поисков. Совершенно естественно, что к 17 июля Траскин мог собрать необходимые ему сведения скорее всего у арестованных и допрошенных им участников дуэли. Он мог сопоставить показания и дать сводный рассказ, – и такая возможность не исключается, хотя, вероятнее всего, дело обстояло иначе. В целом его версия далека от той, которую мы знаем по показаниям Мартынова: неприязнь к убийце Лермонтова, которую почувствовал в письме Траскина Граббе, выражалась в подборе данных и легких, но явственно ощущаемых акцентах. В совершенно ином свете предстают в этом письме секунданты. Они увеличивают дистанцию с 15 до 20 шагов; они всеми силами стремятся предотвратить поединок – и вынуждены принять в нем участие, так как ожесточенные противники решились драться без секундантов. Этих сведений мы не находим в существующих воспоминаниях о дуэли, и трудно сказать, насколько они верны. Во всяком случае, Траскин явно стремится уменьшить наказание, угрожающее Глебову и Васильчикову, и уже после начала следствия посещает их, осторожно направляя их ответы. Они писали об этом Мартынову – с ним Траскин не общался²¹. Маленький штрих, сообщенный уже упоминавшимся Карповым, как будто довершает картину: Мартынов из-под ареста пишет письмо, где просит разрешения «для облегчения... преступной скорбящей души» проститься с телом своего «лучшего друга и товарища». Комендант Ильяшенков поставил на поле вопросительный знак и, подписав свою фамилию, отправил бумагу Траскину. «Полковник Траскин, прочитав записку и ни слова не говоря, написал ниже подписи коменданта:!!! нельзя. Траскин“»²². Проверить этот анекдотический рассказ мы также не можем, хотя должны признать, что он полностью соответствует той линии поведения, которой следовал Траскин на всем протяжении следствия.

Итак, по-видимому, можно предположить, что версия дуэли в письме Траскина в основе своей восходит к рассказам секундантов. И здесь нам прежде всего приходится обратить внимание на характер передачи диалога Лермонтова и Мартынова. Это очень важно. Вопрос об инициаторе дуэли был на следствии центральным, но решение его не было столь

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

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

Нам неизвестно, насколько точно Траскин передал полученные им показания (самого разговора Лермонтова с Мартыновым никто не слышал). Если слова Мартынова «заставлю молчать», «заставлю перестать» были подтверждены неоднократно, в том числе и самим Мартыновым, то ни в одном из мемуарных источников, не говоря уже о документах следствия, ответ Лермонтова не является в столь смягченном виде, как в письме Траскина.

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

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

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

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

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

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

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

«Они подошли к барьеру одновременно», – пишет Траскин. Мемуаристы, рассказывавшие из вторых рук, эту деталь обычно утрачивали. Расходились и показания секундантов. Васильчиков, очень скудно и намеренно неточно сообщавший о поединке, удостоверен позднее, что Лермонтов остался стоять на месте; обеляя Мартынова десятки лет, он только Висковатому – и то не прямо – рассказал, что Лермонтов не собирался делать свой выстрел. Арнольди с чьих-то слов передавал, что Лермонтов приблизился к барьеру; Полеводин, ссылаясь на секундантов, заявлял, что Лермонтов подошел первым. Сам Мартынов показывал: «Я первый ступил на барьер». Сведения Траскина, очевидно, идут не от Мартынова; ближе всего они к тем, которые сообщены в акте следственной комиссии от 16 июля, составленном по показаниям секундантов: оба дуэлянта подошли к барьеру; Лермонтов не успел сделать своего выстрела²⁹. В беседах же с Э.А. Верзилиной-Шан-Гирей Глебов вспоминал, что Мартынов стрелял первым, а Лермонтов еще прежде сказал секундантам, что стрелять не будет, и был убит наповал³⁰. Он же показывал на следствии: «После первого выстрела, сделанного

Мартыновым, Лермонтов упал, будучи ранен в правый бок навывлет, почему и не мог сделать своего выстрела»³¹.

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

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

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

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

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

Создается совершенно парадоксальное положение.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Piatigorsk, le 17 Juillet 1841

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

Vous verrez, mon Général, par le доклад ci-joint les dispositions de l'Etat major pour l'aprovisionnement du détachement de Nazran et la négligeance impardonnable de la commission et de Mm. Широков et Нестеров. Le Major Сердаковский est arrivé ici le 15 de ce mois de Wladikawkase et m'a dit qu'il avoit rencontré en route beaucoup de transports avec des vivres. Je l'ai pourtant envoyé à Stavropol pour secouer vigoureusement la commission et dès qu'il reviendra ici j'aurai l'honneur de Vous présenter mon opinion sur ce qu'il faudrait faire pour la mettre à la raison.

Vous apprendrez par le rapport ci-joint du commandant du Piatigorsk une malheureuse et desagréable histoire arrivée ici avant hier. Lermantow a été tué en duel avec Мартынов, l'excosaque du reg^f de Grebenskoi. Les témoins ont été Gléboff de la garde à cheval et le P^{ce} Wassiltschikoff un des nouveaux législateurs de la Géorgie. On n'a appris la cause de leur querelle qu'après le duel; quelques heures avant on les a vu ensemble et personne ne s'est douté qu'ils alloient se battre. Lermantow se moquoit depuis longtems de Мартынов et faisoit circuler des caricatures à l'instar de celles de Mr. Mayeux, sur le costume ridicule de Мартынов, qui s'habilloit en circassien avec un long poignard et l'avoit surnommé Mr. Poignard du Mont Sauvage. A une soirée chez les Werziline il s'est moqué de Мартынов devant les dames. En sortant Мартынов lui a dit qu'il le ferait taire; Lermantow lui a répondu qu'il ne craignoit pas ses menaces et qu'il étoit prêt à lui rendre raison s'il se croyoit offensé. La-dessus cartel de la part de Мартынов, et les témoins qu'ils ont choisi n'ont pas pu arranger l'affaire malgré toutes les peines qu'ils se sont donnés; ils alloient se battre sans témoins. Leur animosité fait croire qu'ils ont eu d'autres griefs mutuels. Ils se sont battus à la barrière qui de 15 pas convenus a été allongé par les témoins jusqu'à 20 pas. Lermantow avoit dit qu'il ne tirerait pas et qu'il attendrait le coup de Мартынов. Ils sont arrivés à la barrière en même tems; Мартынов a tiré le premier et Lermantow est tombé. La balle avoit traversé le corps du coté droit au coté gauche et avoit percé le coeur. Il n'a vécu que 5 minutes et n'a pas pu proférer une seule parole.

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

Je Vous remercie beaucoup, mon Général, pour Vos deux lettres du 7 et du 11 Juillet; malheureusement je ne suis pas à même de Vous envoyer des livres

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

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

A Traskine.

Перевод:

АС. Траскин – П.Х. Граббе Пятигорск, 17 июля 1841

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

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

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

Пятигорск наполовину заполнен офицерами, покинувшими свои части без всякого законного и письменного разрешения, приезжающими не для того, чтобы лечиться, а чтобы развлекаться и ничего не делать; среди

других сюда прибыл г-н Дорохов, который, конечно уж, не болен. Сами командиры полков позволяют являться сюда кому заблагорассудится, и даже юнкерам. Было бы необходимо запретить это. Старик Ильяшенков, доблестный и достойный человек, не наделен способностью сдерживать столь беспокойных молодых людей, и они ходят на голове. Я положил конец этому и выслал кое-кого из тех, кто проживал без законного разрешения, и среди прочих князя Трубецкого, но не могу привести все в порядок, так как здесь множество таких, которые не подчинены мне и даже не состоят на военной службе.

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

Соблаговолите, Генерал, принять мои уверения в совершенном почтении.

А. Траскин.

Примечания

¹ Андреев-Кривич С.А. Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 149.

² ГБЛ [РГБ]. Ф. 298 (Тихонравов), 1.36. На письме позднейшая помета: «О поединке Лермонтова с Мартыновым».

³ Нечаева В.С. Суд над убийцами Лермонтова. («Дело штаба отдельного Кавказского корпуса» и показания Н.С. Мартынова) // М.Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М.: Соц-экгиз, 1939. С. 18.

⁴ Андреев-Кривич С.А. Указ. соч. С. 143–149.

⁵ Там же. С. 145.

⁶ Иванова Т. Посмертная судьба поэта. (О Лермонтове, о его друзьях подлинных и друзьях мнимых, о тексте поэмы «Демон»). М., 1967. С. 62 и сл. Оговоримся, что с большинством оценок и выводов этой книги мы решительно не можем согласиться; размеры и назначение публикации не дают возможности для подробной контраргументации. Один маленький, но наглядный пример, непосредственно относящийся к интересующему нас вопросу, показывает, к чему может приводить априорность исследовательских построений: на с. 67 своей книги Т.А. Иванова цитирует приводимый нами далее фрагмент из письма Граббе Траскину с сочувственной характеристикой Лермонтова; однако поскольку Траскин уже определен как зловещая фигура и враг Лермонтова, то имя его как адресата не называется, а цитата из письма Граббе преподносится как устная речь.

⁷ См.: Воспоминания 1972. С. 253, 255–256; Дельвиц А.И. Мои воспоминания. М., 1913. Т. 1. С. 297.

⁸ Воспоминания Григория Ивановича Филипсона // Русский архив. 1883. Кн. 3. С. 284. Об И.А. Вревском см. также в кн.: Иванова Т. Указ. соч. С. 107–108.

⁹ Русская старина. 1896. № 10. С. 107.

¹⁰ Русский архив. 1883. Кн. 3. С. 258, 290, 294.

- ¹¹ Русская старина. 1896. № 12. С. 582–583.
- ¹² Андреев-Кривич С.А. Указ. соч. С. 145; Русская старина. 1896. № 10. С. 107.
- ¹³ Андроников И. Лермонтов: Исследования и находки. М., 1964. С. 480–496. Ср.: Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964. С. 349 и сл.
- ¹⁴ Русский архив. 1888. № 6. С. 114.
- ¹⁵ Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 444. Подлинник по-французски.
- ¹⁶ Латышев С., Мануйлов В. Как погиб Лермонтов // Русская литература. 1966. № 2. С. 108; ср.: Воспоминания 1972. С. 312–314 (рассказ П.К.Мартыянова).
- ¹⁷ Русская мысль. 1890. № 12. С. 78.
- ¹⁸ Висковатый П.А. Указ. соч. С. 433.
- ¹⁹ Цит. по: Герштейн Э. Указ. соч. С. 383. Просьба Траскина, впрочем, не была выполнена полностью, и «погребение пето не было». См. об этом в цитированной книге Э.Г. Герштейн (с. 383 и сл.) и в кн.: Мануйлов В. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М.: Л., 1964. С. 170.
- ²⁰ Гладыш И., Динесман Т. Архив А.М. Верещагиной // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. М., 1963. Вып. 26. С. 53.
- ²¹ Русский архив. 1893. № 9. С. 595–605.
- ²² Русские ведомости. 1891. № 5. Цит. по: Висковатый П.А. Указ. соч. С. 434.
- ²³ Нечаева В.С. Указ. соч. С. 55.
- ²⁴ Воспоминания 1972. С. 367.
- ²⁵ Щеголев П.Е. Книга о Лермонтове. Л., 1929. Вып. II. С. 218–219.
- ²⁶ Воспоминания 1972. С. 226, 356; подробный разбор этой версии см.: Герштейн Э. Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45–46. С. 700.
- ²⁷ Нечаева В.С. Указ. соч. С. 54; Латышев С., Мануйлов В. Указ. соч. С. 116–117.
- ²⁸ Ср. иные точки зрения: Андроников И. Указ. соч. С. 514–515; Герштейн Э. Судьба Лермонтова. С. 436 и сл.
- ²⁹ Мануйлов В. Указ. соч. С. 168–169.
- ³⁰ Воспоминания 1972. С. 338.
- ³¹ Латышев С., Мануйлов В. Указ. соч. С. 125.
- ³² Андроников И. Указ. соч. С. 521.
- ³³ Нечаева В.С. Указ. соч. С. 18.
- ³⁴ Латышев С., Мануйлов В. Указ. соч. С. 114.

М.Ю. Лермонтов <и фольклор>

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

Вопрос этот возник во второй половине 1930-х – 1940-е годы, как в общих работах о Лермонтове, так и в специальных статьях (М.К. Азадовского, М.П. Штокмара, Н.Л. Бродского, Б.М. Эйхенбаума и др.), в частности вошедших в лермонтовский том «Литературного наследства» (т. 43–44). Эти работы, и в особенности статья М.К. Азадовского «Фольклоризм Лермонтова», стали поворотным пунктом в изучении темы. Подлинные причины обращения Лермонтова к народному творчеству отыскивались теперь «в общественном мирозерцании Лермонтова», и в соответствии с этой методологической установкой осуществлялся пересмотр материала. М.К. Азадовский рассматривал фольклоризм Лермонтова на фоне дифференцированной картины борьбы общественных течений и групп вокруг проблем народного творчества; он соотносил искания Лермонтова с фольклористикой декабристов, Любомудров, славянофилов и западников. Картина, нарисованная Азадовским, оказывается достаточно сложной: оживление интереса к фольклору у Лермонтова во второй половине 1830-х годов исследователь связывает с тяготением лермонтовского окружения (в частности, С.А. Раевского) к формирующемуся славянофильству; интерпретация же фольклорных мотивов у Лермонтова, согласно Азадовскому, прямо противостоит славянофильской доктрине³.

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

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

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

Запись эта, по-видимому, является показателем романтических устремлений Лермонтова-пансионера. «Французская словесность» – это, вероятнее всего, словесность классическая. Последняя формула есть парафраза примечания Пушкина к первой главе «Онегина», где говорится о балетах Дидло: «Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»⁵. Вслед за своими старшими современниками Лермонтов ищет «исконные», национальные литературные образцы, опираясь на опыт как русской, так и западной романтической поэзии, в первую очередь опыт национальных «мелодий» Байрона и Томаса Мура. В 1829 году он пишет «Грузинскую песню», балладу в духе «Черной шали», к которой делает примечание: «Слышано мною что-то подобное на Кавказе» (1,55, 393); к этому же году относится и «Русская мелодия»,

где появляется «певец простой» с «балалайкою народной» (1,34). «Песня» для Лермонтова – жанровое определение, типа «романса» или «стансов». В 1829 году она у него может и не соотноситься с фольклором; этим названием он обозначает, например, традиционную «унылую элегию» в романсной форме («Песня» – «Светлый призрак дней минувших»). В 1830-м и в особенности в 1831 году – по-видимому, не без воздействия теоретических и практических трудов своих учителей (Мерзлякова, Дубенского, А.М. Кубарева) – он уже пытается воспроизвести строфическое и ритмическое своеобразие фольклорного текста. Его «Русская песня» (1830), «Песня» («Желтый лист о стебель бьется», 1831), «Песня» («Колокол стонет», 1830–1831) представляют очень сложные строфические формы, с экспериментальной сменой размеров и разностопных строк, с прихотливой и иногда спорадически возникающей рифмовкой; он обращается и к свободному стиху («Воля» – «Моя мать – злая кручина», 1831)⁶. В этих ранних опытах улавливаются и некоторые особенности поэтического языка фольклорной лирической песни, прежде всего психологический параллелизм; так, в «Песне» («Желтый лист о стебель бьется») мы находим двучленную метафорическую параллель с явным стремлением воспроизвести народно-поэтический прием⁷.

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

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

В 1831 году он задумывает волшебную-рыцарскую повесть «При дворе князя Владимира» (VI, 376), приуроченную к веку национального «богатырства», вступая тем самым на довольно обычный еще для XVIII века путь литературной переработки народной сказки. В дошедшем до нас плане лермонтовской «сказки» фольклорная основа, однако, почти вовсе не ощущается. По-видимому, справедливо остроумное предположение Б.В. Неймана, что Лермонтов имел своим образцом волшебную оперу и балет с дивертисментом, которые он смотрел в Москве; известно, что он хотел написать оперное либретто на тему Пушкинских «Цыган»⁹. Яснее прослеживается литературный генезис второго замысла, о котором мы знаем только по записи: «Написать шутивную поэму: приключения богатыря» (VI, 375). «Шутивная поэма» такого рода составляла некую особую традицию. Это были свободные обработки сказочных или былинных сюжетов «в духе Ариосто» – иронические, принципиально анахроничные поэмы типа «Руслана и Людмилы». Оба замысла при всем своем различии отличаются, однако, некоторым внутренним родством. Небезынтересно, что оба они совершенно архаичны для 1830–1831 годов¹⁰ и, быть может, поэтому остались нереализованными.

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

Классифицируя лирику Лермонтова, Б.М. Эйхенбаум с полным основанием выделял в ней стихи «лиро-эпического и фольклорного характера»¹¹. Интерес к балладе (Шиллер, Пушкин, Байрон) определился у Лермонтова в 1829 году. Романтическая баллада в наибольшей мере сохраняла связь со своими фольклорными источниками, и уже в следующем году,

разрабатывая популярный сюжет «Леноры» – о возвращающемся женихе-мертвце, Лермонтов делает попытку прикрепить его к национальному материалу («Русская песня» – «Клоками белый снег валится», 1830).

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

Существенным национальный момент становится в исторической поэме на древнерусскую тему – в набросках к «Мстиславу» или в «Последнем сыне вольности» (1831). Здесь Лермонтов вступает в ту область, которая была преимущественным достоянием декабристской литературы, и воспринимает некоторые черты декабристской интерпретации народной поэзии. В балладе «Песнь барда» (1830), в планах исторической поэмы о Мстиславе Черном (1831) появляется фигура народного певца-барда, возбуждающего своими песнями стремление к вольности и оплакивающего мертвых героев. Это характерная оссианическая традиция в ее декабристском преломлении; вплоть до 1820-х годов поэмы Оссиана постоянно рассматривались как принадлежащие народному творчеству¹². В «Последнем сыне вольности» (1831) мы находим вставную «Песнь Ингелота», где Лермонтов прямо обращается к стилизации «древней русской поэзии», которую он передает «русским размером» – четырехстопным хореем с дактилическим окончанием, т. е. тем самым средством имитации «народного стиха», которое было обычным для фольклорных стилизаций конца XVIII – начала XIX века. В 1810-е годы были попытки толковать этот размер как «оссианический»¹³, и Лермонтов, конечно, не случайно выбирает его для «Песни Ингелота»; раннее русское Средневековье окрашивается для него героико-лирическим колоритом оссиановских поэм.

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

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

Сохранившиеся планы поэмы о Мстиславе показывают нам, что песня «Что в поле за пыль пылит» должна была присутствовать в тексте как интерполяция, своего рода поэтиче-

ская цитата. Она не получала сюжетной реализации, и поэтому место ее в общем замысле не было строго фиксировано: она появляется в двух местах плана – в разных контекстах и с разным значением. Отказавшись от поэмы о борьбе с татарами, Лермонтов отказывается и от этой песни. Однако самый выбор ее был довольно показателен.

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

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

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

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

«Атаман» (1831) возникает в кругу всех этих литературно-фольклорных ассоциаций. Сюжет баллады локализован: за фигурой «атамана» стоит неназванный Стенька Разин. Как уже неоднократно отмечалось, баллада эта написана по мотивам нескольких песен разинского цикла. Упоминание «города Казани» в экспозиции как будто свидетельствует, что до Лермонтова дошли какие-то поволжские варианты; мотив похода на Казань пришел в разинский цикл из песен о Ермаке; исторически он недостоверен, но довольно устойчив в вариантах песни «Разин под Астраханью»¹⁹. Однако наиболее интересным является центральный эпизод предыстории лермонтовского атамана: он стал беспощадным и безжалостным с тех пор, как его возлюбленную «бросили в пенные волны». В фольклорной традиции этот хорошо известный мотив появился поздно – после песни Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень» (1890-е годы); в литературу 1820-1830-х годов он проник, по-видимому, через рассказ Я. Стрюйса, вышедший в 1824 году в русском переводе. Непосредственным

источником для Лермонтова, вероятно, послужили пушкинские «Песни о Стеньке Разине», читанные самим Пушкиным в 1826 году в кружке московских Любомудров, запрещенные к напечатанию и распространявшиеся в списках (один из списков, в настоящее время являющийся источником текста, был у М.П. Погодина). Сюжетная основа песни о Разине претерпела у Лермонтова весьма характерное изменение. Пушкин создавал ее по фольклорным образцам, сохраняя эпическую тональность и эпическое построение характера – простого и цельного, не допускающего нюансов, психологических противоречий или колебаний. Столь же проста и композиция песни: дается один эпизод, без предыстории, со строго выдержанной последовательностью частей. Иное дело у Лермонтова: его «Атаман» – маленькая байроническая поэма, типа «Преступника». Как и в «Преступнике», любовная драма определяет существо конфликта; психологическое содержание образа определяется «вершинами»: страсть – месть – страдание, в напряженно-мелодраматических проявлениях. Это схема характера байронического героя, «героя-злодея». Все это совершенно противопоставлено русскому народному творчеству.

Вместе с тем «Атаман», конечно, ближе к фольклору, нежели произведения Лермонтова 1830 года. Эпическое начало в нем не подавлено лирическим, оно автономно, и центральный образ объективирован. Более того, он прямо ориентирован на тип «удальца» разбойничьих песен, хотя и наделен чертами, не свойственными его фольклорному прототипу. Все это – симптомы эволюции Лермонтова в художественном освоении народного творчества, и «Атаман» – не единственный пример. К тому же 1831 году относится стихотворение «Воля», завершающее ранние опыты имитации ритмики и поэтики народной лирической песни; мы находим здесь метафорическую параллель более сложного состава («Моя мать – злая кручина» и т. д.), организующую все стихотворение (как это нередко и в народной песне), свободный стих с выпадением рифмы и довольно характерную для песенной лирики персонификацию таких понятий, как «судьбина», «воля» (ср. «доля» в народной поэзии). Еще существеннее, что и в «Воле» сделана попытка объективирования лирического героя, и этим героем оказывается тот же «удалец», что и в «Атамане», но лишенный мелодраматических черт. В 1832–1834 годах эта песня в несколько измененной редакции была включена в прозаический роман о пугачевцах («Вадим»), как песня казака из пугачевской вольницы. «Воля» несет в себе первоначальные элементы той сказовой манеры, с которой в дальнейшем окажутся связанными и опыты Лермонтова «в народном духе».

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

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

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

Как и ранее, Лермонтова интересует здесь драматическая любовная коллизия, но для воплощения ее он избирает уже явно фольклорный сюжет. К сожалению, нам неизвестен источник этой баллады; с большой степенью вероятности можно утверждать ее «западное» происхождение. Сюжет «Тростника» близок к распространеннейшему сюжету «Две сестры» («Биннори»), известному по английским, шотландским, норвежским, шведским, литовским и другим образцам; есть он и в сказочном фольклоре (немецком, польском и др.)²⁰. В русском балладном фольклоре он не зарегистрирован, однако здесь есть аналоги этого сюжета. Уже с 1781 году была известна в печати баллада «Зарезанный голубочек», которая в позднейшее время привлекла внимание Ап. Григорьева²¹. По предположению новейших исследователей, баллада эта опиралась на какую-то не дошедшую до нас версию сказки типа «Тюльпанное дерево» (известную по сборнику Гриммов и стихотворному переводу Жуковского 1845 года); в ней слышатся отзвуки и русской сказки – «о чудесной дудочке из тростника, срезанного на могиле брата, убитого сестрами, рассказывающей об убийстве»²².

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

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

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

К кавказской теме Лермонтов обращается с первых своих литературных шагов. На протяжении 1828–1833 годов пишутся «Черкесы» (1828), «Кавказский пленник» (1828), «Каллы» (1830–1831), «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1832–1833), «Хаджи Абрек» (1833), к которым примыкают «восточные поэмы» – «Две невольницы» (1830), «Азраил» (1831) и «Ангел смерти» (1831). После поэм Байрона и Пушкина восточная тема

заняла прочное место в сюжетно-тематическом репертуаре русской романтической поэмы; Кавказ становится излюбленным местом действия. Вслед за своими предшественниками Лермонтов вводит в свои поэмы бытовые и этнографические реалии; в сюжетных и композиционных особенностях, в обрисовке центрального героя Лермонтов также – с большими или меньшими отступлениями – следует уже сложившейся традиции «байронической поэмы», хотя самый материал черпает из истории или даже устного предания («Измаил-Бей», «Хаджи Абрек»²⁵ и т. д.).

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

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

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

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

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

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

Появление русской песни в «Азраиле» – одном из наиболее абстрактных, «условно восточных» произведений Лермонтова, откуда последовательно устранены всякие характеристики времени и места действия, на первый взгляд несколько неожиданно. Однако с тем же явлением мы встречаемся в «Измаил-Бее» (1832). Здесь есть «Черкесская песня» («Много дев у нас в горах»), которая подается как старинная народная песня. Были и попытки найти аналогии ей в горском (в частности, кабардинском) фольклоре²⁶, между тем она была создана на основе русских источников – песни «Ты, дума моя, думушка», имеющейся в сборнике Чулкова²⁷, и лишь стилизована в духе национальной «черкесской» поэзии.

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

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

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

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

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

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

Я в роковом его просторе
Высоких дум не почерпнул²⁸.

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

ЛЕРМОНТОВ

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустив
.....
Черноглазую девицу,
Черногривого коня (П, 89)

ЯЗЫКОВ

Полон сил, удал на воле,
Громким голосом заржал,
Встрепенулся конь – и в поле
Бурноногий поскакал!
.....
Вдоль по ветру он волнами
Черну гриву распустил

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

Лермонтов, хотя и косвенно, соприкасается, таким образом, с литературно-фило-софским и общественным течением, отводившим фольклору совершенно исключительное место. В его стихах характерны не прямые реминисценции из Языкова, которых по существу нет, а очевидная ориентация на совершенно определенный тип переработки фольклорного материала, о чем уже шла речь, – и, более того, на те образцы языковского творчества, которые давали основание И. Киреевскому определять его как поэзию «душевного простора», «национального размаха», «лучшего выражения самых высоких эмоций народной души»²⁹. «Узник» создается одновременно с «Песней про царя Ивана Васильевича..» и в какой-то степени соотносится с нею по общей литературной проблематике и своему фольклорному колориту, но не преследует цели прямой стилизации. В этом отношении Лермонтов также приближается к Языкову. Предпосылки нового, более углубленного освоения народной поэзии явственно обозначаются в стихах, не ориентированных прямо на фольклор, но воссоздающих его тональность и атмосферу; в самой художественной организации стихотворения Лермонтов, как мы постараемся показать далее, учитывает фольклорные образцы, двигаясь от внешних планов строения текста (ритмика, композиция) к глубинным, внутренним. Таково «Бородино» того же 1837 года, где сказовая манера становится средством речевой и – шире – психологической характеристики героя из демократических низов. В «Бородине» она служит созданию своеобразного «микроэпоса», где героем является народ в целом, темой – народная война, а повествователем – безымянный ее участник, лишенный индивидуальных черт и предстающий как часть внеличного народного целого. Самое время действия – 1812 год – предстает как неопределенно-историческое время, резко отличное от современности и характеризующееся чертами эпического гиперболизма («Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя, / Богатыри – не вы!»)³⁰. Отсюда уже один шаг до проблематики «Песни про царя Ивана Васильевича».

В «Песне» Лермонтов обращается прямо к народно-поэтической традиции, активизируя тот запас сведений и впечатлений, который уже сложился в его художественном сознании. Внешние стимулы к этому он мог получить и от своего литературного окружения. В число его друзей в 1836–1837 годах входят А. А. Краевский и в особенности С.А. Раевский, принявший ближайшее участие и в литературной работе Лермонтова. В середине 1830-х годов Краевский близок к ранним славянофилам. Его статьи этого времени («Мысли о России» и др.) развивают идеи «самобытности» и «народности» и имеют некоторые симптоматичные точки схождения с кругом идей Лермонтова; напомним, что Лермонтов как раз в 1836 году пишет «Умиряющего гладиатора», где поднята занимавшая славянофилов тема Запада и Востока и дряхлеющего европейского мира³¹. Что касается С.А. Раевского, то общение с ним, без сомнения, поддерживало и направляло в определенное русло уже определившийся

интерес Лермонтова к народной поэзии. Как профессиональный фольклорист и этнограф Раевский раскрылся двумя годами позднее, когда он развернул в олонечкой ссылке свою собирательскую и исследовательскую работу. Фактических данных о связях и ориентации Раевского-фольклориста крайне мало; однако все, что известно, говорит о его тесных контактах с раннеславянофильским крылом фольклористики. Раевский был приятелем Краевского еще по Московскому университету, где М.П. Погодин был общим их учителем; в 1838 году он, по-видимому, тесно связан с кружком Киреевских, с Д.П. Ознобишиным, т. е. с прежними любомудрами, а в дальнейшем – деятелями славянофильского лагеря. Фольклористические интересы Раевского определились, конечно, до 1838 года; известно, что еще в 1837 году он внимательно читал книгу И.П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» (СПб., 1836. Ч. I) и писал в связи с ней какое-то «замечание»³²; кстати, именно на эту книгу Краевский поместил рецензию в № 3 «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду»³³. Повышенное внимание к народной поэзии как отражению народного бытия, нравов в области политической, духовной, в семейном укладе также роднило Раевского с ранними славянофилами.

В таком окружении Лермонтов, чья творческая эволюция шла в том же направлении, совершенно закономерно приходит к постановке проблемы национальной специфики русской жизни. Его интересует теперь народное бытие, отраженное в народно-поэтическом сознании; от литературных интерпретаций фольклора он переходит к художественному освоению подлинных образцов. Для него важен сейчас не столько изолированный фольклорный сюжет или мотив, сколько народная поэзия в целом, осмысленная как некая система, и она-то оказывается основой и субстратом поэмы, имеющей мало общего с сюжетным репертуаром русского фольклора. Дальнейший анализ поэмы должен показать, каковы были основные пути освоения Лермонтовым этого материала.

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

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

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

Обращение Грозного, нарастание его гнева и ответ опричника строятся на последовательно выдержанном принципе утращения с градацией: «нахмурил царь брови черные», «об землю царь стукнул палкою» (эта ступень гнева – с характерной эпической гиперболизацией: «И дубовый пол на полчетверти / Он железным пробил оконечником»); наконец – «промолвил царь слово грозное». «Грозное слово» пробуждает опричника из забытья. Начинается диалог. Кирибеевич отвечает на вопрос царя лирическим монологом, где ощущаются

мотивы протяжных песен о судьбе воина³⁴. Вторичное обращение Грозного повторяет композиционную схему первого, но уже в иной, смягченной тональности: «не истерся ли твой парчевой кафтан», «не казна ли у тебя поистратилась», «иль зазубрилась сабля закаленная». Но здесь вводится еще один, последний и самый сильный член градации: «Или с ног тебя сбил на кулачном бою / На Москве-реке сын купеческий?». Кирибеевич отвечает в порядке убывающей градации: «Не родилась та рука заколдованная / Ни в боярском роду, ни в купеческом, / Аргамак мой степной ходит весело» и т. д.³⁵

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

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

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

Вторжение элементов этой художественной системы в эпическую сцену пира – лишь первый и не самый очевидный случай объединения у Лермонтова двух различных фольклорных систем. «Балладная» стихия вступает в свои права и далее, в кульминационных по драматизму моментах «Песни». Таковы сцены ожидания Алены Дмитриевны во второй части поэмы. Все они построены на предчувствиях и предзнаменованиях, начиная с «недоброго» утра и дня, когда «баре богатые» обходят лавку купца. Пейзажная символика усиливает тревожный колорит: «...набегают тучки на небо, / Гонит их метелица, распеваячи». Драматизм нарастает в диалоге Калашникова и Еремеевны (не исключено, что в нем есть отдаленные отзвуки баллады «Князь Роман жену терял», известной, в частности, по сборникам Чулкова и Кирши Данилова)³⁸. Он достигает кульминации в пейзажном описании – символическом эквиваленте катастрофы:

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

(IV, 107)

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

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

Бой предваряется традиционной сценой «хвастовства», занимающей и в песне о Кострюке важное место. Далее, однако, начинаются отличия. Для сюжета песни о Кострюке очень важна физическая ущербность русского бойца: тем ярче и рельефнее в дальнейшем эффект его победы. Этот «мотив предварительного опорочения», по терминологии А.П. Скафтымова, очень распространен и в былине³⁹. У Лермонтова он снят, хотя нечто от изначального контраста присутствует: в отличие от Кирибеевича Калашников – не профессиональный боец и вероятность его победы невелика. Однако исход борьбы оказывается предрешированным заранее именно сценой «хвастовства». Похвальба опричника – ритуал, игра; ответ Калашникова – обвинение и вызов на смертельный поединок. Бой перестает быть состязанием в силе и удалстве; дело идет о моральной правоте. Эта ситуация принадлежит уже не фольклору, а литературе; она близка мотиву «Божьего суда», нередкому в историческом романе вальтер-скоттовского типа. Реакция Кирибеевича – признание своего морального поражения, за которым неизбежно последует и поражение физическое:

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

(IV, из)

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

Затрещала грудь молодецкая,
Пошатнулся Степан Парамонович.

(IV114)

Калашникова спасает «медный крест со святыми мощами из Киева», висевший у него на груди. Эта деталь существенна, и к ней придется еще вернуться. Его ответный удар предвзвешен мысленным обращением к самому себе: «Постою за правду до последнего», после чего он убивает опричника. Такое обращение есть не только эпическое замедление действия. В былинах о тяжелом бое оно является важным структурным элементом. Илья, побежденный Подсокольниковом, взывает к Спасу, после чего «у стара казака силы вдвое прибыло»; то же – в былинах «Изгнание Батыея». В русской литературе мы встречаем его задолго до Лермонтова; можно указать хотя бы на думу «Мстислав» Рылеева. Небезынтересно, что конечный «смертельный удар» – нередко удар «предательский», как в былинах об Алеше и Тугарине. В.Я. Пропп, анализируя этот сюжет, показал, что хитрость по отношению к противнику не является «предательской» с точки зрения народного сознания и не набрасывает тени на облик самого бойца⁴⁰. Параллели эпизоду «нечестного боя» вообще довольно многочисленны как в европейском, так и в азиатском народном эпосе⁴¹. Отзвуки этих фольклорных представлений, видимо, и сказались в описании удара Калашникова: «прямо в левый висок со всего плеча», что, конечно, противоречило правилам боя. Опричник падает мертвым. Калашников совершает убийство, но не лишается ни авторского, ни читательского сочувствия. В «Песне» действует особый этический критерий. Согласно лермонтовской концепции характера, Калашников идет вершить суд и казнь – и выполняет свою миссию. Как герой-победитель, он прав и с точки зрения народного сознания. Лермонтов учитывает фольклорную этическую норму, как она сказалась в былинном эпосе, т. е. делает попытку проникнуть в глубинную сущность народного мировосприятия и мировоззрения.

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

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

(IV, 114)

Ср., например, в плаче Федосовой:

И как верба да был, наш свет-то, золочоная,

 И быдто деревцо, наш свет, да подсеченое,
 И во сыром бору береза подсушоная.

и т. д.⁴²

Подобное описание было бы совершенно невозможно в былинах, и не только потому, что стилистика плача – явление в целом чуждое классической былине, но и в первую очередь потому, что оплакивание побежденного противника противоречит идейным основам русского героического эпоса. Такое оплакивание предполагает множественность оценочных точек зрения в авторском сознании. Принцип же русского эпоса, – будь то былина или историческая песня – монистичность сознания коллективного автора, с изначально заданной и неизменяемой системой оценок, с недвусмысленно выраженными симпатиями и антипати-

ями. Плач по врагу в русской былине воспринимался бы как диссонанс; в пределах лермонтовской «Песни» диссонанса не возникает. Перед нами еще один случай синтеза фольклорных мотивов в соответствии с общим художественным заданием, не тождественным фольклорному источнику.

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

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

Я убил его вольной волею,
А за что про что – не скажу тебе,
Скажу только богу единому.

(IV, 115)

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

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

(IV, 115)

Этот диалог включает явные или скрытые реминисценции из нескольких песен⁴³; однако – что важнее – она воспроизводит один, причем совершенно определенный сюжет «разбойничьей» песни о допросе молодца государем, представленный хотя бы хорошо известной в 1830-е годы песней «Не шуми, мати, зеленая дубравушка»⁴⁴. В сцене суда и приговора Лермонтов воссоздает не только композицию этой песни (вопрос царя – отказ молодца от ответа – похвала царя и «пожалование» виселицей), но и самую ее концепцию. «Надежа православный царь» и «молодец» в песне, конечно, антагонисты; но их связывает общность этических норм. Поэтому царь принимает со своеобразным уважением запирательство молодца («Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын, / Что умел ты воровать, умел ответ держать»), а у молодца не возникает сомнений в праве царя казнить его, причем столько же за разбой, сколько за слушание, отказ выдать товарищей. Заметим сразу же, что ирония в этой песне не имеет того злобно-саркастического оттенка, который она приобретает, если рассматривать ее под углом зрения письменной литературы. Она теснейшим образом связана с иносказанием и начинается в ответах молодца; царь подхватывает игру иносказаниями, вынося приговор. За игрой этой не скрывается оскорбление (как, например, в былине об Алеше и Идолище); она – показатель известной равноправности «состязающихся», чего не бывает, скажем, в сценах допроса молодца губернатором или воеводой (ср. многочисленные варианты песни о сынке Разина или о Ваньке-ключнике). Все эти особенности народной песни в большей или меньшей степени переходят и в «Песню» Лермонтова. Калашников самовольно вершит суд и расправу, но вина его не только в этом; она усугублена «запирательством» перед царем. Это-то слушание и влечет за собой казнь, неизбежность и справедливость которой Калашников признает. В смертном приговоре Калашникову Лермонтов усиливает по сравнению с народной песней мотив «милости»:

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

(IV, 115)

«Милость» по отношению к самому Калашникову – в том, что его казнь обставляется празднично. Любопытно, что некоторые из современных Лермонтову и позднейших толкователей «Песни» почувствовали как раз в этой сцене сложную психологическую коллизию; на нее особенно обращал внимание Достоевский⁴⁵. В самом деле, Лермонтов выделяет и подчеркивает те психологические потенции, которые содержатся в фольклорной песне о суде над молодцем и сближают ее с балладой. Психологическое напряжение создается трагической неразрешимостью конфликта; над обоими антагонистами тяготеет некий высший этический закон, власть которого они оба признают. Соотнесенность с фольклорными образцами составляет особый характер историзма «Песни», который очень точно почувствовал Белинский. Исторические реалии поэмы носят в значительной мере внешний характер; действие «Песни» столь же неопределенно, как и в фольклоре; точнее сказать, оно развивается не в историческом, а в эпическом времени. Поэтому было бы совершенно бесплодно искать в «Песне» концепции исторического Грозного, как это нередко делают. «Грозный» здесь не столько Иван IV, сколько «грозный царь» разбойничьей песни; он не имеет даже тех отдельных черт индивидуального и социального облика Ивана IV, которые сохранились в песнях и преданиях, связанных с его именем; черты эти Лермонтову и не нужны. «Грозный» важен ему как носитель абсолютной власти и некоторого комплекса представлений и этических понятий.

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

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

«Царь Иван Васильевич» «Песни» – также хранитель уставов «чести». Долго державшаяся гипотеза, что царь поощряет своеволие опричника, основана на ошибочном членении текста. Слова «обманул тебя твой лукавый раб», конечно, не признание Кирибеевича перед

царем, а ремарка гусяров, рассказывающих старинную быль; об обмане Кирибеевича царь ничего не знает⁴⁷. Напротив, он предполагает, что дело идет к свадьбе, и готов ей содействовать, причем самая свадьба рисуется ему как традиционная и патриархальная:

Прежде свахе смышленной поклоняйся
И пошли дары драгоценные
Ты своей Алене Дмитриевне:
Как полюбишься – празднуй свадебку,
Не полюбишься – не прогневайся.

(IV, 105)

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

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

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

Мотив «народной памяти» также не есть фольклорный мотив, хотя вырастает он из осмысления образцов народного творчества. Он особенно значителен в заключительной части поэмы. Как известно, описание похорон Калашникова «между трех дорог» довольно близко к тому, какое мы находим в балладе о смерти молодца, который завещает похоронить себя с атрибутами своей прежней силы (конь, меч, копьё), чтобы люди продолжали ощущать ее и после его смерти. Этот сюжет, вообще чрезвычайно распространенный (он в изобилии встречается уже в сборнике Чулкова), Лермонтов знал, видимо, как сюжет песни разинского цикла; один из вариантов ее («Леса ли вы, лесочки, леса темные») был опубликован в 1830

году в «Московском вестнике», который Лермонтов внимательно читал⁴⁸. Разработка этого мотива в песнях варьируется; в большинстве вариантов, однако, атрибуты удали молодца нужны именно для опознания его могилы: «Что лежит тут вор удалый добрый молодец, Стенька Разин Тимофеев по прозванию»⁴⁹. В одном из вариантов находим:

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

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

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

В «Песне про царя Ивана Васильевича...» обрисовались контуры своеобразного «почвенничества», сложившегося у Лермонтова в середине 1830-х годов в атмосфере раннеславянофильских идей. На основе устно-поэтического творчества он стремится теперь воссоздать национальный характер и национальную специфику быта. Это сразу же почувствовал Белинский – один из наиболее проницательных комментаторов «Песни»: в своем разборе он все время отмечает знание поэтом «древних нравов», «простоты родственных отношений наших предков», «супружеских отношений варварского времени»⁵¹. Однако сам Лермонтов не склонен был рассматривать русское Средневековье как «варварское время»; патриархальный быт и нравы возникали в «Песне» даже в героическом ореоле. Белинский сам же отметил это: Лермонтов, писал он, «от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее», с «простодушною суровостью» его нравов, с «богатырской силой» и «широким размахом» его чувства⁵². Это объясняет, почему «Песню» приветствовали в «московских кругах»⁵³ – Шевырев, Хомяков⁵⁴, а в дальнейшем представители «почвенничества», как Ф.М. Достоевский, для которого Калашников был носителем нравственной нормы, «народной правды», противостоящей большому «европеизму»⁵⁵. Связи позднего Лермонтова с Самариним и кругом «Москвитянина» показывают, что если не славянофильская, то «почвенническая» трактовка «Песни» была не лишена оснований. Но процесс развития Лермонтова шел по нескольким путям; и «Демон», и «Герой нашего времени», и поздние рефлектирующие стихи типа «Думы» оказывались в основе своего метода резко враждебны и славянофилам, и «почвенникам». К методу «Песни» Лермонтов не вернулся. Она осталась высокохудожественным памятником определенного этапа его идейной и художественной эволюции.

Что же касается историко-литературного значения «Песни» и места ее в творчестве Лермонтова, то здесь уместно привести короткий отзыв Н.А. Бестужева, обычно для изучения не привлекавшийся, но принадлежащий к числу наиболее тонких и глубоких интер-

претаций этого произведения. В письме к брату Павлу из Петровского завода 4 июля 1838 года он пишет: «Недавно прочли мы в приложении к Инвалиду „Сказку о купеческом сыне Калашникове“. Это превосходная маленькая поэма. Вот так должно подражать Вальтер Скотту, вот так должно передавать народность и ее историю! Если тебе знаком и этот... вь <подпись-анаграмма под «Песней» в журнальной публикации. – В.В.>, объяви нам эту литературную тайну. Еще просим тебя сказать: кто и какой Лермонтов написал „Бородинский бой“?»⁵⁶ Это восприятие одаренного и литературно образованного современника очень точно намечает литературную перспективу. В «Песне» Лермонтов по примеру Вальтера Скотта изображает историю «домашним образом», через быт и нравы народа. Упоминание же о «Бородине» в этом контексте говорит о незаурядной проницательности критика, почувствовавшего в двух внешне совершенно различных произведениях внутреннее родство.

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

Начиная с 1837 года можно говорить об элементах фольклоризма в кавказских стихах и поэмах Лермонтова. Сфера их, однако, ограничена: как мы пытались показать выше, ни «Мцыри», ни «Демон», ни «Тамара» не содержат в себе ничего такого, что свидетельствовало бы о сознательном воспроизведении фольклорной стихии, осознанной как некая специфическая литературная сфера. Дело меняется в «Беглеце», «горской легенде», написанной в 1837–1838 годах (по утверждению А.П. Шан-Гирея, «не позднее 1838 года»)⁵⁸. Общая сюжетная ситуация поэмы имеет более или менее близкие параллели в ряде сказаний и песен Азербайджана (песня о Кер-Оглы), Чечни, Дагестана; черкесские песни с подобным сюжетом Лермонтов мог почерпнуть и из письменных источников, в том числе из Тетбу де Мариньи⁵⁹. Однако поэма как художественное целое возникает не столько на основе синтеза этих источников, как это было в «Песне про царя Ивана Васильевича...», сколько на основе свободного развития мотивов, составляющих как бы этико-психологический и бытовой субстрат. «Горская легенда» сочинена, причем сочинена с учетом художественного опыта «Песни про царя Ивана Васильевича...». Композиционно она выстраивается по знакомому уже нам принципу троичности с градацией; нет сомнения, что этот прием был осознан Лермонтовым как специфичный для фольклора прежде всего на материале русской песни и былины. Градация выдержана очень точно; «легенда» полна нарастающего драматизма. В первом эпизоде Гаруна отвергает прежний друг, во втором – возлюбленная, в третьем – мать. По справедливому замечанию новейшего исследователя, трагедия усугубляется тем, что Гарун – младший сын, «в народно-сказочной традиции – самый умный, справедливый, удачливый»⁶⁰. Но художественной доминантой поэмы являются все же не эти черты, а создаваемый Лермонтовым тип рассказчика; тон и эмоциональный колорит повествования

принадлежат ему и направляются лермонтовским представлением о национальном и социальном характере горца. Это особенно очевидно в заключительной части поэмы:

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

(IV, 147)

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

Пример «Беглеца» показывает, каковы функции и границы фольклоризма «кавказских поэм». Конечно, это поэма «литературная», в еще большей мере, чем «Песня про царя Ивана Васильевича...». Исследователи обращали уже внимание на то, что она не имеет сколько-нибудь определенных этнографических примет, давая обобщенное или, скорее, общее представление о месте и времени действия. Это совершенно сознательное приглушение этнического фона; при стилистической правке Лермонтов убирает слишком явные черты метафоризма, которые были обязательным атрибутом «ориентальной» экзотики. Он не стилизует и восточную речь, а лишь обозначает ее, вводя «высокий» лексический пласт, как будет делать и позднее, передавая речь Казбича. Другими словами, Лермонтов создает «местный колорит» на тех же основах, на которых это делал Пушкин. В эту систему «горский фольклор» входит лишь как одна из образующих, а восприятие его в значительной степени определяется сформировавшимся уже при создании «Песни про царя Ивана Васильевича...» взглядом на русскую народную поэзию.

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

То обстоятельство, что именно баллада становится теперь своего рода средоточием лермонтовского фольклоризма, – не случайно и даже не вполне индивидуально. Конец 1830-х – начало 1840-х годов – время оживления русской баллады. Как уже говорилось выше, она развивается как в сторону «рыцарской» баллады с ясно выраженными чертами западного Средневековья, так и по пути «простонародной» русской баллады, основанной на материале народных поверий и народной демонологии. Это баллады эпохи «неистового романтизма», подчеркнута стилизованные и выдержанные в мелодраматически мрачных тонах; они, как и другие лирические и лиро-эпические жанры этого времени, тяготеют к утрате жанровой специфики и перерастают в «повесть», «быль», стихотворное «предание». Общий процесс

размывания жанровых границ сказался, как известно, и на балладах Лермонтова. В сюжетном отношении они также не стоят одиноко; близкие образы и мотивы мы находим довольно часто в балладах, наполнявших журналы конца 1830-х годов. В широкий круг баллад и преданий о русалках – как славянского фольклорного (ср. у Маркевича), так и западного происхождения – входит, например, «Морская царевна»⁶². Характерно, что именно в эти годы в русской поэзии начинается полоса увлечения переводами подлинных фольклорных произведений балладного типа, в частности скандинавских; так, Д. Ознобишин, Ф. Кони печатают свои переводы «шведских песен» с международными балладными сюжетами. В числе этих песен мы находим, например, балладу «Две сестры», с тем самым сюжетом, о котором нам уже пришлось говорить в связи с «Тростником» Лермонтова⁶³. Эти песни рассматриваются теперь как истинный источник знаменитых литературных баллад типа «Леноры», и едва ли не по их образцу тот же Ознобишин пишет свою «Чудную бандуру», уже прямо ориентированную на национальный фольклор⁶⁴, но сохраняющую метрический строй, восходящий к оригиналу, – попарно рифмующиеся амфибрахические строчки. Те же строфические формы – попарную рифмовку двустий, написанных трехстопными размерами (амфибрахий, дактиль), – применяет Лермонтов в «Русалке» (1832) и «Морской царевне» (1841).

Последнее стихотворение довольно хорошо показывает принципы работы зрелого Лермонтова над фольклорным материалом. Лермонтов не идет по пути «простонародной» баллады, как это делают, например, А. Тимофеев или Н. Прокопович. Национальный и народно-поэтический колорит баллады, однако, явственно ощутим. Он создается отчасти лексическими средствами, как в вопросе царевича: «Али красы не видали такой?», но всего более своеобразной стилизацией фольклорных представлений. Исследователями Лермонтова отмечалось уже, что поэт нередко не воспроизводит, а создает заново поэтические тропы по типу фольклорных («добрый конь в зеленом поле»)⁶⁵. Такой случай наблюдается в «Морской царевне»: «чудо морское с зеленым хвостом», «синие очи любовью горят», «ловит за кисти шелковой узды». Стилизация ведется очень осторожно; как и в «Беглеце», этнический фон приглушен; его национальная специфика лишь обозначена, и этого достаточно, чтобы направить поток читательских ассоциаций в сторону народно-поэтической традиции. Фольклорная и литературная, «книжная» стихии вступают в сложные и тонкие взаимоотношения; любопытно, что для многих стихов зрелого Лермонтова можно указать наряду с фольклорными и литературные аналоги. Это относится даже к такому, казалось бы, явно фольклорному стихотворению, как «Казачья колыбельная песня». Роль народно-поэтической традиции здесь несомненна⁶⁶, но столь же несомненна и близость его к «Lullaby of an infant chief» («Колыбельной сыну вождя») В. Скотта⁶⁷. Элементы фольклорной поэтики, входя в художественную ткань, видоизменяют ее; стихотворение создается как бы на границе двух сфер поэтических представлений. Обаяние народно-поэтического колорита в «Казачьей колыбельной» таково, что исследователи, сопоставлявшие ее с песнями гребенских казаков, как будто не замечали кардинальной разницы поэтических систем: от их внимания ускользали и сложность строфики, и богатство рифм лермонтовского стихотворения, вовсе не свойственные народной лирической песне. Но при восприятии целого отличия не выдвигаются на передний план; художественный акцент ложится на те элементы образной системы, которые действительно роднят «песню» с подлинным фольклорным произведением. Мы находим здесь и следы эпической гиперболизации («богатырь ты будешь с виду»), и характерные уменьшительно-ласкательные образования («образок святой», «седельце боевое», «песенка»), и постоянные (или созданные по типу постоянных) эпитеты («злой чечен», «горькие слезы», «месяц ясный»). Все это – черты фольклорные, но они выступают в новом, функционально преобразованном виде, – они характеризуют прежде всего строй чувств героини и ее индивидуальное, субъективное отношение к изображаемому. Образ матери-

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

Стану целый день молиться,
По ночам гадать.

(II, 141)

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

Здесь нам приходится обратить внимание на некоторые особенности психологического облика и поэтической речи героя этих поздних баллад Лермонтова. Это не солдат, не крестьянин, это (как точно отметил уже Д.Е. Максимов) армейский офицер, «кавказец», типа Максима Максимыча. Его литературное сознание, о котором можно говорить, формируется не классическим фольклором, а в первую очередь литературой: он «потихоньку в классах читал „Кавказского пленника“», во время службы «на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо» (очерк «Кавказец»; VI, 348,349). Он воспитан, таким образом, на романтических образцах, но отнюдь не только на них; его эстетическая сфера – это и массовая городская и солдатская песня, удержавшая как черты традиционного фольклора, так и письменной литературы, городской «мещанский» романс с элементами неистовой баллады, – стихотворство песенника и лубка, «низовой» литературы с несложившимся эстетическим каноном. Именно от этой сферы фольклорного и полу-фольклорного творчества идут некоторые интонации поздних лермонтовских стихов, написанных от имени героя «кавказца». Так, в «Соседке» воспроизведена «неумелая» поэтическая речь – начиная от двустипий с парными грамматическими рифмами и вплоть до искусственного выбора слов «под рифму», как это бывает у непрофессиональных грамотеев – версификаторов:

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

(II, 154)

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

Тифлис объят молчанием,
В ущелье мгла и дым, —

до подчеркнутого мелодраматизма:

Твоя измена черная
Понятна мне, змея!

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

И в этот час таинственный,
Но сладкий для любви,
Тебя, мой друг единственный,
Зовут мечты мои.

(II, 204–205)

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

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

(II, 206)

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

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

В стихах 1832 и 1837 годов – в «Тростнике», в «Узнике», в «Песне про царя Ивана Васильевича...» – Лермонтов при создании характера опирался на опыт эпической и лиро-

эпической поэзии. В позднем балладном творчестве он возвращается к некоторым художественным средствам народной лирики.

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

В «Соседке» есть несколько типологических особенностей, как общих, так и частных, которые сближают стихотворение с народной поэзией. Мы можем выделить в нем экспозицию и монолог, введенный непосредственно («Не грусти, дорогая соседка...»). Такие композиционные структуры очень распространены в народной лирической (протяжной) песне. Заключительные строфы в «Соседке» собственно и содержат в себе ту «условность», которую отмечал Д.Е. Максимов, но которую следует соотносить не со сказкой, а именно с лирической песней. «У словность» эта в сущности есть особое литературное время или, скорее, «наклонение», которое очень характерно для народной поэзии и весьма редко в письменной литературе. На него указывал А.А. Потебня как на поэтический прием, восходящий к поэтике и представлениям заговора⁷¹. Это литературное время грамматически выражено глагольным будущим временем с оптативным значением:

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

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

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

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

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь и т. д.

(11,155)

Ранние формы освоения этого приема мы находим в сборнике Чулкова в литературных подражаниях народной песне. Но «Соседка» не есть подражание песне, и указанная особенность в ней не просто прием или поэтический троп: это своего рода «модальность» всего стихотворения, т. е. форма субъективного отношения автора (или лирического героя) к окружающему миру, взятому в его наиболее существенных категориях (возможности и действительности и т. д.). Специфичность этой формы в «Соседке» выступает особенно ясно хотя бы на фоне «Узника» (1837) – стихотворения с той же тюремной темой и близкой поэтической концепцией. По сравнению с «Соседкой» «Узник» чрезвычайно «реалистичен»; его «модальность» не выходит за рамки обычных логических категорий: вначале просьба

узника «отворить темницу»), затем представление о свободной жизни, наконец антитеза: «Но окно тюрьмы высоко, / Дверь тяжелая с замком», т. е. возвращение к тюремной реальности. Соответственно четко – на три части – членится все стихотворение, композиционно завершаемое пуантирующей строфой. Вообще параллелизмы-противопоставления – основа композиции «Узника», и эту структуру Лермонтов, видимо, также ощущал как фольклорную; вспомним, что освоение поэтики лирической песни он начинал именно с таких структур. Но в «Соседке» сделан следующий шаг по сравнению с «Узником». Здесь сохраняются параллелизмы, но отсутствует пуантирующая строфа. Сюжетная цепь разомкнута; в стихотворении ничего не происходит, даже возвращения к тюремной реальности нет. Эти разомкнутые структуры – один из самых (если не самый) характерных признаков русской народной баллады и лирической песни, которые создают прежде всего ситуацию, иногда даже в ущерб сюжету; сгущение драматической ситуации, не разрешающейся в развязке, и есть психологическая основа того необычайного трагического колорита, который так поражал Кюхельбекера в народной балладе, записанной Лермонтовым. При этом «Соседка» – отнюдь не единственный в позднем творчестве Лермонтова пример баллады с неразвернутым сюжетом и созданной атмосферой. Не будет ошибкой утверждение, что таковы почти все баллады позднего Лермонтова. Подобный же случай мы находим и в «Свиданьи» (1841): сюжет обрывается на кульминационной точке, и самое действие мыслится в ирреальном времени, уже прямо повторяющем схему приема, описанного Потебней:

Возьму винтовку длинную,
 Пойду я из ворот
 И т. д.

(II, 206)

Читателю остается неизвестным, делает ли все это герой или же представляет себе сделанным. Но для поэтической концепции стихотворения важна как раз эта недоговоренность. Так строит теперь Лермонтов и стилизованную литературную балладу, типа «Листка» или «Морской царевны». Идя по этому пути отказа от сюжетного драматизма и сгущения драматизма внутреннего, он вводит в свои стихи и «свернутые» и приглушенные, как бы подсказываемые читателю балладные сюжеты. В «Дарах Терека», где есть прямые реминисценции из гребенских песен, он заставляет читателя восстанавливать картину любовной трагедии: Терек несет Каспию труп убитой из ревности возлюбленной; ее любовник, «казачина гребенской», – единственный, кто не тоскует по убитой, ибо он готовится к смерти, будучи не в силах пережить свою жертву. Ситуация «Атамана» сообщается читателю как бы намеком, погруженная в поэтическую ткань иной баллады; целый сюжет поэмы составляет в «Дарах Терека» лишь один, третий, самый сильный, член градации и, контрастируя с эпическим тоном повествования, придает балладе необычайную силу внутреннего драматизма. Фольклорные элементы перестают существовать на правах относительной самостоятельности, как это было, например, в «Песне про царя Ивана Васильевича... возникает органический синтез фольклора и литературы, предполагающий полное овладение фольклорным материалом в существенных чертах его поэтики и поэтического мышления. Художественные принципы лирической песни, баллады, городского романса, солдатской песни вливаются в поэтическую систему позднего Лермонтова, растворяясь в ней и обогащая ее, образуя различные стилевые пласты, расширяя диапазон стилевых и языковых средств и в то же время не стесняя свободы средств внефольклорных. Отсюда, между прочим, идет и характерная особенность поздней лирики Лермонтова – в ней явственно ощутимо, но очень трудно определяемо народно-поэтическое начало и столь же несомненна литературная традиция. Литературный замысел оказывается как бы втянутым в общую стилевую атмосферу народной поэзии, и

несет на себе черты порождающего ее народного сознания, проявляющегося то в авторской интонации, то в образе лирического героя.

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

Примечания

¹ Об истории изучения темы см.: *Кретов А.И.* Лермонтов и народное творчество. (К истории вопроса) // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 110–136.

² *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891; *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892; *Мендельсон Н.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 165–195; *Давидовский П.* Генезис «Песни о купце Калашникове» // Филологические записки. Воронеж, 1913. Вып. IV–V.

³ *Азадовский М.К.* Фольклоризм Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 239 и сл.

⁴ *Семенов Л.П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941; *Андреев-Кривич С.А.*

1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. Нальчик, 1949;

2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954; *Андроников И.Л.* 1) Лермонтов: Новые разыскания. М., 1948;

2) Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958; *Гиреев Д.* Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»... Орджоникидзе, 1958 и др.

⁵ Пушкин. Т. 6. С. 191.

⁶ *Гроссман Л.* Стиховедческая школа Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 275–277; *Чичеров В.* Лермонтов и песня // Лермонтов: Сб. статей под ред. Н.А. Глаголева. М., 1941. С. 140 и сл.

⁷ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 195.

⁸ *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 349.

⁹ *Нейман Б.В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. Сб. 1. С. 438.

¹⁰ См.: *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 116 и сл.

¹¹ *Эйхенбаум Б.М.* Указ. соч. С. 342 и сл.

¹² *Архипова А.В.* Проблема национальной самобытности в русской литературе первой четверти XIX в. (эпоха становления романтизма) // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976.

¹³ Ср., например, употребление этого размера в переводе поэмы Оссиана «Картон»: Благонамеренный. 1818. № 7. С. 15; ср.: Соревнователь. 1818. № 2. С. 251.

¹⁴ Московский телеграф. 1831. № 4. С. 542–543.

¹⁵ См. письмо В.К. Кюхельбекера к Глинкам от 27 апреля 1834 года: Летописи Гос. лит. музея. М., 1938. Кн. 3. С. 172.

¹⁶ История русской музыки в нотных образцах. М.; Л., 1952. С. 396.

¹⁷ *Иезуитова Р.В.* Литература второй половины 1820-х – 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976.

¹⁸ *Нейман Б.* Лермонтов и «Московский вестник» // Русская старина. 1914. № 10. С. 203–205.

¹⁹ См.: *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 117, 237; Исторические песни XVII века. М.; Л., 1966. № 146, 304, 306, 308–310.

²⁰ См. обзор этого сюжета у Ф. Чайлда: *The English and Scottish popular ballads* / Ed. by E.J. Child. N. Y., 1965. Vol. 1. P. 118–126.

²¹ См.: Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В.И. Чернышова. Вступ. ст. Н.П. Андреева. Л., 1936 (Библиотека поэта. Большая серия). № 212 (далее: Чернышов).

²² Чернышов. С. 442. Сюжет этот см.: *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. № 780. См. также: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. текста и примеч. В.Я. Проппа. М., 1957– Т. 2. № 244–246; Т. 3. № 569. Последний из указанных вариантов сказки записан рано, он находится уже в сборнике Б. Броницына «Русские народные сказки» (СПб., 1838. Кн. I).

²³ Записано впервые в 1920-е годы от работниц фабрики под названием «Рыбак». См.: *Соболев П.* О песенном репертуаре современной фабрики. (По материалам, собранным в Орехово-Зуевском уезде Московской губернии) // Учен. зап. Ин-та языка и литературы. М., 1928. Т. II. С. 59–60; анализ текста см.: *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народнопоэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С. 365–366. См. также: Русские народные песни / [Сост. Новикова А. М.]. М., 1957–С. 383; Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова. Общ. ред. А.М. Астаховой. М.; Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 342, 419. Указанные работы П. Соболева и Г. Виноградова Д.М. Балашову остались неизвестными.

²⁴ Чернышов. С. 471.

²⁵ См.: *Семенов Л.П.* Мотивы горского фольклора и быта в поэме Лермонтова «Хаджи Абрек» // М.Ю. Лермонтов: Сб. статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 7–28.

²⁶ *Андреев-Кривич С.А.* 1) Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова. С. 87 и сл.; 2) Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. С. 74.

²⁷ На это имеется указание в академическом издании Лермонтова (III, 324).

²⁸ Стихотворение Языкова было известно в Благородном пансионе уже в 1831 году, см.: *Бродский Н.Л.* М.Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1: 1814–1832. С. 125–126. Ср. также: *Нейман Б.В.* Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова. С. 458–459.

²⁹ *Азадовский М.К.* Статьи о литературе и фольклоре. М.; Л., 1960. С. 473.

³⁰ Ср. в этой связи замечания М.М. Бахтина об эпической форме: *Бахтин М.* Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95–122.

³¹ *Бродский Н.Л.* Святослав Раевский, друг Лермонтова // ЛН. Т. 45–46. С. 306–307.

³² *Висковатый П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. Приложение. С. 14.

³³ *Бродский Н.Л.* Святослав Раевский. С. 307; *Азадовский М. К.* 1) Фольклоризм Лермонтова. С. 246; 2) История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 350; *Динесман Т.Г.* Д.П. Ознобишин // ЛН. Т. 79. С. 520.

³⁴ Одна из таких песен, принадлежащая фольклору гребенских казаков, приведена Л.П. Семеновым в кн.: Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 55.

³⁵ См.: *Волков Р.М.* Народные истоки «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова // Учен. зап. Черновицкого гос. ун-та. 1960. Т. XXXIX. Сер. филол. наук. Вып. ю. С. 34 и сл.

³⁶ Подробное исследование различных форм повторов в народной поэзии, в том числе и таких, которые без труда обнаруживаются и в лермонтовской «Песне» (принцип троичности и др.), см. в статье В.И. Еремина «Повтор как основа построения лирической песни» (Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 37–65; с литературой вопроса).

³⁷ *Балашиов Д.* Русская народная баллада // Народные баллады. М.; Л., 1963. С. 9–11, 12. См. также: *Балашиов Д.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966. С. 5 и сл. Ср. также драматизированную разработку мотива «наказанного хвостовства» в балладе «Молодец и река Смородина» (Народные баллады. С. 213); совершенно иные варианты разработки этого же мотива даны в былине типа «Смерти Василия Буслаева».

³⁸ *Чичеров В.* Лермонтов и песня. С. 153–154.

³⁹ *Скафтымов А.* Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 50 и сл.

⁴⁰ *Пропп В.Я.* Русский героический эпос / 2-е изд. М., 1958. С. 222.

⁴¹ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 555 и сл.

⁴² Русские плачи (причитания) / Вступ. ст. Н.П. Андреева и Г.С. Виноградова. Ред. текстов и примеч. Г.С. Виноградова. М., 1937 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 71.

⁴³ *Владимиров П.В.* Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М.Ю. Лермонтова. Киев, 1892. С. 18–19; *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 189.

⁴⁴ См. в указанных работах Владимирова и Мендельсона; о распространенности этой песни см. также: ЛН. Т. 79. С. 373.

⁴⁵ В опубликованных в последние годы записных тетрадях Достоевского 1876–1877 годов содержится весьма интересная запись с трактовкой этой сцены. Полемизируя с Белинским, Достоевский упрекает его в том, что он «думал в словах Грозного: я топор велю наточить-наострить – видеть лишь издевку, лютую насмешку тигра над своей жертвой, тогда как в словах Грозного именно эти слова означают милость». И далее: «Ты казнь заслужил – иди, но ты мне нравишься тоже, и вот я и тебе честь сделаю, какую только могу теперь, но уж не ропщи – казню. Этот лев говорил сам со львом – и знал это. Вы не верите? Хотите удивлю вас еще дальше? И так знайте, что и Калашников остался доволен этой милостью, а уж приговор о казни само собой считал справедливым. Этого нет у Лермонтова, но это так» (ЛН. Т. 83. С. 603). Еще ранее Достоевского близкое понимание сцены мы находим у Е.Ф. Розена: «А похвала царская за этот ответ по совести, и милость семейству и братьям казнимого и самому Калашникову в том, что казнь будет совершена от нарядно одетого палача и при звоне в большой колокол, все это придает царю и историческое его величие» (*Розен Е.Ф.* О стихотворениях Лермонтова // Сын отечества. 1843. Кн. 3. Отд. VI. С. 13).

⁴⁶ Ср. наблюдения В. Коровина в кн.: *Коровин В.* Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973– С. 158 и сл.

⁴⁷ См.: *Чеботарева В.* Связь «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» с русским фольклором // Лермонтовский сборник, 1814–1964. Нальчик, 1964. С. 132–139.

⁴⁸ Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 17–20. С. 127–128.

⁴⁹ Исторические песни XVII века. № 312; ср. также № 311, 313–315.

⁵⁰ Там же. № 315.

⁵¹ Белинский. Т. 4. С. 510, 511, 514.

⁵² Там же. С. 504.

⁵³ См. свидетельство В. Межевича (Северная пчела. 1840. № 284).

- ⁵⁴ Москвитянин. 1841. № 4. С. 528.
- ⁵⁵ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание художественных произведений. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Т. 12. С. 353.
- ⁵⁶ Бунт декабристов: Юбилейный сборник, 1825–1925. Л., 1926. С. 371.
- ⁵⁷ Новейшие данные о дастане и источниках «Ашик-Кериба» (со сводом предшествующей литературы) см.: *Якубова С.* Азербайджанское народное сказание «Ашыг-Гариб». Баку, 1968.
- ⁵⁸ Сочинения М.Ю. Лермонтова: В 6 т. / Первое полное издание. Под ред. П.А. Висковатова. М., 1889. Т. 2. С. 302.
- ⁵⁹ Новейший обзор этих источников и исследовательской литературы о поэме см.: *Заславский И.Я.* Поэма о мужестве и гражданском долге: Поэма М.Ю. Лермонтова «Беглец». Опыт идейно-эстетического анализа. Киев, 1967. С. 7–11.
- ⁶⁰ Там же. С. 44.
- ⁶¹ *Андреев-Кривич С.А.* Лермонтов: Вопросы творчества и биографии. М., 1954. С. 72–85.0 характере контекста см. замечания В.А. Мануйлова: *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 100, 101–103.
- ⁶² Ср., например, только в журналах конца 1830-х годов германские народные предания о русалках: Московский наблюдатель. 1837. Апрель. Кн. 2. С. 531; *Кропоткин Д.* Русалка // Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. I. С. 153; *Степанов С.* Агнета (Баллада Эленшлегера) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Ч. II. № 5. С. 101; *Волков П.* Русалка // Библиотека для чтения. 1839. Т. 37. С. 165; и т. д.
- ⁶³ *Ознобишин Д.П.* Шведские песни (Исповедь. Злой брат. Две сестры) // Московский наблюдатель. 1835. Ч. II. С. 230; 1836. Ч. IX. Кн. 2. С. 239; *Кони Ф.* Две древние народные шведские песни. (Из сборника Афцелиуса и Гайера) // Сын отечества. 1838. Сентябрь. С. 16.
- ⁶⁴ *Иезуитова Р.В.* Литература второй половины 1820-х – 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX века. Л.: Наука, 1976. С. 128.
- ⁶⁵ *Гудошникова Я.И.* Мастерство Лермонтова-лирика и русский фольклор // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Воронеж, 1964. С. 14.
- ⁶⁶ Ср.: *Семенов Л.* 1) Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 119; 2) Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 80; *Мендельсон Н.М.* Народные мотивы в поэзии Лермонтова. С. 194–195; *Андроников И.* Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958. С. 172–177.
- ⁶⁷ *Якубович Д.П.* Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. 1935. Отд. обществ. наук. № 3. С. 265 и сл.
- ⁶⁸ См., например: *Пумпянский Л.В.* Стиховая речь Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. С. 413; *Максимов Д.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 206 и сл.
- ⁶⁹ *Виноградов Г.* Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе // ЛН. Т. 43–44. С.374.
- ⁷⁰ *Максимов Д.* Указ. соч. С. 183.
- ⁷¹ *Потебня А.А.* 1) «Слово о полку Игореве»: Текст и примечания / 2-е изд.; 2) Объяснение малорусской песни XVI века / 2-е изд. Харьков, 1914. С. 199 и сл.
- ⁷² Великорусские народные песни. СПб., 1897. Т. 3. № 19.
- ⁷³ Там же. Т. 2. № 165.

⁷⁴ См. об этом: *Еремина В.* Об основных этапах развития метафоры в народной лирике // *Русская литература.* 1967. № 1. С. 66 и сл.

Последняя повесть Лермонтова

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

Первые исследователи «Штосса» рассматривали его как романтическую повесть в духе Гофмана и Ирвинга и приводили параллели; мотив «оживающего портрета» сопоставляли с подобным же у Гоголя и Метьюрина¹. Гоголевские традиции в «Штоссе» были отмечены довольно рано²; советские исследователи расширили и обогатили эту сферу сопоставлений и установили связь повести с ранним русским «натурализмом» («натуральной школой»)³. Именно эти наблюдения привели к трактовке «Штосса» как произведения антиромантического; тщательное исследование Э.Э. Найдича, опубликованное в виде комментария к нескольким изданиям сочинений Лермонтова⁴, содержало именно этот вывод и во многом определило последующее его восприятие. В нескольких специальных статьях рассматривались формы полемической связи «Штосса» с романтической литературой⁵. В настоящее время эту точку зрения можно считать абсолютно преобладающей. Лишь в последних до времени работах намечается известный отход от нее: так, Б.Т. Удодов склонен рассматривать повесть как синтез романтических и реалистических элементов; к подобной же позиции приближается и А.В. Федоров⁶.

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

1

Нам известно сейчас, что «Штосс» возникает в петербургском кругу – Карамзиных, Соллогубов – Виельгорских, Одоевского, – в который Лермонтов вошел осенью 1838 года и который стал его последней литературной средой. К сожалению, как раз его литературные связи последних лет документированы очень мало; лаконичные записи тургеневского дневника, упоминания о Лермонтове в переписке Карамзиных, наконец, поздние воспоминания в большинстве случаев дают нам внешнюю канву его встреч и лишь мимоходом касаются его творчества. Самое свидетельство о чтении Лермонтовым «Штосса» впервые появляется через семнадцать лет после этого чтения в мемуарном письме Ростопчиной, обращен-

ном к А. Дюма; в известных нам современных документах нет и следов этого эпизода, как, впрочем, и многих других важных эпизодов творческого общения Лермонтова с поздним пушкинским кругом. Между тем общение это было интенсивным и непосредственно проецировалось в литературное творчество Лермонтова: «Журналист, читатель и писатель», интересующий нас сейчас «Штосс» полны скрытых и явных ассоциаций, литературных и бытовых, отголосков бесед, полемик, даже устных анекдотов, ходивших в кружке. Нам следует поэтому попытаться хотя отчасти восстановить ту интеллектуальную и эстетическую атмосферу, в которой писался «Штосс». И здесь фигуры Ростопчиной и кн. В.Ф. Одоевского должны в первую очередь привлечь наше внимание – не только потому, что с ними Лермонтов сошелся короче и теснее, чем с другими, но в первую очередь потому, что оба они в 1838–1841 годах были острейшим образом заинтересованы проблемами «сверхчувственного» в общемировоззренческом и фантастического – в литературном планах. Исследователи «Штосса» неоднократно приводили «Сильфиду» Одоевского в качестве параллели (или антипода) лермонтовской повести, но эта параллель во многих отношениях случайна, потому что в годы близости с Лермонтовым Одоевский уже отошел от замысла «Сильфиды» и обратился к несколько иной проблематике, более близко соотносившейся с замыслом «Штосса». Эта проблематика получила свое выражение в его известных «Письмах к графине Е.П. Ростопчиной» о привидениях, суеверных страхах, обманах чувств, магии, каббалистике, алхимии и других таинственных науках», которые Одоевский с начала 1839 года публиковал в «Отечественных записках»⁸.

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

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

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

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

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

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

Почти нет сомнений, что Одоевский читал только что оконченную «Космораму», корректура которой еще 9 января была у него в руках (продолжение в это время не было еще полностью готово, и Краевский, печатавший повесть в первом номере «Отечественных записок», был в отчаянии)¹⁶. Эта повесть также была посвящена Е.П. Ростопчиной и на этот раз вполне удовлетворяла требованиям «страшной повести»: тема двоимирия реализовалась в ней в образе центрального героя, обладателя таинственной косморамы: он принадлежит одновременно земному и потустороннему миру, как и встречаемые им люди; две ипостаси их зеркально повторяют друг друга, являясь как бы моральными антиподами. В повести были и мотивы несомненно мистические; к ним принадлежал мотив возвращения на землю мертвеца графа. Заметим при этом, что психофизиологический ряд объяснений в повести оставался, но лишь как реликт: упоминание о «двойном зрении», «нервической болезни», которую рассказчик сопоставляет с сомнамбулизмом, не мотивирует последующих происшествий и выглядит скорее как ложная мотивировка, довольно обычная в фантастических повестях¹⁷.

Из записи Тургенева мы знаем, что на том же вечере возник спор, касавшийся «высших начал психологии и религии». Мы должны предполагать, что «высшие начала психологии» – это и были «тайны магнетизма и *seconde vue*» – одна из центральных проблем, занимавших Одоевского в конце 1830-х годов, которая имела для него принципиальное, мировоззренческое значение. Учение Месмера, получившее распространение с 1770-х годов и захватившее

романтическую философию и литературу, в том числе и Гофмана¹⁸, оживленно обсуждалось в это время в русских журналах и специальных трудах; с появлением романа Греча «Черная женщина» (1833) и обширного отклика на него Сенковского «Черная женщина и животный магнетизм» (1834) оно стало фактом литературы.

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

Сенковский излагал теорию магнетизма огрубленно, но в общих чертах верно; в «Письмах к Ростопчиной» Одоевского мы находим почти то же самое толкование. За этими «письмами», преследовавшими цель популяризаторскую, стояла занимавшая внимание Одоевского теория инстинктивного поведения. В его черновых бумагах сохранилось множество набросков, озаглавленных «Наука инстинкта»¹⁹.

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

Вопрос, поставленный Тургеневым, был особенно интересен тем, что он не был выражением индивидуального мнения. За ним стояла целая эстетика, предъявлявшая определенные требования к самому жанру. Вспомним, что Пушкин отказывал «Сильфиде» и «Сегелиелю» в «истине и занимательности» и при всей своей деликатности к литературным сотрудникам дал это почувствовать Одоевскому. Мнение Пушкина не было секретом; несколько мемуаристов донесли до нас ироническую интонацию, с какой он говорил о фантастике Одоевского вообще: если, как уверяет Одоевский, писать «фантастические сказки» трудно, зачем же это делать? «Кто его принуждает? Фантастические сказки только тогда и хороши, когда писать их нетрудно». Эти слова в разных вариациях приводили П.В. Долгоруков, В.Ф. Ленц, В.А. Соллогуб, – двое из них входили в 1839–1841 годах в довольно близкое лермонтовское окружение, третий был связан с Виельгорскими. Слух об ироническом отношении Пушкина к фантастике Одоевского дошел и до Ю. Арнольда, университетского товарища Соллогуба. Почти нет сомнений, что он был хорошо известен и в семействе Карамзиных²².

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

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

2

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

Основа композиции «Фаталиста» – необъяснимое в целом сцепление случайных событий – излюбленный сюжетный прием фантастических повестей, широко применявшийся, в частности, Гофманом («Zusammenhang der Dinge»)²⁵ и прекрасно известный русским новеллистам начиная с 1810-х годов (он есть и у Марлинского, и у Одоевского, и в «Пиковой даме» Пушкина). С этим приемом теснейшим образом связан прием «двойной мотивировки», о котором у нас уже шла речь. Все это потом будет повторено и в «Штоссе». Другой сближающий момент – тема «сверхчувственного», поставленная в «Фаталисте» и имеющая психологический, точнее, психофизиологический аспект. Предчувствие смерти собеседника играет в поведении Печорина важную роль; более того, между ним и Вуличем устанавливается некая иррациональная связь и самый их диалог направляется побуждениями, в которых они

не отдают себе полного отчета и которые оказываются мотивированными последующими событиями. Не лишено вероятия предположение, что здесь Лермонтов опирался на интересовавшие его психофизиологические теории Лафатера и Галля; в 1830-е годы они получают довольно широкое распространение во французской литературе, – в частности, у Бальзака мы прямо находим заимствованное из них суждение о возможности угадать на лице человека печать близкой насильственной смерти²⁶.

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

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

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

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

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

явлениям духа человеческого»; он отмечал для себя и мысль Эккертсгаузена о возможности угадать всякое происшествие «посредством Науки числ»²⁸.

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

3

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

К этому времени в руках у Одоевского находятся две литературные новинки: только что вышедшие из печати его повести «Южный берег Финляндии в начале XVIII века» (в «Утренней заре на 1841 год») и «Саламандра» (в первом номере «Отечественных записок») – части фантастической дилогии, впоследствии получившей общее название «Саламандра». В этих повестях принципы «естественно-научной фантастики» Одоевского нашли, быть может, наиболее яркое воплощение. «Тайны магнетизма и seconde vue», выступавшие в «Космораме» в окружении мистических мотивов, были содержанием и этих повестей; исторический сюжет позволил Одоевскому ввести тему алхимии. По первоначальному замыслу «Саламандра» была связана с «Сильфидой» как часть цикла повестей об общении человека со стихийными духами.

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

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

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

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

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

Все это важно отметить потому, что первоначальный план «Штосса» связан с написанной частью повести гораздо теснее, чем это обычно предполагается, и может прояснить в ней некоторые не вполне понятные места. Это и естественно: «Штосс» пишется очень быстро, и замысел не успевает претерпеть сколько-нибудь существенной эволюции. Из воспоминаний Ростопчиной мы знаем обстоятельства, при которых эта повесть стала впервые известна: Лермонтов объявил в дружеском кружке, что намерен прочесть новый роман, потребовал четырехчасового внимания и ограниченного числа слушателей; около тридцати избранников сошлись, обуреваемые любопытством, принесли лампу, заперли двери. Лермонтов явился «с огромной тетрадью под мышкой», начал читать – и «через четверть часа» чтение было окончено. «Неисправимый шутник» мистифицировал свою аудиторию «первой главой какой-то ужасной истории»; «написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен»³⁶.

При всей скудости сведений, сообщенных Ростопчиной, они содержат кое-какие важные для нас детали, которые следует сопоставить с уже известными нам данными. Первое, что нам важно, – то, что Лермонтов читает повесть, и читает в совершенно определенном кругу. Этот круг насчитывает «около тридцати» человек, в числе которых была и Ростопчина. Почти не рискуя ошибиться, мы можем утверждать, что в числе слушателей были Карамзины и их постоянные посетители – Соллогуб, Виельгорские, Смирнова, быть может, Одоевский. Нам просто неизвестен иной столь многочисленный кружок петербургских знакомых Лермонтова и Ростопчиной, кружок, который мемуаристка могла бы обозначить словом «мы». Именно этот кружок, как нам уже известно, питал повышенный интерес к «фантасти-

ческим повестям», которых Ростопчина настойчиво требовала от Одоевского. В этом кружке Лермонтов год назад слушал «Космораму», а тринадцатью или четырнадцатью годами ранее здесь рассказывал свои «страшные» новеллы Пушкин. Традиция устных чтений и рассказов «в духе Гофмана» продолжала здесь жить, и в нее органически включалось лермонтовское чтение.

Второе существенное обстоятельство, уже не отраженное в мемуарах Ростопчиной, выясняется из самого содержания прочитанного отрывка. Он имел, условно говоря, два плана: литературный и бытовой. Литературно он был ориентирован на пушкинский отрывок «Гости съезжались на дачу», первая часть которого только недавно (в 1839 году) появилась в сборнике «Сто русских литераторов». Отсюда пришли к Лермонтову фамилия Минская (у Пушкина – Минский) и характерная схема взаимоотношений героя и героини – «наперсничество», род дружеской короткости, почти «*amitie amougeuse*», которая, между прочим, связывала Лермонтова и Ростопчину или Лермонтова и С.Н. Карамзину. Но в этой литературной рамке оказались заключены слушатели, действовавшие как герои повести: по-видимому, сам Лермонтов («гвардейский офицер»), А.О. Смирнова, а может быть, и Ростопчина (Минская), Виельгорские (музыкальный вечер происходит «у граф. В.»). В первоначальном варианте дата вечера конкретизирована: это 19 сентября 1839 года – день именин Софьи (т. е. Виельгорской-Соллогуб и Карамзиной). Дату затем Лермонтов убрал: излишняя конкретизация места и прототипов не входила в его намерения; он сохранял ту меру обобщенности, при которой реальные лица не могли быть узнаны полностью. Между прочим, это тоже был пушкинский прием: в отрывке «Мы проводили вечер на даче» (в то время не напечатанном и Лермонтову, конечно, неизвестном) Пушкин выводил В.П. Титова (Вершнева) и А.И. Тургенева (Сорохтина) так, что узнаваемыми были лишь отдельные черты характера и поведения. Наконец, фабульным центром Лермонтов делает петербургский анекдот, получивший популярность зимой 1839 года, когда «бедная девица Штосс» выиграла в лотерею 40 000 рублей; об этом говорил весь город, и Вяземский тогда же писал родным, каламбурно обыгрывая фамилию: «А я-то что-с? – спрашиваю я у судьбы, – что я тебе в дураки, что ли, достался?»³⁷ Повесть, таким образом, оказывается очень «приближенной» к своей аудитории.

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

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

Вместе с тем суггестивность повести была особого рода. Она опиралась на ту «физиологическую», «естественно-научную» основу, на которой выросли и повести Одоевского и которую он прокламировал в своих «письмах» к Ростопчиной. Здесь нам приходится обратить особое внимание на фигуру Лугина.

5

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

Здесь Лермонтов прямо соприкасался с «Письмами к Ростопчиной» Одоевского, и в тексте «Штосса» мы обнаруживаем совпадения с ними – почти скрытые цитаты. Второе «письмо» Одоевского начиналось рассуждением о зрительных галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием внутренних органов. «Так, например, одержимому желтухой все предметы кажутся желтыми»⁴¹. Это состояние лермонтовского Лугина: «... вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми...» (VI, 353). «Должно приписать этот обман зрения особенному сочувствию глаз с желудком», – продолжает Одоевский, и Лугин словно откликается: «Они (доктора. – В.В.) уже испортили мой желудок» (VI, 616). Этот черновой вариант потом заменяется: «Доктора не помогут – это сплин!» (VI, 353). Далее у Одоевского следует рассказ о гравере, который страдал расстройством цветового зрения и ошибался в выборе красок, отчего его рисунки «имели самый странный, фантастический колорит»⁴². «... Что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! – продолжает Лугин. – <...> Добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите <...>. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились...» (VI, 353).

Описанные симптомы психического или, точнее, нервного расстройства Лугина, конечно, не совпадали полностью с теми, которые описывал Одоевский, но слушатели (а в их числе была и графиня Ростопчина, а может быть, и сам Одоевский) должны были отметить сходство и, более того, усмотреть в нем элементы тонкой пародии. Пародия заключалась вовсе не в том, что Лермонтов предлагал читателю объяснять все случившееся с Лугиным

фантомом больного сознания. Такое рационалистическое толкование подсказывалось «письмами» Одоевского к Ростопчиной, и исследователи «Штосса» иногда склонны были остановиться на нем и объявлять Лугина прямо пародийным, комическим или развенчиваемым персонажем. Между тем дело обстояло как раз противоположным образом: Лермонтов каждый раз снимал рационалистическую трактовку событий. Только что объясненная «естественным» путем тайна в процессе развертывания сюжета вновь оказывалась тайной необъясненной. Даже в самом описании галлюцинаций оставалось таинственное «нечто». Цветовая иллюзия Лугина была выборочной; «желтыми» ипохондрику представлялись только лица (так было и в плане: «лица желтые»). Далее Лермонтов вводил мотив слуховой галлюцинации, не менее естественной при болезненном состоянии героя, но им ощущение таинственности и необъяснимости только усиливалось, ибо галлюцинация эта была информативной. Голос подсказывал адрес: «... в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного сове<тника> Штосса, квартира номер 27» (VI, 355). Этот мотив также присутствовал в первоначальном плане («Адрес»). С появлением его в повести сюжетное напряжение увеличилось, потому что в сферу таинственного включился городской быт.

6

Вторая главка повести начинается городским пейзажем, в котором иногда видят следы «гоголевской манеры» и предвестие «натуральной школы». Можно думать, что Лермонтов следует здесь и традиции Бальзака и его последователей⁴³. Подобные же описания мы находим в «Княгине Лиговской». В концентрации «физиологически грубых» деталей, неоднократно осужденных в многочисленных критических статьях, есть нечто от демонстрации. В свою пейзажную зарисовку Лермонтов свободно вводит обязательного «чиновника» в хлопотающих калошах, грязные дома, рыжие полости саней извозчиков, наконец, «шум и хохот в подземной полпивной лавочке», откуда выталкивают «пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке» (VI, 356). Весь этот «низкий быт» погружен в атмосферу туманного ноябрьского утра, с мокрым снегом и подчеркнуто тусклой цветовой гаммой: лица прохожих «зелены», отдаленные предметы, полускрываемые туманом, кажутся «какого-то серо-лилового цвета».

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

Одновременно с разрушением «нормальной», эмпирической коммуникативной сферы возникает «вторичная коммуникация», интуиция, внутренний голос: «... что-то ему говорило,

что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видал» (VI, 357). Эта вторичная коммуникация великолепно материализуется доской без надписи на искомом доме.

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

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

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

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

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

Разговор строится внешне по обычной логической схеме: Лугину известно, что это дом Штосса, дворник как будто его дезинформирует, Лугин возмущается, дворник объясняет, что в доме сменился хозяин и Штосс стал владельцем лишь с недавнего времени. Однако очевидно, что эта коммуникативность насквозь ложна, так как поведение Лугина в бытовом смысле неадекватно, равным образом как его собственная речь и восприятие чужой. Лугин не знает, чей это дом, и его предположение, что хозяином должен быть некий, возможно, и не существующий «Штосс», ни на чем не основано, кроме как на слуховой галлюцинации. Это полубезумное предположение дворник совершенно эпически подтверждает и, более того, сообщает, что мифический Штосс – не прежний, а настоящий хозяин дома, купивший его у купца Кифейкина. Помимо своей воли и бессознательно дворник, только что описанный в «теньеровском» бытописательном ключе, втягивается в тот же мир ирреальных отношений, которому принадлежат и Штосс, и таинственный голос Лугина, и сами его психика и поведение. Мотивированность ответных реплик дворника Лугину случайна, и случайность эта таинственна. Эта таинственность существует для читателя и для Лугина; дворник не ощущает ее. Однако дело меняется, когда речь заходит о «27 номере». Здесь «нечисто», и дворник это знает; он не подозревает лишь о фатуме, который влечет Лугина к этому месту.

Рассказ его об истории странным образом пустующей квартиры – это обычное для «романа тайн» предвестие, но осложненное всей только что рассмотренной ситуацией.

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

7

Мотив портрета в «Штоссе» неоднократно привлекал к себе внимание, и нам придется говорить о нем подробнее. Как и некоторые другие мотивы и детали повести, он был намечен уже в «Княгине Лиговской». В портрете Лары, украшавшем кабинет Печорина, «мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке», «более презрительной, чем насмешливой» (VI, 128). По той же схеме описан портрет старика в «Штоссе»: он был писан неопытной рукой и в целом плох, – только в линии рта заключалась «страшная жизнь», «неуловимый изгиб, недоступный искусству», «придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно» (VI, 359). В описании этом мы узнаем популярнейший мотив «оживающего портрета», хорошо знакомый русскому и западному романтизму, – от «Мельмота-Скитальца» до «Портрета» Гоголя. Все портреты такого рода имеют сверхъестественный признак, обеспечивающий оригиналу посмертное бытие: «жизнь» сосредоточивается чаще всего в глазах. Как должен был функционировать в «Княгине Лиговской» портрет Лары, мы не знаем; в «Штоссе» описание сокращено, но функция прояснена. Портрет изображает старика – хозяина дома, с призраком которого Лугин сядет играть в штосс.

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

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

Эта сцена, как и самое описание старика, является, как можно думать, также в окружении ассоциаций, понятных слушателям Лермонтова. Одна из них намечена в уже неодно-

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

Другой ряд ассоциаций, как можно думать, был подсказан Жуковским. В 1838 году в «Современнике», в одном томе с лермонтовской «Казначейшей», печаталось его «Письмо из Швеции» – плод реальных впечатлений, преобразованных в полупародийную литературную новеллу. Жуковский рассказывал, как в замке Грипсгольм ему отвели для ночлега комнату, посещаемую привидениями, и как «образчик» их он усмотрел в некоей замковой «гостье», избравшей его предметом своего особого внимания, – это была «бледная фигура с оловянными глазами, которые тускло светились сквозь очки, надвинутые на длинный нос»; она ушла так «тихо и медленно, что, казалось, не шла, а веяла». Он заканчивал свой рассказ описанием глубокой ночной тишины в его комнате, от которой шел узкий каменный коридор, веявший «сыростию могилы»; на потайной двери висел портрет, «на который нельзя взглянуть не содрогнувшись: лицо как будто какого-то старика – но какие черты его? и видишь их, и нет; зато поражают тебя глаза, в которых явственны одни только белки, и эти белки как будто кружатся и все за тобой следуют». В этом письме есть еще одна точка сближения со «Штоссом»: оно обрывается на кульминации напряжения. «Что же? Я подхожу к своей постели... Но мне надобно оставить перо до следующего письма, в котором доскажу, что случилось со мною в замке Грипсгольме»⁴⁷.

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

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

ский: «бледное и длинное» неподвижное лицо, «серые мутные» глаза вызывают в памяти облик унылой особы из замка Грипсгольм, с ее длинным носом и «оловянными» глазами. Как и в других случаях, Лермонтов свободно объединяет разные источники и параллели, растворяющиеся в общей амальгаме; господствующая тональность изображения – ироническая и гротескно-натуралистическая, перерастающая затем в «жуткую». Лугин «столбенеет» под «магнетическим влиянием» глаз старика (VI, 364), однако особенность ситуации в том, что выходец с того света вступает с ним в естественные, бытовые взаимоотношения и самым своим обликом и поведением наполовину принадлежит бытовой сфере.

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

Эта сцена едва ли не более всех прочих настраивает читателя на рационалистическое объяснение всего сюжета как порожденного большой фантазией ипохондрика и в то же время яснее, чем другие, показывает ограниченность такого толкования. Вторая действительность, не отделенная от реальной, но сквозящая в ней, строго мотивирована; иррациональный сюжет развивается в рациональном с неумолимой, зловещей последовательностью. Лермонтов, конечно, сознательно представляет его как крепнущую в Лугине навязчивую идею, но ведь именно благодаря этой идее Лугин превращается в трагическую фигуру, вызывающую авторское и читательское сочувствие. Фантастический мир, в котором теперь живет Лугин, фатален и страшен, но он значителен, и, конечно, более значителен, чем реальный мир светских салонов и «петербургских углов». Он составляет основное содержание лермонтовской повести, и именно поэтому мы не можем вслед за многими авторитетными исследователями считать ее произведением антиромантическим, где фантастика подлежит снятию и отрицанию. Дело обстоит прямо противоположным образом: в «Штоссе» не фантазия оборачивается реальностью, а реальность, грубая, эмпирическая, чувственно ощутимая, скрывает в себе фантастику, и в этом мы видим основное литературное задание Лермонтова. Такое толкование поддерживается, между прочим, и сюжетным построением отрывка. Дело в том, что в нем оборвана одна очень важная сюжетная линия, которая показывает нам, что «Штосс» не мыслился исключительно как повесть о художнике. Она связана с мотивом портрета.

8

При всей своей близости к сюжетным мотивам «Мельмота» или «Портрета» Гоголя лермонтовский «Штосс» отличается от них одной существенной особенностью как раз в трактовке «оживающего портрета». Если у Метьюрина и Гоголя портрет действительно ожи-

вает, то у Лермонтова он не оживает; более того, он не может ожить, так как не тождествен оригиналу в нынешнем его состоянии. Он изображает человека в расцвете сил – «лет сорока», «с правильными чертами, большими серыми глазами» (VI, 359). Привидение – тот же человек, но одряхлевший и опустившийся. Между ним и портретом лежит целый этап биографии. Это биография игрока, – профессионального и, быть может, не чуждого шулерства. Пальцы, унизанные перстнями, табакерка «необыкновенной величины», изображенные на портрете, – аксессуары игрока; тяжелая табакерка с двойным дном использовалась в «игре на верняка»⁴⁹. Один из игроков в «Маскараде» – Трущов – появляется с табакеркой (V, 280). На детали костюма, по которым безошибочно узнается игрок, Лермонтов обращал внимание в «Герое нашего времени» (VI, 265).

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

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

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

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

Некоторые детали «Штосса» подсказывают нам и условия «разрешения». Старик обречен все время выигрывать; между тем дочь хочет быть проигранной. Ср. в плане: «Дочь в

отчаянии, когда старик выигрывает». Очевидно, проигрыш старика разрушил бы заколдованный круг и освободил бы ее или их обоих – вероятнее всего, для могилы.

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

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

9

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

Она была порождением кружка; она имела дело со знакомым слушателям бытом, их бытом, преображенным и ставшим явлением литературы. На ней лежал отсвет полемики о путях фантастической повести – полемика, связанных с именем покойного Пушкина и ныне действовавших Одоевского и Ростопчиной. Лермонтов почти демонстративно избирал пушкинский принцип – отыскивать фантастическое в глубинах эмпирической реальности и подавать его в остросюжетной новелле, сохраняющей следы своего происхождения из устного анекдота. Пружиной фантастического, которое «писать нетрудно», являлось сцепление

случайностей, на первый взгляд не выходящее из естественного круга явлений, но открывавшее возможности двойной интерпретации. Ирония оказывалась здесь важнейшим стилистическим приемом, менявшим субъективное освещение событий, постоянно переводя их из плана естественного в план фантастический, и обратно. Многие из этих принципов уже были достоянием массовой фантастической повести 1830-х годов. «Штосс» впитал в себя широко распространенные мотивы и темы, отчасти уже разработанные или намеченные самим Лермонтовым, – они предстали как художественное единство. Если Достоевский видел особую заслугу Пушкина в том, что в «Пиковой даме» он сумел создать органический сплав «реального и фантастического» (об этом же писал Одоевский в связи с Гофманом), то подобную же задачу решил и Лермонтов в «Штоссе», но с одной существенной разницей. Он выступил как психоаналитик, – как литератор, находящийся на уровне художественных исканий конца 1830-1840-х годов; «физиологизм» его повести имел явственно выраженный психологический уклон, и обостренное внимание к тайнам человеческой душевной жизни сближало его с «романтическим натурализмом» раннего Бальзака и Достоевского. Нет необходимости доказывать специально, что эти ранние формы реализма были ближайшим образом связаны с романтическим движением 1830-х годов.

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.