EB_1941_OFO_145

Академия Наук Союза ССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А.М.ГОРЬКОГО

1941к
3225)

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

СБОРНИК ПЕРВЫЙ

ИССЛЕДОВАНИЯ
И
МАТЕРИАЛЫ

32942

Под редакцией
Н.Л.БРОДСКОГО, В.Я.КИРПОТИНА
Е.Н.МИХАЙЛОВОЙ
А.Н.ТОЛСТОГО

ОГИЗ
Государственное Издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА·1941

В. Кирпотин

—

«НЕВЕДОМЫЙ ИЗБРАННИК»

Лермонтов рано почувствовал в себе исполинские силы. Гениальность свою он воспринимал как избранничество. Уже мальчиком поэт считал, что он рожден для свершения великих дел, для славы родины, для блага народа. Художественное творчество он никогда не рассматривал как нечто самодовлеющее. Поэта с первых же написанных строчек увлекали гражданские цели. Он мечтал о роли поэта-пророка, о прямом историческом действии. Мысль о великой миссии, для которой он предназначен, сопровождалась у Лермонтова трагическими предчувствиями. Ему казалось, что он не успеет свершить задуманных дел, что его постигнет ранняя и насильственная смерть. Больше всего поэт боялся погрязнуть в ничтожестве, в среде пошлой посредственности. Он стремился к подвигам, к героическим деяниям, внутренно подготовившись заплатить за них, если нужно, головой.

Произведения, в которых Лермонтов говорит о своей избраннической миссии, носят неясный характер. Они облечены в дымку таинственности. Мысли, выраженной в них, придан загадочный характер. Создается впечатление, что поэт заносил на бумагу думы о своем великом призвании в зашифрованном виде. У Лермонтова были свои заветные мысли, чувства, даже имена, которых он не хотел преждевременно раскрыть перед миром:

Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто!

(Т. I, стр. 350[1].)

---

[1] Тексты Лермонтова везде цитируются по пятитомному изданию Полн. собр. соч. Лермонтова, под ред. Б. М. Эйхенбаума, «Academia», 1935—1937.

Мысль об избранничестве проходит настойчиво через все творчество поэта. Перед исследователем встает заманчивая задача — проникнуть сквозь воздвигнутую поэтом таинственную ограду. Задача эта представляется осуществимой. При внимательном анализе за недомолвками и иносказаниями обнаруживаются контуры определенного круга идей, многократно взвешенных разумом и фантазией поэта.

Еще в отрочестве Лермонтов заметил противоречие своих мечтаний с реальным порядком вещей. Он видел, что суровой ветер окружающей жизни легко развевал их легкую и нестройную цепь. Сознание противоречия между идеалами и действительностью рано родило у поэта трагические предчувствия: ему суждено, полагает он, только начать какую-то неведомую и чудную песню, но ему не удастся допеть ее до конца.

И слышится начало песни! — но напрасно!—
Никто конца ее не допоет!..

(Т. I, стр. 26.)

Предчувствие невозможности выполнить до конца свое назначение в мире вследствие препятствий, создаваемых действительностью, рождало в Лермонтове протестующий, злой и мстительный скепсис. Это — голос оскорбленного, отвергнутого добра, голос насмешки над миром, над людьми и над самим собой — за веру в мир и людей. Пятнадцатилетний мальчик пишет «Мой демон»:

Собранье зол его стихия.
Носясь меж дымных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижный трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он. —
Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моленья отвергает,
Он равнодушно видит кровь,
И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей,
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей.

(Т. I, стр. 49.)

Лермонтов обладал деятельной душой. Последекабрьская реакция затормозила обнаружение его способностей и его интересов. Начинающий поэт, не поддержанный окружающими, создает томительный и обольстительный образ демона, выражающий его собственное состояние.

Этот демон, писал Белинский о преследовавшем Лермонтова образе, «отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как этой истины, этой красоты, этого блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные больным воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо. Если б он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиною, как уже кажет вам издалека идеал новой истины, и, пока эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не познали вы ее и не овладели ею, вы — добыча этого демона, и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования» (Белинский, Сочинения Алекс. Пушкина, статья одиннадцатая и последняя). Демон вселяет недоверчивость к высоким мыслям и положительным целям; он нашептывает презрение к чистой любви, к милосердию и братству, он подавляет идеальные ощущения и кроткие вдохновения злыми и трудными страстями. Гнет глухих, безнадежных годов реакции лег на плечи гениального, но неокрепшего мальчика. Его идеалы не встречали поддержки во-вне, внутри его жег яд скептического сомнения; невозможность осуществить добро, безнадежность стремления к добру рождали горькую и заманчивую «демоническую» злобу. Неудивительно, что талант и пылкие мечтания, среди которых была и мечта о политической свободе, казались мальчику-поэту тяжким бременем; он готов был позавидовать ничтожеству, не слышащему на себе звука цепей, безмятежно прозябающему в пошлости и мраке:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете. —
К чему глубокие познанья, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем.
Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное теченье...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжко, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,

И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

(Т. I, стр. 57.)

«Монолог», написанный в 1829 г., в ранний период творчества Лермонтова, перекликается с «Думой», зрелым итоговым произведением поэта. Между «Монологом» и «Думой» лежит стремительный взлет на вершины отвлеченного романтизма. «Дума» — это возвращение на землю, суждение о действительности, выросшее в результате разочарования в романтизме, поэтическое изложение реалистических и сатирических взглядов на современное поэту общество. Замечательно, что и в начале своего романтического развития Лермонтов трезво отдает себе отчет в реальных причинах своего душевного состояния. На родине душно; знание, жажда подвигов и славы, талант и пылкая любовь к свободе ни к чему не приложимы, условия не позволяют их употребить.

Упоминание Лермонтовым «пылкой любви» к свободе свидетельствует о политической окраске его мечтаний. Лермонтов, следовательно, понимал, что причиной духоты общественной атмосферы в стране был политический режим.

В душной атмосфере реакции, в подлой обстановке николаевской эпохи, особенно тяжкой в сопоставлении с живыми еще воспоминаниями о воодушевлении декабристского движения, люди потеряли социальное и нравственное чутье. Не добро и зло относительны сами по себе, утверждает Лермонтов, а люди исподличались, они не понимают великого, не служат великому и поклоняются только успеху:

Поверь: великое-земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое—
— Велик; не удалось — злодей;
Среди дружин необозримых
Был чуть не бог Наполеон;
Разбитый же в снегах родимых
Безумцем порицаем он...

(Т. I, стр. 67.)

Отношение общественного мнения правящих классов к Наполеону определялось успехами его оружия. Но так же относилось окружающее Лермонтова общество к декабристам: пока была надежда на успех переворота, пока в декабристах видели будущих правителей России — около них вертелись, перед ними заискивали даже Булгарины и Гречи. Победил Николай — декабристы были не только наказаны: господствующие круги общества стали относиться к ним с осуждением и ненавистью.

Непонимание окружающих, разлад между мечтой и скептическим отношением к ней вызывали у Лермонтова потребность

в уединении. Отрок, росший в материально счастливых условиях, постоянно окруженный сверстниками, писал:

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье,
Где укрывался весь в себя,
Бояся, грусть не утая,
Будить людское сожаленье;

Счастливцы, мнил я, не поймут
Того, что сам не разберу я,
И черных дум не унесут
Ни радость дружеских минут,
Ни страстный пламень поцелуя.

(Т. I, стр. 70.)

Смутный хаос противоречивых дум Лермонтов стремился выразить стихами. Свои стихи, свои думы отрок приносил девушке которую любил. В любимой девушке он видел связующее звено с людьми и миром, в любви — путь к разрешению томивших его противоречий. Не забудем, что Лермонтову в этот период было 15—16 лет. В предмете же его чувств духовная жизнь отрока-поэта вызывала только изумление и осуждение.

По стихам, посвященным Н. Ф. Ивановой, видно, что юный поэт полностью раскрывал перед ней свой внутренний мир. То, о чем говорил Лермонтов, было необычайно. Девушка в ответ на пылкие речи влюбленного поэта качала головой и допытывалась, не болен ли его разум:

Мои неясные мечты
Я выразить хотел стихами,
Чтобы, прочтя сии листы,
Меня бы примирила ты
С людьми и с буйными страстями;

Но взор спокойный, чистый твой
В меня вперился изумленный.
Ты покачала головой,
Сказав, что болен разум мой,
Желаньем вздорным ослепленный. —

(Там же.)

Непонимание со стороны любимой девушки было для Лермонтова, в силу особенностей его возраста и психической организации, тяжелым испытанием. Однако юноша-поэт, несмотря на одиночество, на отсутствие поддержки в среде интимно близких ему людей, не отказывается от идеальных стремлений.

Чувство поэтической избранности преломляется в его душе

как обязанность служения идеалам, как знак великого общественного предназначения.

Непонимание и осуждение заставили мальчика, повидимому, признать, что, при всей правоте его стремлений, идеал его еще неясен и незрел, что нужны труд, мысли и годы для того, чтобы его прояснить. Молодой поэт брал на себя этот искус «мышления и годов» для того, чтобы подготовиться к осуществлению своей миссии:

Я, веруя твоим словам,
Глубоко в сердце погрузился,
Однако же нашел я там,
Что ум мой не по пустякам
К чему-то тайному стремился,

К тому, чего даны в залог
С толпою звезд ночные своды,
К тому, что обещал нам бог,
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы.

(Т. I, стр. 71.)

Отрицательное отношение, встреченное Лермонтовым там, где, по своим интимным чувствам, он его ожидал менее всего, не могло ему прибавить уверенности и оптимизма. Сознавая неистребимую прочность своих исканий, утверждая, вопреки препятствиям, объективную обоснованность своих притязаний на большую историческую роль, Лермонтов в то же время приходил к печальному выводу, что ему, одиночке среди людей, не выбиться на ясную дорогу. Мысль о великом историческом предназначении с раннего возраста подтачивалась ядом скептического сомнения:

Но пылкий, но суровый нрав
Меня грызет от колыбели...
И, в жизни зло лишь испытав,
Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели.

(Т. I, стр. 71.)

Таков смысл автобиографического стихотворения к Н. Ф. Ивановой. Лермонтов считал себя избранником, он сознавал в себе таинственное, высокое назначение, но вследствие социальной и идейной глухоты современников он не знал, как ему реализовать свое «избранничество». Свои сомнения Лермонтов переживал особенно остро, так как он был человеком волевого склада, упорным и настойчивым. Он стремился к цельности, создаваемой единством идеи и действия, в разладе между словом и делом он видел порок. Предполагая, что усилия его стать деятелем большого исторического масштаба окажутся тщетными, Лермонтов начинал расценивать себя как ничтожество:

Как беден тот, кто видит наконец
Свое ничтожество, и в чьих глазах
Все, для чего трудился он,—
На воздух разлетелось...

(Т. I, стр. 73.)

Такова одна из первых черт усвоенной им байронической мрачности. Впереди — смерть, уничтожение; человек — сын праха; жизнь — путь неверный, ничтожный по своим результатам. Эту же идею Лермонтов вложил в самостоятельное стихотворение «Одиночество»:

Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как, судьбе послушно,
Года уходят будто сны;

И вновь приходят, с позлащенной,
Но с той же старою мечтой,
И вижу гроб уединенный,
Он ждет; что ж медлить над землей?—

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

(Т. I, стр. 84.)

Года уходят бесследно, как сны, люди готовы делить только пошлое веселье, одинокий поэт идет ко гробу со своей бесплодной нереализовавшейся мечтой. Смерть поэта не вызовет сожалений, наоборот, люди увидят в его кончине освобождение от докучливых упреков и притязаний. На земле возможно только бедное счастье пошлости, рядовой обыкновенности:

Не ищи страстей тяжелых;
И покуда бог дает,
Нектар пей часов веселых;
А печаль сама придет.
И, людей не презирая,
Не берись учить других;
Лучшим быть не воображая,
Скоро ты полюбишь их.

(Т. I, стр. 83.)

Поразительны интонации этого стихотворения. Разочарованный отрок не вопит, не жалуется, не мечется. «Совет» проникнут чувством горького смирения. Поэт не примирился с пошлостью жизни, с крушением идеалов, он выражает только мысль, что не достигнуть ему желанных целей, что не осуществится ни одна из его надежд:

Сердце глупое творенье,
Но и с сердцем можно жить,
И безумное волненье
Можно также укротить...
Беден! кто, судьбы в ненастье
Все надежды испытав,
Наконец находит счастье,
Чувство счастья потеряв.

(Т. I, стр. 83.)

Так мог бы говорить о своих чувствах много поживший и много испытавший человек, так мог бы писать старик, подошедший к гробу и увидевший, оглянувшись назад, что он ничего не достиг. Сколько же должен был пережить гениальный отрок, чтобы так выразить плоды своих раздумий и немногих еще столкновений с жизнью!

Мысль о ничтожестве была особенно томительна, потому что молодой Лермонтов признавал возможность реализации идеала в действительности. «Золотой век» он искал не в глубокой древности, а в будущем. В то же время гениальный мальчик начинал все больше и больше склоняться к выводу, что на современников нечего рассчитывать как на сторонников благородных мечтаний о свободной и братской жизни:

На жизнь надеяться страшась
Живу, как камень меж камней,
Излить страдания скупясь:
Пускай сгниют в груди моей.
Рассказ моих сердечных мук
Не возмутит ушей людских.
Ужель при сшибке камней звук
Проникнет в середину их?—

(Т. I, стр. 104.)

Каменное равнодушие людей подтверждало горькое убеждение поэта, что предначертанное ему высокое назначение он не сможет воплотить в действительности:

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.
Но велено ему судьбой,
Как жил, погибнуть в тишине.

(Там же.)

Лермонтов временами смотрел на себя как на беднейшего из земных существ; возвышенные думы лишили его радостей маленьких людей, а невозможность деятельности родила в нем скептическое,

«демоническое» отношение к собственным помыслам. Лермонтов вводит в лирико-дневниковое изложение «Отрывка» образ демона, уже знакомого нам по стихотворению 1829 г.:

Есть грозный дух: он чужд уму;
Любовь, надежда, скорбь и месть:
Все, все подвержено ему...
Терзать и мучить любит он...

(Т. I, стр. 105.)

Далее следует черта, крайне важная для понимания мучившего Лермонтова образа демона:

В его речах нередко ложь...

Лермонтов до конца жизни не мог и не хотел вытравить из своих убеждений приверженность к нравственному и общественному добру. Его злобный демон родился из протеста против подлости, несправедливости, гнета и рабской покорности. Демоническое в поэзии Лермонтова—результат отчаяния от невозможности воплотить идеал в жизнь, а не разочарования в достоинствах самого идеала. Лермонтов провожал горьким и грустным стихом разлетающиеся мечтания о своем высоком назначении только потому, что не находил сил для реальной борьбы за лучшее будущее. Перед людьми, которым он не верил, от которых замыкался в себе, Лермонтов готов был отождествить себя с демоном; в глубине же души Лермонтов знал, что в речах демона нередко ложь. Это отношение к демону, к демоническому, то усиливаясь, то ослабляясь, осталось в существе своем неизменным на протяжении всей жизни поэта. Белинский, разговорившись с Лермонтовым во время его сидения на гауптвахте после дуэли с Барантом, уловил, понял и очень хорошо выразил в письме к Боткину особенности лермонтовского демона. «Мне отрадно было видеть, — писал великий критик, — в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай бог».

В основе скептицизма Лермонтова не было принципиально отрицательного отношения к жизни и к людям.

Политический и социальный режим последекабрьской реакции, почти полное отсутствие революционного движения создавали условия, при которых протест Лермонтова не мог не принять «демонической» формы.

Разочарование, скепсис, отсутствие поддержки современников приводят Лермонтова к кругу мыслей о преждевременной старости и ранней смерти. Ничтожное, бесплодное поколение вымрет, не оставив после себя никаких следов. В «Отрывке» опять звучат зародыши оценок «Думы»:

Мы сгибнем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам.
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам.

(Т. I, стр. 106.)

Благо, добро, свобода, социальная справедливость — не пустая мечта, не фантом. Однако они восторжествуют, полагал Лермонтов, живший среди рабски-покорного поколения, только в чрезвычайно отдаленном будущем, когда на смену современным людям придут более чистые существа.

Меж них ни злата, ни честей
Не будет. — Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!..

(Там же.)

В одном стихотворении, где звучат этого рода мысли, в «Элегии», есть важное уточнение, показывающее, что отрицательное отношение к людям связано у Лермонтова с оценкой социальных верхов, а не социальных низов. Набредя в одинокой прогулке на мирный привал рыбаков, поэт восклицает:

О если б я в сем месте был рожден,
Где не живет среди людей коварность...

(Т. I, стр. 112.)

Лермонтов чувствовал себя отщепенцем не среди простых и бедных людей, а в дворянском обществе, в пошлом и рабском блеске большого света.

Таков итог первых размышлений Лермонтова о своем призвании, о своем назначении, о своей исторической роли. Он — поэт, не удовлетворяющийся сладкими звуками, он — певец высоких мыслей и высоких целей. В его идеал входит мысль о политической свободе и социальной справедливости.

Политическая страсть — одна из самых ранних страстей Лермонтова. Тема свободы и вольности — неотъемлемая тема почти всех его ранних произведений, и лирических и эпических. В 1829 г. он пишет «Жалобу турка». За детской аллегоричностью этого стихотворения кроется вполне серьезное содержание. «Жалоба турка» — обобщенная оценка политического режима

Николая I, протест против последекабрьской политической и общественной реакции. Поэт-мальчик мечтал принять участие в освобождении своего отечества, Несчастливое, разочарованное, «байроническое» состояние он в первых стихотворениях прямо ставит в зависимость от политического режима. В Лермонтове жили идеалы свободы и разума, дошедшие до него от разбитых декабристов. Личные разочарования, несчастия любви, неудачи дружбы подтверждали, как ему казалось, обоснованность его политического недоверия к людям, к современникам.

Лермонтов узнал горе и страдания, он предчувствовал новые беды, но он не надломился, он не отказывался от выполнения предстоящей ему великой исторической миссии. Его предназначение, полагал он в первое время после ознакомления с произведениями и жизнью Байрона, стать русским Байроном. Из биографии Лермонтова известно, с каким усердием ловил он черты малейшего сходства с английским поэтом. В 1830 г. он записал в своей тетради следующее замечание: «Когда я начал марать стихи в 1828 году (в пансионе), я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще теперь у меня. Нынче я прочел в жизни Байрона, что он делал то же — это сходство меня поразило» (т. V, стр. 348). Сохранилась и другая запись (1830): «Еще сходство в жизни моей с лордом Байроном. Его матери в Шотландии предсказала старуха, что он будет великий человек и будет два раза женат; про меня на Кавказе предсказала то же самое (повивальная) старуха моей бабушки. — Дай бог, чтобы и надо мной сбылось; хотя бы я был так же несчастлив, как Байрон» (т. V, стр. 351). Лермонтов желал быть великим деятелем, даже если бы это принесло ему несчастье. Он хотел быть похожим на Байрона, т. е. он хотел быть поэтом, будящим недовольство действительностью, сеющим семена свободы, ограждающим свою гордую независимость от пошлого и низкопоклонного света. Свидетельство стремления Лермонтова утвердить в мире свою миссию как поэта, сходного с Байроном, мы находим и в стихотворении «К***»:

Не думай, чтоб я был достоин сожаленья,
Хотя теперь слова мои печальны; — нет!
Нет! все мои жестокие мученья: —
Одно предчувствие гораздо больших бед.

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

(Т. I, стр. 124.)

Мечтая о роли Байрона, Лермонтов несомненно стремился к соединению поэтического назначения с общественным. Роль поэта типа Байрона — это роль поэта-протестанта и свободолюбца,

поэта, отдающего жизнь за дело политической свободы. Россия была самодержавной монархией, оплотом европейской реакции. Деятельность друга свободы, защитника вольности встречала в ней неизмеримо больше препятствий и опасностей, чем в Англии. Поэтому Лермонтов, мечтая стать новым Байроном, рисовал себе участь более страдальческую, более суровую, чем участь английского поэта мировой скорби. Миссия поэта-трибуна, полагал Лермонтов, влечет за собой трагический удел, сопряженный с горестями, страданиями и преследованиями.

1830 г. расширил политический горизонт Лермонтова, обострил его стремление к свободе, родил в нем ожидание близких революционных потрясений в России. Вместе с тем представление поэта о предназначенной ему избраннической миссии обогащается новыми чертами.

1830 год — год больших событий, напомнивших, впервые после 1825 года, что России еще предстоят грозные социально-политические потрясения. По стране прошла холера, сопровождавшаяся бунтами. В Новгороде волнения захватили военные поселения. Крестьянские бунты, вспышки недовольства социальных низов, несмотря на свой ограниченный характер, всполошили дворянское общество. Они вызывали в памяти восстание Пугачева. Июльская революция во Франции и польское восстание усилили у большинства дворян опасения за прочность самодержавно-крепостнического строя. Зато у передового меньшинства они оживили надежды на торжество политической свободы. Лермонтов, учившийся в Московском университете, в студенческой среде которого политическая мысль билась в то время более интенсивно, чем где бы то ни было в остальной России, жадно впитывал впечатления рождающихся исторических перемен. Он ждал народной революции, картина которой рисовалась ему по аналогии созданной из сочетания событий французской революции с событиями пугачевского движения.

Его настроения этого периода ярко отразились в скупых, но мрачных и грозных строках «Предсказания»:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон;
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек:
В тот день явится мощный человек,

И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож:
И горе для тебя! — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

(Т. 1, стр. 128.)

«Предсказание» представляет собой сжатое поэтическое изложение хода французской буржуазной революции в конце XVIII в., примененное для прогноза ожидаемых событий в России. Предполагаемые этапы революции в России рисуются Лермонтову в следующем виде: сначала низвержение монархии, потом господство анархии, потом появление фигуры типа Наполеона, который, в представлении поэта, был не столько военным диктатором, сколько своеобразным носителем идей переворота, сокрушителем тронов и феодальных порядков. Такие именно этапы прошла, по мнению Лермонтова, буржуазная революция во Франции конца XVIII в. Что это так, подтверждается описанием французской революции в «Сашке» (1839). Более распространенное изложение «Сашки» является превосходным комментарием к «Предсказанию». Сопоставление соответствующих мест сатирической поэмы Лермонтова с лаконическим стихотворением 1830 г. вполне раскрывает смысл последнего. Французский эмигрант, гувернер Сашки, маркиз де Тесс часто рассказывал своему питомцу про события грозного и великого переворота:

И Саша мой любил его рассказ
Про сборища народные, про шумный
Напор страстей и про последний час
Венчанного страдальца... Над безумной
Парижскою толпою много раз
Носилося его воображенье:
Там слышал он святых голов паденье,
Меж тем как нищих буйный миллион
Кричал, смеясь: «Да здравствует закон!»
И в недостатке хлеба или злата,
Просил одной лишь крови у Марата.

Там видел он высокий эшафот;
Прелестная на звучные ступени
Всходила женщина... Следы забот,
Следы живых, но тайных угрызений
Виднелись на лице ее. Народ
Рукоплескал... Вот кудри золотые
Посыпались на плечи молодые;
Вот голова, носившая венец,

Склонилася на плаху... О, творец!
Одумайтесь! Еще момент, злодеи!..
И голова оторвана от шеи...

И кровь с тех пор рекою потекла,
И загремела жадная секира...
И ты, поэт, высокого чела
Не уберег! Твоя живая лира
Напрасно по вселенной разнесла
Все, все, что ты считал своей душою—
Слова, мечты с надеждой и тоскою...
Напрасно!.. Ты прошел кровавый путь,
Не отомстив, и творческую грудь
Ни стих язвительный, ни смех холодной
Не посетил — и ты погиб бесплодно...

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

(Т. III, стр. 390—391.)

В «Сашке» описание хода революции распадается на те же этапы, что и в «Предсказании». Низвержение монархии сменяется господством якобинцев и террором. Якобинская диктатура и террор не только Лермонтовым, но и Пушкиным и декабристами, воспринимались как анархия, как торжество беззакония.

Я кинулся туда, где ужас роковой, —
Где страсти дикие, где буйные невежды,
И злоба, и корысть... —

рассказывает у Пушкина А. Шенье о якобинском этапе революции.

В этот период представление Лермонтова о предназначенной ему великой провиденциальной миссии заметно обостряется. Оно выражено в стихах смутных, почти загадочных, носящих трагический характер. Поэт говорит об ожидающей его неминуемой гибели, в лучшем случае об изгнании. Он пишет о деяниях, совершающихся на всенародной арене, привлекающих к нему внимание полумира.

Лермонтов пробовал, видимо, делиться с кем-то из близких своими предвидениями, своими трагическими опасениями. Он встретил непонимание, даже, повидимому, упреки в трусости, что вызвало его негодующую реплику:

EB_1941_OFO_145

Не говори: я трус, глупец!..
О! если так меня терзало
Сей жизни мрачное начало,
Какой же должен быть конец!..:

(Т. I, стр. 143.)

Предвидение рокового конца вызывает в душе Лермонтова воспоминание о его отвергнутой любви. Однако взволнованное воображение поэта связывает предчувствие предстоящей гибели не с интимной трагедией сердца, а с какой-то великою ролью в истории страны, а может быть, и человечества. Будущее подтвердит непонятые, не встретившие веры признания поэта. Адресат послания «Н. Ф. Ивановой» не придала значения рассказу поэта о его великой и трагической миссии. Теперь, уверившись в своих мечтах о своем историческом назначении, Лермонтов пишет:

Когда к тебе молвы рассказ
Мое названье принесет
И моего рожденья час
Перед полмиром проклянет,
Когда мне пищей станет кровь,
И буду жить среди людей,
Ничью не радуя любовь
И злобы не боясь ничьей:
Тогда раскаянья кинжал
Пронзит тебя; и вспомнишь ты,
Что при прощаньи я сказал.
Увы! то были не мечты!

(Т. I, стр. 158.)

32942

В новом стихотворении, обращенном к возлюбленной, Лермонтов говорит о смерти на плахе. Подтвердятся не только сказанные ей слова об исторической миссии поэта, но и его пророческие предчувствия преждевременной и насильственной смерти:

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

(Т. I, стр. 170.)

Поэт, очевидно, сопоставляет свою предполагаемую гибель с гибелью А. Шенье, как она воспета в стихах Пушкина, запомнившихся Лермонтову с каким-то родственным сочувствием:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд; — но меж людей
Он не годился — и враждебный гений

Его душе не наложил цепей;
И не слыхал творец его молений,
И он погиб во цвете лучших дней...

(Т. I, стр. 170.)

Сравнение лермонтовских стихов, посвященных его исторической миссии и предполагаемому роковому концу, с пушкинским «Андрэ Шенье» много помогает раскрытию их неясного смысла. Влияние и отголоски Пушкина во всем цикле несомненны. Предчувствие всенародной казни на плахе, соединение в одном мечтаньи картины общественного подвига и прощанья с возлюбленной являются аналогией со стихотворением «Андрэ Шенье». Полнота аналогии еще увеличивается от того, что Лермонтов был, как и Шенье, поэтом, что он свою политическую миссию не отделял от своего назначения поэта. Ряд образов Пушкина: кровавая плаха, безвременность гибели, смерть недозрелого гения, не успевшего свершить для славы возвышенных творений, отражается в образах и даже в лексике лермонтовского цикла. Характеристика личности поэта в лермонтовском стихотворении «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою...») полна реминисценциями пушкинских стихов. У Лермонтова:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд...

У Пушкина:

Рожденный для любви, для мирных искушений...

Вдохновение, слава, надежды — все это термины, которыми пересыпано пушкинское стихотворение. Наличие влияния пушкинского «Андрэ Шенье» в цикле провиденциальных стихов Лермонтова подтверждает их революционный смысл. А. Шенье был казнен на гильотине как политический деятель, поддерживавший контрреволюцию. Однако, в восприятии Пушкина, Шенье погиб как приверженец свободы, как борец против «тирании». Пушкин отождествлял деятелей якобинского периода французской революции с самодержавными правителями. Стихотворение было направлено Пушкиным против самодержца. Оно содержит в себе гимн свободе, обличение «палачей самодержавных», предсказание падения «тирана». Лермонтов предвидел для себя участь А. Шенье, это значит, что он предполагал погибнуть на плахе как борец за свободу. Иногда Лермонтову кажется, что уделом его в будущем будет не казнь, а изгнание:

Послушай! вспомни обо мне,
Когда законом осужденный
В чужой я буду стороне —
Изгнанник мрачный и презренный...

(Т. I, стр. 172.)

Нам известен повод, вызвавший это стихотворение. Лермонтов писал его после «маловской истории», за участие в которой он ожидал строгого наказания, как сообщает об этом его товарищ Н. Поливанов. «Маловская история», т. е. студенческая обструкция профессору Малову, была событием скромным, но несомненно политическим. Она была задумана и проведена студентами как акт политического протеста. Одним из ее зачинщиков был Герцен. Всем этим и объясняется ее громкий резонанс.

Нельзя не заметить, что стихотворение «23-го марта 1831 г.» перекликается со стихами о великой миссии и о роковом конце. Интонации его ослаблены, но это те же интонации — предчувствие кары, осуждения законом, мысль о себе как об изгнаннике мрачном и презренном. Стихотворение, вызванное «маловской историей», также подтверждает, что романтическая «роковая» терминология провиденциальных стихов Лермонтова является поэтической формой для выражения мысли об участии в политическом движении и о грозящем поэту-борцу политическом наказании.

Тема изгнания, тема кары, сопровождаемой ядовитой злобой толпы, вновь повторяется в «Романсе к И...», обращенном, вероятно, к той же Н. Ф. Ивановой:

Когда я унесу в чужбину
Под небо южной стороны
Мою жестокую кручину,
Мои обманчивые сны,
И люди с злобой ядовитой
Осудят жизнь мою порой,
Ты будешь ли моей защитой
Перед бесчувственной толпой?
. . . . . .
Чтоб я сказал в земле изгнанья:
Есть сердце, лучших дней залог,
Где почтены мои страданья,
Где мир их очернить не мог!...

(Т. I, стр. 182.)

Особенно полно, с необычайной лирической силой выразил Лермонтов размышления о своем назначении и о своей трагической судьбе в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала.

(Т. I, стр. 173.)

Романтическое воображение поэта с раннего возраста отрицательно относилось к окружавшей действительности. Мальчик создавал волшебный мир, населенный существами, возникшими из противопоставления обыкновенным людям.

В думах гениального юноши огромное место занимали мечты о славе, об известности, о бессмертии:

Известность, слава, что они? — а есть
У них над мною власть; и мне они
Велят себе на жертву всё принесть,
И я влачу мучительные дни
Без цели, оклеветан, одинок;
Но верю им! — неведомый пророк
Мне обещал бессмертье, и живой
Я смерти отдал все, что̀ дар земной.

(Т. I, стр. 174.)

Бессмертие достигается делами, исторической деятельностью на пользу родине и человечеству. Лермонтов верит, что, не признанный при жизни, он найдет оправдание в потомстве, которое благословит его мечты.

Поэт несчастлив в любви. Он находит тайную отраду в том, что его стихи вырвут из мрака забвения дорогое ему имя и соединят навеки с его собственным. В неудачах любви юноша-романтик видит доказательство несправедливости мира, несовершенного устройства жизни. Испытания не ломают его, но ожесточают. В нем рождаются «демонические» чувства, жажда мщения, бунта, он готов совершить зло, хотя хотел давать счастье:

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

(Т. I, стр. 177.)

Ответственность за злое, демоническое начало в себе и в своих героях Лермонтов всегда — и в прозе, и в драмах, и в стихах — возлагает на мир, не принявший добра. Поэт отдается созерцанию вечности. Она — объект не для бесстрастного, равнодушного взора, а арена великих дел:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что̀ значит отдыхать.

(Т. I, стр. 178.)

Поэтическим языком, в лирических образах выражает Лермонтов мысли, которые одновременно, в философской и публицистической форме, провозглашали Герцен, Белинский, Бакунин. Чутьем поэта он улавливает новое, что возникает в общественной и политической мысли страны. Передовые русские люди начинают оправляться после поражения 14 декабря 1825 г. Они ищут путей к действованию, они закладывают начало новых программ общественного развития.

Жажда деятельного участия в жизни не была личной особенностью Лермонтова. Он выражал языком поэзии то, к чему рвались лучшие из его современников. «Гордись, гордись, человек, своим высоким назначением, — писал Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834),—но не забывай, что божественная идея, тебя родившая, справедлива и правосудна, что она дала тебе ум и волю, которые ставят тебя выше всего творения, что она в тебе живет, а жизнь есть действование, а действование есть борьба» (Белинский, Избранные произведения, 1934, т. I, стр. 110). Жаждой дела проникнут был и Герцен. Человеку, учил он, «мало блаженства спокойного созерцания и видения; ему хочется полноты упоения и страданий жизни; ему хочется действования, ибо одно действование может вполне удовлетворить человека. Действование — сама личность» (А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем под редакцией Лемке, т. III, стр. 216).

Приведенная здесь мысль взята из работы «Дилетантизм в науке», относящейся к 1843 г., но она характеризует настроения Герцена-студента, учившегося в университете одновременно с Лермонтовым. Герцен-студент настойчиво искал путей к прямой политической деятельности. «Мы вошли в аудиторию, — рассказывает он,— с твердой целью в ней основать зерно общества по образу и подобию декабристов и потому искали прозелитов и последователей» (там же, т. XII, стр. 574).

Голос новых потребностей, новых общественных исканий мощно звучит в поэтических опытах Лермонтова. Общественная атмосфера внутри Московского университета, создававшаяся пропагандой Герцена и Белинского, во многом определяла идейный мир молодого поэта. И все же он осмысливал потребности времени и продумывал пути своего участия в истории страны в одиночку. Он не был связан со своими передовыми сверстниками, мы бы сказали на сегодняшнем языке—организационно; его отделяли от них условия светской жизни и аристократические предрассудки. Политический опыт Лермонтова был мал, его теоретический разум был недостаточно вышколен. Он был в жажде дела нетерпелив, он пылал романтическим максимализмом. Лермонтов спешил действовать, он боялся затеряться в ничтожестве, ему хотелось наложить печать своей личности на события, совершить нечто великое и бессмертное:

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего-то!..

(Т. I, стр. 179.)

Неясность программы, смутность ожиданий, неопределенность представлений о характере предстоящего подвига, колебание между добрыми побуждениями и мстительным желанием зла рождали в душе поэта клубок чувств и мыслей, трудно поддававшихся анализу:

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен: усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна...

(Там же.)

Лермонтов здесь-то и записывает очень важную мысль, много объясняющую в его творчестве. Его устремление в романтический мир, наделенный гиперболически эффектными, разительно бросающимися в глаза свойствами, склонность к антитезам ада и рая, демонов и ангелов были следствием поисков ясности, настоятельного желания разобраться в запутанных земных делах и в противоречиях собственных переживаний:

Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

(Там же.)

В движениях «сумеречных» дум и страстей в душе поэта утверждается пессимистическое чувство невозможности сегодня изменить мир, сегодня победить зло, сегодня воплотить идеал. Лермонтов не самообольщался. Он понимал силу самодержавно-крепостнической действительности в его дни. Ему начинало казаться, что невозможность воплотить идеал в жизнь есть результат непреложного противоречия между желаемым и сущим:

Никто не получал, чего хотел
И что любил...

(Там же.)

Однако, даже предвидя поражение, Лермонтов был твердо намерен действовать. Перспектива гибели не ослабляла стремления принять практическое участие в решении судеб народа. Так, герой его поэмы «Последний сын вольности» обнажает меч за свободу, хотя и знает, что падет под ударами тирана. Лермонтов, как и созданный им эпический образ, был готов к подвигу, готов выполнить свою историческую миссию во имя потомков, во имя отдаленного будущего. «1831-го июня 11 дня» заканчивается строфами, рассказывающими о предназначенной поэту великой исторической роли, об ожидающем его роковом конце, о его готовности лечь искупительной жертвой за лучшее будущее:

И не забыт умру я. Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.
. . . . . .
Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревущих вод
И под туманным небом...

(Т. I, стр. 180.)

Те же мотивы, только еще в более смутном, не разработанном виде звучат в стихотворении, озаглавленном «7-го августа», написанном «в деревне на холме, у забора». Спокойные картины природы контрастно оттеняют портрет романтического юноши, который «завернут в плащ недвижимо сидит». «Грудь его подъемлется порой», «бледный лик меняет часто цвет». Юноша размышляет о ничтожестве толпы.

Однако и среди людей есть избранники судьбы, предназначенные для великой роли, дающей славу и бессмертие, хотя и дорогой ценой; к ним принадлежит и «юный пришелец», видимо, торопливый и бледный автопортрет поэта. Человек, отмеченный судьбой, не должен роптать на свою участь:

И тот, на ком лежит ее печать,
Пускай не ропщет на судьбу свою,
Чтобы никто, никто не смел сказать,
Что у груди своей она змею
Согрела.

(Т. I, стр. 194.)

Юношу, думает поэт, могла бы примирить с миром и людьми счастливая любовь. Лермонтов по-особому относился к чувству любви. Противоречия страстей были для него микрокосмом, отражавшим противоречия мира. В обманутых надеждах любви он видел доказательство исторических и даже космических неустройств. Не следует удивляться постоянной связи у молодого

Лермонтова мечтаний о великой исторической миссии с интимными мотивами. Лермонтов был поэт-романтик, и он был очень молод. Как бы, однако, он ни уклонялся в лирику интимных переживаний, несомненно, что и в стихотворении «7-го августа» поэт писал о своем избранничестве. Ему доставляла острую отраду мысль, что известие об его гибели на плахе как потерпевшего поражение политического борца смутит счастье покинувшей его возлюбленной. В стихотворении «К Н. И. ...», т. е. к известной уже нам Н. Ф. Ивановой, он пишет:

И в час блаженнейший тебя
Воспоминание встревожит!—
Тебя раскаянье кольнет,
Когда с насмешкой проклянет
Ничтожный мир мое названье! —
И побоишься защитить,
Чтобы в преступном состраданье
Вновь обвиняемой не быть!—

(Т. I, стр. 207.)

Поэт требует от женщины, которой он когда-то пророчески предсказал свою судьбу, посмертного сочувствия:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый хоть презренный —
Я кончу жизнь мою;
. . . . . .
Когда же весть кровавая примчится
О гибели моей,
И как победе станут веселиться
Толпы других людей;
Тогда... молю! — единою слезою
Почти холодный прах
Того. . . . . .
Кто пред тобой открыл
Таинственную душу и мученья,
Которых жертвой был.—
Но если, если над моим позором
Смеяться станешь ты
И возмутишь неправедным укором
И речью клеветы
Обиженную тень, — не жди пощады;
Как червь к душе твоей
Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей...

(Т. I, стр. 240—241.)

Лермонтов с поэтической уверенностью предсказывает, что он умрет как осужденный политический преступник. Он умрет на большой исторической сцене, на глазах всего мира:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей...

(Т. I, стр. 355.)

Избранничество Лермонтова, его особое назначение — это назначение исторического деятеля, а не только поэта, деятеля с трагической судьбой, погибающего не за субъективные, а за объективные цели — за счастье, за славу отчизны. «Мы боремся оба»,— говорит поэт в стихотворении, озаглавленном «Из Паткуля»,—

За счастье и славу отчизны своей.
Пускай я погибну... близ сумрака гроба
Не ведая страха, не зная цепей.
Мой дух возлетает все выше и выше
И вьется, как дым над железною крышей!

(Т. I, стр. 237.)

Лермонтов считал себя рожденным для земных целей, для исторического действия на благо или даже на спасение целому народу. Вполне в духе его стихов об избраннической миссии звучит набросок к ненаписанной патриотической и свободолюбивой драме о Мстиславе Черном:

Свой замысел пускай я не свершу,
Но он велик — и этого довольно;
Мой час настал: час славы, иль стыда,
Бессмертен, иль забыт я навсегда...
...потеряв отчизну и свободу,
Я вдруг нашел себя, в себе одном
Нашел спасенье целому народу;
И утонул деятельным умом
В единой мысли. . . . . .

(1831 г.)

В стихотворении «Из Андрея Шенье» Лермонтов, снова сравнивая себя с казненным французским поэтом, заявляет:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу...

В дальнейших строках он повторяет обычные мотивы избранических стихов. Обращаясь к возлюбленной, поэт говорит:

Я грудью шел вперед, я жертвовал собой;
Наскучив суетой обманчивого света,
Торжественно не мог я не сдержать обета;
Хоть много причинил я обществу вреда,

Но верен был тебе всегда, мой друг, всегда;
В уединении, среди толпы мятежной
Я всё тебя любил и всё любил так нежно.

(Т. I, стр. 312.)

Стихотворение «Из Андрея Шенье» подтверждает, что Лермонтов в глубине поэтической фантазии смотрел на себя не только как на поэта, но и как на политическую жертву, кладущую голову «за общее дело», как на участника «толпы мятежной», как на Андрея Шенье пушкинской интерпретации. Лермонтова тянуло в мирный дом, к счастливой разделенной любви, к гармонической дружбе, к согласию с людьми. Он неоднократно писал об этом в своих произведениях, но по сути дела мирные картины только сильней оттеняли его бунтарские порывы, мечты о славе, о действии на великом историческом поприще. Он считал себя рожденным не для мирной доли, а для битв за родину и волю.

Прощаясь в поэтическом воображении на вечные времена с возлюбленной, он говорит:

О, взгляни приветно в час разлуки
На того, кто с гордою душой
Не боится ни людей, ни муки,
Кто умрет за честь страны родной...

(Т. I, стр. 316.)

Тайные думы о своем назначении Лермонтов заносил в поэтические тетради в виде скупых намеков, в виде неясных стихотворных признаний. Однако уже по одному числу произведений, посвященных этой теме, видно, что за ними кроются длительные и упорные размышления, идущие по одному вполне определенному направлению. По силе и искренности, по глубине и количеству группирующихся вокруг них мотивов, личных и общественных, нельзя не признать за циклом избраннических стихотворений Лермонтова одного из центральнейших мест в литературном наследии поэта. Обойти их молчанием, значит оставить явный пробел в изучении творчества великого писателя. Для полноты понимания значения Лермонтова в истории русской литературы необходимо выявить таящийся в них сокровенный смысл.

Сопоставления и анализ, данные в предшествующем изложении, позволяют уже подвести некоторые итоги. За отправной пункт при изучении произведений Лермонтова, посвященных теме предстоящей ему исторической миссии, должны быть приняты стихи об Андрэ Шенье и связанные с ними поэтические отголоски.

Тема Андрэ Шенье не была новой для русской литературы и русской общественной мысли того времени. Стихотворение Пушкина, посвященное ему, было написано в 1825 г. По условиям классовым и историческим, дворянские революционеры смотрели на Шенье как на жертву тирании, как на борца за свободу. Анти-

тиранический, т. е. антиабсолютистский, смысл произведения Пушкина был настолько ясен, что именно за него великий поэт был подвергнут постоянному полицейскому надзору. И Лермонтов в стихотворении «Из Андрея Шенье» поэтически изложил мысли о своем политическом назначении и о своей судьбе. «Общее дело», за которое поэт ожидает казни или изгнания, расшифровывается как революционное дело, направленное против самодержавия. Конкретизация, данная в других местах, разъясняет «общее дело» как дело «счастья и славы отчизны» (т. I, стр. 237), как защиту потерянной отчизны и свободы (т. I, стр. 246) или «чести страны родной» (т. I, стр. 316).

Декабристы, формировавшиеся на почве общеевропейского революционного подъема 20-х годов, вслед за западными своими товарищами соединяли в одно борьбу против самодержавия с борьбой за национальную честь. Писатели-декабристы—Рылеев, Кюхельбекер и др.—охотно разрабатывали поэтому темы из времен борьбы русских за национальную независимость. Лермонтов, в котором жила эта декабристская традиция, также выражал политическое вольнолюбие и революционное негодование против самодержавия в произведениях на аналогичную историческую тематику. В «Последнем сыне вольности» славянин Вадим борется против иноземца-варяга, князя Рюрика. Поэт набрасывал планы и эскизы политически-вольнолюбивых произведений о героической борьбе порабощенных русских против поработителей-татар. Отчизна легко и справедливо сочеталась в понятии дворянских революционеров со свободой, честь страны родной — с протестом против самодержавия.

Патриотические мотивы в избраннических стихах Лермонтова, забота о славе и чести родной страны подтверждают революционный характер исторических подвигов, к которым готовился поэт.

Когда Лермонтов говорил о необходимости действия, о бессмертных делах, о торопливом стремлении что-то совершить для общего блага, для славы, свободы и чести родины, он имел в виду политическую революционную деятельность. В 1830—1831, даже в 1832 г. он ожидал в России начала великих народных потрясений. Он полагал, что народ восстанет против царя и дворян-помещиков. Поэт, очевидно, предполагал принять участие в революционных потрясениях на стороне народа против самодержавия и правящих верхов. Отсюда это постоянное упоминание в избраннических стихотворениях, что ему «пищей станет кровь», что его «проклянет полмира», т. е. дворянская Россия и господствующие классы втянутых в революционные события сопредельных стран. Лермонтов, повидимому, мечтал о крупной, быть может руководящей, роли в революции, поэтому он писал, что молва разнесет его имя (т. I, стр. 158), что целый мир будет зрителем его деяний (т. I, стр. 355). Лермонтов был дворянский протестант,

он был далек от масс и не связан с массами. Разлив народного возмущения, аналогичный пугачевскому движению, господство социальных низов по типу якобинской диктатуры он воспринимал как анархию, кровавую и безжалостную. Революция представлялась ему грозным таинством, дышащим местью и разрушением (т. V, стр. 18).

И все же, несмотря на то, что в Лермонтове жили еще взгляды, навязанные окружавшей его дворянской средой, он не поколебался бы пристать к «толпе мятежной».

Участие в народном возмущении представлялось поэту, не освободившемуся от предрассудков и многих ложных идей своего класса, как участие в безжалостной мести, сопровождаемой не только насилием над поработителями, но и беспричинными эксцессами. Эти мысли вполне удовлетворительно объясняют стихи, в которых говорится, что гордая душа, мщением дыша, много зла совершить готова (т. I, стр. 177). Объясняют они также и мрачный колорит «Предсказания».

В этой связи необходимо, однако, сделать одно важное замечание. Эксцессы, зло, нарушение законов, отсутствие милосердия Лермонтов связывал не только с разливом анархической стихии, но и с выдвижением деятелей наполеоновского типа: «Предсказание» заканчивается образом человека, в руке которого «булатный нож», которому смешны плач и стоны. Отношение Лермонтова к Наполеону вовсе не состоит из одного поклонения. Поэт отмечает, что Наполеон

. . . . . шутил граждан спокойных кровью,
Презрел и дружбой и любовью,
И пред творцом не трепетал?..

(Т. I, стр. 38.)

В стихотворении «7-го августа» поэт изображает себя в виде юноши с бледным ликом, который «завернут в плащ недвижимо сидит» (т. I, стр. 193). Образ этот напоминает мужа, в котором «будет все ужасно, мрачно», «как плащ его с возвышенным челом» («Предсказание»).

Наполеоновские черты выступают в избраннических стихах, когда поэт предсказывает, что его проклянет полмира, что ему «пищей станет кровь», что он будет жить среди людей, «ничью не радуя любовь и злобы не боясь ничьей» (т. I, стр. 158).

Наполеоновскими чертами несомненно наделен Вадим, герой одноименного незаконченного романа. Несмотря на сочувствие Вадиму, примкнувшему к пугачевцам, Лермонтов осуждает его за злоупотребление революционным насилием в интересах личной мести. «Какая слава — говорит он о своем герое, — если б он избрал другое поприще, если б то, что он сделал для своей личной мести... обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного

чуждым завоевателем... » (т. V, стр. 44). Лермонтов предпочитает путь Байрона, умершего за свободу Греции, попыткам подражать Наполеону.

В то же время поэт, связанный в своем мышлении аналогиями прошлых революций, не считал исключенным наполеоновские методы расправы с самодержавием и феодализмом. Наполеон, писал он, «скипетром стальным короны разбивал» (т. I, стр. 38), своими войнами с феодальными монархами он, замечает Лермонтов, «в десять лет... подвинул нас целым веком вперед» («Вадим»).

Все это, однако, относится к деталям продумывания Лермонтовым более отдаленных последствий ожидаемой им революции. Главное заключалось не в этих деталях, главное, что обуревало Лермонтова и выливалось в многочисленных стихах, заключалось в решении примкнуть к мятежным толпам, как только начнутся революционные потрясения.

Лермонтов развивался вне сферы массового революционного движения. Его восприятие опыта прошлого подсказывало ему, что революции будто бы не побеждают. Потерпел поражение Пугачев, были разбиты декабристы. Известные ему революционные движения на Западе он считал также потерпевшими поражение. Лермонтов не мыслил и не мог мыслить социально-классовыми категориями. Для его байронического разума потерпела крах и французская буржуазная революция в конце XVIII века. Переворот 1830 г. не реализовал связанных с ним надежд. Лермонтов не верил в победу грядущей революции. Деятели революционного потрясения, полагал он, должны неизбежно погибнуть — и он сам в том числе. Отсюда это настойчивое повторение в цикле избраннических стихов мотивов о позорной смерти (т. I, стр. 170), об ужасной смерти, которой удивятся чуждые края (т. I, стр. 180), о кровавой могиле, о плахе, о насильственном конце, о казни, о проклятиях, сопровождающих его имя, и о реабилитации в потомстве.

Гибель свою поэт объясняет равнодушием окружающих, безыдейностью и бездейственностью современников:

Я чувствую — судьба не умертвит
Во мне возросший деятельный гений;
Но что его на свете сохранит
От хитрой клеветы, от скучных наслаждений,
От истощительных страстей,
От языка ласкателей развратных
И от желаний непонятных
Умам посредственных людей?
Без пищи должен яркий пламень
Погаснуть на скале сырой:
Холодный слушатель есть камень.

(1831 г.)

«Холодный слушатель есть камень» — сеющий на камнях не может ожидать всходов. Поэт предчувствовал крушение своих идеалов. Предвидение поражения заставляло его переносить на себя самого бессилие окружающих.

Вера поэта в свои силы и в свое назначение гасла среди людей, ползающих во прахе, счастливых в пыли. Он сам, думал Лермонтов в часы отчаяния, дитя этого поколения, он может подняться над окружающими, но он не может освободиться от самого себя, а в себе самом он содержит слабость и несвободу современников.

Осуждение бессильного, преждевременно одряхлевшего, заблудившегося поколения переходило в сознание крушения собственных надежд. Сознание это сказалось и в пьесе «Странный человек», пьесе, проникнутой антикрепостнической идеей.

Несмотря на заложенные в Арбенине гениальные способности, он погибает, так и не свершив своих исполинских замыслов. Его надежды на оправдание в потомстве оказываются напрасными. Арбенин слишком мало сделал. Его быстро забывают, в памяти окружающих он остается не как великий, а как с т р а н н ы й человек.

Пьеса так и названа: «Странный человек». Ее центральная фигура — гений, задавленный обстоятельствами, ее идея — бессилие гениальности, не сумевшей преодолеть субъективную страсть. «Жалко, что столько способностей ума подавлено бессмысленной страстью», — говорит об Арбенине Белинский.

В «Странном человеке» заключен зародыш сознания недостаточности чисто субъективной критики действительности. Субъективный протест не дает результатов даже тогда, когда в протестующем заложены исполинские силы и способности гения. И в стихотворении «1831-го июня 11 дня» мы читаем строки:

Находишь корень мук в себе самом
И небо обвинить нельзя ни в чем.

(Т. I, стр. 179.)

Сознание бессилия одинокого героя было необходимой ступенью для перехода к более глубокому и более разумному отрицанию существующего порядка вещей. В дальнейшем социальная критика выступит в лермонтовском творчестве на первый план. В юношеский период творчества Лермонтов рассматривал исторические перспективы развития своей страны более отвлеченно. Однако в центре его размышлений лежало положение, своеобразное по форме, но по существу справедливое, — о неизбежности революции в России. Сам поэт при этом считал необходимым и решенным свое личное участие в предстоящих больших исторических событиях. Решимость встать в ряды участников переворота сопровождается у поэта предчувствием поражения и гибели. Люди, нравы,

общественное устройство им осуждены. На возможность личного счастья и мирного блаженства он смотрит как на далекий, навсегда оставленный берег. В преследующий его неотступно образ демона Лермонтов вводит новые черты — не только любовь к бурям и бореньям, не только скептическое отношение к людям и жизни, но и горькое сознание недостижимости идеала, совершенства и счастья:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

(Т. I, стр. 318.)

Стремления Лермонтова к практическому действию не могли реализоваться. Его надежды принесли ему горечь и разочарование. Важно, однако, отметить, что действие, о котором мечтал Лермонтов, было политическим действием, его благородные помыслы были помыслами о политической свободе и социальной справедливости. Идеалы Лермонтова были смутны и неопределенны, но он был еще очень молод, ему было в период, о котором идет речь, 16—17 лет, и, самое главное, в России тогда и не было еще определенных программ революционной борьбы. Неопределенны были и идеалы Герцена в годы, к которым относятся разобранные стихотворения Лермонтова. «Что мы собственно проповедывали, трудно сказать, — писал он впоследствии в «Былом и думах», — идеи были смутны. Мы проповедывали декабристов и французскую революцию, проповедывали сен-симонизм и ту же революцию; мы проповедывали конституцию и республику, чтение политических книг и сосредоточение сил в одном обществе, но пуще всего проповедывали ненависть ко всякому насилию, ко всякому правительственному произволу» (А. И. Герцен, Полн. собр. соч. под редакцией Лемке, т. XIII, стр. 574—575). Приблизительно тот же круг идей исповедывал в это время Лермонтов, только в еще более неопределенной и романтической форме. Лермонтов мечтал соединить в себе гений поэта с ролью великого исторического деятеля.

Наступает 1832 год — год переломный в биографии Лермонтова. В этом году Лермонтов с особой силой переживает двойное разочарование: он приходит к выводу, что напряженное и манящее ожидание политических потрясений остается напрасной мечтой и что вместе с тем разлетаются в ничто гордые думы об избраннической миссии поэта. Смена томительного ожидания народных мятежей безнадежным состоянием еще усилила

разобщенность поэта, как политического мыслителя, с массами. Лермонтову начинало казаться, что массы легко обмануть, что их легко превратить в игрушку любого политического ловкача. «Тут он понял бы, — писал Лермонтов в «Вадиме», — что такое народ;— камень, висящий на полугоре, который может быть сдвинут усилием ребенка, но несмотря на это сокрушает все, что ни встретит в своем безотчетном стремлении... тут он увидел бы, как мелкие самолюбивые страсти получают вес и силу от того что становятся общими; как народ, невежественный и не чувствующий себя, хочет увериться в истине своей минутной поддельной власти, угрожая всему, что прежде он уважал или чего боялся, подобно ребенку, который говорит неблагопристойности, желая показать этим, что он взрослый мужчина».

С этим пониженным настроением Лермонтов уходит в 1832 г. из Московского университета и переходит в гвардейскую юнкерскую школу. Переход из передового центра теоретической и общественной жизни, каким был тогда Московский университет, в привилегированную юнкерскую казарму повлек за собой отрицательные последствия для идейного и политического развития Лермонтова. Его духовный рост затруднился, плодотворное идейное брожение сменилось неизбежным, по новым условиям, участием в гусарском молодечестве. Лермонтов сам называл юнкерские годы «страшными годами». Ему даже казалось, что офицерская служба заставит его бросить призвание писателя. Переход в юнкерскую школу представлялся ему окончательным погружением в ничтожество, чего он боялся больше всего. Эта мысль грызла его, лишала его сна в буквальном смысле слова. «Одна вещь меня беспокоит, — писал он С. А. Бахметьевой из Петербурга в августе 1832 г., — я почти совсем лишился сна — бог знает, надолго ли — не скажу, чтоб от горести (горестью Лермонтов называет разлуку с Варенькой Лопухиной), было у меня и больше горести, а я спал крепко и хорошо, — нет, я не знаю: тайное сознание, что я кончу жизнь ничтожным человеком, меня мучит» (т. V, стр. 368).

Отметим, что в «Сашке» герой сначала поступает в Московский университет и разделяет со студентами их юношеский пыл и идейное воодушевление. Лермонтов даже заставляет его участвовать в обструкции, подобной «маловской истории». О дальнейшем автор рассказывает, пропустив года два, и через эти два темных, неосвещенных года мы находим участника студенческих споров — Сашку — в апогее разгульной и распутной жизни. В лирическом отступлении Лермонтов, уже от своего имени, восклицает:

И вы, вы все, которым столько раз
Я подносил приятельскую чашу, —
Какая буря в даль умчала вас?
Какая цель убила юность вашу?

EB_1941_OFO_145

Я здесь один. Святой огонь погас
На алтаре моем. Желанье славы
Как призрак разлетелося...

(Т. III, стр. 411.)

Святой огонь не погас на алтаре поэта. Он был временно заслонен юнкерской жизнью. Временный упадок духовных сил приводит к разочарованию, к равнодушию. Лермонтов, мечтавший о роли борца за народ и отчизну, стремился в этот период стать чужим жизни и людям:

«Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь как другие хладнокровен,
Будь как другие терпелив.
Твое блаженство было ложно;..
Ужель мечты тебе так жаль?
Глупец! где посох твой дорожный?
Возьми его, пускайся в даль;
Пойдешь лы ты через пустыню
Иль город пышный и большой,
Не обожай ничью святыню,
Нигде приют себе не строй.

(Т. I, стр. 391.)

Новое оживление внутренней жизни поэта начинается с 1835—1836 гг.; особенно сильный толчок дало ей политическое негодование, вызванное гибелью Пушкина. Заключительные шестнадцать строк стихотворения «Смерть поэта» впервые за много лет перерыва грозят правящей знати народной революцией:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

(Т. II, стр. 17.)

В 1829—1832 гг. Лермонтов долго и настойчиво думал об исторических катаклизмах, кровавых народных движениях, сметающих пережившие себя верхи и их политическую организацию. Результат этих размышлений был печален: Лермонтов пришел к выводу, что революционного восстания не будет. Вместе с этим он терял надежду оказать личное влияние на ход русской и мировой истории. За стихотворение «Смерть поэта» Лермонтов был арестован и сослан на Кавказ. Осужденный поэт в письме к Раевскому (март 1837 г.) горько шутит: «Мне иногда кажется, что весь мир на меня ополчился и если бы это не было очень лестно, то, право, меня бы огорчило... Прощай, мой друг. Я буду тебе писать про страну чудес — восток. Меня убеждают словами Наполеона, Les grands noms se font à l'Orient. Видишь: все глупости». Шутка уж очень характерная — шутка человека, пережившего разочарование в возможности сыграть большую роль в судьбах своей страны.

В 1837 г. Лермонтов переживает новую вспышку политических надежд. Она была менее продолжительной. Отрезвление пришло быстро. Оно подтвердило старые разочарования. Размышления Лермонтова о будущем становятся снова печальными. Будущее рисуется ему как длинный ряд лет, ничем не отмеченных, однообразных, обыкновенных, среди которых нет ни одного дня, отмеченного великим подвигом.

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

(Т. II, стр. 27.)

Лермонтов так сроднился с мыслью о своем избранничестве, что при вторичном крушении своих замыслов он вообще начинает терять представление о цели жизни:

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

(Т. II, стр. 28.)

Потеряв веру в великое историческое предназначение, Лермонтов считает исчерпанной жизнь свою. Его переживания — одиночество, холод, тьма, преждевременное увядание. Он готов покинуть земные пределы:

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

(Там же.)

Еще характерней вариант только что приведенного стихотворения. Неясность будущего, крушение великих замыслов Лермонтов объясняет свойствами переживаемой эпохи. Он должен был родиться или раньше или позже, в годы совершавшихся или имеющих совершиться великих исторических событий, а не в глухую полосу последекабрьской реакции:

Мое грядущее в тумане,
Былое полно мук и зла...
Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала.

(1837 г.)

Крушение великих замыслов поэта родит в нем то отчаяние, то ноты резиньятивного, задумчиво-грустного примирения («Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива» и некоторые другие стихотворения). Вместе с сознанием бесцельности жизни, вместе с мыслью о прочности ненавистной действительности всплывают в памяти поэта роковые предчувствия о смерти на плахе, побежденным пленником врагов. Используя строки из «Когда твой друг с пророческой тоскою», он пишет стихотворение, являющееся более поздним вариантом раннего трагического предчувствия:

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;
Я говорил тебе: ни счастия, ни славы
Мне в мире не найти; — настанет час кровавый,
И я паду; и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений;
Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый;
Пускай толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!....
Пускай! я им не дорожил.

(Т. II, стр. 30.)

Певец, ожидающий гибели на плахе, увенчанный терновым венцом, ненавидимый темной толпой, — это певец особого рода, певец-пророк, певец-трибун, певец, оставляющий след не только в истории литературы, но и в истории народа, поэт — политический боец и вождь.

Он родился не в срок, этот вещий певец. Он жаждал бурь, потрясающих народы и государства. Он жил в глухие годы, все было мертво вокруг, по крайней мере на поверхности общественной жизни. Он не понимал, что программы грядущих социальных переворотов вырабатываются в скромных студенческих кружках Герцена, Станкевича, Белинского. Однако он чувствовал, он знал, несмотря на противопоказания торжествующей действительности, — подпочва России начинена порохом, в будущем произойдут взрывы страшной силы. Лермонтов чувствовал это не как мыслитель, не как политик, сколько бы он ни

мечтал о роли исторического деятеля, а как поэт, подобно тому, как Блок слышал надвигающуюся революцию в XX столетии в виде какого-то неясного, отдаленного и нарастающего гула. Лермонтову была известна литературная мистификация французского писателя Лагарпа «Пророчество Казота». Лагарп описывает вечер в избранном кругу за шесть лет до Великой французской буржуазной революции, на котором Казот точно предсказывает дату революции и судьбу всех присутствующих — в том числе и свою собственную. Под впечатлением пророчества Казота Лермонтов набрасывает несколько строф, подсказанных аналогией между Россией первой трети XIX в. и Францией конца XVIII в.:

На буйном пиршестве задумчив он сидел
Один, покинутый безумными друзьями,
И в даль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел.

И помню я, исполнены печали
Средь звона чаш и криков и речей
И песен праздничных и хохота гостей
Его слова пророчески звучали.

Он говорил: ликуйте, о друзья!
Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
Над вашей головой колеблется секира,
Но что ж!.. из вас один ее увижу я.

(Т. II, стр. 56.)

Лермонтов также видел за гранью близких лет великие потрясения, кровь, может быть, собственную гибель. В этом наброске самым существенным, однако, является не предчувствие собственной роковой судьбы, а предвидение неизбежности революции, несмотря на уверенность обыденного мышления в прочности существующего порядка жизни. О себе же Лермонтов думал, что родился слишком рано, чтобы дождаться великих исторических лет. Поэт считал, что оставляет на земле лишь

. . . одни воспоминанья
О заблужденьях страстей,
На место славного названья. . . . .

(Т. II, стр. 99.)

В «Герое нашего времени» Лермонтов выразил сознание невозможности большого исторического дела в современной ему русской действительности, почерпнутое из опыта собственных переживаний. Главной причиной бесцельной растраты сил Печориным является заторможенное стремление к общественной и политической деятельности. Печорин мечтал о великом поприще, о славе, о власти, о больших делах. Не найдя никаких возможно-

стей для проявления своих сил в политической деятельности, он стал экспериментировать, упражняя способности к политической власти игрой над женским сердцем. «Честолюбие, — размышляет о себе Печорин, — у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть ничто иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие, — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувства любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» (т. V, стр. 271).

«Гений, прикованный к чиновническому столу, — говорит он в другом месте, — должен умереть или сойти с ума, точно так же как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара». Печорин и тратил свою жизнь на страсти, на бретерство, на экстравагантности, чтобы не сойти с ума, чтобы как-нибудь рассеяться, прежде чем умереть преждевременно, не проявив своих способностей.

Печорин, как сам Лермонтов, думал о великой роли писателя-трибуна, о роли государственного деятеля масштаба Александра Македонского. Печорин, как и сам Лермонтов, убедился, что ему не реализовать своих замыслов. Он пришел к выводу, как его создатель, что ему суждено потонуть в ничтожестве и посредственности. «Уж не назначен ли я ею (т. е. судьбою. — *В. К.*),— думал Печорин, — в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения»?... Почему знать?... Мало ли людей, начиная свою жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий, или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?» (т. V, стр. 277). Невозможность проявить себя на широкой общественной арене, неудовлетворенная жажда общественного подвига вызывают в уме Печорина скорбные вопросы о цели жизни, о его назначении на земле: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных, я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил пыл благородных стремлений— лучший цвет жизни» (т. V, стр. 296). Все эти отрывки из «Героя нашего времени» — превосходный прозаический пересказ многих объясненных уже выше стихотворений Лермонтова. Печорин утратил «пыл благородных стремлений», т. е. политические, общественные и нравственные идеалы, так как самодержавно-крепостнический режим не давал возможности приложить их к делу, а незрелость общественных отношений не давала возможности найти достаточно многочисленных сторонников для борьбы.

Однако нельзя отождествлять Печорина — образ, созданный поэтом, — с самим поэтом. Печорин утратил «пыл благородных

стремлений — лучший цвет жизни». Лермонтов же не переставал искать выхода. Как пушкинский пророк, он жег «глаголом сердца людей», чтобы направить их к справедливости и правде. Он и считал себя пророком-трибуном, он в себе видел сочетание дара поэта и таланта народного вождя. Дважды в его биографии ему казался близким период народных мятежей — первый раз в 1829—1831 гг., второй раз — значительно менее интенсивно — в 1837 г. Оба раза ожидание революции сопровождается избранническими стихами, в которых Лермонтов выражает стремление пристать к движению, даже если это принесет ему гибель. Надежды поэта не оправдались. Николаевская Россия безмолвствовала. Субъективно Лермонтов считал себя извергнутым из жизни. Люди не приняли его, общество отвергло его. Его мессианистическая роль потерпела, казалось, полное крушение.

«Пророка» встретили каменьями, он вынужден был бежать, только в безлюдной пустыне нашел он приют:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий
И вот в пустыне я живу
Как птицы, даром божьей пищи;...

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его?»

(Т. II, стр. 145—146.)

«Пророк» — произведение потрясающей трагической и обвинительной силы. Оно — трагический реквием титанической попытке повернуть людей с путей зла на путь общественного добра; оно — беспощадное обвинение общества, изгоняющего всех, кто нарушает косный покой, утвержденный на социальной неправде и политическом рабстве.

В крушении своей избраннической миссии, в торжестве реакции и пошлости Лермонтов винил общество, среду. Тем самым он нашел выход для своих исканий в сатире, в бичевании общественных пороков. Лермонтов вспоминал поэтов — обществен-

ных трибунов, быть может, призыв к свободе в стихах Пушкина, быть может, Рылеева:

Бывало мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Поэт обращался к себе самому с вопросом, в котором звучали гнев и надежда:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

(Т. II, стр. 42.)

Именно тогда, когда Лермонтов потерял надежду сыграть роль поэта — великого гражданина, будящего спящих, зовущего к политическим битвам, когда он счел себя отверженным и изгнанным пророком, осужденным проповедывать в пустыне, — он нашел свою миссию и осуществил свое историческое предназначение. Его негодующие, бичующие стихи сеяли не безверие и апатию, а будили общественные силы. Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов — демократический лагерь русской общественности — признали этого дворянского протестанта своим соратником. Лермонтов, мысль которого вращалась в полярных антитезах, не знавший градации между полной победой и полным поражением, сам не мог оценить в полной мере, что испытанные им гонения и преследования были доказательством актуальной действенности его слова. Пророка забрасывали камнями, пророка, как нищего, гнали от дверей, усылали в изгнанье, на фронт, готовили ему гибель. Роковые предчувствия, пророческие предсказания Лермонтова исполнились, хотя и в видоизмененной форме: он погиб в изгнании, насильственной смертью, он нашел последний приют в кровавой и ранней могиле.

Лермонтов не совершил всего, что мог, он не развернул в полную меру грандиозных своих сил, но он умер не в безвестности и не в ничтожестве. Он умер, провожаемый ненавистью Николая и его приближенных, как враг режима. Он умер, как боец передового лагеря, как поэт-трибун, как поэт-гражданин.

Деятельность Лермонтова явилась необходимым моментом в созревании молодой революционной России. Исполнились не только предчувствия Лермонтова о его роковом конце — он выполнил также предназначенную им себе историческую миссию.

Н. Л. Бродский

—

ЛЕРМОНТОВ-СТУДЕНТ И ЕГО ТОВАРИЩИ

I

В 1913 г. Н. О. Лернер извлек из черновой тетради Лермонтова стихотворное обращение к «А. Д. З....» и напечатал его с пропуском двух слов в «Русском библиофиле» (№ 8), отнеся время его написания к 1831 г. Полный текст (но без вариантов) впервые появился в I т. Полного собрания сочинений Лермонтова под редакцией Б. М. Эйхенбаума (стр. 208). Напомню это стихотворение:

О ты, которого клеврет твой верный Павел
В искусстве ёрников в младенчестве наставил;
О ты, к которому день всякий Валерьян
На ваньке приезжал ярыгой, глуп и пьян,
Которому служил лакеем из лакеев
Шут, алырь, женолаз, великий Теличеев [1],
Приветствую тебя и твой триумвират:—
И кто сказать бы смел, что чорт тебе не брат?

Комментируя это стихотворение и другое, извлеченное им из той же черновой тетради («Счастливый миг»), Н. О. Лернер писал: «Юноша-поэт был тогда студентом Московского университета, одним из участников великосветской «bande joyeuse» и щедро платил дань молодости... В обращении к неизвестному А. Д. З. отразились своеобразные интересы молодеческого дружеского кружка». Редактор последнего пятитомного собрания сочинений Лермонтова воздержался от всяких разъяснений данного послания, от расшифровки упоминаемой здесь группы лиц, знакомых поэту. А между тем это стихотворение заслуживает внимания, так как раскрывает лермонтовское окружение в студенческие годы, указывает тех людей, с которыми сталкивался молодой поэт, помогает найти ключ к определению той идейной атмосферы, которой дышал студент Лермонтов. Судить об адресате

[1] В автографе первоначально: ч е р т о в с к и й Теличеев; а л ы р ь — областное слово: гуляка, плут, лентяй, живущий на чужой счет.

по этому посланию и выводить заключение только о «молодеческом» характере встреч поэта с перечисленными лицами крайне рискованно. Сам Лермонтов по поводу Печорина и его товарищей студентов, которых в Москве прозвали «la bande joyeuse», говорил: «Суждения Жоржа в то время были резки, полны противоречий, хотя оригинальны, как вообще суждения молодых людей, воспитанных в Москве и привыкших без принуждения постороннего развивать свои мысли» («Княгиня Лиговская», гл. V). Последняя строка послания к «А. Д. З.»:

И кто сказать бы смел, что чорт тебе не брат! —

как раз и показывает в приятеле поэта «печоринскую» черту резкого своеобразия, оригинальности, независимости, выделения из обычной толпы посредственностей.

Адресат Лермонтова — А. Д. З. — Андрей Дмитриевич Закревский в год обращения к нему поэта с стихотворным посланием был студентом Московского университета. Ему Лермонтов читал свои интимные стихи, свои поэтические опыты разных жанров. Поклонник поэта пропагандировал его в избранном кругу. 15 августа 1831 г. в Костроме А. Закревский вписал в альбом Юрия Никитича Бартенева начало поэмы «Демон», поэмы «Азраил» и, видимо, особенно понравившееся ему философски насыщенное стихотворение Лермонтова «1831-го января»:

Редеют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны;
Они зовут, они манят,
Поют, и я пою за ними,
И полный чувствами живыми
Страшуся поглядеть назад.

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою,
Чтоб лучшей жизни на краю
Не вспомнил я людей и муки;
Чтоб я не вспомнил этот свет,
Где носит все печать проклятья,
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет.

(Т. I, стр. 171.)

Произведения студента Лермонтова появились в том альбоме, где за год перед этим Пушкин вписал свой сонет «Мадонна» с пометой: «30 августа 1830, Москва, в память любезному Юрию Никитичу Бартеневу». Бывший питомец Благородного университет-

ского пансиона Ю. Н. Бартенев, в 30-х годах директор Костромской гимназии, проживая в Москве, завязал тесные связи с литературными и научными кругами. В числе его знакомых были: М. Погодин и С.Шевырев[1], В. Ф. Одоевский[2], Н. М. Загоскин, Н. А. Полевой[3], Федор Кони, Авдотья и Федор Глинки, И. Лажечников, А. Тепляков, В. Бенедиктов, А. Зилов, А. Греков, И. Мятлев, Е. Растопчина, А. Башуцкий, Н. Сушков, Т. Филиппов, Н. Щербина, Я. Полонский и мн. др.

Иосиф Романович Грузинов, на которого Лермонтов в 1829 г. написал эпиграмму (в год выбытия Грузинова из Университетского пансиона[4]), посвятил Ю. Н. Бартеневу свой роман «Записки покойного Якова Васильевича Базлова» (М., 1863, ч. I и II)[5]. Профессор Московского университета М. А. Максимович (учитель Лермонтова в Университетском пансионе) напечатал в «Телескопе» (1833, № 4) письмо к Ю. Н. Бартеневу под заглавием «О степенях жизни и смерти», помеченное 1832 г. 30 декабря[6].

Бартенев интересовался философскими направлениями, в частности философией откровения, творениями отцов церкви, западноевропейских мистиков. Он находился в переписке с проф. Ф. А. Голубинским (1797—1854), который поражал известного немецкого путешественника Августа Гакстгаузена своими фило-

---

[1] См. письмо Ю. Н. Бартенева к М. П. Погодину от 1830 г. (Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. III, П., 1911, стр. 97).

[2] В альбоме Бартенева на стр. 221—239 отрывок «Русской Пиранези», Москва, 1832, сентября 21.

[3] На стр. 287—300 альбома отрывок на исторические темы. Помечен 27 сентября 1832 г.

[4] Протокол заседания правления Благородного университетского пансиона от 1 июня 1829 г.

[5] Одним из эпиграфов к своему роману Грузинов взял лермонтовское «И скушно и грустно».

[6] В альбоме Бартенева на стр. 94 запись Максимовича:

«Сердцем в первые дни жизни,
Но не к счастью я расцвел;
Отлученный от отчизны
Я лишь грусть одну нашел.
Рано душу взволновала
Мне прекрасная мечта;
Рано, рано засияла
Мне приветная звезда.
Но мечта, что так мне льстила,
Вероломная была:
Сколько благ она сулила —
И сколь мало принесла!
Но звезда, что мне светила
Так отрадно для души, —
Лишь взманила — изменила
И покинула в глуши!

М. Максимович».

На память почтенному Юрию Никитичу сию стародавнюю песню мою посвящаю: она напомнит ему меня в том году, когда началось наше знакомство в Москве, которому теперь, в 1834 году, здесь — в Киеве минуло 10 лет!»

софскими познаниями и по поводу которого Шеллинг обычно задавал вопрос посещавшим его русским: «Знаете ли вы философа Голубинского?» [1]. Как увидим ниже, специфический характер философских интересов Бартенева мог служить одним из пунктов притяжения Закревского к нему и его библиотеке. Бартеневу был близок бывший домашний и пансионский учитель Лермонтова А. З. Зиновьев [2], которому он завещал свои обширные записки, лишь частично опубликованные в «Русском архиве» и в «Русской старине» [3].

Общение университетского товарища Лермонтова с таким представителем культурного общества, каким был Юрий Бартенев, показывает, что образ жизни А. Закревского слагался не только из «молодеческих» проявлений. Известные нам биографические материалы об А. Д. Закревском рисуют талантливого человека с сильным интересом к литературе, театру, философии, историческим проблемам. Одно из его печатных произведений, не зарегистрированное за ним ни в одном библиографическом указателе, произвело большой шум в литературных кругах и в частности в университетских.

А. Д. Закревский был сыном генерал-майора Дмитрия Андре-

---

[1] 19 июля 1830 г. Бартенев посылает Голубинскому из Костромы трактат Дежерандо об усовершенствовании самого себя, десять тетрадок лекций Кузеня (полученных А. А. Писаревым); 30 июня 1838 г. он пишет из Царского Села: «Занятия мои суть эксплорации философические... я читаю отца Маленбранша... приступил к чтению Риттеровой истории философии». Характерно его признание в ноябрьском письме 1838 г. о Ж. Занд («нельзя книгу выпустить из рук») и Бальзаке; в письме от 23 марта 1843 г. критическое отношение к Шеллингу этой поры (см. «Переписка Ф. А. Голубинского с Ю. Н. Бартеневым» в «Русском архиве», 1880, т. III). По сообщению П. И. Бартенева, письма Ф. А. Голубинского были поставлены ему А. З. Зиновьевым.

[2] В альбоме Ю. Н. Бартенева есть посвященный ему А. З. Зиновьевым сонет, помеченный 13 апреля 1862 г.:

Кто будет отрицать, что для большого света
Вы рождены? и кто не сознавал,
Что вы, поистине, муж царского совета?
Но рок теперь портфель иной вам дал —
Для всех портфель завидный — кабинета,
И он-то к вам влечет и привлекал
Всех — несмотря на званье и на лета —
Кто чувства и ума в себе не угашал.
В дни горести, в дни испытанья
Искавший вас в вас находил
Иль слово мудрое, иль в немощи признанье —
И оживлял он тем остаток падших сил.
Пусть фарисей иной вас предал и забыл,
Но мытарь сохранит о вас воспоминанье.

[3] «Русский архив», 1879, № 9. Рассказы о (Мих. Матв.) Хераскове, из записок Ю. Н. Бартенева; 1886, кн. I. Рассказы кн. А. Н. Голицына. Из записок Ю. Н. Бартенева; 1886, кн. II. Из записок Ю. Н. Бартенева; 1886, кн. III. Из записок Ю. Н. Бартенева. Князь А. Голицын и его рассказы.—Часть записок Бартенева через П. А. Валуева была доставлена в редакцию «Русской старины» (см. 1884, кн. I).

евича Закревского и Марии Григорьевны Закревской. Его отец слегка пострадал за подачу в отставку при Павле I и был восстановлен в звании генерал-майора при Александре I [1].

А. Д. Закревский родился 12 августа 1813 г. в имении Одоевщина, Хвалынского уезда, Саратовской губ. О характере его домашнего образования можно судить по заявлению Закревского в правление Московского университета от 24 августа 1828 г. о принятии его в студенты нравственно-политического отделения: шестнадцатилетний Закревский заявлял, что он обучался в доме родителей закону божию, всеобщей и российской истории, всеобщей географии, риторике, математике, физике, языку латинскому, французскому, немецкому и греческому. В тот же день он подвергся испытанию у профессоров Снегирева, Погодина, Ивашковского, Болдырева, Чумакова, нашедших его способным к слушанию лекций, о чем было доложено 31 августа 1828 г. в правлении университета. А. Д. Закревский, как полагалось, написал заявление о непринадлежности к тайным обществам, об обязательстве ношения форменной одежды (28 сентября) и известил университетскую администрацию, что проживает в собственном доме, № 288, в Арбатской части, в 3-м квартале [2]. Через четыре года он покинул Московский университет, задержавшись на год сверх законного срока. В 1832 г. он окончил словесное отделение со званием кандидата вместе с даровитыми товарищами — М. Чистяковым, Я. Неверовым, И. Клюшниковым, В. Межевичем, К. Лебедевым и др. [3].

До нас дошло «Рассуждение студента Андрея Закревского», поданное 29 апреля 1832 г. Небольшое сочинение на тему «Показание главных обстоятельств, побудивших римлян к восстанов-

---

[1] Павлу ненавистен был Д. А. Закревский по родственным связям с Потемкиным. Закревские происходили из украинского казачества. Прасковья Андреевна Закревская, славившаяся своей красотой, была замужем за графом Павлом Сергеевичем Потемкиным, которого в бытность его губернатором на Кавказе обвиняли в похищении сокровищ убитого в Кизляре брата персидского шаха. П. А. Потемкина (Закревская) открыто жила с фаворитом Потемкиным-Таврическим. Когда в 1789 г. при главной квартире его рядом с военным штабом образовался, к удивлению России (по словам мемуариста), другой, женский, то в числе последнего «страстотерпица Прасковья не из последних была», на что намекал неизвестный автор «Возражения на глас вопиющего» в конце XVIII в. (См. «Русский архив», 1880, т. III, № 2. Бумаги П. П. Бекетова, стр. 377; ср. «Русская старина», 1875, т. XIII). Указание В. Л. Модзалевского в «Малороссийском родословнике» о годе смерти Д. А. Закревского неточно: на основании свидетельства Хвалынского уездного суда за № 889 22 ноября 1820 г. устанавливается, что Д. А. Закревского в этом году уже не было в живых.

[2] Из архива Московского университета. Опекуном А. Д. Закревского в 1828 г. был Н. Яковлев. Не Николай ли Петрович Яковлев, родственник А. И. Герцена?

[3] «Речи, произнесенные в торжественном собрании Московского университета июля 8 дня 1832 г. С приложением краткой годичной истории оного», М., 1832, стр. 36.

лению монархического правления»[1], обнаруживает знакомство студента с сочинениями античных историков в оригинале, с современной европейской литературой и сквозь официальный тон дает возможность уловить сочувствие автора к римской вольности, негодование по адресу развращенных Сарданапалов — похитителей престолов и по адресу военного деспотизма, тяготение к прочным «законам», регулирующим государственную жизнь, также к смягчению ужасающих общественных противоречий — богатства аристократии и нищеты «низшего класса». Бросается в глаза попытка понять исторические явления в свете общих философских законов: студент 30-х годов с кафедры и в книгах, европейских и русских, постоянно слышал о различных теориях всемирно-исторического процесса, о смене народов-гегемонов в истории культуры человечества и т. п. Идеи Гердера, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Гизо горячо обсуждались студенческой молодежью.

Я привожу это неизданное рассуждение А. Д. Закревского:

«Показание главных обстоятельств, побудивших римлян к восстановлению монархического правления.
Рассуждение студента Андрея Закревского.
Подано 29 апреля 1832 года.

Восстановление римлянами монархического правления есть одно из великих происшествий, составляющих эпоху в истории народов. Но каким образом римлянин так дешево уступил свою вольность, приобретение коей стоило великих потоков крови? Каким образом Октавий Август, глава демократической партии, мог сделаться самодержавным, тогда как 700 лет свирепствовала борьба между народом и сенатом, достойно каждый за себя стоявших? О сих-то обстоятельствах я должен сказать в предлагаемом кратком рассуждении. Главные обстоятельства, восстановившие монархическое правление в Риме, были:

1) Испорченность нравов. Римляне сего времени уже были не те строгие блюстители нравственности, не те сподвижники Регула и Фабриция, Сцеволы и Коклеса, кои сделались достоянием поэзии; Крассы, Лукуллы, Гортензии, Помпеи перевезли богатства Азии в Рим и жили, не заботясь о власти, роскошествуя и утопая в несметных богатствах. Ни один писатель не умолчал об этой порче нравов, предвестнице народного упадка. Саллюстий (от I до XIV главы в Катилине) представляет картину тогдашнего развращения, которую нельзя читать без ужаса и омерзения. Тацит (Annal., I, 1, 2) глубоко означает это совершенное изнеможение духовных сил Рима. Цицерон (в бесчисленных местах), Плиний, даже Цезарь, но особенно Варрон. Законное огра-

[1] Указанием на место хранения его (рукописное отделение Государственной библиотеки имени В. И. Ленина) я обязан студенту Литературного института ССП В. В. Сорокину, которому приношу искреннюю признательность.

ничение (Leges: orchia, fannia, Didia и проч. [1]) не могло искоренить роскоши, ибо она сделалась обычаем. Какое дело для сих Сарданапалов до правления? Они равнодушно смотрели на встречи, кроме наслаждений и удовольствий. Необыкновенное богатство аристократов было основано на

2) Чрезвычайной бедности низшего класса, и около 40 года до Р. Х. в одном Риме было 200 000 нищих (Capite Censi [2]), готовых на первое предложение какого-нибудь Мария. Это было причиною сильных успехов всех похитителей законной власти, начиная с Тиберия Гракха по Октавия включительно, и служило основою для:

3) Военного деспотизма, уничтожившего древнюю свободу римлян. Военная сила была главным элементом борьбы Демократии с Аристократиею; первый пример показал сему homo novus, Марий, шествовавший по следам двух Гракхов. Он легко набрал огромное воинство, составленное из Capite Censi, и силе сената, приобретенной в продолжение внешних войн, противопоставил силу оружия, которая процветала.

4) Уничтожение силы законов [3]. Какое же общество может устоять без власти, без законов? Когда страсти и капризы какого-нибудь демагога Силлы или Помпея требовали безусловного повиновения, угрожая в противном случае смертию, проскрипциею или совершенным разграблением, пожаром, казнями... которых жаждали волны Демократов, пользуясь оными, как случаями к обогащению? Без закона нет порядка; беспорядок есть признак смерти, или явление монархии необходимо. Мы видим пример тому во Французской революции. В таком состоянии является нам Рим после смерти Цезаря, при коем основы республики сильно поколебались. Если Цезарь достоин был своей участи, то чего ожидал Сенат, установляя Триумвират Rei publicae constituendae, тогда как народ требовал мщения за смерть своего благодетеля, отказавшего, по завещанию, ему большие суммы? После уничтожения (46 до Р. Х.) Помпеянской партии Цезарь является совершенным самодержцем и 45-го года получил достоинство Imperatoris perpetui: остались одни формы Республики! После Юлия Цезаря самые

5) Внутренние и внешние политические обстоятельства не могли иметь другого последствия: — ибо восстановление Республики было невозможно.— Вот в каком состоянии представляется сцена политических действий тогдашнего времени: три партии образовались по смерти Императора:

---

[1] См. Фергюзон, История возвышения и падения Римской республики, т. II, стр. 226. № 154, 177.

[2] Мейнерс: об упадке нравов и проч.

[3] Tacit. Annalis: Invalido legum auxilio, quae vi, ambitu, postremo pecunia turbalantur. lib. I, cap. 2. Сколь малозначащи были народные собрания, то показывают слова Цицерона ad Attic. lib. IV, epistol. XIII.

Республиканская (Брут и Кассий), Сенатская (Октавий, Цицерон, Порций) и Цезарева (Антоний, Лепид, а потом и Октавий). Возвещенная амнистия не могла состояться вследствие образования сих партий. Цизальпинская Галлия, служившая поводом к войне Мутиненской (bellum mutinense) между Брутом и Антонином—дала знак к начатию кровопролитнейших гражданских войн. Сенат, устами Цицерона, объявил Антония врагом Сената и народа и поручил Октавию вести войну с Цезаревою партиею. Племянник Цезаря устрояет новый Триумвират вследствие Болонской конференции (43 года) под именем Triumviri Rei publicae Constituendae, и Сенат признает сие установление. После ужасных сцен партия Сената разрушена, и началась борьба Олигархии с Республикою, т. е. партии Цезаревой и партии Брута и Кассия. Успехи последней на Востоке кончились вместе с жизнью ее начальников, после Филиппинской битвы, 42-го года. Тогда в недрах торжествующей Олигархии началось развиваться семя раздора. Октавий и Антоний стремились к одной цели — к единовластию. Лепид был слаб, а Помпей сын, преждевременною своею смертию, ускорил превращение Триумвирата в Дуумвират. Война непременно тотчас бы возгорелась между Антонием и Октавием, если бы не 1) внешние войны и 2) Октавия, сестра Августа, выданная за Антония. Но когда легионы Октавия победили Далматов и Панонцев, когда Антоний, сражаясь с сильными тогда Парфянами, лишил Сирийского царя Артавазда его владений, отдал оные Клеопатре и отослал Октавию к ее брату, тогда Октавий побудил сенат объявить египетской царице войну, и Греция сделалась Θеатром последних борений враждующих партий. Партия Антония была сильнее по воинству, партия Октавия — по законности и правоте дела: Актийская битва решила успех в пользу последнего, и за 30 лет до Р. Х. умный, хитрый и благородный Октавий соделался единственным владыкою Римской республики. Август умел сделать незаметным переход от республиканского к монархическому правлению: впрочем, Римляне перестали быть республиканцами еще во время диктатора Суллы. Наконец, 6-е обстоятельство есть

Огромность римского государства, которое при уничтожении силы законов (смотри выше 4) вследствие военного деспотизма (см. обстоятельство 3-е) не могло сохранить своей целости при анархическим правлении: и тяжесть Рима раздавила бы его самого, и огромное тело, не связуемое одним каким-либо узлом, все в себе сосредоточивающим, распалось бы на многие части.

Основание падения Западной Римской империи, говорит германский историк Аст, заключается в самой сущности человечества, ибо вечно образующийся и проявляющийся дух человечества, вполне выразив внешний и политический элемент свой в римском владычестве, долженствовал проявить и внутренний идеальный

элемент свой: для сего нужен был новый мир, в котором оный долженствовал вполне развиться. Явились новый народ (германский) и новая религия (христианство).

Студент Андрей Закревский».

2

В те годы, когда Лермонтов учился в университете, ярко выражена была тяга студентов к историческим изучениям. Аудитории профессоров Погодина и Каченовского всегда были полны. Первый делал попытки вносить в свои курсы философские теории Гердера, Шеллинга, касался иногда современных вопросов, имевших актуальное политическое значение (польский вопрос); второй, последователь Шлецера и Нибура, крупнейших представителей исторической школы, подвергал скептическому анализу исторические документы (летописи, «Русская правда»). Тот и другой по многим темам радикально расходились между собой. Ученики Каченовского, автора статей вроде «О баснословном времени в российской истории», с жаром развивали скептические взгляды своего профессора в разработке древней русской истории, высоко ценя своего учителя. Так, рецензент брошюры Сергея Скромненко (Сергея Строева), написанной против Сенковского как автора статьи о скандинавских сагах в «Библиотеке для чтения», 1834, № 1[1], писал о «новейшей исторической школе, основанной достопочтенным профессором Каченовским, которую мы желали бы назвать школой московской. Она, подобно философии Декарта, матери всех новейших исследований и открытий, начинает с благоразумного сомнения и идет к истине путем отрицания» («Телескоп», 1834, № 13, стр. 206).

Влияние лекций Каченовского сказалось на исторических воззрениях университетских товарищей Лермонтова — на Белинском, Станкевиче[2], на воззрениях его бывшего пансионского товарища Сергея Строева[3]. Известное утверждение Лермонтова о том, что у России нет прошедшего, питалось скептической

---

[1] Талантливый последователь скептической школы издевался над «давно всем известными воззрениями о варягах-норманнах, о летописи XI века, приписываемой преподобному Нестору, о которой у нас толкуют с XVIII столетия и истинное достоинство которой доселе еще не определено ученою критикой» и т. д.

[2] См. его статью «О причинах постепенного возвышения Москвы до смерти Иоанна III» в «Ученых записках Московского университета», 1834, ч. V, кн. I и II.

[1] См. его статью «О пользе изучения российской истории в связи с всеобщею» в «Ученых записках Московского университета», ч. III, № 9, март. Здесь же статья М. Перемышлевского «О времени и причинах вероятного переселения славян на берега Волхова» (сообщено от проф. Каченовского).

школой Каченовского и «Телескопом», где редактор этого журнала Надеждин неоднократно касался исторического прошлого России в том же скептическом духе.

Товарищ Лермонтова А. Д. Закревский, чьи интересы к общей истории мы только что отметили, не мог не откликнуться на горячие диспуты между московскими профессорами, которые на своих лекциях полемизировали друг с другом, заставляя студентов или становиться на одну из боровшихся сторон, или вырабатывать свое самостоятельное отношение к трактовавшимся вопросам. Я полагаю, что одна из статей в «Телескопе», где студенты Московского университета часто печатались (Станкевич, Огарев, Герцен, В. Межевич и др.), принадлежит не кому иному, как Андрею Закревскому. Это статья в № 20 1834 г. — «Взгляд на русскую историю». Она посвящена была «Его превосходительству А. Ф. М.», т. е. Алексею Федоровичу Малиновскому, знатоку исторических памятников древней Руси, директору архива министерства иностранных дел, покровителю в 20-х годах «архивных юношей». Статья, оконченная в Москве 13 сентября 1833 г., подписана инициалами А. З. В журналах 30-х годов под этими буквами встречаются произведения разнородного содержания; их авторы более или менее легко раскрываются: А. З. подписывались А. Зиновьев, писавший по вопросам педагогики, А. Зилов, баснописец и поэт, А. Заблоцкий, писатель-экономист. Автор статьи в «Телескопе», молодой человек, лишь стремится выработать научное мировоззрение; в академических спорах он во многом антагонист Погодина, но, сторонник Каченовского, не разделяет крайностей скептической школы. Он привык орудовать терминами римского законодательства и склонен к постановке исторических проблем на философской основе. Страстный тон полемиста объясняется стремлением защитить дорогую идею национального своеобразия родины; идея народности, горячая вера в великое будущее России — плоды его задушевных убеждений, поддержанных передовой общественной мыслью.

Уже первые страницы, посвященные 1812 г. как величайшему историческому моменту, пробудившему национальное сознание земли русской, повторяли одну из статей «Телескопа» (1831, № 14), запомнившуюся студенту Московского университета, в которой писалось: «1812 год составляет важнейшую и блистательнейшую эру в общей биографии человеческого рода. Великое зрелище представлял народ русский тогда, когда, с беспримерным самоотвержением, принес сердце свое, Москву, во всесожжение и дымящимися ее развалинами подавил врагов своего величия» (стр. 221).

То, что нам известно об А. Д. Закревском, студенте с определенными историко-философскими влечениями, позволяет высказать догадку, что статья А. З. в «Телескопе» могла принадлежать А. Закревскому. Так как идеи ее служили отголоском

студенческих споров и нашли отражение в одной из драм студента Лермонтова, то надо признать необходимым уяснить существенные части ее содержания.

Автор во введении пытается вскрыть начальный момент зарождения национальной идеи в истории России:

«Сознание есть начало бытия, в неделимом и государстве. Жизнь есть развитие сознания своего свойства, свойства своих потребностей Что представляет нам обновляющееся царство великого преобразователя? Древнее борется с новым, упорствует и уступает мощной воле гения: против себя принимает новую форму; и прекрасный мрамор Пароса, удивлявший зрителя в массе, вдыхает благоговение в созданиях ваятеля. Верный своему посланию, гений, вопреки народным обычаям, запечатленным веками, преобразует сходственно своему идеалу и внешнее и внутреннее: искореняет предрассудки целого народа, ожидая достойной оценки от отдаленного потомства; деспот для непонимающих его современников, он делается благодетелем для следующих поколений; и таков наш Петр, по всем правам обратившийся в миф истории, как гений-преобразователь, в делах которого содержится начало и зародыш всех великих явлений нашего времени!

Век длилось принужденное развитие, век мы принимали бессознательно западное влияние: чужестранное имело непобедимое убеждение. 1812 год, эпоха столкновения Запада и Востока, родил сознание народа русского; 1812 год есть начало самобытной национальной жизни России. В самом деле, какой великий переворот произвел в умах этот год наводнения галлов и двадесяти языков! Какой переворот произошел в полете русского гения, когда на полях отчизны он встретил чужеземца с оружием, готового похитить святое достояние! Дотоле подражатель, русский спознал себя, ибо воля претыкается о чуждую волю, ибо человек, ибо народ только между другими народами делается отдельною нациею.

Это преткновение есть начало народного сознания, начало самобытной жизни; тогда впервые был слышим свой внутренний голос; тогда-то Карамзин читал пред Благословенным деяния Донского и Державин, на закате жизни, пел возвращение миротворца Европы. Полнота жизни проявилась не в скудном и неблагодарном подражании, не в безусловной переимчивости и приноровке, но в собственном полете гения Жуковского и хотя слабых, но отечественных звуках Батюшкова. От времен романтизма Северной Семирамиды до нашего времени продолжался период преображения: сознание развилось, личное значение прояснилось, и с кончиною незабвенного Александра, за которым последовал и его бытописец, начинается исследование сего сознания, исследование оных и уразумение национального значения в исторической драме.

Такие мысли произвели во мне чтение двух статей гг. профес-

соров — Блума в «Дерптских летописях» и Погодина в «Ученых записках» [1].

Далее, указывая, что «никогда стремление к национальному не было так сильно, как в наше время», чему, между прочим, содействовал «спор о романтизме», автор пишет, что предпосылки к сему спору, к «победе оригинальности» были даны ранее: «И как могло быть иначе? Когда правительство наше действовало в видах, соответственных условиям нашей жизни, когда «Россия» на Западе сделалась символом могущества, когда наука, дотоле ограничивавшаяся кафедрами и кабинетами, стала предъявлять права свои и на общество, — мысль о своеземном образовании необходимо должна была войти в голову всякому мыслящему; идея национальности раскрылась». А. З. ставит задачей в связи с указанными статьями «разобрать элементы нашей жизни, их значение и исторические моменты».

«Где найдем мы центр и горнило русской жизни? Вот вопрос, который невозможен ни для одной державы, кроме России. Только там, где униат и фетишист, дикарь и философ, дворец и Порта, только в таком государстве, где взор разбегается от разнообразия стихий, можно спросить: где начало народной жизни?» Автор полемизирует с Погодиным, который видел различие между историческим процессом Европы и России в том, что «все европейские государства... составились из победителей и побежденных, пришлецов и туземцев» («к нам пришли варяги, но добровольно избранные»), что Запад «озаряется из Рима светом христианской религии, — мы одни, по какому-то нечаянному случаю, получаем ее у Константинополя» [2], что Россия не знала феодализма, вместо которого была удельная система, что «ослабление феодализма и усиление монархической власти было произведено у нас монгольским игом», что вообще «ни одна история не заключает в себе столько чудесного, если можно так выразиться, как российская», и проч. [3]. А. З. по пунктам разбивает историческую концепцию Погодина. «Должно ли искать стихий нашей жизни, как угодно г. Погодину (спрашивает молодой историк), в бренных и жалких остатках Византии, которой вся жизнь представляет с VI столетия низость, робость, бессмыслие, слабость, которая не могла завещать нам ни одного факта, ни одной идеи, влача постыдную жизнь христианских калифов, издыхающих под бременем беззаботных волнений, которые тысячу лет откупались деньгами и хитростью, вероломством и отчаянием? Искать ли

---

[1] Имеются в виду статья М. П. Погодина «Взгляд на российскую историю» в «Ученых записках Московского университета», 1833, июль, № 1, стр. 3—22, и статья доктора Блума в «Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Runft» (1833).

[2] См. «Ученые записки Московского университета», 1833, июль, № 1, стр. 8. (*Примеч. Н. Б.*)

[3] Там же, стр. 9—10 и 14. (*Примеч. Н. Б.*)

нам стихий в этом серале, где раб убивает господина, мать отравляет сына и по окровавленным ступеням восходит на престол, чтобы в свою очередь обагрить оный; где интриги двора и безумные диспуты софистов, фанатизм и народное унижение составляют всю безвестную ткань истории?.. Булгары и Словене с Севера; Аравитяне и Турки с Юга — нет политической безопасности; религиозные секты внутри, разврат двора и самовластие, нет свободы совести, где схоластицизм во всей наготе своей, где нет ни историка, ни поэта; и, наконец, для судьбы которой взошла Луна, помрачившая свет византийского Солнца? Но мы получили веру из Константинополя? Так. Но христианство получили оттуда же и Готфы: можно получить, но не наследовать. Как скоро Восточная Империя стала упадать, Император отвез наследство на Запад. Неудавшийся собор преобразовал реформу Лютера. Нам не осталось ничего, мы не смели думать о наследстве, ибо отделялись Крымскою ордою... Нет, мы не должны быть, мы не наследники Восточной Империи: напротив, при всем религиозном влиянии, Греки, и в летописях, и в мнении наших предков, были только хитрецами и пронырами». Мимоходом упомянув о Блуме, который подчеркивал «ближайшую связь нашу с Западом», но не раскрыл национального своеобразия России; указав, что в ученых спорах между сторонниками Карамзина и Каченовского он, хоть и занимается историей con amore, «не имеет еще никакого голоса и не сдается ни к той, ни к другой стороне[1], автор начинает анализировать три положения проф. Погодина: «переселение Олега, заменение феодализма монголами и неестественность наших событий». Ход рассуждений А. З. был таков: «а) Самое поверхностное воззрение не припишет важности переселению Олега, который, оставя Новгород, перешел в Киев и, отчуждая нас от Запада, примкнул к судьбе Востока! Дикая шайка определяет судьбу всего развития целой нации! Странно выводить из подобных фактов условия жизни, фактов, еще не доказанных и едва ли сбыточных. Как мог Олег с горстью воинов, скрытых под рогожами, пуститься в дальний путь, взять город и все это—Нордманскою смелостью и хитростью? Потом переселясь в Киев, разве он уничтожил на Севере? Какие связи начались тогда с Востоком? Нет! Олег не мог прекратить направления жизни. Оставшись на Севере, он не изменил бы нашего хода. Принятие религии из Царьграда так мало сблизило нас с Востоком, что мы почти и не знали о Латинской империи... Жизнь новгородская заместила жизнь Олега, однако, мы все-таки не приняли участия во всеобщих событиях. Неужели желание сделать Руссов наследниками Греков заставило придать темному

[1] «Отвергаю Рюрика и Олега и принимаю кожаные деньги; соглашаюсь на германскую колонизацию и признаю песнь о полке Игореве достоверною; отвергаю «Русскую правду» и благодетельное влияние монголов и умеряю скептицизм новейший».

Олегу столь великую значительность? Без всяких предположений мы можем быть Восточными, в противоположность с прочею Европою.

б) «Покорение монголов было благодетельно, усилило Москву, заменило в нашей истории феодализм Европы». Не удивительно бы было найти первое положение в системе г. Каченовского; но как говорить о благодетельности монгольского ига тому, кто признает вполне до-монгольское образование? — «Оно заменило феодализм Европы, усилило Москву?» — Неужели феодализм усилил кого-нибудь во Франции, Италии? Доселе я думал, что феодализм, разрушая целость, обессиливал государство, служил препятствием для возвышения одного какого-либо вассала или владетеля. Притом — что всего важнее — какое сходство между Монголами, п о р а б о т и в ш и м и Руссов, и феодализмом, который уничтожил s e r v i t u t e m, изменив оное в обязательство (obligatio)? — «Монголы усилили Москву на свою же голову?» Почему не Владимир, не Рязань? И как вывести это усиление из самых событий? Желая видеть чудесное в нашей истории, г. Погодин приписывает это благодетельности Монгольской. Нет! Здесь выражается исполнение высшего закона, здесь слияние двух начал, необходимо долженствовавших слиться. Монголы ни в каком отношении не были полезны для России, напротив — вредны, по всякой системе. Они подавили в ней благородные чувства.

Наконец, в) чудесное в нашей истории. Кроме замеченных летописцами, я не знаю ни одного чуда в истории русской: все естественно, все необходимо. Чудесного в мире действительном и быть не может... — «Но наши приобретения?» — Казань ли, залитая русскою кровью, или Крым, только при Екатерине возвращенный России? Малороссия ли или Белоруссия достались нам без усилий? Или Новгород с своими владениями, или Литва, или Польша? Мы мало приобрели, мы только в о з в р а т и л и — и то ценою собственных усилий. Можно сказать это в некотором случае о Сибири; но давно ли мы знаем, что такое Сибирь? Можно ли ставить в параллель приобретение Сибири с Америкою? Если Казанская и Ливонская кампании Грозного не значущи в глазах историка, если Крымские походы Миниха, Финляндские Каменского мало значат для России, то что̀ скажем мы о Новгородском покорении, отнятии Смоленска и нашествии Поляков в бедственную эпоху междуцарствия? А ряд самозванцев, а Картуши, а Разины, а голод, а мор, язва — где тут чудесное? Нет; О л е г н е п е р е м е н и л р а з в и т и я ж и з н и Р о с с и и; м о н г о л ы б ы л и в р е д н ы и с о в е р ш е н н о р а з л и ч н ы с ф е о д а л и з м о м; чудесного в нашей истории быть не может». Далее А. З. продолжает критиковать Погодина, решительно выступая против норманской теории происхождения Руси («руссы не нордманы; правдоподобнее — пришли с Востока или жили внутри самой России. Призвание невозможно... на-

шествия не было, заключаю a posteriori, от несуществования феодализма») и намечает свою схему исторического развития страны: в домонгольской Руси он видит два центра: на юге — в Киеве и на севере — в Новгороде («новгородское и киевское начала я почитаю стихиями русской жизни, слияние которых произвело национальность и ядро, из которого произошел кедр, разостлавший свои ветви над Белыми и Черными водами»); видит выражение религиозной и гражданской жизни Руси XII в. в церковном уставе и в «Русской правде», хотя и «не защищает подлинности сих памятников в официальном значении»; в том же веке, и особенно с XIII в., находит коренное различие между Севером и Югом («где явились первые книги? Где богатство? Где нищета? Не в Киеве... Где бунтуют против духовенства? Где дают д е с я т и н у? Где вече, где дума? Где концы? Где приходы? В Новгороде»); затем далее прослеживает последующие исторические события: «явилась Москва — слившая в себе и Юг и Север, и митрополита и наместника новгородского... При Иоанне III образовалось Великое Княжество Московское. Цепи Монгольские рушились, зависимость Византии прекратилась. Киевская религиозность, гонимая на Север, нашла убежище: оставалось сокрушить или сплавить Западный элемент — Новгородское Вече... И вот в XV столетии, когда, кажется, начались наши сношения с другими странами, когда, повидимому, жизнь подчинилась влиянию чуждому... с Иоанна III началась самостоятельная русская жизнь, первобытная, способная к оригинальному развитию... Но теперь, к нашему бедствию, Польша (в конце XVI века) производила сильное влияние, продолжавшееся до самого Петра, проглядывающее и в судебнике и в уложении, и в монете и в Чети-Минеях. Эпоха междуцарствия еще более укоренила действие Польши... Один цикл русской жизни кончился. Петр начал другой — влияние Запада безусловное и условное. Наше время есть начало третьего, начало сознания. XI, XV и XIX век совпадают в своем значении. Первый — религия; второй — политическое устройство; третий— жизнь во всем значении сего слова, развитие туземной образованности и сознание индивидуальности величайшего в истории государства. Здесь видим закон развития души: чувство, разум и деятельность в последовательном своем преобладании».

В заключении своей статьи А. З. говорит об исключительных перспективах будущего развития русского народа («взор теряется, недостает числ, бесконечность рвется за пределы идеи»): «Мы вступаем Петром, мы вступаем 1812 годом. Каково же должно быть дальнейшее шествие, если так славно, так громко было начало!»

Противопоставляя России современный Запад, где «революция следует за революцией, реформа сделалась журнальным обыкновенным делом... жизнь как при упадке литературы раздробилась на мелочи, эпиграммы, вкус устарел и идет против природы, искажая до отчаяния человеческое сердце», автор заявляет:

«в России, под сенью благодатного самодержавия, руководимая опытным правительством, жизнь в полном цвете, видоизменяется во все формы европейской и пребывает в существе своем отдельною, самобытною...» А. З. заключает свою статью пожеланием, чтоб русские ученые занялись разработкой исторического прошлого своей родины, дабы «европеец не мог упрекнуть нас в равнодушии, видя историю нашу без связи, без полноты», но это пожелание соединяет с требованием, чтоб труды историков раскрывали внутреннюю жизнь народа, идею народов в его прошлом, помогающем уяснить движение к будущему: «Не превозносите богатства наши! Филипп II обеднял, Мидас умер с голоду, заваленный золотом. Не говорите о нашем физическом положении никому, оно не безызвестно, Гумбольдт знает его лучше всякого... Скажите о нас самих, скажите, что мы были и чем будем».

3

В дневнике московского цензора и профессора И. М. Снегирева 3 января 1834 г. записано: «Были у меня г. Закревский с своим сочин. «Царь-горох» и К. Лебедев с I т истории, которую читал я Д. П. Голохвастову»[1]. Цензурное разрешение на выпуск книги было дано И. Снегиревым 22 декабря 1833 г. Полный титул ее следующий:

ПОДАРОК УЧЕНЫМ
НА МДСССХХХIV ГОД

Ergo, мотай себе на ус.
Стран. 29.

О
ЦАРЕ ГОРОХЕ

КОГДА ЦАРСТВОВАЛ ГОСУДАРЬ ЦАРЬ ГОРОХ,
ГДЕ ОН ЦАРСТВОВАЛ, И КАК ЦАРЬ ГОРОХ
ПЕРЕШЕЛ, В ПРЕДАНИЯХ НАРОДОВ, ДО
ОТДАЛЕННОГО ПОТОМСТВА

МОСКВА
В университетской типографии
1834

[1] «Русский архив», 1902, кн. III, стр. 5. О книге К. Лебедева, с которым А. Закревский одновременно окончил Московский университет («История. Первая часть введения: идея, содержание и форма истории»), см. также стр. 11 (дневник от 11 февраля).

«Царь-Горох» — небольшая брошюра, 35 страниц, в 8-ю долю — остроумная сатира на известных профессоров Московского университета, журналистов и писателей 30-х годов, пародия на ученые споры, ловко использовавшая характерные словечки, манеру речи тех, на кого была направлена шутка. Автор насмехается над туманным или напыщенным красноречием одних, издевается над тупым педантизмом, самоуверенностью других, зло разоблачает «разбойников пера». Любимые профессора (Павлов и Каченовский) были задеты тонкой шуткой над их пристрастиями к специальной терминологии, над крайностями их научного метода. А анонимная брошюра даже их раздражила. Долго не смолкали в профессорской среде раздраженные упреки по адресу цензора Снегирева, пропустившего книжку. 17 января 1834 г. он записал в своем дневнике: «После лекции в совете, где Павлов с Давыдовым недовольны были пропуском «Царя-Гороха», где они себя узнали; но я возразил, что там нет ни лица, ни ссылок на сочинения, след. в силу § 14 Устава может быть пропущен». 19 января новая запись: «Заседание цензурного комитета, в коем рассуждали о пропуске мною «Царя-Гороха», возражали Каченовский и Цветаев. Я отвечал, что пропущено мною на точном смысле Устава, и я не нашел в книге ни времени, ни места, ни лиц. Голохвастов [1] защитил меня». 29 января продолжался натиск на Снегирева, о чем он отметил в дневнике: «Был у ректора, который говорил мне о ропоте Д(авыдова), К(аченовского) и П(авлова) на пропуск к(нижки «Царь-Гороха», будто я знал о намерении автора и о лицах» [2].

Профессор Снегирев, довольный, что отомстил Погодину и Каченовскому, когда-то напечатавшим в «Московском вестнике» и «Телескопе» статьи с обвинением его в плохом знании латинского языка, знал, конечно, на кого метила сатирическая брошюра: с нарочитой сгущенностью подобраны были подробности; и сами попавшие под удар памфлета быстро узнали себя, и всякий, кто читал современные журналы, слышал лекции профессоров, должен был узнать знакомые черты. На экземпляре «Царя-Гороха», доставленном в «Русскую старину» Д. Ф. Кобеко[3], почерком 30-х годов на полях были написаны фамилии выведенных автором ученых и писателей. У меня находился экземпляр из библиотеки Т. Н. Грановского с карандашной отметкой фамилий против соответственных страниц. В обоих экземплярах список фамилий совпадает, с одним отличием: Грановский предполагал, что последний в списке литератор был Сергей Глинка, читатель экземпляра «Русской старины» называл беллетриста Василия

[1] Помощник попечителя Московского учебного округа.

[2] «Русский архив», 1902, кн. III, стр. 9.,

[3] Текст «Царя-Гороха» полностью напечатан в этом журнале в 1878 г., т. XXII, июнь, стр. 347—368; отрывки с небольшим комментарием впервые появились в «Библиографических записках», 1858, стр. 17—22, 187.

Ушакова. Автор изобразил «чрезвычайное заседание философов, историков, естетиков», на котором секретарь предлагал на разрешение собравшихся историко-философическо-художественный вопрос: «Что такое Царь-Горох? Где, когда и точно ли был Царь-Горох? Реальное и идеальное значение Царя-Гороха». «Знаменитые заседатели» по очереди входят на кафедру и произносят речи; каждый был зашифрован буквой греческого алфавита. Так перед читателем брошюры проходят проф. М. Т. Каченовский, проф. Н. И. Надеждин, проф. И. И. Давыдов, Н. А. Полевой, проф. М. Павлов, О. И. Сенковский, проф. М. П. Погодин, Ф. В. Булгарин с Н. И. Гречем, П. А. Вяземский и В. А. Ушаков, намек на которого дан в упоминании «матушки мадам»[1], или, может быть, любитель исторических анекдотов С. Н. Глинка, что подтверждается приведенным в речи К. анекдотом о Наполеоне, «сохранившимся в архиве редкостей его свекрови, получившей оный в наследство от бабушки своего прадеда».

Как А. Д. Закревский талантливо имитировал намеченных им лиц, показывает, например, зарисовка им проф. Каченовского под буквой А. Глава скептической школы, сомневавшийся в Несторовой летописи, «Русской правде», в историческом правдоподобии сказаний о первых князьях, отвергавший существование кожаных денег как ассигнаций и признававший куны металлическими деньгами, любивший прибегать к филологическим аналогиям [2], метко схвачен с простоватой и в то же время задиристой манерой речи ученого-спорщика, с типичным для пытливого последователя нибуровской школы ходом мыслей, с кафедральными увлечениями, переходившими границы научного вероятия и вызывавшими невольную улыбку молодой, смешливой аудитории. Вот эта речь, произнесенная на ученом заседании первым оратором, в котором проф. Каченовский не мог не узнать себя:

«Сколь ни боязненно для меня начать решение столь великого вопроса, сколь ни откровенно сознание моего бессилия, но занятия и вызов окриляют меня в сем трудном деле.

Народные предания — первый источник летописца, камень преткновения для критики — всегда облечены туманом аллего-

---

[1] В «Досугах инвалида» В. А. Ушакова (М., 1832, ч. I) была повесть «Матушка мадам». Между прочим, сборник был посвящен «диканьскому пасичнику Рудому Паньку», «яко умнейшему из всех малороссийских, да едва ли и не великороссийских рассказчиков».

[2] См. в «Вестнике Европы», 1827—1828, его рассуждения о том, что летописные белки — не живые, а название их происходит от albi, blancs — белое серебро, серебряная монета; лобки не суть лбы, а любские пфенниги, распространившиеся вследствие торговли из Любека; вира есть герм. Wehrgeld, смерд — Smurt (mors), как назывались прибалтийские славяне, лишенные свободы после завоевания их Львом Саксонским, и т. п. См. статьи в «Вестнике Европы», 1829, № 13—16 («Мой взгляд на «Русскую правду»), 1826, № 21—24 и др.

рий, сквозь который трудно провидеть и проницательному взору историка. Воззрения нашего времени, стремящиеся к разрешению неразгаданного, нередко попускают заблуждаться юному уму и предают его мучениям мечтательности, нередко самые очевидные анахронизмы принимают за подлинные, нередко самое нелепое облекается в ткань достоверности; но при сих ошибочных воззрениях, принявших договоры Игоря и Олега, «Русскую правду» и Несторову летопись за факты (но об этом после), опытность следует верной стезе: с пламенником критики она входит в лавиринф сказаний, циркулем точности измеряет дедалы преданий и мерою сомнений пересыпает груды баснословий. Надобно порыться, почитать, подумать: правда ли? Есть ли в других странах Цари-Горохи? — Сомнительно. Не вдадимся в обман; прошедшее неверно, может статься, более, нежели самое будущее.

Царь-Горох не то, что Дагобер (du temps du roi Dagobert) французов. Горох не существует ни в фастах, ни в комментариях, ни в святцах. Царь-Горох есть порождение грубой фантазии, которая не поетизировала действительные события, но искажала оные. Отсюда: куны, гривны, смерд и проч.

Как ни сильно говорит народное предание, но Царь-Горох столь же достоверен, как и Царица-Чечевица. Однако, может быть, и действительно был Царь-Горох, по крайней мере, невозможно отвергать совершенно. К о г д а он царствовал? Решить еще труднее — горох давно известен. Г д е он царствовал? — Если царствовал, то в Англии. Наш рубль есть рупий Востока, деньга туда же смотрит. Не однозначительно ли слово горох с английским грог, грок (grog), или с французским gros, или с немецким gro? В таком случае Царь-Горох принадлежит к поздним временам, ибо ни Серторий, ни Раумер не упоминают о гроге (grog) в своих творениях о средних веках. Вот что мог сказать я».

Исключительная по резкости тона полемика велась между учеными и журналистами по поводу «Истории народа русского» Н. Полевого. Материал для выпадов против автора давали иногда его неосторожные формулировки, самоуверенный тон, соединенный с пренебрежением ко всему, что казалось ему неверным, отжитым. А. Закревский вкрапил в речь участника ученого заседания под буквой Д. несколько выражений из статей Полевого, удачно подметил слабые стороны стилистической манеры неофита-историка, — портрет получился утрированный, но схожий с оригиналом в существенных частностях [1].

---

[1] Автор памфлета заимствовал из предисловия к роману Полевого «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века», ч. I, М., 1832: «Кто читал, что писано мной раньше, тот, конечно, скажет вам, что квасного патриотизма я, точно, не терплю, но Русь знаю, Русь люблю, и — еще более, позвольте прибавить к этому — Русь меня знает и любит» («Разговор между сочинителем русских былей и небылиц и читателем», стр. IX); из «Московского телеграфа». 1833, № 17, стр. 101: «Телеграф» — это журнал, «которым должна гордиться

«Терпимость, ученые мужи, всего важнее в области истории. Выслушивая старый скептицизм, вычурный пустозвонизм и безжизненный рациоцинизм, нельзя однакоже не признать какой-либо мысли во всякой бессмысленной речи. Да позволят мне сказать свое мнение о Царе-Горохе.

Было время, когда в литературе русской господствовала аристократическая важность; профессора смешивали с ученым; кто без очков, тот неуч, кто не желтяк, тот неприлежен, кто не знает Бургия, тот ничего не знает. Канул в вечность сей век схоластики и перрюкизма. Знамена нового поколения водружены на твердом основании идеи чистого, здравого разума. Давно ли карамзинская сентиментальность плакала на берегах Патриарших прудов? — Ныне Патриаршие пруды миф вакхической радости. Давно ли Татищевы и Щербатовы, Ломоносов, Эмин (поэтический Эмин, Эмин-янычар!), Хилков, Рычков, Карамзин и вся их братия служили авторитетами? — Ныне их забыли, затерли, изгладили: мы имеем и свою Историю и свою Поэзию. Я не без усмысла вычисляю историков, минувших дней летописцев, не без усмысла, милостивые государи! Сей предмет близок к моему сердцу, открытому для всех впечатлений высокого, прекрасного и благого, сей предмет: мой — Я историк; с гордым сознанием говорю: Я историк! Я знаю Русь и меня знает Русь! Давно ли Смотрицкие, Добровские безжалостно резали славянскую грамоту? Ныне помыслы высокие, мысли глубокие, ясные, светлые носятся над родным, колыбельным языком Матери-России. Так, милостивые государи! прешел век безусловного подражания; певец Багрима, великомощный полет Державина, величайшего лирика, который не знал ни правописания, ни стихосложения, сей полет очертил поэтический зодиак, которого не разгадать ни Юмам, ни Гротефендам, ни Шамполионам.

Национальность есть тип жизни народа, прототип всех созданий, мыслей и помыслов; национальность во всем отражается, никуда не заглядывая; национальность везде проявляется, нигде не существуя определенно. Что такое национальность? Великое дело!

С уверительностью могу сказать, что я был ревностным побор-

Россия, который один стоит за нее на страже против староверства, один для нее на ловле европейского просвещения»; использовал посвящение «Истории народа русского» Нибуру, первому историку нашего века, тирады Полевого из «Московского телеграфа», 1828, № 8, вроде след.. «У нас переводят немецкую дрянь прошлого века под именем историй, географий, юридических книг, и в голову не придет переводчикам ни Нибур, ни Риттер, ни Савиньи» (стр. 438—439); по поводу предполагавшегося перевода Нибура на русский язык: «Прочтет ли хоть тогда старое поколение наших литераторов сие великое творение?» («Московский телеграф», 1828, № 9, стр. 118); использована манера Полевого ссылаться на множество европейских имен: Шеллинга, Шлегеля, Монтеня, Макиавелли, Гердера, Нибура, Гиббона, Гизо, Тьерри, Геерена, Круга, Добровского, Френа и т. д.

ником национальности, отсылаю к моим созданиям, в них дышит народность русская. И кто же творец сих созданий? Я, нигде и ничему не учившийся; Я, блуждавший с Плутархом по золотодонной Сибири и мечтавший с малых ногтей быть великаном; Я, который так увлекательно высказываю и которым должна гордиться Россия; Я, который перещелкал всех запоздалых старцев и один стою за нее на страже против староверства; Я — один для нее на ловле европейского просвещения... Но кто был моим учителем? Язык коснеет пред волею всемогущего.

Теория новейших мыслителей есть здание великого объема. Шеллинг, Кузень, Лерминье, Гегель, Бюше, Вико, Нибур, Мишле... Вот мои наставники, друзья, однокорытники и товарищи!.. Но я не признаю их ига, я не безусловно принимал их учение. Шеллинг замолк — а дух развивается, Кузень занялся другим — а ум не останавливается... В некотором смысле они отстали от нашего века. Новое поколение!.. Да, милостивые государи! Для вина нового надобно и мехи новые. Основавшись на сем пункте, перехожу к Царю-Гороху.

Теория названий народных заключается в стихиях самой жизни народа. Сии стихии, многообразные и обширные, сосредоточиваются в народной поэзии. Поэзия есть радость души — вот почему народные песни суть радость, хотя в них нередко печаль... Но печаль, милостивые государи, та же радость: в великом, неземном восхищении, в поэтическом восторге душа ваша испытует истинную радость, она уединяется и беседует с собою, помыслы глубокие обнимают многодумную вашу душу — так и в печали. Повторяю, что печаль и радость, в высшем значении, в абсолютном — одно и то же.

Иногда народ называет предметы силою свободоразумной воли: таковы названия аллегорические, весь Олимп, недавно лишившийся всех горацианских и марциальских прелестей; иногда он называет предметы творческою мощию ф а н т а з и и; таковы все прочие именования. Только сии два способа имеют силу, но они развиваются, подразделяются и исчезают, сливаясь в национальное знаменование. К сему-то второму способу развития именований мы д о л ж н ы отнести и фантастическое проименование Царя-Гороха, говорю д о л ж н ы, ибо мы вывели способы центра всякого мышления...

Сей предмет велик и при одном созерцании обнимает в себе всю сферу фантасмагорий и народных поверий, всю сущность национальности... Предоставляем себе поговорить об этом в другое, более свободное, время, которое, развиваясь само, разовьет и помыслы глубокие, светлые, задушевные, научая человечество своими испытательными обломками».

А. Закревский бросил сатирическую стрелу и в стан петербургских журналистов. Над Сенковским, арабистом, еще не ставшим Бароном Брамбеусом в «Библиотеке для чтения», он посмеялся

только по поводу пресловутой борьбы петербургского профессора со словами с е й и о н ы й. Но жестокому осмеянию подверглись два «брата разбойника», типичные представители рептильной прессы, рекламировавшие друг друга, придавшие своей журнальной деятельности торгашеский характер, прибегавшие в борьбе с литературными противниками к доносам в III отделение, — Булгарин и Греч. Автор не забыл «Феофилакта Косичкина» и получивших под этой подписью широкую известность памфлетов Пушкина в «Телескопе» 1831, № 13, стр. 135—144, и № 15, стр. 412—418. Издевательский тон по адресу Булгарина и Греча свидетельствовал о политических настроениях бывшего питомца Московского университета. Товарищ Лермонтова ненавидел и презирал журналистов, пользовавшихся покровительством Бенкендорфа.

Вот какую речь он заставил произносить оратора под буквой фита:

«Милостивые государи! Мне кажется, подавать голос может не всякий. Иной кричит и невольно заставляет повторить слова баснописца:

Ай моська, знать она сильна,
Коль лает на слона!

Говорить свое мнение позволяется не Косичкину, не самоучке, но тому, который известен своими творениями и которого творения раскупаются, ибо раскупают только достойное. Кто что́ ни говори, а цена денежная безразлична с ценою критики! Но мы видим, что раскупают и дурные, т. е. дешевые (что́ дешево, то гнило) творения, в 25 рублей рукопись. Не такие творения разумею я под именем хороших: в хороших творениях должно различать фасон... Да, фасон есть тайна создания. Я и Мой Товарищ, давно соединенные узами дружбы на оболочках и в предисловиях, в изданиях и критиках, в барышах и накладах, Мы идем своею дорогою и не слушаем всех людских бредней...

Иной из них просил арбуза,
Другой соленых огурцов.

Да и кто будет слушать все ухищрения зависти, досады, злобы за то, что нас все читают и хвалят? т. е. Я хвалю его, а Он хвалит меня. Журналистика великая наука! В ней правило: носи шинель по ветру! Где хорошо, там и мы. Нет ничего глупее, как характерность. В литературе

Когда смотреть на все людские речи,
Придется и осла взвалить себе на плечи.

И что за в ы г о д а? Кто вас ругает — и вы того ругайте: кричите упал, исписался, chute complète![1]

---

[1] Намек на булгаринскую рецензию VII главы «Евгения Онегина».

Я и Он, ибо Мы во всем нераздельны, издавна занимаемся отечественною историею... а как Царь-Горох, прекрасный предмет для романа, относится по существу своему к предметам истории, то Мы, Я и Он, осмеливаемся предложить покупающей или читающей публике следующее:

Царь-Горох есть подлежащее без смысла, ибо не имеет своего сказуемого; Царь-Горох не может быть предметом романа, ибо неизвестно, кто он и когда он был, следовательно, драпировка невозможна, без драпировки нет создания; костюм и околичное описание - вот вся сущность романа.

Занимаясь историей, и преимущественно русскою, Мы смеем ласкать себя, что заслуживаем внимание публики; удостоенные ее доверия, выгодного и бесценного, Мы думаем, что в сем предмете не изменим оному.

Царь-Горох дело нерешенное: grammatici certant et ad huc sub judice est Horat (смотри толкования Иосифа Ежевского)».

Не по душе А. Закревскому налет великодержавного шовинизма в публичных выступлениях проф. Погодина, будущего защитника «системы официальной народности» в «Москвитянине», похвальба московского историка: «Мы, русские, обстроить, отопить, завалить своими лесами, своими водами, своим хлебом всю Европу можем!» и проч.

В связи с эпиграммой Лермонтова «Вы не знавали князь Петра» (1831) приобретает интерес шутка А. Закревского над П. А. Вяземским, писавшим лишь предисловия то некогда к поэме Пушкина, то к переводам на русский язык «Крымских сонетов» Мицкевича и проч. Под буквой иота кратко, но выразительно обрисована личность неудачника-литератора:

«Я, милостивые государи, ничего не знаю о почтенном Царе-Горохе.

Но горох ли он, иль боб,
Царь-Горох, иль Иван поп,
Иль Царица-Чечевица,
Или горькая горчица,—

мне все равно; если бы кто написал поэму, драму, роман о Царе-Горохе, я бы обещал, а может быть, и написал бы предисловие. Писать предисловие — дело нешуточное! Пиша предисловие,

Я как бабка повиваю,
И на славу выпускаю!

А говорить о самом предмете — не мое дело. Я до сих пор много, очень много писал, но ничего не написал. Итак, не спрашивайте меня о Царе-Горохе: напишите — и просите предисловия».

А. Закревский как автор «Царя-Гороха» обнаружил незаурядный талант памфлетиста, с острой наблюдательностью, способностью едко посмеяться над недостатками современников, превос-

ходным чувством стиля объектов своей насмешки. Памфлет приписывался К. Лебедеву, товарищу А. Закревского [1]. Дневник И. Снегирева позволяет включить университетского товарища Лермонтова в круг писателей 30-х годов. Тот же профессор и цензор сохранил указание о другом литературном произведении А. Д. Закревского. 26 января 1834 г. Снегирев записал в своем дневнике: «Вечером был у меня А. Закревский, прочел со мною свой роман «И д е а л и с т», в коем много есть хорошего в неровных позывах духа, видны ум тонкий и проницательность, сила души и глубокая чувствительность сердца, прикрытая в нем юмором. Он обещает в себе автора оригинального, если не будет раболепствовать иностранным писателям и если станет работать над собою и заниматься изучением ума и сердца в книгах, в себе и в других. Его слог есть живое выражение его духа, тяготимого плотью и рассееваемого светом. Надобно собираться с собою».

Мне неизвестно, был ли напечатан этот роман, сохранилась ли где-либо в архиве рукопись А. Д. Закревского с таким заглавием. Одно можно сказать: роман, видимо, был посвящен переживаниям героя из разряда «лишних людей», судьбе романтически настроенной личности среди светской черни и по форме относился к новому типу психологического романа французской школы беллетристов.

Цензор Снегирев почувствовал в молодом авторе оригинальное дарование. Но российская действительность не дала ему, как и многим в то время, развернуться. Дворянская среда приковывала к себе разнообразными связями, условия обеспеченной жизни выращивали эстетический дилетантизм, вкус ко всяческим рассеяниям; отсутствие общественной жизни в условиях николаевской реакции сокращало стремления проявить себя во-вне и уводило в мир интимных иллюзий или вообще обыденного существования.

О жизни А. Д. Закревского по окончании университета сохранились скудные сведения. Воспоминания А. М. Фадеева, саратовского губернатора, встретившегося с Закревским в 1844 г. в его имении (в Хвалынском уезде, Саратовской губ.), рисуют талантливого человека с задатками замечательного актера, со всеми данными для иной, более плодотворной, деятельности, чем жизнь жуирующего за границей барина, зарывшегося впоследствии в хозяйственные заботы о своем родовом дворянском гнезде.

Воспоминания А. М. Фадеева бросают отсвет и на ранние увлечения А. Д. Закревского, уясняя нам его психологический и внешний облик: «Андрей Дмитриевич Закревский, совершенно свет-

---

[1] «Русская старина», 1878, сентябрь, стр. 161. «Русский библиографический словарь» в статье о К. Лебедеве повторил предположение редакции «Русской старины», не обратив внимания на осторожное замечание «Библиографических записок» 1858 г.: «Сочинение брошюры приписывается одному из воспитанников Московского университета».

ский, остроумный весельчак, провел большую часть жизни в Париже, где порасстроил свое значительное состояние. Одаренный необыкновенным, редким сценическим талантом, он приводил в восхищение всех своей игрой на домашних спектаклях, особенно в комических ролях, к которым очень шла его шарообразная, немного неуклюжая, но чрезвычайно подвижная фигура. В Париже ему тоже случалось отличаться на домашней сцене, и однажды его игра так пленила директора одного из парижских театров (кажется «Variété»), что тот немедленно предложил ему поступить к нему на сцену с жалованием в 30 тысяч франков в год; узнав, что Закревский богатый человек, директор взял с него слово, что в случае, если он когда-нибудь разорится и будет нуждаться в деньгах, то непременно воспользуется его предложением. Закревский обещал, но хотя отчасти подорвал свои средства веселыми развлечениями парижской жизни, однако, не до такой степени, чтобы променять звание русского дворянина и помещика на французского актера. Возвратясь в отечество, он засел в своей саратовской деревне уже навсегда. Изредка он приезжал в Саратов по делам. Раз, в день именин моей жены [1], 21 мая, он приготовил ей сюрприз, составив у нас в доме маленький семейный театр. Он выбрал старую комедию князя Шаховского «Не любо, не слушай, лгать не мешай», себе взял роль старой тетушки Хандриной и, переодетый в женское платье, представил комическую старуху с таким неподражаемым совершенством, что наверно такая Хандрина никогда не являлась и на столичных сценах. Потом он играл еще с таким же успехом в благородном спектакле, устроенном Еленой Павловной в пользу детского приюта, основанного ею в Саратове... и кажется этим закончил свою сценическую деятельность, занявшись исключительно своим хозяйством и мистицизмом, к которому, в разрез с своей живой, веселой натурой, питал большое влечение» [2] (см. выше о знакомстве Закревского с Ю. Н. Бекетовым). Сохранилось известие о встрече с А. Д. Закревским в начале 40-х годов в Петербурге его университетского товарища К. Н. Лебедева, служившего в одном из департаментов: «Я снова (почти после 10 лет) увиделся с Закревским. Он взрос и укрепился в том, что́ начал. Под наружностью легкости, шутовства и актерства — уменье сходиться с людьми, узнавать их слабости, отгрызаться от требований и не забывать себя или думать о себе. Комфорт сделал из него совершенную гору. Желал бы я знать мысли о нем жены его. Я не думаю, чтобы был человек, который бы мог обидеть его, так он необидчив, но не думаю также, чтобы кто-нибудь искренно любил его» [3].

---

[1] Елена Павловна, урожденная княгиня Долгорукая.

[2] «Воспоминания А. М. Фадеева», Одесса, 1897, стр. 184—185.

[3] «Из записок сенатора К. Н. Лебедева», «Русский архив», 1910, № 10, стр. 187—188.

4

Одновременно с А. Д. Закревским 20 августа 1828 г. подал в правление Московского университета о принятии его в своекоштные студенты словесного отделения князь Валериан Павлович Гагарин. Сын тайного советника, обер-прокурора Правительствующего сената князя Павла Павловича Гагарина (род. 4 марта 1787 г.), внесенный по Московской губернии в пятую часть родословной книги московского дворянства, Валериан Гагарин (род. в 1812 г.) был связан родственными узами с родовитым барством: его сестра, Софья Павловна, была замужем за кн. Андреем Петровичем Оболенским; брат, Андрей Павлович, умерший 7 января 1828 г. в звании шталмейстера, был женат на княжне Екатерине Сергеевне Меньшиковой (умерла 24 декабря 1835 г.).

Свое заявление он подписал характерной для того времени подписью: «Князь Валериан княж Павлов сын Гагарин». В 1828 г. ему было 16 лет. Согласно заявлению, он обучался в доме родителей закону божию, арифметике, алгебре, геометрии, истории, географии всеобщей и российской, словесности российской и французской, началам физики и естественной истории, языкам латинскому, греческому, немецкому и английскому. 27 августа профессора Снегирев, Погодин, Чумаков, Болдырев и Мерзляков в своем донесении в правление нашли его способным к слушанию лекций.

После подписания обычных в то время канцелярских бумаг (его отец 10 сентября 1828 г. дал подписку, что его сын «будет являться в предписанной от начальства одежде и своим поведением не нанесет начальству никакого беспокойства» [1]) Валериан Гагарин был зачислен в студенты Московского университета, но курса не кончил. Арестованный по делу сунгуровского тайного кружка студент Я. И. Костенецкий, придя 17 января 1832 г. к коменданту, встретил у него в уланском мундире Валериана Гагарина [2]. Но еще в 1831 г. Гагарин находился в университете, т. е. три года вращался в студенческой среде. Недалекий, в оценке Лермонтова, с привычками аристократической «золотой молодежи», он, однако, был неплохим товарищем, не отставал, как увидим ниже, от тех студентов, которые в демонстрациях выражали свое негодование против бездарной профессуры, а заодно и против казарменного университетского режима.

В числе членов следственной комиссии по сунгуровскому делу был его отец. Когда однажды обвиняемый Костенецкий был введен в доме генерал-губернатора в комнату, где заседала комиссия, в ней находились только князь П. П. Гагарин и флигель-

---

[1] Из архива Московского университета.

[2] Дневник Костенецкого (см. «Воспоминания из моей студенческой жизни» в «Русском архиве», 1887, кн. I, стр. 229). В. Гагарин не сделал блестящей карьеры на военной службе; в 1848 г. он был только в чине поручика.

адъютант граф Строганов. Костенецкий рассказывает в своих воспоминаниях: «Когда я вошел в присутствие, князь Гагарин сказал графу мою фамилию и начал ему по-французски очень хвалить меня, называть благороднейшим и даровитым молодым человеком, завлеченным злонамеренными людьми» [1].

Совершенно очевидно, что Валериан Гагарин рассказал отцу о студенте Костенецком, выделявшемся среди молодежи своим активным поведением в моменты, требовавшие открытого выражения общественных симпатий. В свою очередь, можно думать, отец передавал ему подробности политического процесса, тем более что члены комиссии, как вспоминал Костенецкий, не придавали серьезного значения сунгуровскому делу, нестрогая резолюция по которому была отменена самим царем Николаем [2].

Допустимо предположение, что студент Лермонтов мог услышать от Валериана Гагарина более точные сведения о тайном политическом обществе, чем те толки и слухи, которые бродили в московском обществе. Перед юношей-поэтом открывался знакомый ему мир воззрений и настроений, заявляемых в кружке разночинцев резко и решительно: «Во время наших посещений (рассказывает Костенецкий) Сунгуров, а особливо (его побочный брат) Гуров часто заводили с нами разговор о деспотизме, о взяточничестве нашего чиновничества, о казнокрадстве даже министров, их глупости и подлости, о бедствиях народа, несправедливости судей и прочих возмутительных предметах. При этом в особенности Гуров отличался своими неистовыми выходками против правительства и царской фамилии, читали на счет их своего сочинения стихи, рассказывали про них самые скандальные стихи и проч., и мы, разумеется, согласны были почти со всеми этими мыслями» [3]. Отголоски подобных разговоров звучали в университетских аудиториях. Лермонтов помнил оппозиционное настроение против царизма «студентов-братьев»:

Их гордый вид пред гордыми властями...

Если Лермонтов бывал у Гагариных, в круг его наблюдений попадало столбовое московское дворянство, раскрывавшее перед ним «соблазнительную повесть»

Сокрытых дел и тайных дум,
Картины хладные разврата,

«приличьем скрашенный порок» — все то, о чем «неумолимый и жестокий» поэт не успел поведать в больших художественных полотнах. Князь Павел Гагарин, начальник заведения призрения сирот, в честь которого князь Шаликов слагал стихотво-

---

[1] «Русский архив», 1887, кн. I, стр. 226.
[2] Там же.
[3] «Русский архив», 1887, № 5, стр. 74—75.

рения в связи с его филантропической деятельностью [1], о котором начинающий литератор А. Д. Галахов писал в альманахе «Сиротка», изданном в пользу заведения призрения сирот, как о «человеке, измеряющем время жизни своей делами любви к ближним» (1831 г., стр. 2—3), — обольстил свою племянницу.

Что Лермонтов, зная Валериана Гагарина, на светских балах встречался с его сестрой Варварой Павловной, вполне вероятно.

В одном старинном альбоме (из частного собрания) за подписью Лермонтова даже существовало стихотворение: «Графине Варваре Павловне Гагариной (потом замужем за Солнцевым)». Приписка в скобках показывает, что записавший это стихотворение знал о жизни Гагариной, так как «Российская родословная книга», изданная кн. Петром Долгоруковым (ч. I, СПБ, 1855), подтверждает ее выход замуж за Дмитрия Петровича Солнцева (стр. 247). Привожу это стихотворение:

Львица модная, младая,
Честь паркета и ковра,
Что ты мчишься, удалая?
И тебе придет пора.
На балах ты величава.
. . . . . круглой и вертлявой
Своенравно не виляй
И меня не раздражай.
Погоди! Тебя заставлю
Я смириться предо мной.
. . . . . .
. . . . . .[2]

5

Одновременно с А. Д. Закревским экзаменовался Дмитрий Павлович Тиличеев. Сын лейб-гвардии подпоручика Павла Матвеевича, калужского помещика [3], Тиличеев родился 23 июля 1812 г., первоначальное образование получил в доме своих родителей, а с 1826 по 1828 г. обучался в Могилеве в школе армейских под-

---

[1] «Дамский журнал», 1830, № 43—44, № 45—46.

[2] Две последние строчки неудобны для печати. В том же альбоме за подписью Лермонтова острое стихотворение «Графине Нессельроде, урожденной Закревской».

[3] На основании свидетельства из Калужского дворянского депутатского собрания от 21 декабря 1821 г. устанавливается, что у П. М. Тиличеева в Тульской, Тверской, Рязанской и Новгородской губерниях в его деревнях было 280 душ крестьян мужского пола (архив Московского университета).

прапорщиков, учрежденной при главной квартире 1-й армии. В своем заявлении в правление Московского университета от 20 августа 1828 г. Тиличеев написал, что он «обучался у разных учителей закону божию, арифметике, алгебре, геометрии, всеобщей и российской истории, географии и российской словесности, латинскому, французскому, немецкому и английскому языку». Приложенное им свидетельство от офицеров школы армейских прапорщиков от 25 марта 1828 г. удостоверяло, что дворянин Тиличеев, 16 лет, «обучался наукам при отличных способностях, прилежании и поведении с успехами:

в законе божием — очень хорошими,
логике — отличными,
психологии — отличными,
российской словесности — отличными,
политической истории главнейших государств — очень хорошими,
российской истории — отличными,
всеобщей географии — отличными,
российской статистике — хорошими,
(в) чистой математике — отличными,
латинском языке — хорошими,
французском языке — отличными,
немецком языке — очень хорошими,
английском языке — очень хорошими».

21 августа 1828 г. проф. Ульрихс, Чумаков, Ивашковский, Василевский, адъюнкт Васильев нашли Тиличеева способным к слушанию лекций, причем в журнале правления от 24 августа 1828 г. по донесению экзаминаторов в списке выдержавших испытания стояли на первом месте Дмитрий Тиличеев, на втором Андрей Закревский [1].

Нелестная характеристика Д. П. Тиличеева в стихотворении Лермонтова касается нравственных качеств товарища А. Д. Закревского. Превосходно подготовленный, Тиличеев успешно окончил в 1832 г. Московский университет со званием кандидата. Военная карьера явно не прельщала его; он не пошел по пути своего старшего брата, Николая Павловича, бывшего в 1827 г. юнкером лейб-гвардии Егерского полка, участника турецкой войны 1828 г.[2]. Судьба его по выходе из университета неизвестна.

---

[1] Подписку о наблюдении за форменной одеждой студента Тиличеева дал 10 сентября 1828 г. действительный статский советник кавалер Андрей Федорович Аничков. Д. Тиличеев в тот же день сообщил университетской администрации, что проживает на Б. Дмитровке, в доме Кожина.

[2] См. «Под Варною 10 сентября 1828 г. Из воспоминаний о лейб-гвардии Егерском полке» («Русская старина», 1876, февраль, стр. 369).

6

Итак, в послании к «А. Д. З.» Лермонтов имел в виду трех студентов Московского университета — Закревского, Гагарина и Тиличеева [1]. Главой триумвирата был А. Д. Закревский. С ним Лермонтов чаще встречался, к нему был дружески расположен. С ним и Гагариным принял участье в известной «маловской истории».

16 марта 1831 г., когда студенты этико-политического факультета решили произвести демонстрацию на лекции проф. Малова и обратились за содействием к студентам других факультетов, словесники оказались наиболее отзывчивыми. Костенецкий, возглавлявший студенческое движение, вспоминал, что в назначенный день на лекцию Малова пришли среди других словесников князь Гагарин, Закревский, Огарев; пришли и студенты математического факультета — Герцен, Диомид Пассек и др. [2].

В воспоминаниях Костенецкого фамилия Лермонтова как участника демонстрации не названа. Но мы знаем, что Лермонтов за свое участие в «маловской истории» о ж и д а л с т р о г о г о н а к а з а н и я, по словам его товарища Н. И. Поливанова, у которого на квартире (в доме на Молчановке) 23 марта 1831 г. написал стихотворение, исполненное мрачного предчувствия, чувства обреченности:

Послушай! Вспомни обо мне,
Когда законом осужденный
В чужой я буду стороне —
Изгнанник мрачный и презренный...

По словам Костенецкого, он был мало знаком с Лермонтовым, хотя тот часто садился подле него на лекциях. Но Лермонтов много лет спустя на Кавказе быстро узнал товарища по университету: оба были в ссылке.

В воспоминаниях Костенецкого есть одно место, не привлекавшее до сих пор внимания ни одного из исследователей Лермонтова, а между тем бросающее неожиданный свет на студенческую жизнь поэта.

Костенецкий, писавший свои мемуары в 1872 г., вспоминал, что «Н и к о л а й О г а р е в, Г е р ц е н и З а к р е в с к и й составляли какой-то триумвират, и хотя они были и разных факультетов, но они всегда ходили вместе и неразлучно» [3]. Таким образом, Закревский, товарищ Герцена и Огарева, служил нитью, связывавшей Лермонтова-студента с двумя замечательными представителями молодой радикальной интеллигенции 30-х годов.

---

[1] Кого поэт имел в виду под именем Павла, не удалось установить. Может быть, то был дядька, воспитавший Закревского с детских лет.

[2] «Русский архив», 1887, кн. I, вып. III, стр. 338.

[3] «Русский архив», 1887, кн. I, № 1, стр. 111.

В беседах с Закревским до Лермонтова долетали идейные токи, воспламенявшие будущего Искандера и его друга. В 1831—1832 гг. еще не было тех прославленных кружков Станкевича и Герцена, которые были воспеты в «Былом и думах». 9 июля 1833 г. Герцен признавался Огареву: «Ты, Вадим (Пассек) и я — мы составляем одно целое», хотя осенью 1831 г. он уже познакомился с Н. Сатиным и Н. Сазоновым. В эти же годы «неистовый Виссарион» еще не входил в круг тех товарищей Станкевича, которые предались изучению немецкой идеалистической философии. Сен-симонистские взгляды сложились в кружке Герцена, шеллингианство охватило кружок Станкевича уже по выходе Лермонтова из университета. Следовательно, рассуждать о Лермонтове-студенте как одиночке, не входившем в студенческие кружки Герцена и Станкевича, неисторично, потому что этих кружков, как мы утверждаем, и не существовало в годы пребывания Лермонтова в Московском университете с тем специфическим содержанием их идейных споров и расхождений, как это обычно излагается в трудах по истории русской общественной мысли того времени.

В университете были разнородные группировки и объединения студентов: рядом с политическим кружком Сунгурова, питомца Университетского благородного пансиона, было «литературное общество № 11», в котором среди казеннокоштных студентов едва ли не главную роль играл В. Г. Белинский; в октябре 1831 г. возникло «дружеское общество» из трех студентов — Я. Неверова, И. А. Оболенского и И. П. Клюшникова. К ним присоединился несколько позже Н. В. Станкевич, о кружке которого с участием Белинского, К. Аксакова, С. Строева, В. Красова, О. Бодянского и др. можно говорить только с 1833 г., когда Лермонтов был в Петербурге. Было еще несколько небольших по составу студенческих групп [1].

Станкевич, поэт и драматург, печатавшийся в московских и петербургских журналах и газетах («Телескоп», «Бабочка»), студент-словесник, интересовался Лермонтовым, который, наверное, читал его стихотворения. Приятель Станкевича, поэт Красов, помнил студента Лермонтова, когда они давно разошлись на жизненном пути. В 1841 г. Красов спрашивал в письме А. А. Краевского, редактора «Отечественных записок»: «Что наш Лермонтов? Нынешней весной, пред моим отъездом в деревню за несколько дней, я встретился с ним в зале благородного собрания — он на другой день ехал на Кавказ. Я не видал его 10 лет (он когда-то был короткое время моим товарищем по университету) — и как он изменился! Целый вечер я не сводил с него глаз. Какое энергическое, простое, львиное лицо!» [2]

---

[1] «Заветы», 1913, № 3, «Тайное общество Сунгурова».

[2] Письмо Красова к Краевскому было опубликовано мной в статье «Поэты кружка Станкевича» («Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», 1912, кн. IV).

Лермонтов не входил в указанные выше студенческие кружки, но знал об них, как и его знали члены этих кружков. Любопытный факт: студент Костенецкий, по его словам, «был мало знаком с Герценом, с Огаревым хорошо сошелся; мы часто вместе читали по-немецки Шиллера, и он подарил мне четыре стереотипных томика сочинений этого поэта, написав на каждой книжечке: «Якову от Николая» [1]. Таким образом, личная приязнь, частые встречи Костенецкого с Огаревым не привели его к более действенному общению с Герценом. Так и знакомство Лермонтова с Закревским, приятелем Герцена и Огарева, не перешло в личную связь между ними и поэтом. Это, разумеется, не снимает утверждения, что умственная жизнь, кипевшая в студенческих кружках, политические интересы, волновавшие передовое студенчество, были близки Лермонтову, о чем в данных материалах к биографии поэта лишь частично приходится говорить [2].

Но необходимо подчеркнуть, что Лермонтов был связан с товарищеской средой, что у него был свой кружок, в который входили как студенты, так и внеуниверситетские его друзья; в этом кружке разгорался его поэтический талант, находя привет, поддержку. Лермонтов и его товарищи в беседах на общественные, литературные темы, при обсуждении театральных постановок Малого театра с участием Мочалова, Щепкина, во многих вопросах думали о том же, о чем велись споры в передовых студенческих кружках.

7 июня 1831 г. Лермонтов сделал на письме В. А. Шеншина к Н. И. Поливанову приписку к последнему, называя его «любезным другом» и делясь с ним своими интимными тревогами, вызвавшими характерное признание: «Нет, друг мой! мы с тобой не для света созданы». Шеншин, между прочим, сообщал Поливанову: «Николай в деревне, Закревский избаловался. Других ерников [3]... я не вижу, — не полагай довольного удовольствия с ними быть в компании» [4].

Итак, А. Д. Закревский снова нам встречается и попрежнему в кругу друзей Лермонтова.

Н. И. Поливанов (1814—1874) не был студентом Московского университета, он учился с Лермонтовым в школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Сын тайного советника, о балах которого писались статейки в московских журналах, будущий Лафа (герой «Гошпиталя» и «Уланши») [5], оказывается, в начале 30-х годов, по словам В. Шеншина, «силился принять

---

[1] «Русский архив», 1887, кн. I, стр. 111.

[2] См. мою статью в сборнике «Венок Лермонтову», М., 1914.

[3] Ср. послание к «А. Д. З.».

[4] По автографу, находящемуся в Пушкинском доме.

[5] Тетка Поливанова была замужем за поэтом Денисом Давыдовым, с которым он мог встречаться, когда поэт-партизан приезжал из своего имения в Москву.

меланхолический оборот своему характеру». Лермонтов считал его родственным себе в критическом, отрицательном отношении к «свету»; Поливанов, по словам того же В. Шеншина, «следовал Лермонтову, которого (он) безжалостно изувечил, подражая ему на французском языке».

Своему другу Лермонтов дарил автографы своих стихотворений.

В. А. Шеншин (1814—1873) также не был студентом Московского университета. Об его душевных переживаниях свидетельствуют строки в упомянутом письме к Поливанову: «Мне здесь очень душно, и только один Лермонтов, с которым я уже пять дней не видался... меня утешает своею беседою». В 1831 г. Лермонтов посвятил ему стихотворение «К другу В. Ш.»:

«До лучших дней!» перед прощаньем,
Пожав мне руку, ты сказал;
И долго эти дни я ждал,
Но был обманут ожиданьем!..

Вероятно переводная статья «Байрон в Греции» в журнале «Атеней» (1830, апрель), подписанная: Вл. Ш е н ш и н, принадлежала Владимиру Александровичу Шеншину. Если так, то выбор темы говорил о политических взглядах переводчика, для которого автор «Чайльд-Гарольда» был дорог как борец за освобождение порабощенного народа[1].

Студентом был Николай Семенович Шеншин (род. 3 октября 1813 г.), сын гвардии поручика мценского помещика, поступивший в Московский университет на словесное отделение в августе 1830 г.; вместе с Лермонтовым учился в школе гвардейских подпрапорщиков (умер в 1835 г.).

В. А. Шеншин его упомянул в письме к Н. И. Поливанову; на его сестре, Анне Семеновне, В. А. Шеншин по выходе из школы гвардейских подпрапорщиков женился.

Н. С. Шеншину Лермонтов посвятил романтическую повесть о новгородском республиканце Вадиме «Последний сын вольности».

---

[1] Вл. Шеншин перевел из книги «Histoire moderne de la Grèce... par jacovaky Rizo Néroulos. Genève, 1828» отрывок, где, между прочим, давалась следующая характеристика Байрона: «Уже несколько лет человек, рожденный быть поэтом, восхищал образованные народы. Превосходный гений его царил выше обыкновенной сферы и проникал испытательным взором своим в сокровеннейшие глубины сердца человеческого. Зависть, не могши вредить поэту, устремилась на человека и жестоко уязвила его. Но он не стал защищаться, будучи могущественен; не хотел мстить врагам, ибо был великодушен: он искал одних сильных впечатлений и жил высокими чувствованиями. — Способный к благороднейшим пожертвованиям и уверенный, что прекрасное можно найти только в справедливом, он посвятил себя делу Греции... он пожелал биться за свободу Эллады...» (стр. 93—95).

Во второй строфе посвящения поэт вскрывает лирическую настроенность своего друга, особенную задушевность их отношений:

И я один, один был брошен в свет,
Искал друзей — и не нашел людей;
Но ты явился: нежный твой привет
Завязку снял с обманутых очей.—
Прими ж, товарищ, дружеский обет,
Прими же песню родины моей,
Хоть эта песнь, быть может, милый друг,—
— Оборванной струны последний звук!..[1]

Политический характер темы о «свободы витязе молодом», продолжавшей декабристскую традицию Рылеева и Пушкина, указывал на сочувствие Н. С. Шеншина к историческим экскурсам и вольнолюбию поэта.

Теперь мы можем перечислить ближайших товарищей Лермонтова в его студенческие годы: Закревский, Поливанов, Шеншины. В состав пятерки входили три студента и двое молодых людей, не имевших отношения к университету. Лермонтов поддерживал связь и с товарищами по пансиону, например, с Дурновым, но перечисленные товарищи составляли ту группу, которая ближе всего стояла к поэту, о которой он вспоминал в Петербурге, работая над романом «Княгиня Лиговская» (1836). Автобиографический характер романа давно признан: в образе Г. А. Печорина нетрудно найти подлинно лермонтовские черты. Отражением московской студенческой жизни являлось описание в V главе поездок (Печорина) «с толпою таких же н е г о д я е в, как он, в Петровский, в Сокольники и Марьину Рощу

Можете вообразить, что они не брали с собою тетрадей и книг, чтоб не казаться педантами. П р и я т е л и П е ч о р и н а, к о т о р ы х ч и с л о б ы л о, в п р о ч е м, н е о ч е н ь в е л и к о[2], были все молодые люди, которые встречались с ним в обществе Печорин с товарищи являлся также на всех гуляньях. Держась под руки, они прохаживались между вереницами карет, к великому соблазну квартальных. Встретив одного из этих молодых людей, можно было, закрывши глаза, держать пари, что сейчас явятся и остальные. В Москве, где прозвания еще в моде, прозвали их la bande joyeuse»[3].

Лермонтов припомнил и то словечко, которое частенько срывалось с уст сановных бар по адресу «веселой шайки», — отец

---

[1] Ср. посвящение Рылеева А. А. Бестужеву в поэме «Войнаровский».

[2] Разрядка наша. — *Н. Б.*

[3] Герцен, вспоминая в 1838 г. во Владимире шумную вечеринку своего кружка «на Никитской, в нижнем этаже большого дома, в последних числах мая 1833 года», назвал себя и своих товарищей (Сатина, Сазонова, Вадима Пассека, Кетчера, Савича, Огарева) la bande joyeuse (см. А. И. Г е р ц е н, Полн. собр. соч, под ред. М. К. Лемке, т. II, стр. 170).

Н. И. Поливанова называл негодяями товарищей своего сына (см. в письме В. А. Шеншина к Н. И. Поливанову от 7 июня 1831 г.: «Прощай! Верный твой друг, хотя тебя и уверяет твой папинька, что мы пострелы, негодяи, но пожалуйста не верь»).

Если в «Княгине Лиговской» товарищи Лермонтова были показаны только как веселящаяся светская молодежь, то в драме «Странный человек» (1831) студенческая группа, близкая к Арбенину, в известном смысле alter ego Лермонтова, была изображена с идейными спорами об общественных, исторических вопросах, с откликами на московскую театральную жизнь, с литературными интересами. Четвертая сцена, где молодые люди («ни одному нет больше 20 лет») собрались в комнате студента Рябинина, воспроизводила бытовое явление, знакомое студенту-драматургу [1].

На подобных собраниях Лермонтов принимал участие в разговорах о театре, о прославленных мастерах сцены; рассказ одного из персонажей драмы, что он видел в Малом театре «общипанных «Разбойников» Шиллера», его оценка игры Мочалова: «Мочалов ленился ужасно! Жаль, что этот прекрасный актер не всегда в духе», — воспроизведение конкретного эпизода из студенческих театральных увлечений поэта, являясь в то же время типической картинкой отношения к гениальному трагику московской театральной публики. Достаточно припомнить, как студенчество горячо интересовалось статьями «Телескопа», где проблема народности выдвигалась как первоочередная для уяснения путей развития культуры России в прошлом и в современной жизни; достаточно припомнить статью редактора в № 1 «Телескопа» за 1831 г. «Современное направление просвещения», чтобы сказать, что вопрос Челяева в «Странном человеке»: «Господа, когда-то русские будут русскими?» и ответ Заруцкого: «А разве мы не доказали в 12 году, что мы русские? Такого примера не было от начала мира... Мы современники и вполне не понимаем великого пожара Москвы; мы не можем удивляться этому поступку; эта мысль, это чувство родилось вместе с русскими. Мы должны гордиться, а оставить удивление потомкам и чужестранцам. Ура! господа! Здоровье пожара московского!..»—вся эта реплика совпадает с высказываниями журнала Н. И. Надеждина, с тем ходом мыслей, которые были развиты в известной статье А. З. и которые, конечно, дебатировались в лермонтовской студенческой группе.

Возможно, что тост Заруцкого заострен был как ответ на толки иностранцев, видевших в московском пожаре 1812 г. проявление варварства русского народа.

В майской книжке «Телескопа» (№ 9) 1831 г. был напечатан отрывок из романа Загоскина «Рославлев или русские в 1812

---

[1] Романтическая драма «Странный человек» была окончена в Москве 17 июля 1831 г.

году», рисовавший сценку, как выбежавшие из кремлевских Тайнинских ворот пять французских офицеров негодовали, задыхаясь в дыму пожарища. «Проклятие русским! — вскричал генерал, — варвары!..» — «Они варвары? — возразил один офицер в огромной медвежьей шапке. — Вы слишком милостивы, генерал! Они не варвары, а дикие звери!.. Мы думали здесь отдохнуть, повеселиться... что же? Эти проклятые калмыки... О! их должно непременно загнать в Азию, надобно очистить Европу от этих татар!.. Посмотрите! вон стоят их двое. С каким скотским равнодушием смотрят они на этот ужасный пожар!.. и этих двуногих животных называют людьми!»... Наполеон, выйдя из Тайнинских ворот, прошептал сквозь зубы: «Варвары! Скифы!» (стр. 55—56).

То чувство гордости за свою страну, за свой народ, которое в лермонтовской драме было приписано Заруцкому (возможно, его прототипом был студент Закревский), в полной мере разделялось автором стихотворений «Поле Бородина» (1830—1831), «Два великана» (1832).

Студенты в «Странном человеке» обсуждают литературные произведения своего товарища. Младшие современники Пушкина, они ценят в поэзии реалистическую правду, простоту, одновременно преклоняясь перед поэтом мировой скорби — Байроном.

Заруцкий по поводу одного стихотворения Арбенина говорит: «Вот этот отрывок тем только замечателен, что он картина с природы. Арбенин описывает то, что с ним было, просто, но есть что-то особенное в духе этой пьесы. Она в некотором смысле подражание «The Dream» Байронову» [1].

У Заруцкого есть автографы или копии стихотворений Арбенина — так и товарищи Лермонтова получали от него его подлинные рукописи, списывали его произведения. Читая в своем кружке стихи, поэт слышал те восхищенные оценки друзей, которые Снегин высказал по поводу одного стихотворения Арбенина: «Он это писал в гениальную минуту...»

Товарищи Лермонтова знали его поэтическую работу, знали его житейские волнения, его лирические чувства, возбужденные в нем предметами его любви, знали его тягостные настроения, порожденные изменой одной из его возлюбленных; с ними он делился тревогами своего ума и сердца, с ними делил он свои радости и горе; в их среде он нашел признание своему необыкновенному дарованию, с ними посещал театр, с ними рассуждал о текущей политической жизни, касался исторических тем, решал философские проблемы (см. такой исключительный по значению для характеристики умственной жизни студента Лермонтова документ,

---

[1] «Я видел юношу: он был верхом» и т. д. Заруцкий читает Снегину еще два стихотворения:

1) «Моя душа, я помню, с детских лет...»
2) «К чему волшебною улыбкой...»

как «1831-го июня 11 дня»), с ними демонстрировал свое возмущение косными порядками университетской жизни, отражавшими «дух времени» в эпоху Николая I. Что он давал своему кружку больше, чем от него получал, что гениальным юношей, задыхавшимся в стране политического бесправия, в светском обществе самодовольных посредственностей, неотвязно владело мучительное ощущение: «я везде одинок», — это не подлежит сомнению. Но что жажда дружбы, товарищества в немалой мере удовлетворялась Лермонтовым в этом кружке, что привычное ему чувство одиночества сменялось радостными минутами общения с умной и талантливой молодежью, серьезно думавшей об интересовавших его вопросах интеллектуального порядка, — это также бесспорно. Недаром у Лермонтова ряд юношеских стихотворений обращен к другу, к приятелю; не раз слышится в его лирике возглас: «друзья, друзья мои»; в одной из его песен 1831 г. звучит мажорная мелодия:

Ликуйте, друзья, ставьте чаши вверх дном,
Пейте!
На пиру этой жизни, как здесь на моем,
Не робейте.

Не случайно, что в антикрепостническую драму «Странный человек» включена студенческая сцена, в которой Лермонтов дал сочувственную зарисовку своих товарищей университетской поры.

Э. Г. Герштейн

—

ЛЕРМОНТОВ И «КРУЖОК ШЕСТНАДЦАТИ»

Участие Лермонтова в «кружке шестнадцати» остается одним из наименее исследованных моментов его биографии. Литературные источники по этому вопросу не дают сведений ни о полном составе кружка, ни об его деятельности, ни об идеологической направленности. Еще в 1895 г. Н. Викторов в журнальной статье [1] утверждал, что, несмотря на частые упоминания об «аристократическом» кружке Лермонтова, история и идейное содержание «кружка шестнадцати» мало кому известны. Возможно, что данные о «кружке шестнадцати» передавались изустно по преданию или сохранялись еще в памяти живых людей. Но в литературу эти сведения не просочились. Те скудные и противоречивые данные о «кружке шестнадцати», которые мы находим в справочных изданиях [2], не расширили представления об этом «обществе» и явно были заимствованы из одних и тех же источников. Таких первоисточников в литературе имеется всего два: это книга бывшего участника кружка Ксаверия Браницкого «Les nationalités slaves. Lettres au révérend P. Gagarin (s.-j.)», вышедшая в Париже в 1879 г., и письмо Ю. Ф. Самарина к кн. И. С. Гагарину, написанное в 1840 г., но ставшее известным, и то не полностью, лишь в 1894 г. [3].

Между этими двумя публикациями промелькнуло еще одно упоминание о «кружке шестнадцати», но оно именно промелькну-

---

[1] Н. Викторов, Кружок шестнадцати, «Исторический вестник», 1895, № 10.

[2] См. напр. «Русский биографический словарь», статьи «Гагарин», «Валуев» и «Лермонтов». Ср. также редакционную статью «Материалы для биографии и литературной характеристики» в Полн. собр. соч. М. Ю. Лермонтова под ред. Д. И. Абрамовича, СПБ, 1913, т. V, стр. LXXXIV.

[3] В. А. Бильбасов, Самарин и Лермонтов, «Новое слово», 1894, № 2.

ло, так как, повидимому, было изъято цензурой. Я имею в виду статью Н. С. Лескова «Иезуит Гагарин в деле Пушкина», напечатанную в 1886 г. в 8-й книге «Исторического вестника». По свидетельству Викторова, в этой статье одним из доводов Лескова против версии об участии Гагарина в рассылке пасквильных писем к Пушкину было указание на принадлежность Гагарина к кружку Лермонтова («кружку шестнадцати»). Но несмотря на то, что Викторов приводит точную выдержку из названной статьи Лескова, цитированный им абзац отсутствует в печатном издании. Очевидно, Викторов пользовался либо изъятым экземпляром, либо рукописью статьи Лескова. Этот опущенный абзац, так же как и упорное молчание живших еще в России в конце XIX в. современников Лермонтова, безусловно являются доводом в пользу политического характера «кружка шестнадцати».

В последнее время Б. М. Эйхенбаум, не располагая дополнительными данными, рассмотрел уже известные факты под новым углом зрения и построил развернутую концепцию общественно-политического содержания «кружка шестнадцати» и решающего влияния его на весь последний период жизни и творчества Лермонтова [1].

Идейная связь между «Философическим письмом» Чаадаева и «Думой» Лермонтова, тесное общение И. С. Гагарина с Чаадаевым привели Б. М. Эйхенбаума к мысли, что Чаадаев имел непосредственное влияние на «кружок шестнадцати». Все гражданские стихи Лермонтова, согласно концепции Эйхенбаума, были написаны от лица «кружка шестнадцати», охарактеризованного им как неодекабристский кружок, выражавший оппозиционные настроения родовитого дворянства и существовавший уже в 1836 г.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, участие Лермонтова в этом кружке решило непосредственно его судьбу в 1840 г., когда он был выслан царем на Кавказ. Б. М. Эйхенбаум предположил, что в то время весь «кружок шестнадцати» был обнаружен правительством и в полном составе выслан на Кавказ.

Разрешение поставленных Б. М. Эйхенбаумом проблем было чрезвычайно затруднено отсутствием не только конкретных материалов о «кружке шестнадцати», но и самых элементарных биографических сведений об его участниках.

В настоящей работе я постараюсь восполнить этот пробел и, насколько позволяют найденные новые данные, наметить пути для дальнейшего изучения «кружка шестнадцати» и влияния его на Лермонтова.

---

[1] См. статью Б. М. Эйхенбаума «Основные проблемы изучения Лермонтова», «Литературная учеба», 1935, № 6 и комментарии к Полн. собр. соч. Лермонтова, изд. «Academia», 1936—1937.

1

Обратимся прежде всего к единственному высказавшемуся о «кружке шестнадцати» его участнику — к Браницкому.

Граф Ксаверий Владиславович Корчак-Браницкий (род. в 1814, ум. в 1879 г.?) в 40—60-х годах был одним из видных польских эмигрантов. История его эмиграции из России рассказана им самим в книге «Les nationalités slaves». Браницкий, с детства ненавидевший Николая I за его беспощадную расправу с Польшей, получив в 1843 г. назначение флигель-адъютантом русского императора, под предлогом болезни отпросился в отпуск, а затем в 1845 г. окончательно подал в отставку. В это время он был уже под наблюдением III отделения — о разрешенной ему отставке было сообщено непосредственно Бенкендорфу [1]. Сведения об оппозиционных политических настроениях Браницкого дошли до Николая I только в 1843 г. «До этого момента, — пишет Браницкий, — все шло хорошо». В разговоре с Паскевичем царь, охарактеризовав Браницкого: «Это молодая Франция, привитая к старой Польше», раскрыл Паскевичу свой умысел — приблизить к себе Браницкого, с тем чтобы установить за ним самое мелочное наблюдение.

Вскоре после выхода в отставку Браницкий выхлопотал себе заграничный паспорт и уехал в Италию. Февральская революция 1848 г. пробудила его либеральные надежды и заставила отказаться от задуманного переезда в Америку: «Теперь, сказал я... можно будет свободно дышать и в Западной Европе».

Потомок коронного гетмана, получившего огромные земли на Украине и в царстве Польском, Браницкий обладал колоссальным богатством. Он соединял интерес к демократическим идеям с размахом и независимым образом жизни крупного миллионера. Его заграничная деятельность заключалась, главным образом, в субсидировании различных польских националистических начинаний. В 1849 г. он финансировал издание организованной Мицкевичем демократической газеты «La tribune de peuples». В ответ на участие в газете, направленной против политики русского царизма, Николай I предложил Браницкому вернуться в Россию, но, получив отказ Браницкого, лишил его гражданских прав и конфисковал все его земли в России. Браницкий стал официальным эмигрантом. С 1854 г. он перешел в французское подданство и с этих пор стал официальным врагом России. Будучи членом Лондонского польского комитета, он встречался с Герценом в Лондоне во время польского восстания 1863 г. Свою полити-

---

[1] Центр. военно-истор. архив, дело Воен. министер., инсп. департ., I отд., 3 ст., № 696. По просьбе флиг.-адъют. е. и. в. л.-гв. гус. п. ротм. гр. Браницкого об увольнении его за болезнию от службы. Нач. 21 сент. 1845 г. Конч. 24 дек. 1845 г.

ческую карьеру Браницкий закончил в рядах реакционной французской партии: в 1875 г. он выставил свою кандидатуру для избрания в Палату депутатов от одного из парижских департаментов [1], поддерживая Мак-Магона, боровшегося против республиканской конституции.

Юность Браницкого прошла в Варшаве и на Украине, в имении его бабки, графини Александры Васильевны Браницкой, под Белою Церковью. Он был племянником Елизаветы Ксаверьевны Воронцовой (ур. графини Браницкой), связанной с одесским периодом жизни Пушкина. Ксаверий Браницкий получил блестящее образование: он владел четырьмя языками — немецким, французским, греческим и итальянским. Доминирующую роль в формировании его мировоззрения имели французские влияния. «С самого детства я был француз в душе», — пишет Браницкий в 1879 г.

Уроки житейской мудрости Браницкий получил от крупнейшего политического интригана и шпиона — графа Витта. Девятнадцатилетним юношей Браницкий вступил в Украинский уланский полк, а в 1836 г. перевелся в Ахтырский гусарский полк. Оба эти полка находились в ведении Витта — начальника всей поселенной кавалерии. Браницкий пользовался его неизменным расположением: Витт считал его своим дальним родственником. Он развлекал молодого человека рассказами о своих любовных похождениях, рассказами, перемежающимися с историческими анекдотами, более или менее правдоподобными. Витт не скрывал от Браницкого, что он донес Александру о существовании Южного общества декабристов и этим поступком заслужил особую благодарность Николая I. Несмотря на это, Ксаверий Браницкий охотно пользовался покровительством Витта По его ходатайству Браницкий был в марте 1837 г. прикомандирован к гусарскому полку лейб-гвардии.

В этом полку, куда он был переведен окончательно в январе 1839 г., Браницкий числился вплоть до своей отставки в 1845 г. В Петербурге он прожил почти беспрерывно с 1837 г. до весны 1840 г. [2].

В этот период Браницкий и принадлежал к «кружку шестнадцати». Память об этом кружке Браницкий сохранил до старости и напомнил о нем И. С. Гагарину в 1879 г.:

---

[1] См. Xavier Branicky, La politique du passé et la politique de l'avenir,» P., 1876.

[2] Сведения о прохождении Браницким военной службы взяты из Центр. военно-истор. архива — высочайших приказов и документов инсп. департ. Воен. минист.: а) Оп. 428. Канц. инсп. Департ. по части старш. адъют. (по отправлении офицеров), № 139, 1837, 23/III. По отнош.: ген. от кав. гр. Витта об оставлении здесь для употребления по службе Ахтырск. гус. п. порутч гр. Браницкого; б) Оп. 441. Инсп. департ. I отд., 4 ст., № 2 св. 76 2. 1. 1839. О переводе Ахтырск. гус. полк. шт.-рот. гр. Браницкого л.-гв. в гус. полк.

«En l'an de grâce 1839, Saint-Pétersbourg possédait une société des jeunes gens qu'on avait surnommés à cause de leur nombre, les Seize. Leur camaraderie s'était formée, soit sur les bancs de l'Université, soit dans les bataillons de l'armée du Caucase. Chaque nuit, au sortir du théâtre ou du bal, ils se retrouvaient tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre. Là, après un frugal souper, fumant leurs cigares, ils se rapportaient les événements du jour, causaient de tout, discutaient sur tout, avec une parfaite liberté de langage: comme si, la Troisième section de la Chancellerie impériale n'existait pas, tant ils étaient sûrs de leur mutuelle discrétion.

Nous appartenions à la franche et joyeuse association des Seize: vous, mon révérend père, qui étiez alors secrétaire d'ambassade, et moi, qui portais l'uniforme de lieutenant des hussards de la garde impériale.

Combien peu de ces amis, alors si pleins de vie, si exubérants de jeunesse, restent aujourd'hui sur cette terre, où une longue et heureuse destinée semblait promise à tous!

Lermontof, exilé au Caucase pour avoir écrit d'admirables vers sur la mort de Pouschkine, succombait en 1841, dans un duel, comme le grand poète qu'il avait chanté.

Peu après, A. Dolgorouki mourait de la même façon. Une fin non moins tragique, sous les balles des montagnards du Daghestan, attendait Gervais et Frédricks. Plus à plaindre encore, Mongo Stolipine et le beau Serge Dolgorouki étaient tous deux enlevés prématurément par la maladie, ainsi qu'André Schouvalof devait l'être plus tard.

Des survivants, quelques-uns ont laissé certaine trace dans la politique contemporaine. Mais un seul y figure encore en situation éclatante, Valouïef, qui fit partie du ministère sous lequel s'accomplit l'affranchissement des serfs, et dont on reparla dans ces derniers temps comme devant recueillir l'héritage du prince Gortchakoff.

Nos convictions à nous deux nous on fait adopter une ligne de conduite bien différente de celle de nos camarades» [1].

Перевод:

«В 1839 г. в Петербурге существовало общество молодых людей, которое называли, по числу его членов, кружком шестнадцати. Это общество составилось частью из окончивших университет, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, возвращаясь из театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшею непринужденностью и свободою, как будто бы III отделения собственной его императорского величества канцелярии

---

[1] Korçak-Branicky Xavier, Les nationalités slaves. Lettres au révérend P. Gagarin (s.-j.), P., 1879. Lettre préliminaire.

вовсе и не существовало — до того они были уверены в скромности всех членов общества.

Мы оба с вами принадлежали к этому свободному, веселому кружку — и вы, мой уважаемый отец, бывший тогда секретарем посольства, и я, носивший мундир гусарского поручика императорской гвардии.

Как мало из этих друзей, тогда молодых, полных жизни, осталось на этой земле, где, казалось, долгая и счастливая жизнь ожидала всех их!

Лермонтов, сосланный на Кавказ за удивительные стихи, написанные им по поводу смерти Пушкина, погиб в 1841 г. на дуэли, подобно великому поэту, которого он воспел.

Вскоре таким же образом умер А. Долгорукий. Не менее трагический конец — от пуль дагестанских горцев — ожидал Жерве и Фредрикса. Еще более горькую утрату мы понесли в преждевременной смерти Монго-Столыпина и красавца Сергея Долгорукого, которых свела в могилу болезнь. Такая же судьба позднее ожидала и Андрея Шувалова.

Из оставшихся в живых кое-кто оставил некоторый след в современной политике. Но лишь один занимает блестящее положение еще и поныне. Это — Валуев, принадлежавший к министерству, при котором совершилось освобождение крестьян, и про которого говорят в последнее время, что ему предстоит получить наследие князя Горчакова.

Что касается нас обоих, то мы, согласно с нашими убеждениями, пошли другими путями, совершенно отличными от путей наших товарищей».

Браницкий описал «кружок шестнадцати» в самых общих чертах. Повидимому участники кружка в своих беседах охватывали самый широкий круг тем. Несомненно они были независимы в своих политических суждениях. На это указывает и осторожность, проявленная Браницким по отношению к живым еще членам кружка, которых он не назвал. Но на высылку кружка в 1840 г. Браницкий не дает никакого намека. Между тем у него не было никаких оснований замалчивать это событие: мы видим, что он свободно рассказывает историю своей эмиграции и на протяжении всей книги подчеркивает свою ненависть к Николаю I.

Трудно также предположить, что Браницкий в 1879 г. забыл или перепутал события 1839 г., так как факты своей биографии он передает совершенно точно. Умышленное умолчание Браницкого о шести неизвестных членах кружка поможет нам искать их среди умерших после 1879 г. Но самое ценное в описании Браницкого — это указание на 9 человек из 15, с которыми Лермонтов безусловно сталкивался ежевечерне в 1839 г. Часть названных лиц известна либо по биографии Лермонтова, как Монго-Столыпин и отчасти князь Александр Долгорукий, либо

по своей дальнейшей жизни и деятельности, как гр. Петр Александрович Валуев, иезуит Гагарин и земский деятель гр. Андрей Павлович Шувалов, высланный за границу в 60-х гг. за участие в дворянской оппозиции. Гораздо менее известен кн. Сергей Васильевич Долгорукий — член-учредитель Русского археологического общества, коллекционер, издавший в 1850 г. «Описание неизданных русских монет» из своего собрания. Но совсем не было сведений об умерших вскоре после Лермонтова Жерве и Фредериксе [1].

Все эти имена мелькали иногда в литературе рядом с именем Лермонтова, но связь их с Лермонтовым была так мало раскрыта, что упоминания эти казались случайными.

Браницкий указал, что «общество» состояло частью из кавказских офицеров, частью из окончивших университет. Из названных им лиц мы видим лишь одного, пришедшего в «кружок шестнадцати» с университетской скамьи,— кн. Сергея Васильевича Долгорукова, окончившего в 1839 г. Петербургский университет. Гораздо яснее группа кавказских офицеров: Лермонтов, Монго-Столыпин, Николай Андреевич Жерве и гр. Андрей Павлович Шувалов. Эти кавказские офицеры объединялись и по другой линии: они принадлежали к семьям, связанным традиционной дружбой с М. М. Сперанским.

В «кружке шестнадцати» мы видим сыновей Андрея Андреевича Жерве, графа Павла Андреевича Шувалова и Аркадия Алексеевича Столыпина — ближайших друзей Сперанского. Они поддерживали Сперанского в годы его опалы, в 1812—1820 гг. Сперанский был знаком со всей многочисленной семьей Столыпиных. Как известно, живя в 1817 г. в Пензе, Сперанский был осведомлен о драме, происходившей в доме Елизаветы Алексеевны Арсеньевой (родной сестры Аркадия Алексеевича Столыпина) — о ссоре ее с Юрием Петровичем Лермонтовым из-за внука Михаила.

После смерти в 1823 г. П. А. Шувалова Сперанский был назначен официальным опекуном его сыновей — Андрея и Петра Павловичей Шуваловых. Он принимал непосредственное участие в воспитании Андрея Шувалова, знал его учителей, следил за его судьбой [2].

С 1824 г. вплоть до своей смерти Сперанский вместе с дочерью и зятем проводил каждое лето в Парголове, имении Шуваловых под Петербургом [3].

---

[1] Инициалы всех этих лиц (за исключением Жерве) раскрыты в XII т. Сочинений Ю. Ф. Самарина (М., 1911, стр. 54), в примечании к письму Самарина к Гагарину от 19 июля 1840 г.

[2] В архиве М. М. Сперанского сохранилось неопубликованное письмо к нему А. Дегурова от 17 мая 1835 г. с просьбой дать отзыв о бывшем учителе А. Шувалова — Алльe (Гос. публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей).

[3] См. бар. М. А. Корф, Жизнь гр. Сперанского, СПБ, 1861, т. II, стр. 292.

В последний период своей жизни Сперанский, стремившийся вернуть себе руководящее положение, тяготел к высшему сановному и придворному кругу. Но дома у него был специфический семейный кружок. Центром этого кружка была его дочь, Елизавета Михайловна Фролова-Багреева. Здесь хранился пиэтет по отношению к Сперанскому, однако кружок жил и своей несколько отдаленной от Сперанского жизнью. В этом кругу, несомненно, было положено начало дружественной связи будущих членов «кружка шестнадцати» — Жерве и Шувалова, длившейся весь последующий период и не нарушавшейся, несмотря на разницу в возрасте между ними: Жерве был старше Шувалова на девять лет. Самые близкие отношения поддерживала с Фроловой-Багреевой мать Монго — Вера Николаевна Столыпина. Надо думать, что Лермонтов, бывавший у Столыпиных, был знаком с Шуваловым и Жерве со времени своего переезда в Петербург.

К семьям Жерве и Шуваловых был близок еще один человек, который не мог не иметь на них влияния, — это Вильгельм Карлович Кюхельбекер. В 1817—1821 гг. он был связан дружбой с одним из братьев Жерве, дружбой, в которой Кюхельбекер играл роль наставника и духовного руководителя [1]. Память о Кюхельбекере должна была сохраняться в кругу Шуваловых и Жерве в течение многих лет после постигшей Кюхельбекера катастрофы, после 14 декабря 1825 г. Сестра Кюхельбекера, Юлия, была дружна с Шуваловыми — в 1833 г. она уезжает за границу вместе с Андреем и Петром Шуваловым и их матерью [2].

Это заграничное путешествие Андрея Шувалова было не первым. Его мать жила большей частью за границей — во Франции и Швейцарии. Она была наследницей колоссальных строгановских богатств и окружала себя невероятной роскошью. Устраиваемые ею балы и приемы поражали современников своим великолепием. Почти все свое детство Андрей Шувалов провел с матерью за границей. Лишь после смерти, в 1830 г., своего второго мужа — швейцарского уроженца графа Полье, — мать Шуваловых поселилась надолго в Парголове. В этот период с нею был знаком Пушкин. Первоначальное воспитание, полученное Андреем Шуваловым во Франции, наложило на него отпечаток на всю жизнь. Современники, знавшие его даже в зрелых годах, иронически называли его «полуфранцузом».

Монго-Столыпин в детстве был связан с кругом Сперанского через своих родителей. Традиции семейной дружбы безусловно должны были сохраняться Алексеем Аркадьевичем и после смерти

---

[1] Письмо В. К. Кюхельбекера к К. А. Жерве от 1821 г. сообщил на заседании лермонтовской группы Института мировой литературы им. Горького (15 июня 1938 г.) В. И. Нейштадт.

[2] «С.-Петербургские ведомости», 1833, № 118 и 199, стр. 1084.

отца (1825) и матери (1834). Отец Монго — сенатор, обер-прокурор Аркадий Алексеевич Столыпин — своими выдающимися личными качествами приобрел глубокое уважение в самых широких кругах. Его неподкупность и беспристрастие в решении судебных дел поражали развращенных сановников. Даже Фаддей Булгарин, имевший тяжбу в сенате и пытавшийся склонить на свою сторону Столыпина непорядочными, присущими Булгарину методами, отступил перед честностью Столыпина и вынужден был признать его «русским Катоном»[1].

У Аркадия Алексеевича еще в 1812 г. установилась репутация либерала и «тайного возбудителя против правительства». Эта репутация, правда очень скрытая и не мешавшая ему занимать высокие посты, сопутствовала всей государственной деятельности Столыпина. Фигура «русского Катона» привлекала внимание декабристов. Имеются указания на то, что Столыпин, так же как и Н. С. Мордвинов (тесть Столыпина), Сперанский и Ермолов, намечался декабристами в члены правительства после переворота. Смерть Арк. Ал. Столыпина в мае 1825 г. избавила его от участия в последекабрьской драме. Быть может, ему пришлось бы поступить подобно Сперанскому и Мордвинову, которые засвидетельствовали свою преданность Николаю I участием в суде над декабристами. Смерть Столыпина была воспринята декабристами как тяжелая утрата.

При его последних часах присутствовал Грибоедов; он был близким человеком в семье Столыпиных[2] и, вероятно, служил связующим звеном между декабристами и Столыпиным.

Рылеев написал Вере Николаевне Столыпиной стихи, звучащие как посвящение в революционеры ее детей:

Не отравляй души тоскою,
Не убивай себя: ты мать;
Священный долг перед тобою...
Прекрасных чад образовать.
Пусть их сограждане увидят
Готовых пасть за край родной,
Пускай они возненавидят
Неправду пламенной душой.
Пусть в сонме юных исполинов
На ужас гордых их узрим
И смело скажем: «знайте, им
Отец Столыпин, дед Мордвинов».

---

[1] Из неопубликованного письма кн. А. А. Шаховского к В. Н. Столыпиной от 21 мая 1830 г. Гос. архив феодально-крепостнической эпохи. Фонд № 80, дело № 21, оп. 2. Архив В. Н. и А. А. Столыпиных.

[2] Из неопубликованной записи В. Н. Столыпиной «Начало болезни моего Аркадия Алексеевича» (ibid.). См. также письмо Грибоедова к С. Н. Бегичеву от 18/V 1825 г. (Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, изд. Академии наук, Петроград, 1917, т. III, стр. 172).

Вдова Аркадия Алексеевича Столыпина всю свою жизнь посвятила воспитанию детей. Она не понимала революционно-политических идей, воодушевлявших Рылеева, и не была осведомлена о связях своего мужа с декабристами, но всегда старалась оживить перед детьми нравственный облик их покойного отца. Монго-Столыпин перенял от отца его внутренние качества: всю свою жизнь он пользовался среди окружающих высоким нравственным авторитетом.

Я уже говорила, что Жерве, Шувалов, Столыпин и Лермонтов составили впоследствии группу кавказских офицеров в «кружке шестнадцати». Как они попали на Кавказ? Первыми уехали на Кавказ Жерве и Шувалов. В 1835 г. они были высланы Николаем I. Причины высылки Шувалова не выяснены, но некоторый свет на историю его отъезда проливает письмо начальника Отдельного Кавказского корпуса бар. Г. А. Розена к М. М. Сперанскому [1]:

«Милостивый государь Михаил Михайлович.

Зная участие, принимаемое вашим высокопревосходительством в графе Шувалове, я считаю приятным долгом иметь честь сообщить вам, милостивый государь, что молодой человек сей оправдывает в полной мере ваше о нем попечение. С самого выезда моего из С.-Петербурга я видаю его ежедневно, он приобык уже к мундиру и, занимаясь первоначальными правилами фронта, обещает хорошего со временем офицера; нравственность его во всех отношениях заслуживает одобрения, и, кажется, он не жалеет о удовольствиях большого света и решительно хочет быть достойным сыном покойного своего отца.

Милостивый прием государя и отеческое наставление его императорского величества сильно подействовали на сего молодого человека, и мне весьма приятно довести о сем до вашего сведения.

Поручая себя продолжению благосклонного вашего ко мне расположения и прося принять уверение в истинном моем почтении и совершенной преданности, имею честь быть,

милостивый государь, вашего высокопревосходительства
покорнейший слуга барон *Григорий Розен.*

27 июля 1835 г.
Тифлис».

Из этого письма видно, что Шувалов был определен в военную службу и отправлен царем на Кавказ. Видно также, какое участие принимал в его судьбе Сперанский.

---

[1] Неопубликованное письмо из архива Сперанского (Гос. публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей).

В том же 1835 г. был выслан Н. А. Жерве. А. Вейкарт [1] писал (13 февраля 1836 г.) из Петербурга к брату Н. А. Жерве, жившему за границей:

«... Notre bon Nicolas a été obligé de faire un grand voyage, — que faire, — espérons qu'il nous sera rendu bientôt...» [2] (*Перевод:* «Наш добрый Николай вынужден был отправиться в большое путешествие, — что делать, — будем надеяться, что он скоро будет нам возвращен».)

Н. А. Жерве, который был кавалергардом, был выслан за пустую гвардейскую «шалость». Но наказание, понесенное им и участвовавшим с ним в этой «шалости» его другом кн. С. В. Трубецким (впоследствии секундантом Лермонтова в дуэли его с Мартыновым), было неожиданно строго даже для сурового николаевского режима в гвардии. Жерве и Трубецкой были отправлены в разные полки с фельдъегерями, а за Трубецким кроме того был установлен секретный надзор [3]. Когда Жерве и Трубецкого увозили из Петербурга, их провожали однополчане Лермонтова. Об этом сохранилось донесение фельдъегеря к Клейнмихелю:

«Фельдъегерск. корп. порутчик Григорьев был отправлен 6-го прошедшего ноября из Спетербурга в г. Одессу с одним будущем князем Трубецким прибыль на первою станцию Четырех рук, где означинный князь Трубецкой просил отобедать, между тем чрез полчаса приехал фельдъегерского корпуса прапорщик Чернов с одним будущем порутчиком Жерве, где имел общий обет, и с прежде прибывшими лицами, а именно: корнетом кавалергардского полка князем Голицыным, адъютантом капитаном Жерве [4], Нарышкиным и порутчиком князем Трубецким [4], означинные г.г., имели разговор между собой на французском деолекте, но как порутчик Григорьев не заметил из этих разговоров никакой особенной важности, кроме того, что только пожилали обоим доброй пути и скорого монаршего прощения. Откуда отправились на станцию Ижору, где и нашли леб-гвардии гусарского полка — графов Олапеуса и Ламберта, кои толка успели распростится и пожилали доброй пути и скорова возврата; по выезде же из Ижоры до самого места назначение ни кто из знакомых не повстречался и никаких происшествий не случилось. 2-го декабря 1835 г.».

(Сохраняю особенности орфографии подлинника.)

---

[1] Вейкарты — семья, тесно связанная с Сперанским. Е. Е. Вейкарт был сотрудником Сперанского в Сибири. Его отец—доктор, друг Сперанского и его семьи.

[2] Гос. лит. музей, архив Жерве.

[3] Центр. Военно-истор. архив. Оп. 856. По секрету № 77. Дело по 2 ст. Канцел. инсп. деп. Воен. минист. о переводе кавал. ее велич. полка порутч. Жерве 2-го, кн. Черкасского, корнета кн. Трубецкого 2-го в армейск. кавал. полки теми же чинами. С 4 ноября 1835 г. по 8 октября 1836 г.

[4] Братья провинившихся.

Жерве и Шувалов встретились на Кавказе в Нижегородском драгунском полку. Они участвовали в экспедициях между Ольгинским и Абинским укреплениями [1]. 1836 и 1837 гг. они пробыли вместе на Кавказе. В переломный момент жизни Лермонтова, в дни смерти Пушкина, их не было в Петербурге. Вспомним, что и Браницкий приехал в Петербург лишь в марте 1837 г. Ясно, что ни в 1836, ни в 1837 гг. «кружка шестнадцати» еще быть не могло. Вполне вероятно, что оппозиционные настроения, существовавшие в гвардии, повлияли на создание Лермонтовым «Смерти поэта», но нет оснований полагать, что ода Лермонтова была написана от лица определенной группы — «кружка шестнадцати».

Высланный за эти стихи на Кавказ в 1837 г., Лермонтов состоял с Шуваловым и Жерве в одном и том же Нижегородском драгунском полку.

Когда Николай I «простил» Лермонтова, в высочайшем приказе от 11 октября 1837 г., где было объявлено о переводе Лермонтова в лейб-гвардии Гродненский гусарский полк, было объявлено и «прощение» Жерве. Лермонтов через Москву и Петербург уехал в Новгород, Жерве к своему новому полку не являлся и вышел в отставку.

Шувалов, несмотря на полученную в экспедиции тяжелую рану, только весной 1838 г. был переведен царем в Петербург и был прикомандирован «для испытания по службе» к лейб-гвардии гусарскому полку.

Итак, три бывших кавказских офицера — Лермонтов, Столыпин и Шувалов — оказались весной 1838 г. в лейб-гвардии гусарском полку. Здесь они нашли нового однополчанина, выпущенного в этот полк из Пажеского корпуса в их отсутствие,— девятнадцатилетнего князя Александра Николаевича Долгорукого. По словам А. В. Мещерского, А. Н. Долгорукий «был красивый молодой человек, блестящего ума и с большими связями в высшем свете... язык у него был, как бритва» [2]; «...очаровательный юноша, очень добрый и талантливый, хороший рисовальщик, изящный рассказчик...» — описал А. Н. Долгорукого его приятель кн. М. Б. Лобанов-Ростовский [3].

Надо думать, что к этому времени относится первое знакомство Лермонтова с Долгоруким, так как до отъезда Лермонтова на Кавказ Долгорукий был еще в Пажеском корпусе. К 1838 г. относится и рисунок Долгорукого — портрет полковника Н. И. Бухарова, под которым подписана авторизованная копия стихотво-

---

[1] Это видно из неопубликованного «Журнала военных действий отряда под начальством ген.-майора Фезе» (Гос. лит. музей).

[2] Воспоминания кн. А. В. Мещерского «Из моей старины» («Русский архив», 1900, т. III, стр. 617).

[3] Воспоминания кн. Лобанова-Ростовского, Госуд. историч. музей. Отдел письменных источников. Фонд 174, ед. 5, л. 166 об.

рения Лермонтова «Смотрите, как летит, отвагою пылая» [1]. Напомним, что к лейб-гвардии гусарскому полку с 1837 г. был прикомандирован также Браницкий. По всей вероятности, эти пятеро гусаров, во главе с Лермонтовым и Столыпиным, поддерживали тот оппозиционный по отношению к правительству «дух товарищества» (esprit de corps) в лейб-гвардии гусарском полку, с которым всегда боролся Николай I. Позднее, в 1839—1840 гг., Михаил Павлович грозил, что он «разорит это гнездо», т. е. сходки гусаров на квартире Лермонтова и Столыпина.

Но эти специфические гусарские сборища не нужно смешивать с «кружком шестнадцати». Содружество в лейб-гвардии гусарском полку было только очагом, где зародился «кружок шестнадцати». В кружок входили люди и другого склада. Одним из них был Валуев. Валуева много общих нитей связывало с Шуваловым, Жерве и Столыпиным. С 1836 г. он работал под непосредственным руководством Сперанского, во II отделении собственной его императорского величества канцелярии. (Здесь же служил и младший брат Шувалова — Петр Павлович.) Влияние Сперанского на своих молодых сотрудников было велико. «Он завел прекрасный обычай часто приглашать к себе на обед только что поступивших к нему молодых людей и беседовать с ними; каждый при этом получал свою долю наставлений и работы; этим путем Сперанский руководил новичками на службе, которые очень скоро начинали относиться к нему с восторженной любовью» [2].

Однако естественно напрашивающееся предположение, что «кружок шестнадцати» организовался под непосредственным влиянием Сперанского, нужно сразу отвести. Браницкий в книге «Les nationalités slaves» упомянул, что он не был лично знаком с Сперанским и не был осведомлен о его политических настроениях [3]. Кроме того «кружок шестнадцати» организовался только в 1839 г., а Сперанский в феврале этого года уже умер. Тем не менее близкое общение в домашней жизни и в служебной деятельности нескольких участников «кружка шестнадцати» с Сперанским не могло не отразиться на круге их интересов и темах бесед. Тип, жизненная повадка таких людей, как Шувалов, Жерве, которых мы знали до сих пор под общими понятиями «гусар», «кавалергард», — понятиями, ставшими у нас синонимом пошлости и пустоты, рисуется совсем в другом свете.

В то же время в «кружке шестнадцати» мы видим барона Дмитрия Петровича Фредерикса, пришедшего совсем с другой стороны. Его мать, Сесиль Фредерикс, была известна своим влиянием при дворе Николая I, она была ближайшей подругой импе-

---

[1] Не следует ли это стихотворение датировать 1838 г.?

[2] Воспоминания кн. Лобанова-Ростовского, л. 83 об. Госуд. историч. музей. Отдел письменных источников. Фонд 174, ед. 5.

[3] Korçak-Branicky, Les nationalités slaves, P., 1879, p. 335.

ратрицы Александры Федоровны. Фредерикс воспитывался в непосредственной близости ко двору и был одним из товарищей детских игр наследника (Александра II). Он был моряком и в крейсерствах часто бывал за границей и на кавказском побережье.

В 1839 г. он был переведен в гвардейский экипаж и назначен адъютантом к князю А. С. Меншикову — начальнику морского штаба. В одном из своих заграничных крейсерств Фредерикс, благодаря своему происхождению и связям своей матери, был в Берлине принят при дворе и награжден прусским королем орденом Красного орла (27 июня 1839 г.)[1].

Как видим, Фредерикс принадлежал к тем из приближенных ко двору Николая I немцев, против которых восстал Лермонтов в знаменитых строфах на смерть Пушкина.

Декабрист Беляев, встречавшийся в 40-х годах с Фредериксом на Кавказе, так описывает его в своих воспоминаниях:

«Вспоминая кавказских знакомых, останавливаюсь на одной бесподобной личности, на которой также приятно остановиться. Это был наш добрый друг Дмитрий Петрович Фредерикс... высокий, стройный, с прекрасными правильными чертами, черными усами, вьющимися волосами и голубыми глазами, он был действительно красавец. Всегда задумчивый, редко веселый, скромный, кроткий и в то же время пылкий, но всегда сдержанный и сосредоточенный. Он был так привлекателен, так симпатичен, что нельзя было не полюбить его сердцем» [2].

Свою внутреннюю независимость Фредерикс выразил в самостоятельном выборе вероисповедания — в 1838 или 1839 г. он перешел в православие. Насколько этот шаг был сделан им из внутренних, а не внешне-бытовых соображений, видно из того, что после его смерти в 1844 г. его мать, чтя память любимого сына, также перешла в православие [3]. О сильном религиозном чувстве Фредерикса рассказывает и А. Беляев. Убежденное православие одного из членов кружка интересно тем, что другой участник кружка — Гагарин, ставший впоследствии иезуитом, по его собственному указанию, уже с 1836 г. тяготел к католицизму [4]. Это указывает на то, что у участников кружка не было общих убеждений: кружок составился по какому-то другому принципу. В дальнейшем мы увидим, что единства мнений в кружке не было и по другим вопросам.

---

[1] Из формулярн. списка Д. П. Фредерикса, Центр. военно-истор. архив, Воен. минист., инсп. департ., I отд., 4 ст., дело № 1534, нач. 30 сентября 1842.

[2] А. Беляев, Воспоминанья о пережитом и перечувствованном, СПБ, 1882, стр. 479.

[3] «Русская старина», 1871, т. III, стр. 459, «Статс-дамы и фрейлины русского двора в XVIII и XIX ст. Биографические списки П. Ф. Карабанова».

[4] Из письма о. Гагарина к Ю. Ф. Самарину [1866]. Литограф. экземпляр из архива Самариных (Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей).

Фредерикс, А. и С. Долгорукие принадлежали к самым молодым участникам кружка. В 1839 г. они были в возрасте от девятнадцати лет до двадцати одного года. Вряд ли они могли иметь влияние на Лермонтова, Браницкого, Валуева. Но несомненное влияние должен был иметь князь Иван Сергеевич Гагарин. Участие в кружке собеседника Шеллинга, Чаадаева, Тютчева, безусловно, как уже указывал Б. М. Эйхенбаум, должно было отразиться на общем направлении «кружка шестнадцати». Философские занятия Гагарина совмещались с дипломатической службой (в русском посольстве в Мюнхене, а с 1838 г. в Париже). Постоянное пребывание за границей дало ему возможность общаться с самыми выдающимися европейскими умами. Он был в курсе всей европейской политической, научной, литературной жизни. Известно, что в 30-х годах мысль Гагарина развивалась в сильной зависимости от Чаадаева. Но нам важно присмотреться к умонастроению Гагарина ближе к 1839 г., когда он участвовал в «кружке шестнадцати».

Гагарина, как и Чаадаева, занимает вопрос о России, о месте ее среди европейских народов и ее историческом пути. К 30-м годам относится запись его в дневнике, дошедшая до нас в передаче В. А. Бильбасова (очевидно, в переводе с французского) [1]:

«Тебе, отчизна, посвящаю я мою мысль, мою жизнь. Россия, младшая сестра семьи европейских народов, твое будущее прекрасно, велико, оно способно заставить биться благородные сердца. Ты сильна и могуча извне, враги боятся тебя, друзья надеются на тебя, но среди твоих сестер ты еще молода и неопытна. Пора перестать быть малолетнею в семье, пора сравняться с сестрами, пора быть просвещенною, свободною, счастливою.

Положение спеленатого ребенка не к лицу уже тебе; твой зрелый ум требует уже серьезного дела. Ты прожила уже много веков, но у тебя впереди более длинный путь, и твои верные сыны должны расчистить тебе дорогу, устраняя препятствия, которые могли бы замедлить твой путь».

Уже в этой записи мы замечаем внимание Гагарина к внешнему политическому положению России, вытекающее из опыта его дипломатической службы, и чрезвычайно характерный для активной натуры Гагарина призыв к деятельности.

В дальнейшем мы увидим, какой философский смысл придавал Гагарин внешнему могуществу России. В призыве же Гагарина к активной деятельности содержится нераскрытый намек на необходимость внутреннего переустройства России. Этот намек истолкован Бильбасовым на основании изучения им бумаг Гагарина [2]:

---

[1] В распоряжении Бильбасова были предоставленные ему о. Пирлингом (иезуитом) неопубликованные дневники и письма Гагарина. К сожалению, Бильбасов пользовался ими, не указывая точных дат и прямого источника (см. «Новое слово», 1894, № 2, В. А. Бильбасов, Самарин и Лермонтов).

[2] Ibid.

«Он не видал совершенства в западноевропейском строе жизни, сознавая уродливое развитие русского строя[1], и готов был посвятить все свои силы на служение родине, горячо им любимой. Как Чаадаев и Самарин, он признавал необходимость прежде всего освобождения крестьян, причем дальнейшие задачи должны быть указаны требованиями самого освобожденного народа[1], а не западными теориями и не русскими вожделениями рабовладельцев». К сожалению, В. А. Бильбасов ничем не подкрепляет документально свою характеристику общественно-политических взглядов Гагарина, но все же с этим указанием на крайние демократические воззрения Гагарина нельзя не считаться. Оно подтверждается косвенно и отзывом о Гагарине А. И. Тургенева в письме к Гумбольдту, относящемся к 1844 г., когда Гагарин уже вступил в орден иезуитов: «...не премину сообщить г-же Свечиной ваше об ней воспоминанье и, может статься, через нее благороднейшему из обращенных. Если не ошибаюсь, то это относится к тому, кто теперь в Сент-Аршеле занимается должностью поваренка (аки труп) после того, как пренебрег возможностью дать свободу 3000 рабов, оставив их на попечении иностранца и дряхлого отца»[2]. Из этого иронического замечания видно, что при вступлении Гагарина в орден иезуитов, наряду с обвинениями его в измене отечеству, исходящими из лагеря славянофилов, раздавались и другие голоса: Тургенев отнесся к этому шагу Гагарина, как к измене его прежним убеждениям, а может быть и реальным проектам.

Стремление к практическому осуществлению овладевавших им тех или иных идей было очень сильно выражено в Гагарине. Эта черта его характера подчеркивается знавшими его людьми и доказана была впоследствии вступлением его в орден иезуитов. Она отмечена в книге русского католика П. Шувалова[3]; несмотря на тенденциозный специфически-ханжеский тон этой книги, автору удалось охарактеризовать Гагарина штрихами, позволяющими нам представить Гагарина более ранней, интересующей нас эпохи:

«...d'un esprit prompt et cultivé, et d'une imagination active, il possèdait, et c'était en lui le trait le plus frappant, une âme de feu qui avait besoin de se communiquer... C'était une âme de missionnaire qui errait comme perdue et se consumait elle-même... Nous nous étions connu autrefois... et maintenant, nous nous rencontrions de nouveau; lui, gai, actif, occupé de mille projets, qui devaient tous avorter, cherchant et fuyant la vérité tour à tour...»[4]

---

[1] Разрядка моя. — *Э. Г.*

[2] «Русский архив», 1872, кн. 2-я, стр. 1525. Разрядка моя. — *Э. Г.*

[3] Однофамилец участника «кружка шестнадцати» — А. П. Шувалова.

[4] P. Schouvaloff, Ma conversion et ma vocation, P., 1859, p. 298—299.

(*Перевод*: «...с живым и развитым умом, с деятельным воображением, он обладал — и это было его отличительной чертой — пламенной душой, которая стремилась к общению... Это была душа миссионера, которая блуждала, как потерянная, и сама себя сжигала... Мы были некогда знакомы... и теперь встретились вновь; он, веселый, деятельный, занятый тысячью проектов, которые умирали не родившимися, ищущий истину повсюду...»)

Стремление Гагарина к подчинению своему идейному влиянию ясно видно по его отношениям с Ю. Ф. Самариным в 1838—1840 гг. Гагарин пишет наставнические письма своему младшему другу, еще ищущему в эти годы внутренней опоры и нравственного руководства.

Одно из этих писем, от 2 апреля 1838 г., характерное своим приподнятым тоном, начинающееся восхвалением творческой дружбы людей, ищущих «истину», целиком посвящено философско-историческому «credo» Гагарина [1].

«...Votre lettre m'a fait grand plaisir, mon ami, et je me souviens qu'en la lisant je sentis autour de moi comme un parfum de ces grandes amitiés du XV ou du XVI siècle, alors que confidences déposées dans le sein de l'ami étaient quelque grand problême de la science à résoudre, quelque oeuvre d'art qui venait d'éclore, quelque révélation de l'esprit humain... qui sait? la découverte de l'Amérique ou la réforme de Luther? — Ces amitiés là sont vivaces et fécondes: elles ne reposent pas sur quelques conformités d'habitudes... Elles lient les intelligences et les volontés par les liens les plus puissants. Telle est celle qui nous unit et si nous ne sommes ni Luther, ni Erasme, ni Christophe Colomb, grands noms devant lesquels la postérité s'incline avec respect, la question que nous agitons est grande et laissez-moi croire qu'avant ces flambeaux de l'humanité qui ont apporté sur la terre la solution de problêmes longtemps cherchée avec ardeur, les labeurs de ceux qui les ont précédés dans la carrière, qui se sont interrogés sur l'avenir et qui ont préparé leur oeuvre, n'ont pas été inutiles à la cause de la Vérité...» (*Перевод*: «...Ваше письмо доставило мне большую радость, мой друг, и я припоминаю, что, читая его, я ощущал вокруг как бы аромат одной из тех великих дружб XV и XVI веков, когда дружеские признания разрешали великие проблемы науки, порождали произведения искусства, откровения человеческого разума... как знать? открытие Америки или реформу Лютера?.. Такие дружбы долговечны и плодотворны: они основаны не на сходстве привычек... они связывают умы и воли могущественными узами. Такова дружба, связывающая и нас, и хотя мы с вами не Лютер, не Эразм, не Христофор Колумб — великие имена, перед которыми почтительно склоняется потомство, —

---

[1] Неопубликованное письмо из архива Самариных (Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей).

вопросы, обсуждаемые нами, велики. Светочи человечества, которые принесли на землю долго и пламенно ожидавшееся решение вечных проблем, имели предшественников на этом поприще, вопрошавших будущее и подготовивших их творения, и я смею надеяться, что их труды не были бесполезны перед лицом Истины...»)

Далее Гагарин переходит к непосредственному изложению своих философских взглядов, развивающихся под влиянием Шеллинга:

«...tout est changement dans la vie de l'humanité, tout passe, tout s'en va, tout est remplacé par des éléments nouveaux, par des phénomènes inconnus: nous qui ne voyons pas l'avenir et qui ne considérons que le passé, nous éprouvons un sentiment de tristesse et de regret lorsque toutes ces choses qui furent si belles disparaissent et meurent. Nous oublions trop facilemant que cette instabilité des choses humaines qui nous enlève toujours le passé, nous ouvre l'avenir, nous oublions que l'étoile s'éteint dans les rayons du jour... Le jour ne fait que commencer et il faut déjà dire adieu à ce que nous admirons avec tant de volupté... j'aime la civilisation, j'aime son présent, j'aime son passé, j'aime son avenir; je vois en elle et le soir d'un beau jour, et l'aurore d'un magnifique soleil... le soleil toujours présent, toujours actif est — la Pensée humaine...» (*Перевод*: «...все изменчиво в жизни человечества, все проходит, все заменяется новыми элементами, незнакомыми явлениями: не видя будущего и изучая только прошедшее, мы испытываем чувство печали и сожаления, когда все, что казалось нам столь прекрасным, умирает и исчезает. Мы легко забываем, что это непостоянство человеческих явлений, которое у нас всегда похищает прошедшее, открывает нам будущее; мы забываем, что звезды потухают при свете восходящего дня... День только что начался, а мы уже должны проститься с тем, чем мы восхищаемся со всею страстью... я люблю цивилизацию, я люблю ее настоящее, прошедшее и будущее; я вижу в ней и вечер прекрасного дня и восход великолепного солнца... Солнце всегда существующее, всегда деятельное — это Мысль человеческая...»)

Носительницей «Мысли человеческой» Гагарин считает наряду с другими европейскими странами Россию. Но чаадаевскую идею о России как наследнице европейской цивилизации, выраженную в «Апологии сумасшедшего», Гагарин развивает в политическом направлении, придавая мессианский смысл завоевательным тенденциям русского царизма:

«Quand vous me dites que la Civilisation de l'Occident est a son déclin, que le jour de l'Orient est arrivé, que c'est là que va briller la lumière, Vous ne dites rien contre la Civilisation même de l'Europe, Vous croyez seulement que la pensée humaine, libre et souveraine va soumettre des peuples nouveaux à son sceptre, qu'elle va fleurir au sein des nations nouvelles. Oui, vous avez raison,

la Pensée humaine étend chaque jour ses conquêtes; la jeune Amérique reconnait en elle sa maitresse et sa loi, l'Afrique cernée de toutes parts, ne tardera pas à entrer dans la voie, dans laquelle marche l'Europe; les Archipels de l'Océan pacifique reçoivent avec une population d'origine européenne toutes les conquêtes que la Pensée humaine a faites et lui préparent un nouveau théâtre; l'Asie enfin, ce berceau du genre humain résiste avec peine au Nord et au midi aux deux peuples qui l'initient aux trésors de la Civilisation Européenne. La Russie d'un côté, l'Angleterre de l'autre, sont les deux puissants bras que la Pensée humaine emploie pour soumettre à son empire ce vaste continent et ses populations innombrables. Et si la vielle Europe allait périr, si la Providence nous appellait a recueillir son héritage, si c'était parmi nous que la Pensée devait faire épanouir ses plus belles fleurs, ce serait une raison de plus de ne pas se séparer de ce foyer de lumière et de recueillir précieusement le dépot de la civilisation pour en rester les dignes successeurs». (*Перевод*: «Когда вы мне говорите, что цивилизация Запада приходит в упадок, что настает день Востока и что вот уже там загорается свет, вы ничего не говорите против самой европейской цивилизации, вы полагаете только, что мысль человеческая, свободная и независимая, подчинит своему скипетру новые народы, что она расцветет среди новых народов. Да, вы правы, Мысль человеческая каждый день ширит свои победы. Юная Америка признает ее власть и закон, Африка, залитая со всех сторон, не замедлит стать на путь, по которому идет Европа; Архипелаг Тихого океана получает вместе с европейским населением все победы, одержанные Мыслью, и расширяет сферу ее действия; наконец, Азия, эта колыбель человеческого рода, с трудом сопротивляется с севера и юга двум народам, которые приобщают ее к сокровищам цивилизации. Россия с одной стороны, Англия с другой — две мощные руки, которые Мысль человеческая простирает, чтобы подчинить своей власти эти обширные пространства и эти бесчисленные народы. И если старая Европа должна погибнуть, если бы Провиденье призвало нас, как ее наследников, если бы у нас Мысль должна была расцвести самым пышным цветом, — это было бы лишним доводом, чтобы не отделяться от этого источника света и кропотливо собрать все ценности цивилизации, стать ее достойными наследниками».)

Идеи, высказанные Гагариным в этом письме, были им глубоко продуманы в течение целого года. Он об этом пишет в том же письме. Гагарин, у которого всякое умонастроение всегда связывалось с стремлением к действию, оставался в нерешительности относительно своей дальнейшей деятельности. «Я не знаю, что буду делать, может быть, поеду в Москву», — пишет он в том же письме. Он приехал в Петербург в 1839 г. Здесь он встретился с Лермонтовым.

Как видим, несмотря на несомненную внутреннюю связь

«Философического письма» Чаадаева с «Думой» Лермонтова, нет оснований видеть в Гагарине непосредственного передатчика идей Чаадаева Лермонтову. В 1838 г. влияние Чаадаева на Гагарина проявлялось уже в несколько иной сфере; весь строй мысли Гагарина далек уже от идей первого «Философического письма». К тому же Гагарин осенью и зимой 1837 г. и весь 1838 г. (год создания «Думы») жил в Париже и фактически не мог быть связующим звеном между Чаадаевым и Лермонтовым.

Искания Гагарина привлекали к нему людей самых противоположных мнений и характеров. В этом смысле интересно отношение к нему славянофила И. В. Киреевского в эпоху, когда Гагарин был уже католиком, но ни об этом, ни о предстоящем его вступлении в орден иезуитов в России еще не знали. 7 января 1843 г. И. В. Киреевский писал своему брату В. А. Елагину в Берлин:

«Это письмо получишь ты от князя Гагарина, который взялся доставить его и с которым ты должен познакомиться непременно. Это один из людей редких по внутренним и внешним качествам. О мнениях его не говорю, ты сам увидишь и оценишь хорошее, а в чем не сойдешься, то, конечно, извинишь ему ради чистоты намерений. Я люблю его и уважаю и желал бы только, чтобы некоторые его особенности не мешали нам вполне сочувствовать друг другу»[1].

Внешний облик и манера держаться Гагарина очень живо описаны в наивном письме младшего из братьев Елагиных, Андрея (к отцу в декабре 1842 г.):

«Я видал Парижского Гагарина. Это весьма замечательный человек. Наташа и Александра Петровна[2] от него без ума. Гагарин дипломат, франт и между тем ходит каждый день на Никольскую покупать старые книги. Это замечательно! По-русски говорит он дурно, по-французски так хорошо и скоро, что не поймешь. Сболтнет фразу, так что и не расслушаешь, а между тем на Никольскую ходит»[3].

2

«Дума» Лермонтова и «Философическое письмо» Чаадаева возникли на одной исторической почве. Внутренняя связь между ними несомненна. Однако между «Думой» и «Философическим письмом» есть глубокое принципиальное различие.

---

[1] Полн. собр. соч. И. В. Киреевского под ред. М. О. Гершензона, М., 1911, т. II, стр. 229.

[2] Наталья Петровна Киреевская (урожд. Арбенева) и ее сестра.

[3] Неопубликованное письмо из архива Елагиных (Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей).

Последекабристская эпоха и общий философский строй мыслей Чаадаева поставили перед ним вопрос о России и Европе, о сущности национального исторического призвания России, наконец, о христианстве и о всей культуре Запада. «Дума» гораздо реальнее и уже. Она имеет определенный адрес — «наше поколение». Белинский, восторженно оценивший «Думу», восставал только против одного определения Лермонтова. «...излишества познания и науки, хотя бы и «бесплодной», мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения», — писал Белинский.

В лермонтовском определении Белинский не узнавал современного поколения, так как та среда, из которой Лермонтов черпал свои наблюдения, была незнакома Белинскому. Через два года многие критики не узнавали в Печорине «героя нашего времени». «Отчего же вы не веруете в действительность Печорина?»— спрашивал их Лермонтов. Лермонтов видел Печорина, он был у него перед глазами. Блестящие молодые аристократы, европейски образованные, и молодежь, которая вышла из самого культурного слоя русского общества и привыкла считать Сперанского, Грибоедова, Рылеева своими домашними людьми, — вот круг Лермонтова, послуживший ему конкретным материалом для характеристики своего поколения. В этом смысле можно говорить о среде, которая послужила почвой для создания Лермонтовым «Думы».

«Дума и «Поэт» были уже напечатаны в «Отечественных записках», когда в Петербург приехал Гагарин, воодушевленный своими философско-историческими мечтаниями.

Это был 1839 г., отмеченный Браницким как год существования в Петербурге «кружка шестнадцати». В этом году мы и видим впервые собравшимися вместе в Петербурге всех названных Браницким участников кружка. Но прежде чем говорить о темах, обсуждаемых в этом кружке, надо отметить еще одно обстоятельство, несомненно помогающее определению идейной направленности кружка. Основное ядро кружка летом и осенью 1839 г. отсутствовало в Петербурге. С весны не было А. Долгорукого и Браницкого, вернувшихся в Петербург из Крыма и с Кавказа только в октябре и ноябре[1]. Фредерикс, Шувалов и Валуев были за границей. Мы видим Фредерикса при дворе прусского короля летом 1839 г., Валуева, путешествующего по Германии и Италии, изучающего немецкое и итальянское искусство, наблюдающего политическую и общественную жизнь Западной Европы [2].

[1] Формулярн. список кн. А. Н. Долгорукого 2-го. Центр. военно-истор. архив. Военн. минист. инсп. департ., III отд., 1 ст., дело № 223, 1841 г., ч. IV. Формулярн. список Браницкого.

[2] Формулярн. список Валуева и неопубликованные «Записки, веденные во время путешествия в 1839 г. по Германии и Италии 17/5 авг. — 14 ноября 1938 г.» П. А. Валуева. Ленингр. отд. Центр. истор. архива. Арх. нар. хоз. Фонд Валуева, № 860, арх. № 9.

Шувалов, мать которого была в третий раз замужем за неаполитанским посланником в Петербурге князем де-Ривали-ди-Бутера, летом 1839 г. представляется английской королеве в Лондоне [1].

Покинув Лондон, Шувалов путешествует по Германии, встречается во Франкфурте с Валуевым, который для него задержался там на один день, и в конце ноября 1839 г. приезжает из Берлина в Петербург [2]. Одновременно возвращается и Валуев [3]. В это же время, в ноябре, после длительного пребывания за границей на службе в русских посольствах в Мюнхене, Париже и Константинополе, переводится в Петербург князь Григорий Григорьевич Гагарин [4], которого вполне резонно предположить также участником «кружка шестнадцати»: художник Г. Г. Гагарин со времени своего приезда непосредственно общается с «кружком» — он делает портреты его участников, индивидуальные и групповые, в Петербурге и на Кавказе.

Итак, осенью 1839 г., именно в ноябре, в Петербург стекаются с юга России, из Германии, Англии и Франции участники «кружка шестнадцати». Этот момент вернее всего будет предположить датой организации «кружка шестнадцати», назвавшего себя так по числу его членов.

Мы уже видели, с какой торжественной серьезностью разрешал Гагарин философские и исторические проблемы и о каких путях мечтал он для России. Эти же вопросы, может быть в другом разрезе, неминуемо должны были встать перед Шуваловым, перенесенным из кавказской ссылки в Лондон, перед Фредериксом и перед всеми ними, путешествующими по просвещенной Европе и возвращающимися в Петербург, в Царское Село, в полк. Здесь требования, предъявляемые Лермонтовым в «Думе» и «Поэте», его призыв к гражданской деятельности сталкиваются с замыслами Гагарина.

Вопрос о национальном историческом пути России, поставлен-

---

[1] Об этом имеется запись в неопубликованном дневнике русского поверенного в делах в Лондоне Н. Д. Киселева за июнь 1839 г.: «26 Mercredi... A 1 h. 1/4 je vais en uniforme à l'Ambassade et au bout d'une 1/2 heure je vais avec Meyendorf et le Cte André Schouvaloff fils de la P-sse Butera à V. Farnaise Palace... L. Palmerston me présente à la Reine et ensuite je présente à Elle mes deux compatriotes». (*Перевод*: 26 среда... В четверть второго я пошел в полной форме в посольство и через четверть часа пошел с Мейендорфом и гр. Андреем Шуваловым, сыном княгини ди-Бутера, в V. Farnaise Palace... Лорд Пальмерстон представил меня королеве, а затем я представил ей обоих моих соотечественников» (Дневн. Киселева Н. Д. Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей, Кис. IV. 20. 6).

[2] Формулярн. список гр. А. П. Шувалова. Центр. военно-истор. архив. Военн. минист. инсп. департ., I отд., 3 ст., дело № 362, нач. 25 февраля 1842 г. По зап. главноком. действ. арм. об увольнении за раною от службы адъют. его Ниж. драг. полка поруч. графа Шувалова.

[3] Формулярн. список П. А. Валуева.

[4] Формулярн. список кн. Гагарина. Ленингр. отд. Центр. истор. архива. Арх. внутр. полит., культуры и быта. Фонд имп. Академии художеств.

ный Чаадаевым, не мог обойти никто из русских, кто задумывался над настоящим положением своего отечества. Возникала проблема национальности.

И действительно, в первые же дни съезда в Петербурге вернувшихся из-за границы молодых людей в «кружке шестнадцати» завязался спор о национальности. Об этом говорит запись Валуева в его «Записной книжке», прямо адресованная к Гагарину [1]:

«Idées sur la Nationalité
Amicus Gagarinus, magis amica veritas.

Note. Une discussion sur la nationalité m'engage à mettre sur papier mon opinion sur cette matière, ne fusse que pour me rendre à moi-même un compte exact de ma manière de voir. P. Valouief.

Commencé 6 Dec. 1839.

Comme en toutes choses il faut commencer par le commencement analysons dabord ce qu'il faut entendre par nationalité.

Je ne saurais préciser à quelle époque remonte l'invention de ce mot. Toute fois l'invention ne me paraît pas mauvaise. De nos jours les gasettiers désignent particulièrement sous cette denomination l'independance plus ou moins complète d'une nation formant au millieu des autres un corps politique isolé. — C'est dans ce sens que l'on évoque sans cesse comme un fantôme la nationalité polonaise. — Mais ce n'est point ainsi que dans notre discussion nous avons compris le mot nationalité. — En l'attachant de préférance aux formes politiques extérieures, en lui assignant pour limites des frontières arbitrairement tracée par les gouvernements, en la reduisant à n'être pour ainsi dire que le costume ou le masque sous lequel un peuple se présente dans le monde politique, je pense qu'on oublie les éléments les plus essentiels de la nationalité; on se plait à reconstruire sur le sable mouvant des négociations diplomatiques un édifice dont les fondements reposent dans la vie interieure, dans les moeurs et dans l'histoire des nations. — Je pense que nous avons parlé nationalité dans le sens de ce qu'on appelle esprit national, coutumes nationales, chants nationaux, pour être aussi concis que possible je m'empresse de soumettre à votre approbation une definition preliminaire du mot nationalité.—

La nationalité est l'ensemble formée par le language, les moeurs, les croyances et le caractère d'une nation, elle est l'ensemble de tout ce qui l'isole foncièrement des autres, l'ensemble qui forme un lien.

---

[1] Ленингр. отд. Центр. истор. архива. Арх. народ. хоз. Фонд Валуева, № 860, св. I. Арх. № 4. «Записная книжка 1837—1844».

(*Перевод*:

«Мысли о национальности

Гагарин друг, но бóльший друг истина.

Заметка. Спор о национальности заставляет меня изложить на бумаге свое мнение по этому вопросу, хотя бы для того, чтобы отдать себе самому ясный отчет в том, как я на это смотрю.

Начато 6 декабря 1839 г.

Как полагается, нужно начинать сначала, разберем же, что нужно подразумевать под словом национальность.

Я не могу точно установить, к какому времени относится изобретение этого слова. Как бы то ни было, изобретение неплохое. В наше время газетчики подразумевают под этим словом почти исключительно бóльшую или мéньшую независимость нации, образующую среди других наций обособленное политическое целое. В этом смысле вызывают постоянно призрак польской национальности. — Но мы в нашем споре совсем не так поняли слово национальность. Применяя это слово к внешним политическим формам, ограничивая национальность рубежами, установленными правительствами, сводя ее, так сказать, только к костюму, маске, под которой народ появляется в политическом мире, забывают, мне кажется, основные элементы национальности, занимаются тем, что восстанавливают на зыбучем песке дипломатические переговоры, т. е. здание, фундамент которого должен покоиться на внутренней жизни, нравах и истории нации. Я думаю, что мы употребляли слово национальность в том смысле, которым обозначают национальный дух, национальные обычаи, национальные песни.

Чтобы быть возможно более сжатым, спешу представить вашему одобрению предварительное определение слова национальность. Национальность есть целое, состоящее из языка, нравов, верований и характера нации, она является комплексом всего того, что ее существенно отделяет от других — комплексом связывающим».)

Эта запись Валуева вводит нас в круг тем «кружка шестнадцати». Мы видим, что, противопоставляя государственному политическому понятию национальности национальный дух, песни, обычаи, Валуев ссылается на Гагарина, разделяющего эту точку зрения. Самостоятельным взглядом Валуева было отрицательное отношение к Польше как к независимому государству (этот взгляд выражен Валуевым и в дальнейшей записи). Но интересно то, что после спора у Валуева остается потребность уяснить самому себе свою собственную независимую точку зрения. Единства мнений в «кружке шестнадцати» не было. Здесь не было программы, не было общих взглядов. На это указывает и эпиграф Валуева: «Гагарин друг, но бóльший друг истина». Он дает нам

представление о характере внутренних взаимоотношений между членами кружка. В «кружке шестнадцати» не было подчинения его участников какому-нибудь одному господствующему взгляду. Шестнадцать молодых людей сошлись в кружке с разными мнениями.

Общее мнение было еще тем искомым, которое должно было притти, но так и не успело образоваться. На это указывает и Браницкий в упоминаемой уже неоднократно книге «Les nationalités slaves», как видно из самого заглавия ее, также рассматривающей исторический процесс под углом зрения национальности. Приведенное мною в начале этой статьи вступительное письмо Браницкого к Гагарину заканчивается следующим обращением:

«Je vous demande, en me lisant, d'avoir pour un des Seize l'indulgence à laquelle vous l'aviez habitué il y a près de quarante ans, quand tous deux, jeunes et superbes, nous tranchions les questions qui nous préoccupaient alors et qui nous préoccupent toujours. Seulement, aujourd'hui les années accumullées sur nos têtes ont mûri un jugement qui n'est plus exposé à prendre pour des réalités les rêves d'une imagination exubérante». (*Перевод*: «Я прошу вас, читая мою книгу, отнестись к одному из Шестнадцати с той снисходительностью, к какой вы привыкли 40 лет назад, когда мы оба, юные и гордые, разрешали вопросы, которыми мы были озабочены тогда и озабочены всегда. Только теперь пронесшиеся над нами годы сделали более зрелыми наши суждения, и мы не принимаем уже за действительность мечты необузданного воображения».)

Спор в конце 30-х и, главным образом, в 40-х годах был единственной живой формой общественной мысли. Именно в 1839 г. спор вводится в систему интеллектуальной жизни. К этому году относится начало традиционных «сред» И. В. Киреевского, на которых впервые вводятся литературные чтения, «среды» и «понедельники» у Чаадаева и др.

Через 3—4 года в этих спорах оформились два основных течения общественной мысли — западники и славянофилы, а один из главных вождей славянофилов, Хомяков, довел искусство спора до совершенства. Крик и шум сопутствовали всем московским собраниям. Спорили и в Петербурге в «кружке шестнадцати». Спорящими и нарисовал их Г. Г. Гагарин в наброске, относящемся к 1839 г. или самому началу 1840 г. [1]. Здесь изображены А. А. Столыпин, А. П. Шувалов и его брат Петр Павлович, А. И. Васильчиков, которые слушают воодушевленно жестикулирующих Кс. Браницкого и С. В. Долгорукого.

В 1840 г. летом Г. Г. Гагарин рисует в известной «группе в Кисловодске» тех же А. А. Столыпина, С. В. Долгорукого,

---

[1] Рисунок находится в Институте литературы Академии наук в Ленинграде.

Н. А. Жерве, А. Н. Долгорукого, А. И. Васильчикова и других за картами. Но на дверях комнаты на этом рисунке воспроизведена надпись, уводящая нас от карт к тем же спорам о национальности: «Здесь я проигрался. Славянин»[1].

Карты и «метафизические прения» очень естественно совмещались в кругу Лермонтова. Вспомним, как начинается «Фаталист»:

«Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге; тут же стоял батальон пехоты; офицеры собирались друг у друга поочередно, по вечерам играли в карты.

Однажды, наскучив бостоном и бросив карты под стол, мы засиделись у майора С*** очень долго: разговор, против обыкновения, был занимателен. Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами христианами[2] многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra».

«Фаталист» закончен Лермонтовым в 1839 г. С этого года произведения Лермонтова начинает пронизывать тема «спора». Она начинается в «Фаталисте», отчетливо слышна в насквозь полемичной «Родине» и завершается стихотворением, так и озаглавленным «Спор».

В «Фаталисте» разговор пехотных офицеров начинается с наблюдения реального явления: среди христиан русских есть много поклонников мусульманского фатализма. Затем беседа переходит в спор: существует ли действительно предопределение? Вся фабула «Фаталиста» построена на примерах, дающих утвердительный ответ на этот вопрос. Но эти разительные примеры ни в чем не убеждают Печорина: «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? — говорит Печорин. — Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!. Я люблю сомневаться во всем...»

Таким образом, на поставленный вопрос, верно ли, что судьба человека написана на небесах, Лермонтов в «Фаталисте» ответа не дает. Этот спор остается неразрешенным.

Но первоначальная тема разговора, об элементах мусульманства в сознании русских, находит свое дальнейшее развитие в окончании новеллы. В реплики есаула и Максима Максимыча вставлены русские поговорки. В этих поговорках отражена мусульманская вера в судьбу.

Есаул, уговаривающий казака сдаться, чтобы понести неизбежное наказание за убийство Вулича, апеллирует к христианскому сознанию казака, но подкрепляет свои доводы фаталисти-

---

[1] См. снимок во II т. Полн. собр. соч. Лермонтова, изд. «Academia», 1936 г., стр. 264—265.

[2] Слово «христианами» во всех изданиях, перепечатывающих «Героя нашего времени» с первого издания 1840 г., обычно пропускается, но в автографе оно стоит.

ческой поговоркой: «Побойся бога! ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин. Ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: с в о е й с у д ь б ы н е м и н у е ш ь!»

Максим Максимыч не верит в предопределение и не понимает даже значения этого слова. Он находит разумное объяснение чудесному спасению, а затем неожиданной гибели Вулича. Между тем, сам того не замечая, Максим Максимыч обращается к русской поговорке, утверждающей предопределение:

«Да, жаль беднягу... Чорт же его дернул ночью с пьяным разговаривать... Впрочем, в и д н о, у ж т а к у н е г о н а р о д у б ы л о н а п и с а н о!..

Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений».

Этим «Фаталист» заканчивается, и рассуждения офицеров о распространенности среди русских мусульманского поверья находят свое подтверждение. Мне кажется, что эта одна из скрытых идей «Фаталиста» указывает на круг интересов Лермонтова в 1839 г.: он прислушивается к народным поговоркам и находит в них элементы мусульманства.

Но Лермонтов интересовался не религиозными проблемами. «Фаталист» был подсказан Лермонтову его общим интересом к Востоку. Еще в 1837 г. Лермонтов писал Раевскому: «Начал учиться по-татарски, язык, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе — да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться. Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским». (Напомню, что и Печорин уехал в Персию.)

В CVIII строфе поэмы «Сашка», написанной в 1839 г., Лермонтов мотивирует свое стремление на Восток интересом к историческому происхождению русских:

Не веры я ищу, — я не пророк,
Х о т ь и с т р е м л ю с ь д у ш о ю н а В о с т о к,
Где свиньи и вино так ныне редки,
И г д е, к а к п и ш у т, ж и л и н а ш и п р е д к и![1]

(Т. III, стр. 401.)

Эти скрытые идеи «Фаталиста» и «Сашки» соприкасаются с темой споров в «кружке шестнадцати» об историческом пути России и о возникающей отсюда национальной проблеме. Интерес к различным национальностям остро оттенен Лермонтовым в «Фаталисте» введением (на первый взгляд немотивированным) с е р б а Вулича.

В заключительных строфах I главы «Сашки» Лермонтов, протестуя против раболепия перед иностранцами, продолжая политическую линию «Смерти поэта», заостряет ее воодуше-

[1] Разрядка моя. — *Э. Г.*

вленными строками о достоинстве России, которые могут быть истолкованы также и как ответ Чаадаеву:

Или, трудясь, как глупая овца,
В рядах дворянства, с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца,—
Искать чинов, мирясь с людским презреньем,
И поклоняться немцам до конца...
И чем же немец лучше славянина?
. . . . . .
Кричит, шумит... Но что ж? — Он не рожден
Под нашим небом; наша степь святая
В его глазах бездушных—степь простая,
Без памятников славных, без следов,
Где б мог прочесть он повесть тех веков,
Которые, с их грозными делами,
Унесены забвения волнами...[1]

(Т. III, стр. 414.)

Искание собственного исторического пути России, сравнение западноевропейской цивилизации с русской — такова была одна линия тем, обсуждавшихся в «кружке шестнадцати». Я уже показывала, что в кружке высказывались различные точки зрения: убежденный националист поляк Браницкий беседовал с Валуевым, отвергавшим Польшу как самостоятельное государство; католик Гагарин — с перешедшим в православие Фредериксом. Среди них — Лермонтов, с его определенно выраженным интересом к Востоку. Но это стремление Лермонтова на Восток совсем не совпадало с провозглашаемой славянофилами идеей — «свет с Востока». Слишком многое отличало Лермонтова от пассивно-религиозных славянофильских тенденций, уже наметившихся с начала 30-х годов, но еще не сформировавшихся при жизни Лермонтова в то славянофильское течение, каким оно было в 40-х годах. Уже в «Сашке» — социальной сатире, полной атеизма, скептицизма и политической остроты — мы видим совсем другую линию в творчестве Лермонтова. Эта сторона лермонтовской поэзии безусловно находила почву также и в «кружке шестнадцати».

Герцен писал: «... люди, отчаивавшиеся в России, и люди, искавшие спасения в прошлом, — все мы наконец со всеми оттенками надежды и веры, сомнения и неверия, любви и ненависти, все мы сходились в одном... — в осуждении императорского режима, установившегося при Николае. Не существовало двух мнений о петербургском правительстве. Все люди, имевшие независимые

[1] Разрядка моя. — Э. Г.

убеждения, одинаково относились к нему»[1]. Эти слова целиком можно отнести и к «кружку шестнадцати».

Если бы от всего Лермонтова до нас дошло только его восьмистишие «Прощай, немытая Россия», у нас не оставалось бы сомнений в резко оппозиционном отношении Лермонтова к социальному и политическому строю России Николая I. Это отношение разделялось «кружком шестнадцати». Доказательством этому служит отъезд их на Кавказ в 1840 г. Мы уже упоминали, что Самарин видел всю группу шестнадцати, направляющуюся на юг. Есть еще одно указание на отъезд «шестнадцати» из Петербурга. Кюстин, в заключительной главе своего четырехтомного памфлета на николаевскую Россию «La Russie en 1839», отмечает как исключение на общем фоне Петербурга определенную группу людей. Кюстин не рисковал называть имена, но портретность описания явно указывает на то, что он имел в виду не общее явление, а конкретное событие. Осведомленность Кюстина вполне объяснима. Несмотря на то, что он пробыл в России всего четыре месяца в 1839 г., он был введен в курс русской жизни такими людьми, как П. А. Вяземский, П. Я. Чаадаев, В. Ф. Одоевский и А. Я. Булгаков [2]. Книгу свою Кюстин выпустил во Франции только в 1843 г., а четыре года собирал дополнительные материалы и, конечно, встречался с А. И. Тургеневым и другими русскими, направлявшими его наблюдения. Кюстин писал:

«J'ai vu en Russie quelques hommes qui rougissent de se sentir opprimés par le dur régime sous lequel ils sont forcés de vivre sans oser s'en plaindre; ces hommes ne sont libres qu'en face de l'ennemi; ils vont faire la guerre au fond du Caucase pour se reposer du joug qu'on leur impose chez eux; la tristesse de cette vie imprime prématurément sur leur front un cachet de mélancolie qui contraste avec leurs habitudes militaires et avec l'insouciance de leur âge; les rides de la jeunesse révélent de profonds chagrins et elles inspirent une grande pitié; ces jeunes hommes ont emprunté à l'Orient sa gravité, aux imaginations du Nord le vague et la rêverie: ils sont très-malheureux et très-aimables; nul habitant des autres pays ne leur ressemble»[3]. (*Перевод*: «Я видал в России людей, краснеющих при мысли о гнете сурового режима, под которым они принуждены жить, не смея жаловаться; эти люди чувствуют себя свободными только перед лицом неприятеля; они едут на войну в глубине

---

[1] А. И. Герцен, Полн. собр. соч. и писем, Петерб., Гиз, 1922, т. XVII, стр. 232—233. «Новая фаза в русской литературе». (Разрядка моя. — Э. Г.)

[2] Об этом свидетельствует письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому с рекомендацией Кюстину и просьбой познакомить его с упомянутыми нами лицами («Ост. архив кн. Вяземских», т. IV, СПБ, 1899, стр. 79).

[3] «La Russie en 1839» par le marquis de Custine. Tome quatrième. Paris, 1843, p. 463. Ср. В. Нечаев. Воспоминания французского путешественника маркиза де Кюстина, «Русская быль», III, «Николаевская эпоха», М., 1910, стр. 125.

Кавказа, чтобы отдохнуть от ига, тяготеющего на них на родине. Эта печальная жизнь накладывает преждевременно на их чело печать меланхолии, контрастирующую с их военными привычками и беззаботностью их возраста; морщины юности обличают глубокие скорби и вызывают живейшее сострадание; эти молодые люди заимствовали у Востока его серьезность, у воображения северных народов — туманность и мечтательность; они очень несчастны и очень привлекательны; ни один обитатель иных стран не походит на них»[1].)

Рядом с описанием Кюстина лермонтовские стихи звучат как программные, написанные от лица определенной группы и продиктованные конкретными событиями:

Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Ввиду того, что Б. М. Эйхенбаум высказал несколько предположений о причинах отъезда «кружка шестнадцати», необходимо подробнее остановиться на обстоятельствах выезда участников кружка из Петербурга весной 1840 г.

Б. М. Эйхенбаум в своей статье предположил, что участникам кружка либо посоветовали уехать, либо они сами уехали в виде протеста. В комментариях Б. М. Эйхенбаум еще определеннее утверждает, что «кружок шестнадцати» был обнаружен правительством и выслан вместе с Лермонтовым.

Для окончательного решения этого вопроса необходимо привлечь ряд документов.

По документам инспекторского департамента Военного министерства и дел II отделения собственной е. и. в. канцелярии[2] выясняется прежде всего, что указание Самарина на всю «группу шестнадцати», проследовавшую через Москву, не точно.

Из поименованных Браницким десяти участников кружка только шестеро уехали на Кавказ: Лермонтов, Монго-Столыпин, Фредерикс, А. и С. Долгорукие, Н. А. Жерве. Из не названных Браницким прибавим Г. Г. Гагарина и А. И. Васильчикова, которых я предполагаю также членами кружка. И. С. Гагарин, как видно уже из самого письма Самарина, уехал в Париж, а Валуев остался в Петербурге. Интереснее всего то, что Шувалов и Браницкий получили блестящие назначения адъютантами Паскевича, бывшего тогда главнокомандующим действующей армией. Они уехали в Варшаву.

---

[1] Ср. В. Нечаев, Воспоминания французского путешественника маркиза де Кюстина, «Русская быль», III, «Николаевская эпоха», М., 1910, стр. 125.

[2] Центр. воен.-истор. арх. (Москва); Ленингр. отд. воен. арх. и архив внутренней политики, культуры и быта (Ленинград).

Важно проследить, совпал ли по времени разъезд участников кружка из Петербурга с дуэлью Лермонтова, отдачей его под суд и переводом на Кавказ. До дуэли с Барантом переводятся Шувалов и А. Долгорукий.

Переписка о Шувалове началась в начале января, т. е. вскоре после возвращения его из-за границы; назначение его произошло по высочайшему повелению 28 января 1840 г.[1]. 10 марта — в день ареста Лермонтова — Шувалов производится в поручики (уезжает он в Варшаву лишь в апреле 1840 г.). Это назначение и повышение в чине разбивает представление о высылке Шувалова.

А. Н. Долгорукий был переведен на Кавказ приказом по гвардейскому корпусу от 10 февраля; он попал в общее число ежегодно откомандировываемых от каждого полка на Кавказ. Здесь надо указать, что А. Н. Долгорукий был «на замечании» — это видно из его формулярного списка, где в графе «достоин ли знака беспорочной службы» А. Н. Долгорукий, единственный из всех участников кружка, кроме Лермонтова, отмечен как «не аттестованный за невыслугой лет»[2].

После дуэли Лермонтова с Барантом и во время заключения его одно за другим поступают в инспекторский департамент отношения, свидетельствующие о желании участников кружка уехать из Петербурга. О Фредериксе пишет кн. А. С. Меншиков, о Жерве — начальник Отдельного Кавказского корпуса ген. Е. А. Головин[3], о Браницком — Паскевич[4]; позднее, 20 апреля, сенатор Ган заявляет о своем желании зачислить в число чиновников Комитета об устройстве Закавказского края князя С. В. Долгорукого[5]. О зачислении вновь в военную службу Ал. Арк. Столыпина, во исполнение сентенции Николая I по военно-судному делу о дуэли Лермонтова в инспекторский департамент поступило отношение Бенкендорфа[6].

На примере Дмитрия Петровича Фредерикса, о котором наиболее полно сохранилась переписка, легко убедиться, что отъезд молодых людей из Петербурга произошел совершенно добровольно.

---

[1] Центр. военно-ист. архив минист. военн. деп. инсп., I отд., 4 стол, св. 1240, № 61. Нач. 9/I 1840 г.

[2] Это положение А. Н. Долгорукого могло перейти к нему по отцовской линии. Именно в это время виленский генерал-губернатор кн. Николай Андреевич Долгорукий женился во второй раз на польке. Этот брак вызвал чрезвычайное неудовольствие царя, который перевел Долгорукого в Полтаву. Нерасположение Николая I к Н. А. Долгорукому могло отразиться и на участи сына последнего, отличавшегося к тому же острым и злым языком.

[3] Опись дел. минист. военн. департ. инсп., отд. I, стола 2-го, св. 1274, № 636, 26/III 1840 г.

[4] То же — стола 4-го, св. 1242, № 577, 21/III 1840 г. Переписка не сохранилась.

[5] Ленингр. отд. Центр. ист. архива. Арх. внутр. политики, культуры и быта. Фонд ком-та об устр. Закавказск. края. Дело № 113.

[6] Опись дел мин. военн. деп. инсп., отд. I, стола 2-го, св. 1276, № 916, 6/V 1840 г.

П. А. Плетнев писал 20 сентября 1840 г. Гроту:

«От вел[икой] кн[ягини] отправился я к Ольге Фредерикс, которая помолвлена за гусара Никитина, сына известного счастливца в картах. Мать невесты, друг императрицы, очень умная женщина и тонко рассуждающая, рассказывала мне про своих сыновей, из коих один по страсти уехал на корабле кругом света, как морской офицер, а другой по собственной же охоте воюет на Кавказе»[1]. В переписке, ведущейся по поводу перевода Фредерикса на Кавказ, мы находим подтверждение версии Сесиль Фредерикс о добровольном отъезде ее сына. 6 марта Меншиков доносит военному министру Чернышеву, что Фредерикс, «имея особую склонность к кавалерийской службе, просил, с согласия своих родителей, ходатайства моего о всемилостивейшем дозволении ему перейти в Кавалерию с состоянием при Кавказском корпусе»[2]. Одновременно Сесиль Фредерикс пишет частное письмо к Чернышеву с аналогичной просьбой. Тон этого письма указывает, что давления со стороны Чернышева на решение Фредерикса не могло быть:

«Cher comte je m'adresse à vous car j'ai pleine confiance en votre amitié et vos sentiments bienveillants à mon égard. De grâce accordez votre protection à mon fils ainé — il désire être при Кавказ. Корпусе по Кавалерии. L'Empereur eut été prévenu par le P^ce^ Menchikoff dont il est aide-de-Camp. L'affaire va vous parvenir sous peu, je remets le sort de mon fils entre vos mains, car de vous dépend la réalisation de ses voeux — par amitié pour moi, accordez à mon fils ce qu'il demande, protégez le, et assurez par là son avenir!.. Cécile Frederickcz. Ce Mercredi»[3].

(*Перевод*: «Дорогой граф. Обращаюсь к вам, т. к. вполне уверена в вашей дружбе и доброжелательном отношении ко мне. Пожалуйста, возьмите под свое покровительство моего старшего сына, он желает быть при Кавказском корпусе по кавалерии. Император был предупрежден князем Меншиковым, у которого он адъютант. Дело, следовательно, скоро дойдет до вас, и я поручаю судьбу моего сына вам, т. к. от вас зависит исполнение его желаний; из дружбы ко мне, сделайте для моего сына то, что он просит, поддержите его, и этим вы упрочите его будущее. Цецилия Фредерикс. Середа»).

Очевидные данные о добровольном, свободно выбранном решении Фредерикса уехать на Кавказ заставляют нас думать, что и остальные участники кружка уехали из Петербурга без всякого давления на них со стороны правительственных кругов. Дальней-

---

[1] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПБ, 1896, т. III, стр. 61. (Разрядка моя. — Э. Г.)

[2] Центр. военно-ист. архив. министр. военн. деп. инсп. Отд. 1-го, стола 4-го, св. 1242, № 507. Нач. 12/III 1840 г.

[3] Госуд. библ. СССР им. В. И. Ленина, отд. рукописей. Фонд А. И. Чернышева (Б/II, 219,9).

шая судьба на Кавказе и в Варшаве участников кружка также не дает повода предполагать высылку их или опалу. Столыпин, Жерве, Фредерикс и А. Долгорукий участвовали вместе с Лермонтовым в сражении при р. Валерик и в осенней экспедиции в Большую и Малую Чечню. Одновременно с Лермонтовым они были представлены к наградам и, не встречая препятствий ни в одной инстанции, были награждены по высочайшему повелению [1]. В то же время Николай I упорно отказывался наградить Лермонтова. Кроме того, Лермонтов, так же как и декабристы и другие разжалованные, проходил по особому списку для штрафных, а товарищи его по кружку были представлены в обычном порядке. Беспрепятственно также, по линии комиссии Гана, был награжден и С. В. Долгорукий.

Показательно также то, что Жерве, Столыпин, Браницкий, Шувалов, как видно из официальной переписки, совершенно беспрепятственно получили в начале 1841 г. отпуска в Петербург. Приехавший одновременно с ними в Петербург Лермонтов получил отпуск только благодаря настойчивым хлопотам его бабки. Само собой разумеется, что ни Николай I, ни Михаил Павлович не разрешили бы съезд в Петербурге участников «кружка шестнадцати» во главе с Лермонтовым, если бы у них были какие-нибудь сведения о «кружке шестнадцати» и его оппозиционных политических настроениях.

И, наконец, как я уже указывала, все участники кружка, за исключением А. Долгорукого и самого Лермонтова, аттестовались «достойными к знаку беспорочной службы».

Итак, «кружок шестнадцати» как единое целое в 1840 г. обнаружен жандармами и выслан на Кавказ не был.

Причины враждебного отношения царя и Бенкендорфа к Лермонтову во время пребывания его под судом за дуэль с Барантом остаются, следовательно, невыясненными. Раскрытие их требует еще специального изучения.

3

Уже не раз упоминалось, что Лермонтов и «кружок шестнадцати» проехали весной 1840 г. через Москву и здесь встретились с Самариным. Эту встречу я рассматриваю не как случайное

---

[1] Центр. военно-истор. архив. мин. военн. деп. инсп. Отд. III-го, стола 1-го, св. 1094. № 223. «По представлению команд. Отд. Кавк. корпуса о пожалов. наград генералу, штаб и обер-офицерам, медицинским, нижним чинам и Азиатцам за отличие противу Горцев в 1840 году в Большой и Малой Чечне». Из чч. 1 и 2. Нач. 20/III 1841 г. (Фредериксу и А. Долгорукому было отказано в награде за сражение при Валерике, но при вторичном представлении, за осеннюю экспедицию, они были награждены).

событие, а как принципиальную встречу петербургского «кружка шестнадцати» с еще не вполне определившимся славянофилом.

Мы уже видели по письмам Гагарина конца 1838 г., что Самарин, провозглашая «День Востока» и упадок западноевропейской цивилизации, не был тверд в этих своих убеждениях.

Непримиримое, так называемое «славянское убеждение» в лице Самарина, К. Аксакова, Дм. Ал. Валуева, Хомякова, бр. Киреевских и др. сформировалось позже, в 1842 г. В 1840 г. Самарин все еще находился в процессе колебаний и идейных исканий. Так как Гагарин был его учителем, то отношение Самарина к «кружку шестнадцати» не могло быть безразличным. Есть все основания полагать, что интерес Самарина к Лермонтову был поднят именно тем, что Лермонтов был в «кружке шестнадцати»: встреча Самарина с Лермонтовым в 1840 г. была не первой, он познакомился с Лермонтовым еще в 1838 г., когда поэт пленил Самарина «простым обращением, детской откровенностью». Теперь Самарин ищет в Лермонтове человека, могущего руководить и оказывать влияние. Его поражает артистизм Лермонтова. Он подчеркивает, что Лермонтов сам с трудом поддается чьему-нибудь влиянию, и вместе с тем ждет от Лермонтова руководящего и разъясняющего слова.

Уже начало письма Самарина к Гагарину от 19 июля указывает на то, что все письмо вызвано определенным событием — встречей Самарина с «кружком шестнадцати». Это впечатление еще усиливается, когда мы читаем это письмо полностью.

Обычно (в «Новом слове» и в сочинениях Самарина) публиковалась только первая часть письма. Не известная до сих пор вторая часть совершенно неожиданно вводит новое лицо в наше поле зрения, очень редко упоминавшееся рядом с Лермонтовым. Это кн. Петр Владимирович Долгоруков, прозванный за свою хромоту «Bancal», считающийся автором пасквиля, посланного Пушкину. Ввиду того, что все письмо посвящено одному событию — встрече Самарина с «кружком шестнадцати» — и характеристике двух людей — Лермонтова и Bancal'я, я предполагаю, что Bancal был также членом «кружка шестнадцати». Привожу все письмо полностью [1]:

«19 июля 1840

C'est aujourd'hui le 19 juillet, mon cher ami, j'irai passer la journée de demain à Jassnewo et pour ce soir je veux me donner le plaisir de causer avec vous. Il y a déjà longtemps que j'avais l'intention de vous écrire; toutes les fois qu'il m'arrive d'éprouver quelque émotion nouvelle, de concevoir vivement une chose qui m'occupe, à la joie de me sentir avancer dans la vie vient se joindre le désir de vous en faire part et d'avoir votre avis.

Peu de temps après votre départ, j'ai vu défiler par Moscou toute la fraction des 16 qui tient route vers le midi. J'ai beaucoup

[1] Хранится в отд. рукописей Госуд библ. СССР им. В. И. Ленина. Архив Самариных (коп.).

vu Лермонтов pendant tout le temps de son séjour. C'est une nature éminemment artistique, insaisissable et qui échappe à toute influence extérieure grâce à un infatigable esprit d'observation et à un grand fond d'indifférence. Avant qu'on ne l'ait abordé, il vous a compris; rien ne lui échappe; son regard est lourd et fatigant à supporter. Les premiers instants, la présence de cet homme m'était désagréable; je le sentais doué d'une grande force d'investigation qui lisait dans ma pensée, et en même temps je comprenais que cette force ne procédait que d'une simple curiosité, dénuée d'intérêt et à laquelle il est humiliant de se sentir céder. Ce n'est jamais ce que vous lui dites, c'est vous que cet homme écoute et observe, et après qu'il vous a observé et compris, vous ne cessez pas d'être pour lui quelque chose de pûrement extérieur, qui n'a droit à rien changer dans son existence. Dans la position où je me trouve, je regrette de ne pas l'avoir vu plus longtemps. Je conçois qu'entre lui et moi des rapports auraient été possibles qui m'auraient aidé à comprendre bien des choses[1].

Après lui, Bancal a été pour moi une découverte bien agréable. De tous les Pétersbougeois au milieu desquels le sort m'appelle à vivre, c'est sans contredit celui avec lequel j'ai le mieux sympathisé. J'admire et j'aime Bancal. Bancal me fait l'effet du Caliban de Shakespeare, il est rare qu'on sache aussi bien que lui faire tourner à son avantage tous ses défauts. Grâce à sa laideur, il a su admirablement abjurer d'un seul coup une foule de prétentions et d'intérêts que tout le monde ne peut pas froisser impunément et qui nous mettent au pouvoir de notre entourage. Cette abnégation se trouve donc rachetée par un certain quant à soi, par une grande indépendance et une liberté de propos dont il abuse. Je crois qu'il y a eu un temps dans sa vie, où sa difformité physique et le sentiment d'aversion qu'il ne peut manquer d'inspirer l'a beaucoup fait souffrir; mais une fois devenu maître de ce sentiment de honte si naturel, il n'a plus rien en à perdre, il a eu des représsailles à exercer. Aussi je l'aime pour l'intelligence qu'il a de sa position, pour ce cynisme avec lequel il étale ses défauts, en se réservant le droit d'en agir de même avec autrui. Cette sourde et perpétuelle vengeance, ce venin joint à beaucoup de loyauté ont eu pour moi un charme auquel je me suis laissé aller. Pendant trois ou quatre soirées que nous avons passées à nous deux ou à trois, avec Rossette, Bancal m'a beaucoup parlé de Pétersbourg, de tous ceux que j'y connaissais déjà et de ceux qu'il voulait me faire connaître[2]. Seulement, lui qui croit vous bien connaître

---

[1] Разрядка моя. — Э. Г.
[2] Разрядка моя. — Э. Г.

ne vous connait pas du tout et puis, ce qui ne me plait pas en lui, c'est son esprit d'intrigue, son goût pour les petits rapports embrouillés, pour les secrets qui ne regardent que ceux à qui ils appartiennent. C'est peut-être la faute de l'atmosphère où il se trouve, mais il y a en lui un certain manque de grandeur et d'élévation de pensée. J'aurais voulu le voir s'attacher davantage aux idées qu' aux hommes qui après tout, à peu d'exceptions près, ne sortent pas de la sphère des Zufälligkeiten, comme dit Hegel. Ce mot me rejette moi-même bien loin de Bancal, dans une autre région où je commence à m'orienter et à voir clair, région sublime et bien peu visitée, et où pourtant se retrouvent à chaque pas les plus hauts produits de la pensée. Je voudrais vous parler de tout cela et de mes études sur nos prédicateurs des XVII et XVIII siècles, mais ce sera pour un autre jour. Je viens d'achever le Камень Веры et toute une série d'ouvrages qui s'y rattachent. Le protestantisme m'est apparu sous un jour bien différent de l'idée que je m'en étais faite. Le peu que j'ai appris depuis trois mois sur certaines questions religieuses m'a déjà suffi pour comprendre combien peu en savent Хомяков et autres[1]. Tous ces Messieurs vous disent bien des choses, et moi je vous envois mes félicitations et mes voeux car minuit vient de sonner.

G. Samarin».

(*Перевод*:

«*19 июля 1840 г.*

Сегодня 19 июля, мой дорогой друг; завтрашний день я проведу в Ясеневе, а сегодняшний вечер я хочу посвятить удовольствию беседы с вами. Я давно уже хотел писать вам; каждый раз, когда мне случится испытать какое-нибудь впечатление, живо постичь какой-нибудь занимающий меня предмет, у меня к радостному чувству движения вперед присоединяется желание поделиться с вами и знать ваше о нем мнение.

Вскоре после вашего отъезда я видел, как через Москву проследовала вся группа шестнадцати, направляющаяся на юг. Я часто видел Лермонтова за все время его пребывания в Москве. Это в высшей степени артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию благодаря своей неутомимой наблюдательности и большой глубине индиферентизма. Прежде чем вы подошли к нему, он вас уже понял; ничто не ускользает от него; взор его тяжел, и его трудно переносить. Первые мгновенья присутствие этого человека было мнѣ неприятно; я чувствовал, что он наделен большой проницательной силой и читает в моем уме, и в то же время я понимал, что эта сила происходит лишь от простого любопытства, лишенного всякого участия, и по-

[1] Разрядка моя. — *Э. Г.*

тому чувствовать себя поддавшимся ему было унизительно. Этот человек слушает и наблюдает не за тем, что вы ему говорите, а за вами, и после того, как он к вам присмотрелся и вас понял, вы не перестаете оставаться для него чем-то чисто внешним, не имеющим права что-либо изменить в его существовании. В моем положении мне жаль, что я его не видел более долгое время. Я думаю, что между ним и мною могли бы установиться отношения, которые помогли бы мне постичь многое[1].

После него другим приятным открытием для меня оказался Bancal. Из всех петербуржцев, среди которых судьба призвала меня жить, бесспорно ему я больше всего симпатизирую. Я восхищаюсь и люблю Bancal'я. Он представляется мне Калибаном Шекспира. Редко кто умеет так хорошо, как он, обращать все свои недостатки в свою пользу. Вследствие своего безобразия он удивительно сумел сразу отречься от массы притязаний и интересов, которые никто не может безнаказанно отбрасывать и которые ставят нас в зависимость от нашего окружения. Это отречение вознаграждается некоторым «quant-a-soi», — большой независимостью и свободой злословия, которой он злоупотребляет. Я подозреваю, что было время в его жизни, когда его физическое уродство и чувство отвращения, которое он, несомненно, внушал, заставили его много страдать; подчинив себе это столь естественное чувство стыда, ему нечего было терять, и он стал изощряться в мести. Я люблю его также за понимание своего положения, за тот цинизм, с которым он хвастает своими недостатками, оставляя за собой право поступать так же и по отношению к чужим недостаткам. Эта скрытая и непрерывная месть, этот яд в соединении с большим прямодушием представляли для меня очарование, которому я поддался. В течение трех или четырех вечеров, которые мы провели вдвоем или втроем с Россетом[2], Bancal мне много рассказывал о Петербурге, обо всех, кого я уже знал там, и о тех, с которыми он хотел меня познакомить[3]. Однако вас он не знает совсем, хотя и думает, что знает хорошо; то, что мне не нравится в нем, — это его способность к интригам, его пристрастие к запутанным мелким пересудам, к секретам, которые касаются только тех, кому они принадлежат. Это, может быть, вина среды, в которой он находится, но в нем есть некоторое отсутствие великодушия и возвышенности мысли. Мне бы хотелось, чтобы его более привлекали идеи, чем люди, которые в конце концов, за немногими исключениями, не выходят из сферы Zufälligkeiten[4], как говорит

---

[1] Разрядка моя.— *Э. Г.*
[2] Клементий Осипович Россети.
[3] Разрядка моя. — *Э. Г.*
[4] Случайностей.

Гегель. Это слово уносит меня далеко от Bancal'я, в иную область, в которой я начинаю разбираться и ясно понимать, — в мало изведанную величественную область, где на каждом шагу встречаются самые высокие плоды мысли.

Я хотел бы поговорить с вами обо всем этом и о моих занятиях над нашими проповедниками XVII и XVIII веков, но это до другого дня. Я только что закончил «Камень веры» и целый ряд работ, которые к нему относятся. Протестантизм предстал передо мною совсем в другом свете, чем я себе раньше его представлял. То немногое, что я узнал в течение трех месяцев о некоторых вопросах религии, достаточно уже для меня, чтобы понять, к а к м а л о з н а ю т о б э т о м Х о м я к о в и д р у г и е.

Все эти господа желают вам всяких благ, а я, так как полночь уже пробила, шлю вам свои поздравления и пожелания.

Ю. Самарин».)

Несмотря на то, что Bancal умер до 1879 г. (в 1868 г.), Браницкий мог по основательным причинам умолчать об участии его в «кружке шестнадцати» из-за той роли, которую Долгоруков играл в 50-х и 60-х годах в эмиграции. Известный скандальный процесс его с Воронцовым, твердо установившаяся репутация шантажиста, появившиеся в 60-х годах в печати утверждения о гнусной роли, сыгранной Долгоруковым в истории дуэли Пушкина, наконец, встречи Браницкого с ним в эмиграции могли послужить причиной нежелания Браницкого связывать это одиозное имя с «кружком шестнадцати». Между тем, неуверенное, правда, указание на это дает и Н. С. Лесков в упоминаемой уже мною статье: «Подчеркну здесь принадлежность Гагарина в 1839 г. и следующих годах к кружку Лермонтова, автора стихотворения на смерть Пушкина, в виду тех обвинений, которые бесчеловечно сыпали легкомысленные люди на Гагарина и на его друга, и кажется, тоже члена «кружка шестнадцати», Петра Владимировича Долгорукова, в рассылке безыменных «пасквилей», бывших причиной дуэли Пушкина»[1].

Участие Долгорукова в «кружке шестнадцати» вполне естественно сочетается с другой линией кружка, на которую намекает Браницкий, — культурой политического анекдота, интересом к событиям дня, происходящим в дворцовых и светских кругах. Это — сплетня, посыпанная политической солью, на которую Долгоруков, с его злостью и умом, как мы знаем по его очеркам в «Правдивом» и «Колоколе», был большой мастер.

Любопытно, что в этих очерках Долгоруков благожелательно отзывался об А. П. Шувалове.«... гр. Андрей Павлович Шувалов,— писал Долгоруков в 1867 г., — один из богатейших людей России, зять покойного фельдмаршала Воронцова, человек вполне честный, энергический и в с е г д а с е б я д е р ж а в ш и й в

[1] Н. В и к т о р о в, Кружок шестнадцати, «Исторический вестник», 1895, № 10, стр. 179.

отношении ко двору самым независимым и благородным образом».

О Петре Павловиче Шувалове, нарисованном Гагариным в общей группе в 1839 г. и потому предполагаемом мною также в числе участников «кружка шестнадцати» (он умер в 1900 г.), Долгоруков писал: «Человек добрый и неглупый, но вполне неспособный, слабый, бесхарактерный, никогда не умеющий ни на что решиться»[1].

Из письма Самарина мы видим, что Хомяков еще далеко не был для него тем авторитетом, которым стал впоследствии. Самарин присматривается к петербургскому «кружку шестнадцати». Долгоруков идет ему навстречу и рассказывает о петербуржцах, с которыми хочет свести Самарина. В свою очередь Лермонтов присматривается к москвичам, среди которых он встречает новых для него лиц.

В дневнике Самарина читаем о встрече с Лермонтовым 9 мая на именинах у Гоголя: «Мы разговорились про Гагарина... Ему понравился Хомяков»[2].

В дневнике А. И. Тургенева о том же записано: «С Лермонтовым о Барантах, о кн. Долгорукове... Кн. Долгоруков здесь и скрывается от публики»[3].

Как видим, у нас нет никаких оснований рассматривать пребывание Лермонтова в Москве в 1840 г. как период сближения с кружком московских славянофилов. Ни славянофилы, ни «кружок шестнадцати» еще себя не проявили. Это были два зарождающихся течения, из которых одно оказало сильнейшее влияние на развитие русской общественной мысли на протяжении десятков лет, а другому суждено было погибнуть.

Из приведенных мною ранее официальных документов вырисовывается картина, очень важная для понимания взаимоотношений между Лермонтовым и членами «кружка шестнадцати». Как мы видим, несколько участников кружка, начиная с 1840 г., сопровождают Лермонтова и не расстаются с ним до самой его смерти. Они едут вместе с ним на Кавказ, делят здесь с ним и трудности походной боевой жизни и «веселости» Кисловодска, направляются вслед за ним в отпуск в Петербург и возвращаются одновременно на Кавказ весной 1841 г. (на этот раз к ним присоединяется и Браницкий[4]).

---

[1] П. В. Долгоруков, Петербургские очерки, М., 1934, стр. 270. (Разрядка моя. — Э. Г.)

[2] Соч. Ю. Ф. Самарина, М., 1911, т. XII, стр. 55.

[3] ИЛИ. Архив А. И. Тургенева. Ср. цитированную запись в моей статье «Новое о дуэли Лермонтова с Барантом», «Литературная газета», 1940, 28 июля, № 41.

[4] Сведения из прошения К. Браницкого об отставке (см. примеч. на стр. 79).

Очевидно, для этой части кружка Лермонтов был притягательным центром. Лермонтов, а не Гагарин, не Валуев, не Браницкий и не Долгоруков-Bancal имел решающее влияние в «кружке шестнадцати». Недаром Лесков назвал его «кружком Лермонтова».

Кружок Лермонтова на Кавказе расширяется. На упоминаемой мною «группе в Кисловодске» в 1840 г. Г. Г. Гагарина изображены все ближайшие товарищи Лермонтова. К участникам кружка Н. А. Жерве, А. А. Столыпину, кн А. Н. Долгорукому, кн. С. В. Долгорукому присоединяются кн. А. И. Васильчиков, гр. К. К. Ламберт, кн. С. В. Трубецкой и Ю. К. Арсеньев.

Взаимоотношения Васильчикова с Лермонтовым и роль, сыгранная им в дуэли Лермонтова, требует специального исследования, поэтому мы здесь не будем говорить о Васильчикове. Скажем только, что вполне допустимо считать и его членом «кружка шестнадцати» (он умер в 1881 г.).

С. В. Трубецкой интересен для нас тем, что Лермонтов выбрал его своим секундантом на дуэли с Мартыновым. Кроме того, Трубецкой был тесно связан дружбой с Н. А. Жерве. Упоминая историю высылки Жерве в 1835 г., я уже говорила, что высланный одновременно с ним Трубецкой был взят под секретный надзор. Со времени этой высылки вплоть до смерти Трубецкого его судьба проходила под знаком особого нерасположения к нему Николая I и всех «верхов». Это выясняется из переписки секретной части инспекторского департамента. В январе 1840 г. Трубецкой вторично высылается, на этот раз на Кавказ. Вместе с Лермонтовым и членами «кружка шестнадцати» он участвовал в сражении при р. Валерик и был здесь тяжело ранен. Несмотря на это, в награде ему было, так же как и Лермонтову, отказано. В феврале 1841 г. он приезжает в отпуск в Петербург для прощания с умирающим отцом и лечения раны. Николай I лично налагает на него домашний арест. Во все время пребывания Лермонтова и его друзей по «кружку шестнадцати» в Петербурге Трубецкой безвыходно находился дома, «не смея ни под каким предлогом никуда отлучаться», а в апреле, следуя «высочайшему повелению» царя, еще больной, был отправлен назад на Кавказ [1]. Здесь он поселился вместе с Лермонтовым и через 3 месяца был его секундантом на дуэли с Мартыновым.

Эти штрихи из биографии Трубецкого было важно здесь указать, чтобы еще раз подчеркнуть, что общество Лермонтова на Кавказе вовсе не было веселящимся офицерством: это была все та же оппозиционно настроенная гвардия и петербургская молодежь, сгруппировавшаяся на Кавказе на службе в комиссии Гана.

Я уже указывала на связь подписи «Славянин» с темой бесед, которые велись в этом кружке и на Кавказе.

---

[1] Сведения о Трубецком взяты из дел Центр. военно-истор. архива. Оп. 441; инсп. департ. воен. минист., I отд., 4 ст., № 2170, нач. 21 дек. 1839 г., и № 387, нач. 26 февр. 1841 г.

Когда Лермонтов получил отпуск в Петербург, проездом с Кавказа он остановился в Москве и опять встретился с Самариным. В Петербурге съезжаются участники «кружка шестнадцати» — Жерве [1] и Монго-Столыпин [2]. С Кавказа приехал Трубецкой [3] из Варшавы — «полуфранцузы» Браницкий [4] и Шувалов [5]. В это время Лермонтов написал стихотворение «Родина».

В «Родине» Лермонтова отчетливо слышна интонация спора. Стихотворение обращено к собеседникам, с которыми поэт считается; это не безразличные для него люди, это противники, достойные спора.

Вспомним, что вопросы, разрешаемые в «кружке шестнадцати» и Самариным, вращались вокруг проблемы «Европа и Россия», и мы получим полное право утверждать, что стихотворение «Родина» обращено к тем же оппонентам—к славянофилам и «кружку шестнадцати». Уезжая в сопровождении «кружка шестнадцати» в 1840 г. на Кавказ, Лермонтов сказал: «Прощай, немытая Россия», а вернулся в Россию со словами: «Люблю отчизну я, но странною любовью». Уже первая строфа, отделенная от всего стихотворения, указывает на то, что стихотворение представляет собою ответ на политические споры о России.

Перечтем «Родину»:

Люблю отчизну я, но странною любовью!..

Эта строка несомненно вызвана обвинениями поэта в нелюбви к отчизне.

Не победит ее рассудок мой...—

сопротивление другому оппоненту, который, следуя чаадаевской мысли, убеждает Лермонтова, что он должен быть последовательным и Россию любить не за что.

Далее следуют три отвергаемые Лермонтовым политические и исторические формулы:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья...:
(Т. II, стр. 100.)

Казенный государственный патриотизм, идеализация крепостного строя, связанный с нею культ русской старины, исходящие из помещичьей Москвы, от славянофилов, отрицаются Лермонтовым.

---

[1] «Русский инвалид», 1841 г., 11 февр., № 34, стр. 134. Приехавш. СПБ 11 и 12 февр.
[2] » » » 15 » 38 » 152 » 4 и 7 »
[3] » » » 25 » 184 » 184 » 20 и 21 »
[4] » » » 4 марта 53 » 214 » 25 и 26 »
[5] » » 1840 г. 15 дек. 280 » 1126 » 8 и 9 дек.

Лирическое восприятие родной природы опять заставляет Лермонтова оправдываться. Перед кем? Перед людьми, отвергавшими Россию целиком: «Но я люблю, за что не знаю сам».

И, наконец, когда пейзаж в стихотворении становится все более конкретным, поэт прямо адресуется к своим собеседникам:

С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно...
(Т. II, стр. 100.)

Полуфранцузу Шувалову, поляку Браницкому, родовитому русскому князю парижанину Гагарину, дурно говорящему по-русски, не знакомо отрадное чувство при виде русской избы. Отталкиваясь от них, освобождаясь от всех наслоений, Лермонтов находит свою кровную связь с русской природой и с русским народом. Этим поэт завершает стихотворение и разрешает все споры:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.
(Т. II, стр. 101.)

Стихотворение «Родина» — ответ и аристократическому европеизированному эмигрантскому «кружку шестнадцати», и зарождающемуся славянофильству, и официальному патриотизму николаевской России. «Родина» Лермонтова вызвана к своему поэтическому бытию совсем другими внутренними и внешними событиями, чем строфа «Путешествия Онегина», хотя и сходная с «Родиной», но мотивированная Пушкиным совсем иначе («Мой идеал теперь хозяйка, мои желания — покой, да щей горшок, да сам большой»)[1].

«Родина» была напечатана в апрельской книжке «Отечественных записок», а 14 или 15 апреля Лермонтов уехал из Петербурга на Кавказ через Москву [2].

---

[1] Ср. комментарий к стихотворению «Родина» во II томе Полн. собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, «Academia», М. — Л., 1936.

[2] Дата отъезда Лермонтова из Петербурга устанавливается по неопубликованной копии письма М. А. Языкова, сотрудника конторы «Отечественных записок», к М. Н. Каткову, написанного в СПБ 16 апреля 1841 г.: «Здесь был Лермонтов и отправился опять на Кавказ, оставив большую тетрадь стихов, которые будут напечатаны в «О. З.» (Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей. Архив Каткова). Эта дата связывается с датой на альбоме, подаренном Лермонтову Одоевским, — 13 апреля. Лермонтов уехал

За ним едут на Кавказ Монго-Столыпин, Жерве, Браницкий и Трубецкой [1], не вполне вылечившийся от раны, но вновь отправленный на Кавказ по высочайшему повелению Николая I. В Москве произошла последняя принципиальная встреча Самарина с Лермонтовым. В первую же встречу Лермонтов во взволнованном разговоре о Кавказе и о Трубецком, которого преследовал царь, переходит к характеристике внутреннего положения России. Перечтем запись в дневнике Самарина:

«Мы долго разговаривали, он показывал мне свои рисунки. Воспоминанья Кавказа его оживили. Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он был готов прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, растворенные летним жаром. В этом разговоре он был виден весь. Его мнение о современном состоянии России: «Ce qu'il y a de pire, ce n'est pas qu'un certain nombre d'hommes souffre patiemment, mais c'est qu'un nombre immense souffre sans le savoir». (*Перевод*: «Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого».) Вечером он был у нас. На другой день мы были вместе под Новинским» [2].

Политическая острота этой беседы Лермонтова с Самариным усиливается тем, что она происходила на фоне верноподданнической шумихи, поднятой в Москве, ожидавшей приезда Николая I и всей царской фамилии. Эти дни описаны в письме Н. А. Елагина к А. А. Елагину от 21 апреля 1841 г.: «У нас в Москве большие празднества — 3 дня сряду звонят; три дня сряду горят плошки, и вчера безденежно были открыты для всех балаганы под Новинским» [3]. (Очевидно, Лермонтов с Самариным ездили под Новинское именно 20 апреля.) В указании Лермонтова на определенную категорию людей, страдающую терпеливо и

внезапно по предписанию Клейнмихеля покинуть столицу в 48 часов; естественно, что он получил альбом Одоевского при прощании 13 апреля. Это подтверждается и письмом Лермонтова к А. А. Краевскому: «Очень жалею, что не застал уже тебя у Одоевского и не мог, таким образом, с тобою проститься». Противоречием является только надпись Растопчиной на книге ее «Стихотворений», подаренной ею в Петербурге Лермонтову, датированная 20 апреля. Очевидно, Лермонтов не получил этой книги в Петербурге и просил свою бабушку переслать ему книгу Растопчиной в Пятигорск. См. письмо Лермонтова к Е. А. Арсеньевой от 28 июня [1840 г.], которое, несомненно, должно быть датировано 1841 г. и, таким образом, является последним известным нам письмом Лермонтова.

[1] По сведениям из «Русского инвалида», формулярн. спискам и дел инсп. деп. воен. минист.

[2] Цитирую по подлиннику, хранящемуся в отд. рукописей Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, соч. Ю. Ф. Самарина, М., 1911, т. XII, стр. 56. Ср. П. Е. Щеголев, Книга о Лермонтове, Л., 1929, вып. 2, стр. 162. (Разрядка моя. — *Э. Г.*)

[3] Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей. Архив Елагиных.

сознательно, есть сходство с приводимой выше характеристикой Кюстина. Косвенно оно относится и к «кружку шестнадцати» и лишний раз убеждает нас в том, что кружок не проявлял никакой активной деятельности и участники его только были под властью оппозиционных настроений.

Это был первый разговор Лермонтова с Самариным весной 1841 г. Затем они встречались каждый день. Я потому останавливаюсь так подробно на взаимоотношениях Лермонтова с Самариным, что из факта их встреч было сделано два вывода: согласно одному, бегло высказанному П. Е. Щеголевым (в книге «Дуэль и смерть Пушкина»), Самарин был участником «кружка шестнадцати»; согласно другому (настойчиво пронизывающему комментарий и хронологическую канву Полн. собр. соч. Лермонтова, изд. «Academia»), в 1840 и 1841 гг. произошло сближение Лермонтова с московским кружком славянофилов. Между тем из всех славянофилов Лермонтов был хорошо знаком только с одним Самариным, который, как я уже показывала, не был еще славянофилом в 1840 г. Но в последние встречи с Лермонтовым Самарин уже изменился. Гагарин для него уже не тот безусловный учитель, каким был раньше. 10 января (нов. ст.) 1841 г. Гагарин пишет Самарину в обычном для их переписки наставническом тоне:

«Je ne m'explique pas bien pourquoi vous n'êtes pas encore à Pétersbourg. Hâtez vous de quitter Moscou, hâtez vous d'entamer vos Wanderjahre, le moment est venu et vous reviendrez plus tôt a Moscou...» [1] (*Перевод*: «Я не могу себе как следует объяснить, почему вы до сих пор не в Петербурге. Торопитесь покинуть Москву, торопитесь начать ваши «годы странствий», момент настал, а потом вы вернетесь в Москву».)

Но Самарин не следует совету Гагарина. Он не едет в Петербург, куда должен приехать Лермонтов и его товарищи по «кружку шестнадцати». У него нет потребности покидать Москву. Год, посвященный изучению русских проповедников и проведенный под влиянием Константина Аксакова, подвинул его ближе к его основному пути, к славянофильству, одним из вождей которого становится он через два-три года. Правда, Самарин еще довольно иронически относится к Хомякову и погодинскому «Москвитянину», только что начавшему выходить. В записке к К. Аксакову, написанной в конце марта, Самарин резко отзывается о стихотворении Хомякова, помещенном в № 3 «Москвитянина», а обо всем журнале отозвался: «куда как плох». Но при последних встречах с Лермонтовым в Москве Самарин уже тверже: он уже не ждет от Лермонтова разъясняющего слова — он требует его. Лермонтов отвечает ему «Спором», и Самарин принимает это приношение в «Москвитянин» как человек, идейно связанный с журналом «Москвитянин».

---

[1] Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей. Архив Самариных.

«Радуюсь за него [т. е. за Лермонтова.—*Э. Г.*], за Вас и за всех читателей «Москвитянина»,— пишет Самарин Погодину, отсылая ему рукопись «Спора». Лермонтов принес ему эти стихи за полчаса до отъезда из Москвы на Кавказ. При этом у них был последний разговор. «Он [Лермонтов.—*Э. Г.*] говорил мне о своей будущности, о своих литературных проектах...» — свидетельствует Самарин в письме к Гагарину от 3 августа 1841 г. [1]. Эта последняя беседа была насыщена политическим принципиальным содержанием. На это указывает то, что в подлиннике дневника Самарина, откуда я цитировала так подробно описанные встречи Самарина с Лермонтовым, вырезаны последние страницы, следующие непосредственно за описанием последнего посещения Лермонтова. Запись обрывается так:

«...Мы простились. Вечером, часов в 9, я занимался один в своей комнате. Совершенно неожиданно входит Лермонтов. Он принес мне свои стихи для «Москвитянина» — «Спор». Не знаю почему, мне особенно приятно было видеть Лермонтова в этот раз. Я разговорился с ним. Прежде того какая-то робость связывала мне язык в его...»

Дальше вырезано 7 листов, из которых, как видно по корешкам, 2 листа с оборотом были заполнены сплошным текстом (на странице, где обрывается запись, заметны следы от чернил следующей вырезанной страницы).

Содержание утраченной записи восстановить невозможно, но из других свидетельств Самарина устанавливается, с какой острой заинтересованностью относился Самарин и его единомышленники—очевидно, К. Аксаков и, вероятно, молодой Д. А. Валуев—к дальнейшему направлению творчества Лермонтова.

Прямое указание на это содержится в том же письме Самарина к Гагарину от 3 августа 1841 г.:

«После своего романа «Герой нашего времени» он очутился в долгу перед современниками... теперь у очень многих он оставляет за собою тяжелое и неутешительное впечатление... Очень мало людей поняли, что его роман указывал на переходную эпоху в его творчестве, и для этих людей дальнейшее направление его творчества представляло вопрос высшего интереса...» [2]

В этих строках совершенно определенно отмечено желание Самарина привлечь Лермонтова к создающемуся новому течению.

В подлиннике дневника Самарина эта мысль выражена еще острее в зачеркнутых им фразах:

«(Он умер в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового

---

[1] «Новое слово», 1894, № 2, стр. 47.

[2] Там же, стр. 46. (Разрядка моя. — *Э. Г.*)

произведения, которым он расплатился бы с Россией...) На нем лежит великий долг — его роман «Герой нашего времени». Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих. (Теперь его не может оправдать никто.)» [1].

Самарин ждал и требовал от Лермонтова положительных выступлений, приближающихся к вынашиваемой Самариным славянофильской доктрине.

Славянофилы, стремившиеся повернуть историю вспять и отмести могучее влияние петровской реформы, не поняли прямого ее наследника — «героя нашего времени»; они надеялись, что Лермонтов зачеркнет «Героя нашего времени» и перейдет на позиции славянофилов. Но Самарин не знал, что Лермонтов, по всей вероятности в Москве, тогда же, когда беседовал с ним, записал уже свой ответ славянофилам: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем...» [2]

Одновременность создания «Спора» и записи, отвергающей одно из основных положений славянофилов — культ прошлого России,— опровергает мнение о том, что «Спор» и передача его в «Москвитянин» были признаком поворота Лермонтова к славянофилам.

Любопытно, что и Хомяков рассматривал помещение Лермонтовым «Спора» в «Москвитянине» не как принципиальный шаг, а как тактический прием литературной борьбы. Напомню письмо Хомякова к Языкову, недатированное, но, очевидно, написанное в мае или июне 1841 г.:

«В «Москвитянине» был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по-моему, несколько несправедливый. Лермонтов отмстил очень благоразумно: дал в «Москвитянин» славную пьесу, спор Шата с Казбеком, стихи прекрасные» [3].

«Спор», как указал Б. М. Эйхенбаум [4], является первым стихотворением из не написанного Лермонтовым цикла «Восток». Это вполне совпадает с интересом Лермонтова к Востоку в 1839 г., отмеченным мною в «Фаталисте» и «Сашке» (не говоря уже о восточных сказаниях Лермонтова).

---

[1] См. мою публикацию «Отклики современников на смерть Лермонтова». Сборник Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина «М. Ю. Лермонтов». Статьи и материалы. Соцэкгиз, 1939, стр. 68. Зачеркнутые в подлиннике фразы взяты в скобки. (Разрядка моя. — *Э. Г.*)

[2] Эта запись сделана Лермонтовым в том же альбоме Одоевского, где набросаны черновики «Спора». Установить точную хронологическую последовательность записей в этом альбоме трудно. Но во всяком случае можно сказать с уверенностью, что она сделана либо в Москве, либо на Кавказе, так как Лермонтов получил альбом 13 апреля, а уехал из Петербурга 14 или 15.

[3] Полн. собр. соч. А. С. Хомякова, М., 1900, т. VIII, стр. 104.

[4] См. коммент. к этому стихотворению во II т. Полн. собр. соч. Лермонтова, изд. «Academia», М. — Л., 1935—1937.

«Спор» нельзя рассматривать как прославление завоевательных планов николаевской армии. Как мы видели, Лермонтов в Москве, в разговоре с Самариным, осуждал николаевскую Россию, а через два месяца, в Пятигорске, иронически называл веселящееся офицерство «l'armée russe». В аллегории «Спор» Лермонтов, мне кажется, приписывает победоносному шествию русской армии на Кавказ историческую миссию — соединение Севера с Востоком. В 1841 г. Лермонтов высказывал свои взгляды Краевскому. Из переданных Краевским лермонтовских слов видно, что Лермонтов искал на Востоке не покорения и уничтожения азиатских народов, а органического соединения с ними: «Зачем нам все тянуться за Европой и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны».

Таким образом, стихотворение «Спор» стоит в одном ряду с теми произведениями Лермонтова 1839 г., где выражено его стремление на Восток, и которые я связывала с национальной проблемой, разрешаемой в «кружке шестнадцати». Смерть лишила Лермонтова возможности закончить задуманный им цикл «Восток» и большой исторический роман, в которых, очевидно, были бы разрешены противоречия творчества Лермонтова и нашли бы свое завершение его политические и исторические взгляды. Лермонтов пошел бы своим самостоятельным путем, не связывая его с путем славянофилов. В этом отношении очень показательно намерение Лермонтова издавать свой журнал: Лермонтов не был профессиональным литератором, и мысль о журнале могла быть ему внушена только идейными соображениями. Из сообщений Краевского мы знаем, что Лермонтов не одобрял «Отечественные записки» за ориентацию этого журнала исключительно на Западную Европу, однако и направление «Москвитянина» (начавшего выходить в 1841 г.), очевидно, не удовлетворяло Лермонтова. Иначе он не замышлял бы самостоятельного нового журнала.

Убийство Лермонтова оборвало все творческие замыслы поэта. Вскоре после его смерти распался и «кружок шестнадцати». Уже 30 июля 1841 г. Васильчиков писал Ю. К. Арсеньеву из Кисловодска: «Мы с Столыпиным часто задумываемся, глядя на те места, где в прошлом году, летом... но что старое вспоминать. Из нас уже двоих нет на белом свете. Жерве умер от раны после двухмесячной мучительной болезни. А Лермонтов по крайней мере без страданий... Напиши мне, где Долгорукий. Не уехал ли он за границу?»[1]

Это предположение Васильчикова об отъезде Сергея Васильевича Долгорукого за границу очень показательно для настроений участников «кружка шестнадцати»: тяга из России в Европу ха-

[1] «Вестник знания», 1928, № 3. Ср. П. Е. Щеголев, Книга о Лермонтове, Л., 1929, вып. 2, стр. 230. (Разрядка моя. — Э. Г.)

рактерна для большинства из них. Гагарин, Шувалов, Столыпин, Браницкий уехали за границу, но там дороги их разошлись. Гагарин, как известно, в 1843 г. вступил в орден иезуитов и этим похоронил себя навсегда для России. Столыпин, выйдя в отставку в 1842 г., уезжает в Париж. Здесь он печатает свой перевод «Героя нашего времени» в газете демократического направления. Вернувшись в Россию, Столыпин ничем себя больше не проявлял на литературном и общественном поприще до 1854 г., когда он добровольно вступил в армию для защиты Севастополя. Здесь Столыпин встречается с Львом Толстым и вместе с ним организует литературный кружок офицеров, намеревавшихся издавать военный журнал. Журнал должен был существовать на средства Толстого и Столыпина [1].

Любопытно, что в то время как Столыпин, всегда настроенный оппозиционно к Николаю I, исполнял все же свой долг патриота, добровольно защищая Севастополь, другой из участников кружка, Браницкий, на свои средства организовал специальный польский батальон для помощи французам при осаде Севастополя.

Фредерикс и Александр Долгорукий оставались в России, но не находили для себя никакого поприща. Фредерикс вернулся с Кавказа в Петербург в 1842 г., но вскоре опять уехал на Кавказ. О Фредериксе в схватках с горцами писал Беляев: «Человек отчаянной храбрости, который под самым сильным огнем неприятеля стоял все время при спешившихся и залегших казаках во весь свой высокий рост, не трогаясь с места... Один из наших черкесских офицеров рассказывал мне об этом с полным убеждением, что этот офицер нарочно ищет смерти» [2]. И действительно, в 1844 г. Фредерикс был убит на Кавказе в деле с горцами.

«Меланхолического Жерве» встретил на Кавказе в 1841 г. кн. М. Б. Лобанов-Ростовский и отметил в своих воспоминаньях, что у него «было такое выражение лица, как будто он, по словам Ксаверия (Браницкого. — *Э. Г.*) неминуемо должен был дать себя убить в первом же сражении».

Александр Долгорукий был убит на дуэли в 1842 г. своим однополчанином по гусарскому полку, князем Яшвилем, при чрезвычайно тяжелых условиях: дуэль происходила без свидетелей. Долгорукий, вернувшись с Кавказа в свой полк в апреле 1841 г., до самой своей смерти жил очень замкнуто в Царском Селе и в этот последний год своей службы в лейб-гвардии гусарском полку никогда не посещал Петербурга. Тяжелые условия дуэли были выбраны им самим. Долгорукий, так же как Жерве и Фредерикс, настойчиво искал смерти.

---

[1] См. Б. М. Эйхенбаум, Лев Толстой, Л., 1928, т. I, стр. 160—161, 182—183.

[2] А. Беляев, Воспоминания о пережитом и перечувствованном, СПБ, 1882, стр. 456.

Е. Н. Михайлова

ИДЕЯ ЛИЧНОСТИ У ЛЕРМОНТОВА И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

1

Начало XIX в. в России (20-е и 30-е годы в особенности) открывает собою путь величественного развития новой русской литературы. Права человеческой личности, свобода политическая и социальная, нация, народность — все эти великие идеи, отражавшие изменения исторической действительности на перевале от феодализма к капитализму и намечавшиеся еще в литературе XVIII в., теперь стали основным ее содержанием. Они потребовали для себя и новых форм художественного выражения. Тем самым было положено начало новой русской литературе. Среди всех этих идей первостепенное место занимает идея, которой суждено было стать одной из воинствующих идей в период дворянской революционности и которая составила основной пафос творчества Лермонтова. Без ее раскрытия нельзя понять ни путей художественного развития Лермонтова, ни его исторического места, ни особенностей его реализма. Это — идея личности, заявившая о себе еще в литературе конца XVIII в. Еще произведения писателей-сентименталистов свидетельствовали о пробуждении интереса к конкретной личности, о внимании к индивидуальному человеку и его психологическим переживаниям. Однако в наиболее влиятельной — карамзинской — ветви русского сентиментализма утверждение личности сопровождалось изоляцией человека от активной общественной борьбы и замыканием его в пределах жизни сердца, частных привязанностей, «мирных» чувств. Совсем иначе, воодушевленный идеями гражданственности, выступал человек в радищевской линии русской литературы. Здесь, однако, трактовка человека не вполне освободилась от абстрактной рационалистической односторонности. Только органическое сочетание конкретной общественной проблематики с конкретностью переживаний протестующего героя могло сообщить идее личности всю ее освободи-

тельную, зажигательную силу. Такою стало ее воплощение у Лермонтова.

Специфичность лермонтовской трактовки человека — революционизирующее общественное ее значение и новаторская художественная ее роль — в особенности наглядно выступает при сравнении Лермонтова с его современниками и ближайшими предшественниками.

У самых истоков прошлого столетия, в философской лирике Пнина и других радищевцев[1], идея личности является апофеозом человека — «созданья лучшего природы», — его действенного разума, его неутомимой творческой силы. Утверждение величия и мощи человека у радищевцев, вступая в полемику с трактовкой человека у поэтов классицизма [2], исходило из признания «естественных прав» индивида. С идеей «естественных», «прирожденных» прав человека тесно связаны и гражданственные настроения в лирике начала века, в частности в политической лирике декабризма. Здесь не было еще полноты понимания человека в его историческом бытии, как не было еще постановки вопроса о правах конкретной индивидуальности, — здесь был лишь «человек вообще», взятый в его идее, как абстрактная сущность.

Поэты-радищевцы и поэты-декабристы не преодолели классицизма до конца ни в идейном, ни в художественном отношении. Рационалистический пафос общего, неотдиференцированность индивидуального начала от целого, абстрактность в понимании человека — все это связывало еще поэзию радищевцев и гражданскую лирику декабризма с литературой XVIII в. и с поэтикой классицизма. Отсюда в философской лирике Пнина ее широкая, вселенская рамка, космизм и аллегоризм ее образов; от классицизма в поэтике радищевцев и торжественное течение стиха, размеренная патетика поэтического синтаксиса, высокая отвлеченная лексика. Сходные поэтические особенности отличали и общественную лирику декабристов, но вместо космизма образов здесь налицо их гражданственно-политическая окрашенность, обращение к полуаллегорическим образцам гражданской доблести в истории (Брут, Кассий, Катон) и современности (Риэга), бóльшая эмоциональная пылкость обличительной и призывной речи. Если философская ода Пнина («Человек») является как бы величественной ораторией, то политическое стихотворение Рылеева — это речь на форуме, обращенная к согражданам.

Открытие человека как существа чувственного и радующегося жизни, как нового Адама, проснувшегося среди прекрасного, цветущего мира, совершается в русском «неоклассицизме» 10-х

[1] См., например, оду Пнина «Человек», оду Востокова «Фантазия» и др.

[2] См. полемику Пнина в оде «Человек» против державинской оды «Бог»:

Какой ум слабый, униженный
Тебе (человеку.—*Е. М.*) дать имя червя смел.

и 20-х годов XIX в., в анакреонтической поэзии от Батюшкова до молодого Пушкина и его плеяды. В противовес рационалистической абстрактности идеи человека у радищевцев здесь воплощается сенсуалистическая сторона гуманизма. «Чувственный блеск материи», прелесть земных легкокрылых очарований (смешанная с грустью об их быстротечности) находят свое эстетическое воплощение в русской анакреонтике начала века. Уже не Человек вообще, Человек с большой буквы, возвышающийся на пьедестале вселенной, но живой, чувствующий атом на фоне идеально облагороженного, эстетизированного человеческого мира делается выразителем самоутверждения личности. Ее права выступают здесь как право на наслаждение жизнью—молодостью, красотой, весельем, дружбой. Гедонистическое обращение к конкретно-чувственной стороне мира ввело в поэзию «неоклассиков» эстетизированные аксессуары пиров, искусства и любви—все эти розы и мирты, кубки и виноградные лозы, цевницы и флейты, наполнило ее ожившими мифологическими образами, обратило взоры ее к безоблачному «детству человечества» — древней Греции. Вместо использования античных образов лишь в качестве холодных аллегорий и эмблем, как это было в поэзии классицизма, теперь в литературе подымается напоенный светом мир счастливой Эллады, выступающий в материально ощутимых, пластически выпуклых картинах, в плотской теплоте живой жизни (см., например, «Вакханка» Батюшкова, идиллии Дельвига, «Фавн и пастушка», «Торжество Вакха» Пушкина). Самый язык поэзии «неоклассики» вслед за Батюшковым насыщают «итальянской гармонией», превращают его в «сладостный», благозвучный язык утонченных чувств и наслаждения красотой. Чувственная пластичность и в то же время лаконизм образов, стройная ясность композиции, гармония форм отражали в поэтике неоклассиков их устремленность к прекрасному миру.

Приближая поэзию к земному, чувственному человеку, русская анакреонтика проникалась «вольномыслием», отрицанием авторитарной морали, церковных запретов и догм [1], протестом против кастовых преимуществ, чинов и богатства, неприятием придворного низкопоклонства и роскоши [2]. Недаром в за-

---

[1] Ср. антирелигиозную материалистическую струю в творчестве молодого Пушкина («Монах», «Гавриилиада» и др.), в «Моих пенатах» Батюшкова и ряде стихотворений Дельвига.

[2] Ср. «Городок» Пушкина, «Мы любим шумные пиры» Языкова с характерными строчками:

Здесь нет ни скиптра, ни оков,
Мы все равны, мы все свободны...

Приди сюда хоть русский царь,
Мы от покалов не привстанем,
Хоть громом бы в наш стол ударь,
Мы пировать не перестанем.

стольных песнях русских Анакреонов вино оказывается столь часто соседом свободы [1]. Однако реабилитация земного, чувственного человека в поэзии неоклассиков ограничивается только идеей автономности личности. Неоклассики обратились к человеку лишь как к изолированному атому и «потребителю» жизненных наслаждений. Тем самым анакреонтическая поэзия замкнула человека в зачарованном, искусственно воздвигнутом мире красоты, отгородив счастливый остров пирующих эпикурейцев от «низкой» прозы, кипения и битв социальной жизни. Лишь в последующей реалистической литературе, связанной прежде всего с именами Пушкина, Гоголя, зрелого Лермонтова, идея личности в ее общественном содержании получит свое глубокое и разностороннее воплощение. Лермонтов преодолевает замкнутый индивидуализм в трактовке идеи личности, в значительной мере свойственный как «неоклассикам», так и сентименталистам. Он обогащает наследие прошлого и конкретизацией социальных проблем и смелой остротой психологического анализа, раскрывающего настроения передового человека своего времени.

Исторические условия 30-х гг. XIX в. в особенности содействовал тому, что проблема личности стала в русской литературе тех лет формой выражения идей общественной борьбы.

Однако и в литературе начала века точка зрения автономной человеческой личности не обозначала антиобщественного индивидуализма даже в тех случаях, когда не связывалась непосредственно с проблемами социально-политическими.

Достоинство, права, стремления индивидуума противостояли сословно-иерархическому строю порабощавшему человека — и в этом была их обличающая, разрушительная сила. «Отношения личной зависимости составляют основу данного общества», — сказал Маркс о феодальном строе [2]. Провозглашение автономии личности отражало собою реальный процесс высвобождения человека из паутины многообразных «пестрых нитей» феодального рабства. В утверждении личного начала действительно проявлялось то отрицание «средних веков», которое, по словам современника Лермонтова и друга Белинского — В. П. Боткина, «во Франции совершилось... в сфере общественности, в Байроне — в сфере поэзии и теперь является в сфере религии в лице Штрауса, Фейербаха и Бруно Бауэра». Яркий расцвет личного самосознания свидетельствовал о том, что «человечество сбрасывает с себя одежду, которую оно носило слишком тысячу лет, и облекается в новую» (письмо В. П. Боткина к Белинскому от 22 марта 1842 г.).

---

[1] Ср. «Я люблю вечерний пир», «Тургеневу», «Я. Н. Толстому» Пушкина.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, изд. 1937 г., стр. 87.

Идея личности была одновременно и продуктом разложения феодального общества и началом, в свою очередь разлагающим весь этот «мир средних веков, мир непосредственности, патриархальности, туманной мистики, авторитетов, верований», мир многосторонней феодальной закабаленности человека. Кристаллизация идеи личности отражала переворот, совершающийся в коренных, основополагающих отношениях внутри общества, — переход от отношений феодальной скованности к «атомистическому» обществу капитализма. Поэтому, быть может, идея личности не просто занимала равноправное положение в ряду других передовых идей века: она зачастую являлась и тем углом зрения, тем п р и н ц и п о м, который определял собою подход к другим проблемам, в частности, социально-политическим. Так, крепостное право разоблачается Грибоедовым в монологах Чацкого за надругательство над личностью раба, над его человеческими привязанностями[1]. Чудовищная машина бюрократической иерархии, фабрикующая Акакиев Акакиевичей и Молчалиных, обнажена Грибоедовым и Гоголем также в ее античеловеческой, нивелирующей и развращающей сущности.

Однако в годы, предшествовавшие драме 14 декабря, на первый план, естественно, выступили идеи гражданской свободы и низвержения тиранов.

Человек-гражданин — citoyen — затмевал собою конкретного социального человека — l'homme — в русской литературе преддекабрьской поры. Тем более разительно вырастает значение идеи личности в годы после поражения декабризма. Непосредственно политические лозунги в литературе этих лет, под влиянием разгрома декабристского восстания, перестают звучать столь громко и призывно. С другой стороны, со всей беспощадной резкостью выступает контраст между освободительными идеалами и жестокой действительностью, между чаяниями разобщенных, раздробленных, одиноких в николаевском обществе революционных элементов и самим этим дворянским обществом. Возникает типичнейшая для последекабрьского этапа русской литературы проблема «личность и общество». Только «Горе от ума» Грибоедова да в отвлеченно романтической форме пушкинские «Цыганы» предвосхищают эту проблему у преддверия 14 декабря. В 30-х же годах вопрос о судьбе личности в обществе делается отправным пунктом для критики окружающей действительности. В период, когда первая шеренга борцов против самодержавия была разгромлена, а смена им еще не подоспела, когда вместе с тем не была еще преодолена оторванность передовых идеологов от народа, освободительная идея не могла еще быть формулирована от имени определенного социального коллектива, класса.

---

[1] Вспомним «амуров и зефиров», распроданных поодиночке, слуг, обмененных на борзых собак.

В глазах самих борцов против режима на данном этапе гнету общественных условий противопоставлялась передовая протестующая личность. Это субъективное представление в известной степени отражало реальные особенности исторического этапа, поскольку в самой действительности социальные силы протеста не сформировались с полной отчетливостью. Трудность обретения общественной опоры для революционного отрицания наложила характерный отпечаток на путь развития передовых людей 30-х годов. Отсюда горькое сознание своего одиночества, пронизывающее поэзию Лермонтова, отсюда попытки Белинского к «примирению» с действительностью, отсюда вопль Герцена — «зачем мы пришли так рано?»

Но, с другой стороны, социальные силы протеста не только существовали, но все более решительно заявляли о себе. Поэтому сквозь отвлеченность самой идеи о человеке, противостоящем всему обществу, мощно проступало реальное общественное содержание идеи личности в 30-х годах. Утверждение личности стало теперь формой утверждения тех социально-политических тенденций, которые расшатывали устои старого общества.

Идея политической свободы рассматривала человека преимущественно в его гражданском бытии, в его зависимости от носителя государственной власти. Идея же свободы личности в 30-х годах охватывала целый комплекс общественных явлений, определявших жизнь индивидуума, и вела к критике всей совокупности социально-политических условий. Уже не только «тираны», самодержцы осознаются как душители свободы, но и вся общественная среда, со всем многообразием форм социального, политического, духовного порабощения, оказывалась тюрьмой для человека.

Но, с другой стороны, в том факте, что идеи общественного отрицания пролагали себе путь в литературе через воплощение личного протеста, сказалась известная незрелость, переходность исторического этапа. Не непосредственное, а преломленное сквозь идею личности выражение социальных идей в некоторой мере сковывало их размах, накладывало отпечаток абстрактного гуманизма на постановку общественных проблем, вносило ноты пессимистической горечи в оценку положения вещей. Так обстояло дело и в творчестве Лермонтова, и в поэзии Полежаева, отчасти в беллетристике Герцена, а накануне 1825 г. — в декабристски-пламенном, но и горько-скептическом «Горе от ума» Грибоедова.

Тем не менее идея независимости личности была в 30-х годах идеей протеста и противоречила всему социально-политическому и бытовому укладу николаевской России. «Монаршая» воля и воля «барина», иерархия знатности, душевладения и чинов, дух субординации и ранжира в армии и чиновничестве, столь любезный солдафонским идеалам Николая I, — все эти бесчисленные пере-

крещивающиеся ступени закрепощения человека в абсолютистском крепостническом строе действительно имели целью превратить людей в «шахматные фигуры»[1], переставляемые на доске всевластной рукой господина.

Проявления личной воли и независимости, нарушавшие иерархизм отношений, были в потенции своей актом «революционного» возмущения и уделом лучших — сознательных или инстинктивных — протестантов и борцов. «В России нет больших людей, потому что нет независимых характеров, за исключением немногих избранных натур», — пишет маркиз де-Кюстин. Герцен объясняет трагическую судьбу отщепенца общества, «лишнего человека» 30-х годов, только тем, что «он развился в человека»[2]. Сознание себя личностью было непременной частью мировоззрения передовых людей эпохи и в то же время крамольной идеей для консерваторов и ретроградов. Отсюда отрицание последними личного начала и всяческого «своеволия», проповедь «смирения» и покорности как исконно-русской черты, призывы растворить личность в «безымянной» народной стихии, в неподвижности и стихийности вековых, «органически» сложившихся традиций российского «почвенного» уклада. Личное начало отрицалось, в сущности, и в идеях славянофильства 40-х годов, и в позднейшем «почвенничестве» (Ап. Григорьев), и в тютчевском восславлении провиденциально-русской «наготы смиренной», и в весьма обыденной, свирепо непреклонной крепостнической житейской морали, покоившейся на правиле: «всяк сверчок знай свой шесток». В скудоумной и примитивной, но тем более наглядной форме эта война ретроградов против утверждения идеи личности проявилась, например, в статье известного С. Бурачка о стихотворениях Лермонтова, напечатанной под инициалами С. Б. в 1840 г. в «Маяке» (ч. XI). В предлинных тирадах, пародирующих естественно-научные рассуждения, Бурачек ополчается против «инфузории» «я», (т. е. самоутверждения личности) за то, что, «сознавая себя чем-то великим, «я» стремится к «блеску», «славе», «геройству». Бурачек незамедлительно расшифровывает «преступность» подобных стремлений, откровенно усматривая ее в бунте против незыблемых предначертаний небесных властей (за которыми, разумеется, ищи земных): «Если вспомним, чья отеческая рука ставит преграды на путях погибели, именно желая спасти от них, если вспомним, против кого мы геройствуем, молодечествуем, то наше геройство, молодечество будут уже преступны».

Царское самодержавие вело борьбу против носителей идей личной независимости вполне реальными, практическими ме-

[1] Де-Кюстин, Николаевская Россия («La Russie en 1839»), стр. 609, М., Изд-во политкаторжан, 1930.

[2] А. И. Герцен, Very dangerous! (Полн. собр. соч., под ред. Лемке, П., 1919, т. X, стр. 13).

рами, расправляясь со всем, что осмелилось не подчиниться обязательному ранжиру. Это была эпоха, когда за озорную поэму отдавали в солдаты, когда за непринужденную вечеринку студентов отправляли в ссылку. На свободную мысль, на любое проявление человеческой независимости пытались надеть смирительную рубашку, Россию — превратить в каземат. Лучшие, передовые люди чувствовали себя заживо погребенными в этой железной клетке, и обвинением эпохе звучит зло-саркастический заголовок книги Печерина «Замогильные записки» (если даже автор и вкладывал в него другой смысл). Судьба затравленного придворной челядью Пушкина, объявленного сумасшедшим Чаадаева, пришедшего к католическому монастырю Печерина, засеченного розгами Полежаева, чья жизнь велением самодержавного жандарма была превращена в длительное истязание, судьба ссыльного и эмигранта Герцена, Белинского, которого только смерть избавила от заточения и крепости, судьба гениального и оклеветанного, опутанного тенетами денежных махинаций архитектора Витберга, погребенного в глухой Вятке со всеми его гигантскими замыслами, судьба Лермонтова, чья жизнь была непрерывной войной со «светом» и властью, чья смерть была результатом провокаторски организованного убийства — таков далеко не полный «синодик черный» замученных и искалеченных обществом представителей «выморочного поколения», которые были повинны лишь в том, что они «развились в человека» и вследствие этого противостояли строю угнетения, подымаясь до идей социально-политической борьбы против режима. «Личность человека у нас везде принесена в жертву без малейшей пощады, без всякого вознаграждения», — писал Герцен [1]. Правительственные репрессии и война общества против передовой личности шли рука об руку. Передовой человек 30-х годов не мог найти ни такой жизненной колеи, в которой он мог бы развернуть свою деятельность («тогда нельзя было ничего делать», — пишет Герцен [2]), ни более или менее широкой социальной базы соратников и единомышленников. Удивительно ли, что проблема «личность и общество» стала важнейшей в русской литературе этих лет?

На страницах художественных произведений последекабристской поры человек — угнетенный или протестующий — появляется в своей общественной определенности, в его столкновениях со средой. Правда, в своем субъективном представлении он еще не сознательный идеолог определенного класса, отстаивающий его существенные и основные требования. Носитель лич-

---

[1] А. И. Герцен, Былое и думы, ч. II, гл. XI (Полн. собр. соч., под ред. Лемке, П., 1919, т. XII, стр. 221).

[2] А. И. Герцен, Very dangerous! (Полн. собр. соч., под ред. Лемке, П., 1919, т. X, стр. 15).

ной идеи представляется себе лишь отдельным, «самостоятельным» индивидуумом, провозглашающим свое право и право каждого отдельного человека на личную свободу. Но утверждение этого права перерастало в разоблачение многосторонних форм феодально-крепостнического гнета, в разоблачение существующей социально-политической системы. Тем самым, независимо от субъективного осознания ими своей собственной роли, носители личной идеи отражали процесс нарастания революционных и демократических элементов в стране.

В отличие от абстрактного «естественного» человека поэтов-радищевцев и поэтов-декабристов идея личности в 30-х годах воплощается в образах социально-определенного, исторического человека, человека своего времени.

Проблема «личность и общество» в последекабристский период встает из «собранья пестрых глав, полусмешных, полупечальных», пушкинского «Евгения Онегина»[1], из простого повествования о жизни Самсона Вырина («Станционный смотритель»), из истории надругательства над человеческим достоинством и мести за него в «Дубровском». Проблемой «личность и общество» вдохновлены петербургские повести Гоголя («Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Портрет») и позднейшая «Шинель». Эта же идея сверкает в неистовых речах Дмитрия Калинина из юношеской драмы Белинского; в лирической и субъективной форме она переполняет мукой и трагическим мужеством обреченную поэзию Полежаева, она пронизывает собою творчество Герцена-беллетриста. В разных аспектах, с разных сторон и с разной степенью отчетливости проблема «личность и общество» выступает в литературе после 1825 г. в перечисленных и многих других произведениях.

Но ни для кого так, как для Лермонтова, вопрос о «судьбе и правах человеческой личности» (Белинский) не составляет подлинного, существеннейшего «пафоса» творчества.

Вслед за Пушкиным лермонтовское художественное отражение общественного человека составляет одну из вершин новой русской литературы. Но ни соседство Пушкина, ни соседство Гоголя не умаляют собою своеобразия и силы лермонтовского творчества. Связанный живыми нитями с литературой эпохи, ученик и продолжатель Пушкина, Лермонтов никого не повторяет и остается самим собою. Наоборот, его творчество является необходимым звеном в русском идейном и литературном развитии последекабристской эпохи. Очередная историческая задача времени — дискредитация и отрицание принципов жизни крепостнического общества — каждым из великих художников эпохи осуществлялась своими, особыми средствами. И если бы

---

[1] Главы, написанные до 1825 г., еще не показывали проблемы во всей ее серьезности и глубине.

творчества Лермонтова не существовало, исчезла бы существеннейшая и важнейшая сторона освободительного движения в литературе, сторона, которой никто из его современников не восполнял.

2

С необыкновенной выразительностью и силой воплотил Лермонтов мир идей и переживаний передового человека своей переходной эпохи, «эпохи глубокого отчаяния», «времени «Мертвых душ» в литературе и таких же мертвых душ в жизни»[1]. Сложившись как поэт в период «безвременья», в пограничной полосе истории, между разгромленными силами дворянской революционности и еще не сформировавшимися силами революционной крестьянской демократии, в период разложения феодально-крепостнических устоев и отсутствия ясных очертаний нового общества, когда «для человека все старое разрушено, а нового еще нет»[2], Лермонтов мощно отразил это «переходное состояние человеческого духа», рвущего путы старых, сковывавших его понятий, но еще не находящего новых положительных основ своего мироотношения. На эту сторону лермонтовского творчества указывает Герцен, когда пишет, что «скептическая потерянность Лермонтова составит лиризм целой эпохи»[3], или П. В. Анненков, характеризующий взгляд Белинского на то, что «единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовную немощь, плачевное состояние его совести и духа»[4], или Дудышкин, отмечающий, что общество 30-х и 40-х годов видело в Лермонтове «лучшего истолкователя своих безвыходных чувств»[5]. Личность, поставленная на распутьи между старым и новым, высвобождение индивидуума «от естественных связей... которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата»[6], ни у кого в русской литературе не отражены с такой резкостью, как у Лермонтова. Решительное отрицание всяческого средневековья, старозаветных, патриархально-феодальных уз, опутавших человека, ниспровержение дряхлых и цепких предрассудков, посягавших на свободу и равенство индивидуумов, делаются

---

[1] Дудышкин, Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова (статья при II т. «Сочинений Лермонтова, приведенных в порядок и дополненных С. С. Дудышкиным», СПБ, 1860).

[2] Белинский, «Герой нашего времени» (Избр. соч., гос. изд. «Худ. литерат.», 1934, т. I, стр. 446).

[3] А. И. Герцен, Собр. соч., под ред. Лемке, т. X, стр. 96.

[4] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, «Academia», Л., 1928, стр. 251.

[5] Дудышкин, назв. соч.

[6] К. Маркс, К критике политической экономии, Партиздат, М., 1935, стр. 9.

центральной задачей лермонтовского творчества с первых его шагов. Протестующее разоблачение политического гнета [1], крепостного рабства [2], социального неравенства [3], религиозно-церковной тирании и национального угнетения [4], захватнических войн [5], духовного порабощения, уродования и нивелировки человека в «высшем», дворянско-помещичьем, обществе[6], разоблачение античеловечности современной действительности и отстаивание свободы, равенства, полноты жизни и ценности человеческой личности — в этих основных мотивах лермонтовского творчества обнаруживался как его «дух отрицания» (восстание против социально-политических основ старого общества), так и утверждение им личного начала — две характерно лермонтовские мировоззренческие черты. Выступая защитником и апостолом личности, Лермонтов ополчается против закабаления ее не только в старом, крепостническом, но и в складывающемся буржуазно-капиталистическом обществе; язвительно обнажает безнравственность и античеловечность власти золота, подчинение подлинно человеческих, «естественных» привязанностей соблазнам богатства[7].

Уже из приведенного перечня ясен широкий диапазон общественных идей и проблем, волновавших Лермонтова. Но как бы ни важна была для Лермонтова каждая из них, какими бы путями ни возникали они в его сознании, характерно, что мотивировкой их протестующего свободолюбивого освещения неизменно является у него точка зрения личности. В этом сказывается одновременно и сила лермонтовского творчества — его освободительный смысл,— и черты его исторической ограниченности. Так, например, выступая в своих юношеских драмах против крепостного права, Лермонтов разоблачает противоестественность насилия человека над человеком. В крепостном праве Лермонтов видит форму угнетения личности крепостного крестьянина. Но он не мог еще видеть в отношениях барина и мужика отношений паразита-эксплоататора и эксплоатируемого труженика. Поэтому сила лермонтовского негодования в ранних пьесах не проникает еще в глубь изображаемого явления. Вместе с этим в правдивое изображение поместной жизни проникает отвлеченное морализирование, и патетическая декламация начинает восполнять недоставшие тогда еще у Лермонтова краски самой действительности.

---

[1] Стихотворения: «О полно извинять разврат», «Жалоба турка», «Пир Асмодея», «10 июля 1830 г.» и др.

[2] «Вадим», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек».

[3] «Испанцы», «Боярин Орша», затем — «Песня про купца Калашникова», «Княгиня Лиговская».

[4] «Испанцы».

[5] «Измаил-Бей».

[6] «Странный человек», «Menschen und Leidenschaften», «Два брата».

[7] «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Маскарад».

Так идея личности, вопрос о взаимоотношении личности и общества, приводила Лермонтова к постановке острейших социальных проблем. Но в то же время она обнаруживала и свою недостаточность, поскольку личность понималась Лермонтовым не как «совокупность общественных отношений», но как индивидуум, взятый со стороны его общечеловеческой природы.

Лермонтов, как видно уже из одного перечня объектов его отрицания, на большей части своего творческого пути не видел в окружающей его дворянско-крепостнической действительности ничего, что могло бы быть точкой опоры, положительным началом, что заслуживало бы признания и утверждения. Поэтому понятными делаются слова В. П. Боткина: «Внутренний существенный пафос его (Лермонтова) есть отрицание всяческой патриархальности, авторитета, предания, существующих условий и связей» (письмо к Белинскому от 22 марта 1842 г.). Поразительно, что Лермонтов чуть ли не единственный из крупнейших русских художников слова [1], у кого нет той идеализации поместного патриархализма, которой отдали дань и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Гончаров, и Толстой.

Творчество Лермонтова свидетельствовало о процессе выпадения индивидуума из системы старых социальных устоев и невключенности его в новое социально-политическое движение при начавшемся кризисе феодальных отношений. Но сила и величие гения Лермонтова заключается как раз в неустанных поисках выхода из бесплодия одиночества и замкнутой в себе субъективности, в его неуклонном пути к народу.

Сознание одиночества индивидуума, оставшегося неприкаянным и бесприютным на перекрестке эпох, под суровыми ветрами истории, нераздельно у Лермонтова с превознесением избранной личности над отвергаемой общественной действительностью. Художественно-стилевым выражением этого высвобождения личности из недр феодальной «демократии неволи» является лермонтовский психологизм. Отражая типические черты своего времени, Лермонтов заостряет художественные средства на углубленном раскрытии внутреннего мира героя [2]. Лермонтовский герой внес с собою в литературу сложное, смятенное гипертрофированное сознание человека переходного времени, который поставлен перед необходимостью переоценки ценностей. В произведениях Лермонтова закреплено сознание человека, брошенного в водоворот противоречий, стоящего пред зрелищем краха, разрушения, пред хаотическими обломками своих верований и надежд, человека, ощущающего свою противопоставленность целому миру, свое одиночество атома в распавшейся связи времен.

---

[1] Кроме писателей революционной демократии.

[2] Стоит только сравнить «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени»

Лермонтовский гуманизм, сложившийся в обстановке разгрома декабризма и торжества реакции, в отличие от оптимистического и «гармонического» гуманизма Пушкина, есть выражение нарушенной гармонии человека и мира. Отсюда в нем борение противоречий, дух анализа, ищущая мысль, своеобразный налет гамлетизма.

Доминирующее значение идеи личности повлекло за собой у Лермонтова не только показ героя «изнутри», в его субъективности (психологизм), но и такое подчинение художественного целого раскрытию главного героя, которое приводило к утрате отдельными образами их самостоятельного значения. Это «единодержавие героя» с особенной рельефностью сказалось в произведениях раннего периода творчества Лермонтова. Внутренний мир личности выражен у него в этот период не в форме объективного показа переживаний и характера героя, но в форме непосредственно раскрывающегося романтического лиризма. В прямых лирических излияниях, в ярко-эмоциональном характере пейзажей, портретов, характеристик, в приподнятости языка, в остроте сюжетных столкновений — во всех элементах художественного произведения властно сказывалась эта диктатура лирического «я», стирающего грань между автором и героем, превращающего все голоса мира в сложный аккомпанемент переживаниям героя и его судьбе. Безудержный, захватывающий поток переживаний, оценок, мыслей, хлынувший в романтическую поэму чрез образ основного героя, преображал действительность, сдвигал ее объективные пропорции, заставлял все тяготеть к герою как центру, уничтожая самостоятельность и объективное значение других персонажей, суживая их количество порой до одного слушателя лирической исповеди. Отсюда и громадное преобладание стихотворных и лирических жанров в творчестве юного Лермонтова, отсюда особенности его излюбленного жанра «байронической поэмы».

Позднее, в творчестве Лермонтова-реалиста, интерес к внутреннему миру личности разрешается уже средствами объективного психологического анализа, служащего познанию людей. При этом расширяется круг героев произведения, они приобретают самостоятельный интерес, переживания главного героя уже не подчиняют себе с такой силой ни мира природы, ни мира человеческого. Человек здесь изображается уже в объективном значении его поступков и в его связях с другими людьми. Уже не только то, что герой «сам думает о себе», но и то, чем он объективно является, становится предметом художественного внимания Лермонтова, раскрывается в поступках героя, в столкновениях с другими персонажами, в движущих мотивах его поведения, извне осмысленных автором. Но тем не менее и здесь сохраняется ведущее значение центрального героя для художественного целого и преобладание психологического метода изображения.

Так, «Герой нашего времени» есть монография, посвященная истории незаурядной личности. Странная судьба Печорина, с ее резкими, причудливыми изгибами, его бурный активизм, вовлекающий в свою орбиту судьбы других людей, создает всяческие сюжетные коллизии. Метод психологического анализа, интенсивное развитие психологических мотивировок, сосредоточиваясь в основном на центральной фигуре романа, здесь распространяется и вширь, на второстепенных героев. Но дневник Печорина с его тревожно-страстными и печальными лирическими признаниями, с его насмешливой иронией составляет при этом как бы сердцевину романа.

3

Лермонтовский психологизм знаменовал собою развитие и усложнение индивидуального сознания в русской литературе и жизни. Но в то же время никогда его идейной базой не был на себя обращенный, в себе замкнутый индивидуализм. Общественная направленность передовых стремлений эпохи, питавшаяся неразрешенностью задач антифеодальной революции, ярчайшим образом сказалась на творчестве Лермонтова. Его противопоставленный обществу герой — это личность, ищущая своего величия вне себя, в героических подвигах, в борьбе за великие цели; только волей истории он обречен на бездействие или действия, меньшие, чем его стремления, «безбрежные, как вечность», чем «силы необъятные» его могучего духа.

Если капиталистическая Западная Европа в обстановке господства «бесстыдного чистогана» переживала кризис буржуазно-демократических идеалов свободы, равенства и братства, то в России силы возможной будущей революции только созревали, сгущались настроения протеста и отрицания, и эти освободительные идеи здесь были лозунгами борьбы. Предчувствием грядущих потрясений, жаждой бурь и возмездия была вскормлена в этом предгрозовом ожидании самая драгоценная, чисто лермонтовская особенность его гуманизма: его активный, действенный характер. В русской последекабристской литературе именно Лермонтов был поэтом, в котором активная сторона художественной идеологии достигла своего предельного выражения.

Активный характер лермонтовского творчества проявляется многообразно: 1) как острота иронического и сатирического разоблачения общества, 2) как утверждение героя-борца, 3) как действенная сила романтической мечты. Но если первая из названных особенностей широко воплощена и в творчестве великого современника Лермонтова — Гоголя, то две последние получают свое наивысшее выражение именно у Лермонтова.

Утверждение человека как героя-борца составляет специфическую черту лермонтовского гуманизма. Пушкинский гуманизм был направлен на открытие лучших, светлых сторон человеческой личности, проявляющихся вопреки классовой ограниченности и калечению человека общественными условиями. Проводя своих героев порой сквозь трагические коллизии, жизнеутверждающий гений Пушкина и в испорченных, самовластных и «злых» персонажах открывает светлые начала человечности, бьющие ключом жизненные силы, свободную игру человеческой самодеятельности [1].

Гуманизм Гоголя беспощадно обнажает попрание личности в крепостническом обществе и глубочайшее растление, омертвение человека, опутанность его «страшной, потрясающей тиной мелочей». Оружие Гоголя-гуманиста — пронзающее сострадание к униженному брату и «высокий восторженный смех сквозь невидимые миру слезы» над чудовищным превращением человека в обездушенный механизм. В ужасающих, смешных и уродливо-трагических фантомах гоголевских образов великий юморист живописует распад личности, цепенеющей в «коре земности», сливающейся с миром вещей, утрачивающей духовное начало.

В противоположность гоголевскому методу изображения и в отличие от Пушкина Лермонтов воздвигает образ человека в титанизме его стремлений героя и борца. Личность дана Лермонтовым в ее противоборстве целому миру, в действенном отрицании всего, сковывающего свободу ее великих стремлений. Человек Лермонтова находится в состоянии непрерывной войны против установлений «божеских» и человеческих, бесстрашно разрывая сословные и классовые путы национально-расовых, семейных, моральных запретов, «кощунственно» подымая руку против величайшей из порабощающих человека фикций — деспотической фикции божества. Недаром излюбленными героями его произведений являются демонические мстители и богоборцы. Лермонтовский герой в своем отверженном величии непримиримо восстает против окружающей его действительности. Правда, максимализм его бунта является не только сильной стороною его протеста, но также и показателем слабости этого восстания одиночки, который среди окружающих не видит для себя союзников в борьбе, о котором сказано, что «ничего во всей природе благословить он не хотел». Однако зрелый Лермонтов, гениально предвосхищая новое воссоединение личности с коллективом в обращении к русской народной массе, становится на путь обретения реальной социальной почвы для борьбы за подлинно человеческие идеалы. Но как в зрелом творчестве реалиста, так и в романтической поэзии своей Лермонтов со всей правдой типичности отразил существенные черты эпохи. Мало того, он

---

[1] Ср., например, Бориса Годунова, даже Троекурова в «Дубровском» и т. д.

дал в руки современников духовное оружие неумирающего, несдающегося действенного протеста. Ни пушкинский человек, хранящий богатство жизненных сил под личиной обыденности, ни гоголевский раздавленный, автоматизированный, обездушенный человек не могли ответить на этот запрос эпохи. Лермонтовский «исполинский взмах, демонский полет, с небом гордая вражда»[1] являются апогеем человеческих дерзновений в русской литературе первой половины XIX века.

Лермонтов раскрывает максимальные силы и возможности человека, показывая его в наивысшем самоутверждении — в действии. При этом, соответственно особенностям эпохи, действие приобретает у него характер не положительного созидания, но действенного отрицания, активного протеста. Это выражается в остроте конфликтов в сюжетах его произведений, в их событийности и драматизме. Героическое «борение» — душа лермонтовского творчества. «Трудно теперь понять всю ту ненависть к постыдному бездействию, к апатии русского общества, ненависть, которую питала в юношах поэзия Лермонтова», — вспоминает Дудышкин в 60-х годах. Прометеевское восстание против сущего осложняется в лермонтовском человеке борьбой противоборствующих сил в нем самом. Лермонтовский человек отличается от обычных персонажей литературы 30-х годов и этой своей противоречивой внутренней сложностью, и интенсивностью своих страстей, и напряженно-волевым характером, действенностью своих стремлений. К этому времени образы «среднего», «рядового», «обыкновенного» человека проникают в литературу, появляясь то в «светских повестях» в образе «доброго малого», завсегдатая салонов, то в образах непритязательного мелкого чиновника, провинциального помещика, купца, мещанина, в повестях М. Погодина, Ушакова, в бытовых рассказах Н. Полевого и других «сочинителей», писавших для массового читателя. Проникновение капиталистических отношений в недра русской жизни сопровождалось не только высвобождением личности, но и растлевающим, гибельным влиянием духа «чистогана» на человека и общество: нивелировка и измельчание личности, изоляция индивидуума от социального коллектива, раздробленность, узость «частных» интересов, вытеснивших идеи «целого», общего, великого, — все это свидетельствовало о приближении века «буржуазной прозы» с ее засильем обыденного и господством посредственности. Эти явления и отражены в русской литературе упрочением в ней «рядового» человека в качестве ее «героя», усилением бытовизма, появлением чисто описательных «физиологий» частной жизни [2].

---

[1] Белинский, Письма, под ред. Ляцкого, т. II, стр. 284. Письмо к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г.

[2] Особенное развитие свое в русской литературе «физиология» получает в 40-х годах.

У третьеразрядных беллетристов, принимавших как этот мир «буржуазной прозы», так и весь существующий общественный строй, изображение «среднего», «обыкновенного» человека сочеталось с идейным убожеством и художественной примитивностью. Наоборот, у великих передовых писателей — Пушкина и Гоголя — образ рядового героя вырастал в огромную социальную проблему, проблему «маленького человека», задавленного всем гнетом современных общественных условий. Покоящаяся на отрицании устоев современного общества, тема «маленького человека» у Пушкина и Гоголя была громадным шагом вперед, в сторону демократизации литературы и насыщения ее гуманистическими идеями. Протестующее, отрицательное отношение как к миру «буржуазной прозы», так и к угнетению человека крепостническим строем объединяло творчество Пушкина и Гоголя с творчеством Лермонтова. Защитники и провозвестники прав мелкого человека оказывались в одном лагере с поэтом титанических дерзаний, утверждающим человека-борца и героя.

Пушкин и Гоголь, с одной стороны, Лермонтов — с другой, выражали две разные стороны единого, но противоречивого процесса высвобождения человека в период ломки феодального строя и нивелировки личности новым миром капиталистических отношений.

Уродование человека капиталистическими отношениями и изоляция личности от целого не могли зайти далеко в России 30—40-х годов, где эти отношения только складывались. С другой стороны, неразрешенность задач буржуазно-демократической революции ставила перед лучшими людьми общества великие сверхличные цели. Поэтому в русской литературе 30—40-х годов, наряду с появлением среднего рядового человека, не исчезает героическая традиция, воплощавшая порыв от повседневного и «частного» к великому и общему. Лучшим ее представителем и является Лермонтов, объединивший в своей поэзии героические идеалы декабристской революционности с миром переживаний конкретной исторической личности переходной поры.

4

Провозглашение примата личности и жажда сверхличных целей, непримиримое отрицание данного общества и общественный характер стремлений — таково одно из существеннейших противоречий творчества Лермонтова. В этом противоречии отразился двойственный характер эпохи с ее разложением старых общественных связей и формированием новых социальных пластов, с ее подготовкой «будущих бурь» и собиранием сил демократической революции. Это взаимоотношение индивидуального

и общественного принципов сказывается в художественном стиле Лермонтова как борьба между субъективно-лирической тенденцией и тенденцией к общественной проблематике, тенденцией, связанной с показом объективного, внешнего мира.

Так, например, в стилевую структуру романтических юношеских драм Лермонтова, в патетику пылких исповедей и мечтаний вторгаются еще не отделанные рукой мастера, утрированные и грубоватые, но правдивые и реалистические в их тенденции картины отталкивающей обыденности помещичье-дворянского быта. Об общественной устремленности лермонтовского творчества говорит яркость в нем социально-содержательного отрицания. Таковы критические, разоблачительные мотивы его произведений, сатирическая острота в обрисовке персонажей и языке, желчная ирония, разящий сарказм. В бореньи индивидуального и общественного начал ведущим является у Лермонтова второе, так как лермонтовское отрицание направлено не против самого общественного принципа, но лишь против данного исторически-конкретного общества. Его герой всегда неудержимо влечется за пределы своей личности, к могучим свершениям, ареной которых является реальный человеческий мир.

Содержание основного образа лермонтовских произведений обнаруживает в нем органическое взаимопроникновение великих общих идей и конкретных личных, индивидуальных чувств, мыслей, настроений. Личность, стоящая в центре лермонтовских произведений, никогда не погружается в самодовлеющее самосозерцание и бесцельное смакование эмоций. Лирический субъект его поэзии, осознавая себя, решает вопрос и о своем месте в системе общественных и космических сил, вопрос об отношении «я» к обществу, природе, «року», «добру» и «злу». От микрокосма человеческих переживаний Лермонтов неизменно перебрасывает мост в большой мир, в макрокосм, от субъективной лирики души подымается к осмыслению связи субъекта с кругом объективных истин, ценностей, идеалов. Отсюда проблемность и насыщенность мыслью лермонтовского творчества, наличие в нем широких типических обобщений (сначала в субъективной и романтической, потом в объективной и реалистической форме). Отсюда лермонтовское тяготение к философскому и историческому осмыслению частных моментов жизни и своих интимно-лирических волнений. Это философское начало сказалось в насыщенности его произведений афоризмами и сентенциями. Оно давало исторический размах самым злободневным его темам. От частного и случайного Лермонтов обращается к общему и вечному, сочетая лиризм с «генерализующей» мыслью. Расширяющимися концентрами набрасывает он перспективу времени и пространства вокруг своих героев. Свое интимно-лирическое волнение он переплавляет в слово к современникам. Так появляется его «Дума» (название этого стихотворения может быть жанровым обозначением многих лермонтов-

ских стихов), где портрет людей современного поколения превращается в философско-исторический этюд и публичную речь, так дневниковая запись «1831 июля 11 дня» далеко перерастает автобиографические рамки, так история частного лица — пусть незаурядного человека — поручика Григория Александровича Печорина — делается историей «героя нашего времени».

У Лермонтова обобщающая мысль как бы не вмещается в пределы образа, часто требуя для себя непосредственной формы выражения. Лермонтовская «поэзия мысли» предвещает идейно-насыщенную, публицистически-страстную поэзию некрасовской школы. Но если у Лермонтова его размышление зачастую переходит в общефилософские обобщения и сентенции, то у Некрасова и его плеяды «мысль» приобретает яркое и конкретное социально-политическое содержание, «публицистичность» в собственном смысле слова.

Психологизм Лермонтова (при всей его аналитической углубленности) не был выражением атомизированного, узко-субъективного сознания, как не было индивидуализмом лермонтовское противопоставление «я» и общества. Человек переходной эпохи, Лермонтов стремится переоценить наново явления окружающей действительности, подвергнуть их анализирующему испытанию интеллекта. Но мысль, столь отчетливо выступающая из лермонтовских произведений [1], — это не только мысль аналитическая, но и синтезирующая, генерализующая мысль (вывод—обобщение—афоризм). Она налагает отпечаток некоторой рассудочной отвлеченности на лермонтовское размышление в стихах, на его стихотворные ораторские речи. Однако эта устремленность к широким типическим обобщениям, эта идейная обогащенность и подчинение частного общему включают Лермонтова в плеяду великих писателей-мыслителей, отделяя его и от бытовиков и от представителей чисто описательного, аналитического психологизма. Лермонтовский психологизм создает яркие характеры с выпукло обозначенными ведущими чертами, с мощными страстями, живописно очерченными индивидуальностями, помыслы и поступки которых, при всей их противоречивости, обычно концентрируются вокруг одной основной идеи.

Синтез героического начала с переживаниями конкретной личности, проявившийся в указанных выше особенностях лермонтовского художественного стиля, являлся новым этапом в истории русской литературы XIX в. До Лермонтова героическая идея либо являлась декларацией от автора (в гражданской лирике Рылеева), либо догматически «навязывалась» герою извне, не вытекая из самого развития его характера и обстоятельств (в трагедиях классицизма XVIII в., — у Сумарокова, Княжнина,

---

[1] Ср. характеристику Белинского лермонтовской поэзии как «поэзии мысли».

Озерова, — в «Думах» Рылеева). Известной подготовкой лермонтовского воплощения героической идеи можно считать «Войнаровского» и «Исповедь Наливайки» Рылеева, «Песнь пленного ирокезца» Полежаева, хотя самый жанр лирической исповеди и центральная ситуация поражения борца препятствуют в них полноте воплощения героического начала. Кроме того, и в этих произведениях индивидуальность героя слабо очерчена, подчинена односторонне и обнаженно выступающей общей идее. Мотивы героической борьбы запечатлены и в ранней, преддекабристской, исторической прозе Марлинского. Однако ничего нового в художественную разработку этих идей исторические повести Марлинского не вносят, так как сами главные персонажи их лишены индивидуальности и представляют ходячие рупоры для авторских тирад. Лишь в произведениях Лермонтова с предельной убедительностью, с заражающей силой художественного внушения героика общих идей воплощалась в индивидуально-лирическом переживании человека, будет ли это персонаж поэмы, как во «Мцыри», или само лирическое авторское «я», как в «Парусе» и «Желании».

Никто до Лермонтова с такой страстной силой не выразил в русской литературе восторга борьбы, упоения героическим действием. После Лермонтова в поэзии Некрасова и некрасовского поколения показ революционного насилия утверждает правду восстающих в образах крестьянской мести[1], насыщает идею возмездия социальным возмущением масс; однако в этой поэзии крестьянского бунтарства не дано того дифирамбического строя, той поэтизации героики борьбы, в которой величие общечеловеческих идей сочетается с громадностью личного переживания, с индивидуально ощущаемым счастьем боя. На личную же лирику героического порыва у Некрасова ложится отблеск лермонтовской поэзии с ее образами паруса (песня «Отпусти меня, родная»), бури, жаждой «воли» («Душно без счастья и воли»). Подлинным гимном борьбы, высшим утверждением экстаза действия в русской досоциалистической литературе является лермонтовский «Мцыри», порожденный тем неясным предчувствием надвигающихся бурь, которое требует для себя обобщенного полусимволического выражения и мощного, грозового мажора эмоций. Поразительна перекличка лермонтовского «Паруса» и «Мцыри» через голову целого поколения, через ряд десятилетий, в которых заключены эпохи, с призывным кличем буревестника пролетарской революционности — М. Горького. Поразительна близость этих лермонтовских произведений к «Песне о буревестнике» по общему тону прославления «бури» и борьбы,

[1] Вспомним стихотворение «Бунт», изображение расправы над немцем-управителем («Кому на Руси жить хорошо»), легенду о разбойнике Кудеяре (там же).

по символизирующему характеру образов и ситуаций, по известному сходству даже отдельных выражений.

Но, в зависимости от различия исторических эпох, там, где у Горького — нарастание всезахватывающей бури, Лермонтов, поэт «безвременья», дает единоборство героя с врагом (Мцыри и барс); там, где Горький видит диференцированность общественных сил («демон бури» — буревестник и «трусливые гагары», «глупый пингвин», прячущий «тело жирное в утесах»), Лермонтов не показывает никакого общественного фона; наконец звонкий трубный клич борьбы и победы, присущий «Мцыри» и «Песне о буревестнике», приобретает в «Парусе» интонацию элегической неудовлетворенности, беспокойного томления.

5

Современная Лермонтову социальная действительность николаевской России 30-х годов не открывала для него, как и для его персонажей, никаких возможностей героического действия. Поэтому Лермонтов часто переносил сюжеты своих произведений в экзотическую и легендарную обстановку, придавал подвигам своих персонажей даже в реалистически разработанных произведениях полусимволический характер («Мцыри»). Поэтому, с другой стороны, стремления, мечты, потенции лермонтовских героев всегда больше, величественнее, грандиозней их поступков. Лермонтовский человек стремится к героическому действию не только для полноты раскрытия личных сил: в своей борьбе с обществом, природой, богом он жаждет не только могущества личности, но и торжества своих идеалов, утверждения великих объективных ценностей: свободы личной («Мцыри», «Демон») или свободы родины («Последний сын вольности», «Измаил-Бей»), торжества попранной справедливости («Вадим»), утверждения личного достоинства человека («Песня про купца Калашникова»), «добра» и гармонии в человеческих отношениях («Маскарад»); и, наконец, объединяя все это в неясном, но глубоком, полном синтезе, лермонтовский герой жаждет прекрасной, полной, активной человеческой жизни в гармонии личности и общества. Помимо неопределенных, но властных порывов к «прекрасному» и «вечному» в лирических стихах Лермонтова, об этой тоске поэта по всеобъемлющему идеалу человеческой жизни свидетельствует его утопическая мечта об обществе без цепей и золота, обществе, где самодеятельная, свободная, равная всем человеческая личность не знает ни зла, ни крови, ни угнетения. Таковы незаконченный отрывок стихотворения Лермонтова «На жизнь надеяться страшась» и VI строфа «Измаил-Бея», рисующая патриархальное общество горцев до прихода русских.

Лермонтовское отрицание неотрывно от его положительных устремлений и далеко от нигилистического скептицизма. Его разочарованность была неверием в наличие положительных начал лишь в данном обществе. Она не обозначала у Лермонтова отказа от положительных идеалов вообще. Сквозь все разочарования Лермонтов пронес свою «веру гордую в людей и жизнь иную». Рядом с отрицанием, желчной иронией, сарказмом, сатирой идут у него неослабные поиски идеального в реальном, слагается «благородная мечта», которой «мир очищен и омыт». Искание идеальной красоты было у Лермонтова выражением жизнеутверждающих, положительных начал, светлой, оборотной стороной отрицания; сила, гармония самой реальной действительности — целью и смыслом борьбы.

Если утверждение человеческой личности было тем идеалом, которому Лермонтов оставался верен всю жизнь, то противопоставленность личности обществу накладывала на его героя отпечаток дисгармонии. Искать воплощения положительных идеалов гармонии и добра в герое-борце, восстающем против общества, для Лермонтова было невозможно: это лишило бы его героя права на протест, обратило бы его к «гармонической примиренности». С другой стороны, это означало бы поиски гармонии в пределах общества, исключавшего всякую гармонию между собою и личностью. Искать положительные идеалы можно было лишь вне сферы воздействия данного общества. Подобно Мцыри, который дышит полной грудью только за пределами монастырской ограды, лермонтовская поэзия лишь за пределами современного дворянского общества находит утвердительный ответ на свой вопрос — «прекрасна ли земля».

Нетронутые, чистые создания—дети, юноши, девушки, чью «молодость цветущую» «свет» не успел омрачить, величавая природа, не осквернённая вторжением людей, — таковы для Лермонтова реальные носители начал добра, красоты, гармонии. Когда поэт обращается к действительности, не затронутой растленным дыханием «света», мир предстает пред ним как «цветущий божий сад», и «мерцание звезд незакатных» сияет над «счастливыми степями» Украины, и в сердце проникает «твой светлый взор и голос твой волшебный».

Лермонтовское жизнеутверждение проникнуто властной жаждой личного освоения жизненных ценностей. Это — жадная и жаждущая любовь к жизни, которая не довольствуется открытием прекрасных, влекущих сторон действительности, но стремится к обладанию ими, к претворению действительности в мир для себя. Такова любовь поэта к жизни, пронизывающая собою даже тему о смерти («Выхожу один я на дорогу»), превращающая ее только в сон, который едва сдерживает «дрожание сил» в груди. Субъективно-волевая устремленность лермонтовской поэзии сообщает ей действенную, призывную силу и большую лирическую

глубину, хотя и таит в себе опасность известного умаления прав объективной действительности за счет власти индивидуального стремления. Своеобразие лермонтовского жизнеутверждения характерно выступает из его разработки темы смерти в сравнении с Пушкиным («Выхожу один я на дорогу» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных»). Пушкинское «и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть» создает величественный апофеоз вечно живой объективности, существующей независимо от человеческого сознания. Лермонтов же утверждает жизнь и бессмертие как индивидуальную, субъективную потребность «я» и жизнь природы сливает с жизнью этого «я».

Природа как идеал «естественной», могучей и полной жизни, как воплощение красоты и гармонии встает перед поэтом антитезой узкой, низменной, хаотической людской жизни. От злого, страдающего, искалеченного и калечащего мира общественного поэт обращается к первоисточнику сил в природе. Лермонтов ищет в природе компенсации того, что отсутствует в обществе, чему противоречит весь общественный уклад. Природа является для него как бы своеобразной заменой недостающих в социальной жизни идеальных, положительных начал — красоты, гармонии, творческой силы. Здесь открывает он неомраченную, детски-ясную, бездумно гармоническую жизнь, когда «неба свод» «так чист, что ангела полет прилежный взор следить бы мог», когда «прозрачно золотист играющий на солнце лист», и свеж в сияющей росе «растений радужный наряд», и спрятанный в кустах «ландыш серебристый приветливо кивает головой». Природа является поэту и носительницей напряженной полноты, богатства плодотворящих сил, воплощением жизни в ее зените. Необъятно-сложная, неисчерпаемо-многообразная, в великолепной пышности красок, звуков, движенья встает мощная симфония жизни, весь этот «блеск и жизнь, и шум листов, стозвучный говор голосов, дыханье тысячи растений...» Однако природа у Лермонтова не только творящая мать, носительница изобилия материальных форм: она выступает одушевленным, полным скрытого смысла, немым воплощением «высших» начал. Природа, созерцаемая в ее конечности и ограниченности, несет в себе напоминание о безбрежном величии мира, об идее вечности и бесконечности жизни. И потому печать высокого философского раздумья ложится на некоторые громадно раздвинутые, обобщенные пейзажи Лермонтова. Таков, например, конец стихотворения «Памяти А. И. Одоевского»[1], о котором Белинский писал: «Вот истинно бесконечное

---

[1] Любил ты моря шум, молчанье синей степи —
И мрачных гор зубчатые хребты...
И вкруг твоей могилы неизвестной
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно.
Немая степь синеет, и венцом

и в мысли и в выражении; вот то, что в эстетике должно разуметь под именем высокого (sublime)...»

Мир природы и мир социальный разделены у Лермонтова роковою гранью, как мир полной, счастливой, могучей жизни и мир всяческих несчастий и зол. Лермонтов не может отказаться ни от одного из них. Но он не может, не хочет и замкнуть себя в каком-либо одном из этих противостоящих друг другу миров. Природа отвечает его порывам к идеалу великого, прекрасного, вечного, но она бессильна удовлетворить его общественные тяготения, его жажду кипучей людской жизни и борьбы. Общество же, являясь подлинной ареной для деятельности лермонтовских борцов-протестантов, противоречит всем его идеалам. Мотивы природы, широко представленные в творчестве Лермонтова, никогда не сопровождаются у него призывами к уединенной робинзонаде (бегство лермонтовского пророка в пустыню является лишь горьким исходом борьбы, а не идеалом жизни). Наоборот, жажда выхода из одиночества, устремленность к человеческому миру вдохновляют собою наиболее глубокие из поэтических произведений Лермонтова — «Мцыри» (вспомним тоску Мцыри о родном ауле, о теплом круге семьи, друзей, соплеменников) и особенно «Демон». Однако все попытки сочетания неопределенных идеалов, воплощенных в жизни природы, с реальной жизнью человеческого общества сопровождались у Лермонтова сознанием неосуществимости такой задачи. Утопическая мечта о «естественном», «природосообразном» общественном укладе отодвигается поэтому либо в прошлое («Измаил-Бей»), либо в безмерно далекое будущее, принадлежащее уже не людям, а «другим, чистейшим существам» («На жизнь надеяться страшась»). «Естественное» и идеальное выступают у Лермонтова как антитеза общественного и реального, человек — как губительная сила, несущая разрушение в гармонический «невозмутимый строй» природы.

Поиски идеального в реальном окрашены у Лермонтова сознанием недостижимости гармонии. И потому мысли о несбыточности прекрасного полны печальной сладости: «сладость есть во всем, что не сбылось»; сладость — потому что эти стремления пробуждают лучшие струны человеческого «я»; печаль — потому что недостижима полнота их воплощения.

Поскольку подлинная общественная действительность лермонтовской эпохи не давала, как сказано, материала для воплощения идеалов добра, красоты, величия, идеальные положительные начала окутывались в стихах Лермонтова дымкой неясности.

Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.

(*Т. II, стр. 55.*)

Сиянье мечты, пробивающееся сквозь толщи косной, тупой обыденности, оказывалось «таинственным», «волшебным», «непонятным». Так складывалась тенденция к поэтике «неизъяснимого» в стихах Лермонтова, исходящая из невозможности передать точным словом обаяние неясной мечты и прибегающая к использованию музыкальной стороны речи и звуковых образов. Тамара слышит «волшебный голос» над собой, «таинственную сагу» лепечет студеный ключ, поет голос русалки, дышащий «непонятной тоской», раскрывается «непонятная, святая прелесть» в темных по значению словах, — эти и другие «неизъяснимые» звуковые образы в соединении с тончайшей евфонией речи, с мерным колыханием напевной мелодической интонации стиха являются для Лермонтова замечательными средствами для передачи смутного волнения эмоций, пробужденных стремлением к идеалу. Однако для Лермонтова музыка мечты звучит не в надземных мирах, как для Жуковского, а в самой житейской юдоли. Правда, это голос лучшего, идеального мира, но Лермонтов низводит его с небес на землю, и «звуки небес» живут у него «средь мира печали и слез», вплетаясь в «бедные песни земли».

Однако выражения высших начал в бесплотности музыкальной стихии для Лермонтова недостаточно: рядом с этим стоит у него чувственное, материально-пластическое воплощение мечты. В этом проявляется страстная влюбленность Лермонтова в жизнь, реальность, ощутимую красоту; отсюда и страстная жажда перестройки действительности в соответствии с идеалами прекрасного, гармонического, великого. Поэт населяет действительность образами легенд, преданий, народных поверий: пленные рыцари, морские царевны, русалки, демоническая Тамара, ожившая тень великого императора вытесняют в его балладах мелкий мир дворянских салонов и усадеб. Мир природы, очеловеченный, могучий, прекрасный, живет в лермонтовских балладах рядом с этим вымышленным, фантастическим миром, разрушаясь и умирая только под натиском сил реального человеческого общества [1]. Идеализируя начала красоты и величия, заключенные в природе, Лермонтов преображает ее. Он видит золотые стада рыб и хрустальные города на дне шумящей реки; месяц и звезды и тучи теснятся толпой вокруг ангела, и первозданные громады гор вступают в титанический спор между собой.

«Чудесные», «волшебные» образы, созданные вымыслом, как и «очеловеченные» образы природы, вызываются воображением поэта для того, чтобы объективно воплотить субъективную жажду красоты, добра, гармонии, жажду положительных, связующих начал между самими людьми, между человеком и миром. В своей прямой, «позитивной» форме утверждение идеальных, положительных начал проявляется в стихотворении «Три пальмы», где «гор-

[1] Ср. «Три пальмы», «Спор».

дые пальмы» тоскуют о жизни, полной и осмысленной, подчиненной высшим целям («без пользы в пустыне росли и цвели мы», «на то ль мы родились, чтоб здесь умирать?»), в стихотворениях «Ангел», «Русалка», полных «непонятной тоски» и неясных «чудных» желаний, в стихотворениях «Сосна», «Утес», «Сон», проникнутых стремлением к единению человека с «душой родной». Утверждение положительных, связующих начал добра и гармонии проявляется в «идеальной» лирике Лермонтова и в «отрицательной» форме как печальное сознание утраченности, нарушенности этих начал. Таковы стихотворения «Тучки небесные, вечные странники», «Дубовый листок», грустящие об одиночестве, неприкаянности, выпадении личности из всеобщих связей. Таковы «Воздушный корабль», «Умирающий гладиатор», пронизанные скорбью о непонятом величии гения, о предательском поругании толпой естественных человеческих привязанностей, сил, возможностей.

Лермонтовская лирика «идеальной мечты» во многом повторяет мотивы других его произведений. Но самое обращение поэта к чувственно-ощутимым образам красоты, к поискам в природе лирических соответствий своим мечтам вносит новые моменты в разработку привычных тем: субъективная жажда положительных идеалов получает объективное выражение, вследствие чего ярче проступает очарование красоты и гармонии мира, глубже, одухотвореннее, содержательнее становится жизнь. Самое противоречие свершения и желания, действительности и мечты смягчается здесь присутствием красоты. И тогда негодование сменяется печалью, желчность мысли — задумчивостью, дисгармонический поток раздирающих противоречий сознания превращается в одухотворенную гармонию прекрасных пластических образов. Подчеркивая идеальное обобщающее начало, Лермонтов добивается здесь лаконической четкости образа, гармонической пропорциональности в композиционном развитии темы, сдержанной силы чувственно воплощенного лиризма. В то же время система лирических соответствий между миром природы (или вымысла) и переживаниями человека наполняет образ многозначной символикой. В своих балладах Лермонтов создает высший синтез пластической правды и идеализующей мечты романтика.

Преображение мира посредством мечты ничего общего не имело у Лермонтова с мистическим пониманием действительности. Познание общества и современного человека на большей части творческого пути Лермонтова питало собой лишь его отрицание и его отрицающую активность — восстание, бунт, протест. Для удовлетворения утверждающей, положительной активности он обращался к великой преобразующей силе мечты, поскольку в реальной общественной жизни он не видел, что́ возвеличивать, где искать «добра», разрешения противоречий, высших положительных начал. Вымышленный, волшебно-притягательный мир чудесного Лермонтов делал носителем своих глубоко человечных и

земных положительных стремлений. Подобно тому, как до диалектического материализма в истории философии активную сторону мышления развивал идеализм, так и в истории литературы утверждение высших положительных идеалов совершалось посредством идеальных и утопических построений фантазии и мечты, до тех пор, пока окружающая действительность отрицалась художником начисто, до тех пор, пока в самой этой действительности художник не видел наряду со «злым» «доброго», наряду с отрицательным — положительного. В переходные периоды истории, когда необходимость отрицания, ликвидации существующих отношений ясна, а силы нового еще не сложились, когда старые средства борьбы исчерпаны, а новые только складываются, — в эти переходные эпохи особенно необходима действенная и преображающая сила мечты. На переломе от дворянской революционности к крестьянско-демократической сложился героический идеализм лермонтовской мечты. В иных условиях, на заре пролетарской революционности, уже заявившей о себе, но еще не вполне осознанной массами, поднялась романтика молодого Горького. «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней», — писал М. Горький [1], и этот завет как бы предвосхищает творчество его предшественника — Лермонтова.

Лермонтовская лирика идеальной мечты не содержала в себе прообраза какого-нибудь определенного общественного уклада. Она только выражала тоску о великой, прекрасной, гармонической жизни, томилась непонятным стремлением к чему-то высшему и большему из узких рамок индивидуального существования («Ангел», «Русалка») и создавала образы совершенной красоты. Жизнеутверждающие тенденции, которые скрывались под этой идеализированной формой «волшебного» вымысла, отличают лермонтовскую человечность от «чистых» скептиков, пессимистов, дифирамбистов «зла», выразителей социального распада и загнивания.

Эти жизнеутверждающие тенденции подготовили собою у Лермонтова критику романтической противопоставленности «я» и «мира», критику романтической исключительности, отрицание эгоистической замкнутости в себе героя-одиночки. Они подготовили стихи в альбом «С. Н. Карамзиной», «Валерик» и «Максима Максимыча». От поисков положительных начал в мире, преображенном силой мечты, через отрицание и познание реальной жизни общества Лермонтов пришел к поискам этих положительных начал в самой общественной действительности. Утверждение гуманистического уважения к правам рядового человека через образы «простых душ» — женщин, беззаветно любящих и попираемых, простодушного, детски-привязчивого добряка — дополняется у Лермонтова последних лет мощным влечением к единству личности и народа. С этими последними мотивами в его

[1] «О пьесах» (сборн. «О литературе», Гослитиздат, М., 1935, стр. 152).

творчество входят представители «роевого» начала, массовидный, еще индивидуально не диференцированный носитель глубоко традиционной морали и лучших черт народного характера — бесхитростный герой из русской солдатской массы (еще в 1837 г. «Бородино», затем «Валерик»). Не вполне осознанное, но могучее стремление к единству с народной крестьянской почвой («...но я люблю, з а ч т о, — н е з н а ю с а м...») рождает у Лермонтова широкую, пронизанную тайным волнением, согретую скрытым теплом, окрашенную задумчивой печалью картину бесконечной деревенской, крестьянской России, — «ее степей холодное молчанье, ее лесов безбрежных колыханье, разливы рек ее, подобные морям», а за ними мелькающие у проселочных дорог «дрожащие огни печальных деревень».

Гуманистическая и демократическая направленность положительных исканий Лермонтова, их обращенность к самой общественной действительности обусловили собою стремление Лермонтова к правдивости и адэкватности художественного изображения этой действительности, в частности к воплощению не только отрицательных, но и положительных ее сторон. Вместе с этим в его творчестве начинает преобладать принцип простоты и правды изображения: лирическое начало приобретает сдержанный характер, смягчаются краски, из которых исчезает их прежняя резкая контрастность, возрастает интерес автора к предметной стороне мира, и художественное внимание постепенно распространяется от героя к его «периферии». Но вместе с тем незавершенность лермонтовских поисков положительного начала в самой общественной действительности, потребность в активной творческой силе романтической мечты оставляют свой отпечаток на стиле его реалистической прозы. Обаяние силы и красоты в человеческих образах и образах природы, тонкое, сдержанное проникновение лирического момента в описания, в самый ритм речи (в соответствующих по содержанию фрагментах) обнаруживают этот полет романтической, героизирующей и подымающей мечты поэта. Реализм Лермонтова, преодолевший абстрактность и субъективизм р о м а н т и з м а, никогда не порывает с р о м а н т и к о й. Но теперь романтическая мечта не нарушает пропорций и красок действительности ни гиперболизацией их, ни идеализацией. Лермонтовское творчество остается верным правде объективного искусства, но правду оно полагает не в мертвом копировании бедной оболочки жизни, а в угадывании ее наивысших возможностей, в извлечении прекрасного и могучего отовсюду, где оно есть. Лермонтовское творчество не было бы собой, если бы наряду с утверждением оно не давало героики отрицания, героики активизма, «силы духа и могущества воли», потому что только в отрицательной, разрушительной форме представляет себе Лермонтов раскрытие действенной стороны человеческого «я». Так неразрешенность противоречия мечты и действительности

создает ореол «демонической» поэзии вокруг бурной волевой фигуры центрального героя лермонтовской прозы, Печорина, «в самых пороках» которого «проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него» (Белинский).

6

Из всего рассмотренного выше можно сделать следующие выводы: своим особым аспектом идеи личности Лермонтов сделал новый шаг в художественном развитии русской литературы. Особенности лермонтовской трактовки идеи личности повлекли за собой и особенности ее художественного воплощения — специфические черты лермонтовского стиля. Таковы:

1) Углубленная разработка средств воплощения внутреннего, субъективного мира человека, первоначально в форме романтического лиризма, затем объективного психологического реализма.

2) Сочетание индивидуально-лирической тенденции с тенденцией к реалистическому отражению внешнего, объективного мира.

3) Возведение частного, индивидуального к общему и типическому, важнейшая роль обобщающей мысли в художественной структуре (проблемность произведений, наличие философской и исторической перспективы, дух анализа наряду с обобщающим размышлением, вторжение «публицистики» в виде сентенций, афоризмов, авторских отступлений, «рефлектирующие» герои).

4) Действенный, активный характер художественного стиля, имеющий троякое выражение: а) воплощение героической активности, стремления к действию, борьбе (мощные, волевые характеры, лирическое раскрытие их героической устремленности, драматизм в сюжете и композиции произведений); б) воплощение активного отрицания общественных «пороков» (элементы сатирической обрисовки, ирония, сарказм); в) активное утверждение положительных идеалов (выражение неясной романтической мечты средствами лиризма и эстетического преображения действительности; реалистическое воплощение мечты, тенденция к утверждению положительных начал в широком человеческом мире).

Направление развития названных особенностей определялось движением Лермонтова в сторону реализма. Реалистические тенденции были заложены в характере самого общественно-активного лермонтовского романтизма. Отрицание общественной среды, противоположной герою, сопровождалось у Лермонтова осознанием реальных отрицательных сторон изображаемого общества. С другой стороны, романтический лермонтовский герой, закутанный в живописные одежды исторической или географической экзотики, за своей

величественной позой непонятого и презирающего весь мир бунтаря-одиночки, под своими «загадочными», то неистовыми, то «охладелыми» переживаниями скрывал подлинные типические черты передового человека поколения 30-х годов. Основное же препятствие к решительному переходу Лермонтова от романтизма к реализму заключалось в разрыве и противопоставлении героя и общества, в разрыве субъективных стремлений, с одной стороны, и объективной их о б у с л о в л е н н о с т и, их общественного з н а ч е н и я и в о з м о ж н о с т е й их реализации — с другой. Загадочный, сложный, могучий внутренний мир героя и его «роковая» судьба оставались необъясненными, беспричинными, абстрактными. Общественная действительность оказывалась ни в чем не отвечающей стремлениям героя, не заключавшей в себе никаких точек опоры ни для успешности борьбы героя, ни для воплощения его положительных идеалов. В романтических произведениях Лермонтова герой показан так, что его стремления и эмпирически данная жизнь общества движутся как бы в двух разных, ничем не связанных друг с другом кругах закономерностей. Пересечение их происходит лишь во взрыве конфликтных столкновений активной воли героя с тупой силой общественных условий, о которые разбиваются его стремления.

Предпосылки реалистического освоения действительности, содержавшиеся в лермонтовском романтизме, развивались сначала в двух обособленных формах: во-первых, как движение к реализму в изображении о б щ е с т в а, во-вторых, как движение к реализму в изображении г е р о я. Трудность заключалась в том, чтобы сомкнуть эти два начала—субъективное и объективное, героя и общество — в кругу единых объективных закономерностей, охватить их в единой, целостной концепции действительности. Это значило бы раскрыть как объективную обусловленность так и общественный смысл стремлений и судьбы героя.

Легче и быстрее далось Лермонтову углубление реалистических моментов в показе жизни общества. Протест против многостороннего угнетения человека при дворянско-крепостническом строе помогал Лермонтову правдиво схватывать типические черты и «поражать пороки современного общества с тою широтой взгляда, какой до него не обнаружил ни один из русских поэтов»[1]. Непосредственный же опыт жизни, протекавшей у Лермонтова в основном в среде господствующего класса, давал материал для воплощения этих типических черт в живых убедительных образах. Благодаря этому Лермонтов довольно быстро проделывает путь от поверхностного осмеяния представителей светского круга в полудетских «Портретах» (1829) и «Булеваре» (1830), через романтическую критику «света», сочетающуюся с разоблачитель-

---

[1] Д о б р о л ю б о в, О степени участия народности в развитии русской литературы, Соч., т. IV, СПБ, 1871, стр. 604.

ными фрагментами помещичьего быта в юношеских драмах («Menschen und Leidenschaften», 1830, «Странный человек», 1831), к острой типизации и конденсированности гротескно-реалистических образов «Маскарада» (1834—1835), к лирико-публицистической характеристике своего поколения в «Смерти поэта» (1837) и «Думе» (1838), к широкой, свободно начертанной, выпуклой картине усадебного и уездно-городского дворянско-чиновничьего круга в «Казначейше» (1837) и «Сашке» (1838). Правда, лермонтовская картина общества неполна и односторонняя: он берет из действительности только подлежащее отрицанию и не находит ничего положительного (что можно было бы обнаружить вне жизни дворянского круга). Для Лермонтова видимы и доступны силы социального разъединения, но от него скрыты силы, о б ъ е д и н я ю щ и е людей в социальном единстве. Только к концу жизни, как сказано, Лермонтов приходит к поискам единства личности с народом. Однако, несмотря на указанную неполноту картины, типическое обобщение Лермонтовым существенных черт крепостнического строя, показ жизни дворянско-помещичьей верхушки остается глубоко верным, соответствующим исторической правде.

Иначе обстоит дело с развитием реализма в изображении главного героя Даже тогда, когда общественная рамка, внутри которой он живет и действует, показана реалистически, сам герой, а особенно его внутренний мир, долго еще раскрывается Лермонтовым лишь при помощи субъективно-лирического метода, «изнутри», т. е. с точки зрения собственной оценки героем своих переживаний и стремлений, а не «извне», с точки зрения объективного общественного смысла его целей, его деятельности и судьбы. Лермонтов как бы верит герою на слово, показывая то, что последний «сам о себе думает», а не то, чем он на деле является. Отсюда приподымание героя над обществом даже в тех случаях, когда со стороны автора имеются уже элементы критики героя, как, например, в «Маскараде», в обрисовке Арбенина. Критика властного эгоизма Арбенина, его жестокости, безысходности его пессимизма не снижает демонического величия, мрачного блеска, которым окружен этот сильный, гонимый «роком» человек, возвышающийся над мелким миром шулеров, карьеристов, светских франтов, сплетников, жрецов золотого тельца. Поэтизация и героизация Арбенина потребовала и романтических красок для его обрисовки, несмотря на реализм в изображении общества. Наконец, даже в случае, когда Лермонтов показывает внешнее поведение героя с неприкрашенной правдой, даже с натуралистической утрировкой «низменных» сторон, он оставляет в неприкосновенности романтическую поэтизацию самой сердцевины его личности, его внутреннего мира. Так обстоит дело с Сашкой, циническим «гулякой праздным», если брать его извне, и высокой, «избранной натурой», если обратиться к его внутреннему миру («он был рожден под гибельной звездой, с желаньями, безбрежными как вечность»).

Во всех указанных случаях Лермонтов не освобождается вполне от романтической манеры письма, с ее субъективизмом, патетикой, «живописностью» в обрисовке героя, чей образ он подымает высоко над отверженным миром. Даже самое внедрение реалистически и тем более натуралистически выписанных кусков жизни только обостряет контраст между героем и действительностью, не разрушая, но укрепляя тем самым романтический характер художественного целого. И «Маскарад», и «Сашка» остаются произведениями в основе романтическими, поскольку герой (его внутренний мир) приподнят над окружающей действительностью, отталкивается от нее и противопоставлен ей. Полноты реалистического изображения героя Лермонтов достигает лишь там, где переходит к показу поведения, судьбы и внутреннего мира героя как части объективной общественно-исторической действительности. Таков «Герой нашего времени» — вершина лермонтовского реализма.

7

В своем движении к объективному показу действительности Лермонтов шел, используя различные жанры, — драматические, стихотворные, а начиная с «Вадима» (1832—1834) и прозаические. На этом пути Лермонтов не отличает задач прозы от задач поэзии, и первый его прозаический опыт — «Вадим» — за исключением некоторых мест, в сущности только отсутствием рифм и организованного ритма речи отличается от его стихотворных поэм. Тем не менее показательно, что Лермонтов не удовлетворяется только лирическими жанрами и обращается к тем родам литературы, которые дают наибольшие возможности объективированного показа, — к драматургии и прозе. Обращению Лермонтова к прозе содействовало, конечно, и господство прозаических жанров в литературе 30-х годов, сменивших собою всевластное господство поэзии в 10-х и 20-х годах. «Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть», — писал Белинский[1]. Пушкин, Гоголь, Павлов, Сенковский, Вельтман, Марлинский, Полевой, Погодин и множество других авторов, заполнивших своими прозаическими произведениями журнальные страницы и книжный рынок, свидетельствовали о новом этапе в запросах к литературе культурных слоев тогдашнего общества. Переходный период ломки старых отношений и вызревания в их недрах новых — буржуазно-капиталистических — обусловил собою потребность в познании и осмыслении перемен, совершавшихся в общественной действитель-

---

[1] «О русской повести и повестях Гоголя», Избр. соч., т. I, стр. 77, Гослитиздат, 1934.

ности. Наступление буржуазной «прозы» жизни, вторжение новых, капиталистических отношений в общественную жизнь отразились на стиле художественной литературы двояко: с одной стороны, сопротивление новым отношениям, соединенное с утопической идеализацией «патриархализма» сказывалось в представлении об иррациональности и разрушительности новых, непонятных «злых» сил в фантастических, причудливых и грандиозных образах идеалистического романтизма (В. Одоевский, фантастика ранних повестей Гоголя, «Двойник или вечера в Малороссии» Погорельского, отражение гофмановских влияний в прозе 30-х годов); с другой стороны, потребность в объективном познании новых отношений, понимание их неизбежности, «прозаический» характер отражаемой новой действительности обусловили поворот к реализму, сделавшемуся основным направлением литературы, вторгавшемуся и в произведения романтиков. Реалистические тенденции нес в себе бунтарский романтизм Лермонтова. Это обнаруживается, в частности, и в эволюции его творчества, в переходе его от субъективно-романтической лирики к реализму. Познавательная целеустремленность реализма, отражавшего становление новой «прозаической» действительности, с наибольшей адэкватностью могла быть воплощена именно в прозаических жанрах литературы. Отсюда расцвет прозы в 30-х годах XIX в.

Поэзия и проза не отделены, конечно, друг от друга китайской стеной в их способе отражения объективных явлений жизни и в выражении субъективных явлений сознания — мыслей и чувств. Проза может быть лирической, романтической, субъективной (Марлинский, Вельтман 20—30-х годов, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Невский проспект», «Портрет» Гоголя), так же, как поэзия, может создавать объективированные реалистические образы, почерпнутые хотя бы из самой обыденной, «прозаической» жизни («Граф Нулин», «Домик в Коломне» Пушкина, «Казначейша» Лермонтова). Но при всей свободной подвижности граней между поэзией и прозой каждая из них имеет свою специфичность. Так, стихотворный способ выражения дает более широкие возможности для раскрытия лирических начал и для «поэтизирующих» (идеализирующих, возвышающих) тенденций художественного изображения. Самый ритм стихотворной речи, отличающий ее от речи обыденной, житейской, сообщает ей характер необычной эмоциональной насыщенности, отражающейся и на характере интонации, и на окраске образов. С другой стороны, проза позволяет добиться наиболее последовательной объективированности предметного, чувственно воспринимаемого облика явлений, его «правдоподобия»[1]. Этому способствуют возможности в прозе спо-

[1] Конечно, обобщающая, типизирующая характеристика изображаемого, а следовательно, и выражающая ее «видимая» форма образа не перестает при этом передавать определенный угол зрения, идейную направленность субъективного авторского сознания.

койного, повествовательного тона, введения повседневно «прозаических» или даже «низменных» образов, точности и неукрашенности их передачи (простота или, наоборот, усложненная детализация). Все эти особенности художественного воплощения могут быть применены и в поэзии, но они ей менее свойственны и все же подвергаются изменению под влиянием ритма и интонаций стиховой речи.

Потребность в объективации впечатлений внешнего мира через изображение людей, событий, внешнего бытового фона с юношеских лет влекла Лермонтова к прозе и особенно к драме, отвечавшей тяготению лермонтовского стиля к драматизму положений и страстей. Но существеннейшая для него мощная лирическая струя превращала юношескую прозу Лермонтова («Вадим») и в значительной степени его драмы в своеобразное подобие его стихов. Субъективная «лирика сердца» давила при этом на объективность изображаемого, отклоняя его от правдивого отражения действительности. Благодаря такой эмоциональной окрашенности (часто гиперболической и риторической), которая подменяла реальные черты явления переживанием героя, изображаемое делалось однообразным, лишенным противоречий и конкретных черт, подчиненным настроению героя[1].

Если в начале творческого развития Лермонтова его «поэтическая проза» была похожа на стихотворную романтическую поэму, то позже, наоборот, некоторые его стихотворные произведения во многом приближаются к прозе, «прозаизируются». Простота и непринужденность разговорной интонации, свободный синтаксис обыденной речи, «прозаизмы» в лексике и оборотах речи, присущие таким лирическим стихотворениям, как «И скучно и грустно» (1840), «Завещание» (1840), и разработанные впервые в реалистических и близких к реализму «стихотворных повествованиях» («Монго», 1836, «Казначейша», 1838, «Сашка», 1838, «Бородино», 1837, «Валерик», 1840), сочетаются в этих последних с теми особенностями реалистических повествовательных жанров, которые обычно гораздо более широко представлены в прозе: с разработкой бытового фона, «деловитостью», точностью и простотой описаний, введением повседневных «прозаических» образов и деталей, объективным показом действия через сюжетные эпизоды, наконец, развертыванием всего повествования через связанные определенными взаимоотношениями и поступками образы людей, взятые из реального современного быта. Вместе с тем всем названным произведениям свойственна заметная лирическая окрашенность, усиливающаяся в известной степени самими особенностями

---

[1] См., например, следующий отрывок из монолога Юрия Волина, говорящего о своей бабке, отце и быте состоятельного помещичьего дома: «Лучше есть сухой хлеб и пить простую воду... нежели здесь в е с е л и т ь с я с р е д и з м е й и, пируя за столом, думать, что каждое р о с к о ш н о е блюдо куплено на счет к р о в а в о й с л е з ы отца моего» (действ. IV, явл. 2-е).

стиховой речи. Характер лиризма при этом изменяется в зависимости от предмета повествования и авторского отношения к теме, но он неизменно присутствует в рассказе. Цинически-издевающийся тон «Сашки», контрастно объединенный с мечтательной и патетической интонацией ряда его строф, тон насмешливо-веселой causerie в «Казначейше», задумчивая простота рассказа о битве при Валерике являются тому примерами.

Таким образом в данных произведениях налицо взаимопроникновение объективно-изобразительного и лирического начал, как это имело место и в юношеских драмах, и в «Вадиме». Однако, в отличие от романтических произведений раннего периода, взаимопроникновение лирического и изобразительного моментов достигнуто здесь в объединяющей их форме реалистически «правдоподобного» образа из объективной действительности. Другими словами, реалистический и объективно-изобразительный момент здесь стал уже ведущим. Такое же сочетание лиризма с пластичностью, чувственной осязательностью образа имеет место и в балладах зрелого Лермонтова, но с тою разницей, что там образы взяты не из реальной действительности, а из мира «чудесного», мира одушевленной природы и т. п.

Субъективно-лирическая стихия в перечисленных повествовательных стихотворных произведениях уже не захлестывает образ, как прежде, видоизменяя, упрощая и обедняя отражение действительности за счет остроты выражения чувств и идей. Здесь лирическая настроенность не разрушает объективности образа, но вытекает из нее: эмоциональный оттенок рассказа, ведущегося от лица автора, передается адэкватно объекту изображения (конечно, с точки зрения автора) в целях более выпуклого подчеркивания особенностей самого предмета. Так, зло издевающийся тон «Сашки» соответствует низменному и мелкому миру помещичьего захолустья; простота, задумчивость, гуманистическая теплота интонаций «Валерика» выделяют повседневность, неприкрашенность описания будней войны, значительность морально-философского смысла описываемых событий, незаметный героизм и человечность русского солдата. Если повествование развертывается в форме сказа, то лирическая интонация при этом вытекает из характера рассказчика и участвует в формировании его образа (образ старого солдата-ветерана 1812 г. в «Бородине»). Наконец лирические отступления автора не нарушают здесь объективности повествования, так как являются закономерным выводом из развернутого в образах изображения действительности. Так, в «Валерике» картину беспощадной резни русских с горцами сменяет трогательно-грустный рассказ о похоронах боевого товарища; затем конкретное сопоставление затихнувшей арены боя, покрытой трупами, окутанной тяжелыми испарениями крови, с «нестройной, но вечно гордой и спокойной» грядою гор, тянущейся на горизонте, рождает как естественный и подготовленный вывод

авторское восклицание: «Жалкий человек, чего он хочет!.. Небо ясно, под небом места много всем, —но беспрестанно и напрасно один враждует он — зачем?»

Взаимопроникновение лирического и изобразительного начал в объективных, отражающих предметную сторону действительности образах характерно не только для стихотворных повествовательных жанров Лермонтова, но и для его зрелой прозы («Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»). Если там, в поэтических жанрах, наличие такого сплава лиризма и изобразительности означало приближение в какой-то степени поэзии к прозе, то ощутимость лирического момента в романах Лермонтова ни в какой степени не делало его прозу (после «Вадима») субъективной, лиризованной «поэтической прозой». Этому препятствовала строго выдержанная объективность основных образов, особенно в «Герое нашего времени», мотивированность лирических моментов, адэкватность их действительным типическим чертам изображаемых явлений, превращение их в один из способов объективного раскрытия образа. Подчинение лирического начала образу, а также строгая «целесообразность» и обоснованность лирических выступлений автора исключали в лермонтовской прозе всякую эмоциональную расплывчатость и субъективистский произвол в изображении действительности. Проза Лермонтова остается мужественной, лаконической, собранной, но при всем том наполненной скрытым внутренним волнением, страстным, тоскующим, мечтательным, что придает ей невыразимое очарование. В этой наполненности предметно-изобразительного точного стиля сдержанным лиризмом выражается а к т и в н о с т ь лермонтовского стиля, верного действительности, но движимого вперед от сегодняшнего ее эмпирического облика устремленностью своего протеста и жаждущей мечты. Единство изобразительного и лирического моментов — не принадлежность единичных жанров, но черта стиля зрелого лермонтовского искусства.

Таким образом, слитность лиризма и изобразительности присуща и лермонтовской прозе, и его зрелым стихотворным повествованиям.

Именно поэтому повествовательные стихотворные произведения Лермонтова, как те, которые имеют реалистическую окраску (особенно «Валерик» и «Бородино»), так и лирика пластически воплощенной фантазии («Три пальмы») чрезвычайно близки к лермонтовской прозе (хотя от субъективно-лирических жанров поэзии лермонтовская проза далека). Из этой близости, в основе которой лежит указанная существеннейшая черта стиля, вытекало то обстоятельство, что углубление реалистических тенденций происходило у Лермонтова одновременно и в стихотворных жанрах, и в прозаических: и в тех и в других он добивался подчинения лирической эмоции задаче объективного и правдивого отражения дей-

ствительности в образах. Поэтому на пути становления своего реализма он попеременно обращался то к повествовательным жанрам стиха, то к прозе, не делая между ними различия[1]. Это подтверждается всей хронологической картиной развития Лермонтова-реалиста.

Живописная и субъективная «поэтическая проза» «Вадима» (1832—1834) уживается в эволюции Лермонтова рядом с работой над «прозаизацией» стиха и приближением его к неприкрашенной правде жизни в жанре стихотворной новеллы, сначала в ее цинической, озорной манере (юнкерские поэмы, 1833—1834), затем в манере более объективной и сдержанной («Монго», 1836, «Казначейша», 1837). Перед написанием «Казначейши» и в один год с «Монго» Лермонтов создает свой первый опыт объективной реалистической прозы в жанре, сочетающем в себе черты социального романа с психологической повестью («Княгиня Лиговская», 1836). После обращения к прозе следуют «Бородино», «Песня про купца Калашникова» (1837), затем стихотворная повесть — поэма «Сашка» (1838). Однако в этом же году Лермонтов начинает работать над «Героем нашего времени» (первая из новелл, «Бэла», была напечатана в марте 1839 г.) и снова обращается к стиху, начиная стихотворный роман (неоконченная «Сказка для детей», 1839), но оставляет его, чтобы в 1840 г. заканчивать работу над «Героем нашего времени», и в этом же году дает своеобразный лирический очерк в стихах — «Валерик»[2].

Движение лермонтовской прозы к реализму обусловливалось и углублением трактовки основной антитезы—личность и общество,— и различной разработанностью реалистических элементов в изображении каждой из сторон этого противоречия. В «Вадиме» (1832—1834), произведении ярко романтическом (хотя в обрисовку помещичьего быта и проникают реалистические тенденции), налицо полная противопоставленность героя и общества, романтико-гиперболическое возвеличение героя.

В «Княгине Лиговской» (1836) герой тоже противопоставляется среде, но сама эта среда изображена в полном смысле слова реалистически, причем внешняя сторона жизни героя (обстановка, человеческие связи, привычки, поведение в его повседневности) показана уже как часть реальной общественной среды. Однако при всем том характер героя недостаточно ясно и недостаточно глубоко мотивирован общественными условиями; недостаточная глубина реализма в обрисовке героя сочетается с некоторыми, правда незначительными, остатками романтической манеры письма.

---

[1] В отличие от Пушкина, строго различавшего задачи прозы от задач поэзии.

[2] Датировка прозаических набросков Лермонтова (отрывок «Я хочу рассказать вам», 1835 или 1836, запись сказки «Ашик-Кериб», 1837, «Кавказец», 1841, отрывок «У граф. В. был музыкальный вечер», 1841) не меняет картины; из-за нежелания загромождать ее перечислением этих набросков в хронологии художественного развития Лермонтова они здесь опущены.

«Герой нашего времени» — завершение мучительных раздумий поэта, раздумий всей его жизни над проблемой «личность и общество». И в то же время этот роман — предвестие нового этапа в творческом развитии Лермонтова. Призывая, как и прежде, к борьбе против современного общества, Лермонтов впервые вполне осознает своего героя как часть общественной действительности. Противопоставляя, как и прежде, выдающуюся личность обществу, Лермонтов впервые подвергает его проверке на оселке самой действительности, оценивает его с помощью объективных критериев. «Герой нашего времени» свидетельствует о процессе перехода Лермонтова от точки зрения одинокой, стоящей над всем личности к гуманистической защите прав и достоинства м н о г и х (правда, эти многие еще не объект социального угнетения, не представители масс, а только лишь страдающие люди вообще). От сосредоточенности на внутреннем мире стремлений героя Лермонтов переходит к раскрытию общественно-исторической обусловленности и общественно-исторической функции его характера, его судьбы, его идей и поступков. «Герой нашего времени» — торжество реалистического метода как в изображении героя, так и в изображении его человеческого окружения. Это не только крупнейшее явление психологического реализма, но и общественно-проблемный роман. Преодоление индивидуализма намечается Лермонтовым в «Герое нашего времени» пока лишь через утверждение общегуманистических принципов. Точка зрения личности еще не углублена здесь до сознательно проводимой точки зрения «народа», до последовательно-революционной защиты интересов угнетенных масс. Но демократическая тенденция в разработке темы («Бородино», «Валерик»), смутная, мощная тяга к народной, крестьянской России («Родина») намечали этот путь движения поэта к народу. Демократические устремления Лермонтова последних лет вытекали и из давно сроднившейся с лермонтовским свободолюбием горячей защиты им идеи равенства[1], и из все углублявшегося отрицания официальной России поэтом[2], и из неудовлетворенности позицией романтического одиночества. Бессмысленная насильственная смерть оборвала процесс перехода «наследника декабризма» к демократической революционности, перехода, обещавшего новые черты в художественном облике Лермонтова, новое творческое его восхождение.

---

[1] «Испанцы», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова», «Княгиня Лиговская» и др.

[2] «Прощай, немытая Россия», «Родина».

С. Дурылин

НА ПУТЯХ К РЕАЛИЗМУ

В предлагаемой работе автор не делает попытки поставить во всем его объеме вопрос об эволюции творчества Лермонтова от романтизма к реализму, и тем менее пытается он решить этот сложный вопрос. Автор лишь делится своими исследованиями отдельных стадий, пройденных Лермонтовым на путях к реализму.

1

В обширном и искреннем дневнике, который Лермонтов, под видом лирических стихотворений, вел в течение всего своего отрочества и ранней юности, есть запись исключительной ценности. Она помечена Лермонтовым: «1831-го июня 11 дня». Эта запись открывается словами:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала.

(Т. I, стр. 173.)

Нельзя проще, яснее и точнее определить себя как поэта-романтика, чем сделал Лермонтов в первой же строке своего признания. Если заменить в этом признании слово «душа» каким угодно словом, выражающим творческую волю поэта, то можно сказать, что в течение нескольких лет эта воля поэта была устремлена на поэтические поиски «чудесного».

Четырнадцатилетний мальчик, принимаясь за первые поэмы, уносится в них как можно дальше от текущей действительности, от России 20-х годов и, не отваживаясь еще на самостоятельный полет, на чужих крыльях поэзии Пушкина, Козлова, Жуковского, Байрона переносится в чудесные края романтического вымысла—

на байронизированный Кавказ, на фантастическое море корсаров, в идеализированную, по Шиллеру, Испанию, в древнеславянский Новгород, реконструированный по героическим мечтам Рылеева. Пятнадцати лет Лермонтов приступает уже к созданию собственного «чудесного» вымысла. Он не удовлетворен романтически-чудесной географией («Кавказский пленник», «Черкесы», «Корсар») и такой же чудесной историей («Олег»): он пытается создать свою романтически-чудесную космологию, свою небесную предисторию — пишет в 1829 г. первый очерк «Демона».

«То был безумный, страстный, детский бред», — отозвался впоследствии поэт об этой своей работе, но ей отдал он около десяти лет жизни, мысли, творчества.

Ко времени, когда в лирический дневник Лермонтова была внесена указанная запись, поэт уже был автором десяти поэм и около двухсот стихотворений и имел право на основании этого большого поэтического материала сделать те дальнейшие признания, которые находятся в достопамятной записи 11 июня 1831 г.:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной,
И о земле позабывал. Не раз
Встревоженный печальною мечтой
Я плакал; но все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет! все было ад иль небо в них.

(Т. I, стр. 173.)

Невозможно лучше характеризовать раннюю лирику, поэмы и драмы Лермонтова, чем это сделал он сам в этих строках. Кого бы Лермонтов ни брал своим героем в эти годы, себя ли со своими мечтами, мыслями и желаниями, или других людей, и где бы и когда бы ни жили и ни действовали эти люди, в истории или в современности, на Кавказе в эпоху Александра I или при вещем Олеге, в дворянском особняке грибоедовской Москвы или на берегах Гвадалквивира, — все равно эти люди «не походили на существ земных».

Неприятие бытия как данности; отталкивание от сущего как от неполного и несовершенного; отвержение земного и действительного как случайного и безобразного, — все это лежит в основе мировоззрения и жизнечувствия каждого поэта-романтика XIX столетия. Это же воззрение на жизнь не миновало и юношу Лермонтова: по крайней мере, оно лежит в основе главных его произведений ранней поры.

«Исканием чудесного» объясняются все любимые образы Лермонтова. Его героями были всегда люди иные, чем те, с которыми он встречался в жизни: люди отважных исканий, сильных страстей, люди дела, существование которых похоже на бурный стре-

мительный поток. Таких героев Лермонтов-поэт искал повсюду, но особенно охотно в иных странах, о которых можно было думать, что там живут полнее, чем у нас, или в иных эпохах, когда человек знал жизнь более непосредственную, менее стесненную условностями, или, наконец, в иных мирах, населенных иными, чем человек, существами» [1].

Для писателя-реалиста жизнь и человек существуют в их данности, в их несомненном бытии во времени, пространстве, в истории. В своем творчестве писатель-реалист стремится постигнуть законы человеческого бытия, он старается показать жизнь в полноте ее явлений. Наоборот, поэт-романтик отказывается исходить в своем творчестве от жизни как данности. Поэт-романтик — в его историческом явлении в Европе XIX столетия — всегда пытался переформировать жизнь и человека: он не изображает жизнь — но строит ее заново, по собственному плану и по пропорциям, которые измышлены им самим.

В своей ранней поэтике Лермонтов разделял это воззрение немецких и французских романтиков 1820-х гг. Вот отысканная им тогда формула творческого процесса:

Одно воображение *творит* [2]
Тот новый мир, который заставляет
Нас презирать бесчувственную землю.

(Т. I, стр. 287.)

Поэт, по Лермонтову, строит свой поэтический мир изнутри себя, и этот мир, построенный поэтом, есть полнейшая антитеза миру земному: «новый мир», «сотворенный одним воображением», так прекрасен, что он заставляет «презирать бесчувственную землю».

Поэт уверен, что, замкнувшись в этот самодовлеющий «мир иной», созданный им самим, он обогатится высоким познанием, недоступным для тех, кто находится в плену у действительности.

Мои неясные мечты
Я выразить хотел стихами, —

признается Лермонтов, обращаясь в своем послании к «Н. Ф. И...вой» (1830)

Но взор спокойный, чистый твой
В меня вперился изумленный.
Ты покачала головой,
Сказав, что болен разум мой,
Желаньем вздорным ослепленный. —

Я, веруя твоим словам,
Глубоко в сердце погрузился,

---

[1] В. Я. Брюсов, Лермонтов. Полн. собр. соч. М. Ю. Лермонтова, под ред. В. В. Каллаша, М., 1914, т. II, стр. VI.

[2] Курсив Лермонтова.

Однако же нашел я там,
Что ум мой не по пустякам
К чему-то тайному стремился,
К тому, чего даны в залог
С толпою звезд ночные своды,
К тому, что обещал нам бог,
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы.

(Т. I, стр. 70—71.)

В «Послании к И....вой» — девушке, к которой поэт был неравнодушен — раскрыт примечательный эпизод из истории внутреннего развития Лермонтова. Усомнившись на миг, под влиянием любимой девушки, в верности своей романтической теории творчества, поэт, пройдя некое самоиспытание, пришел к старому выводу о возможности этого познания и о том, что на путях этого познания ему откроются великие тайны бытия. Запись лирического дневника от 11 июня 1831 г. продолжает, развивает и дополняет мысли и чувствования, выраженные в послании к «Н. Ф. И....вой».

Лермонтов испытывает муки слова. Творимый им «мир иной» так прекрасен и в то же время, оторванный от земного и человеческого, он так безобразен, что оказывается не подвластным слову и может быть отражен только в звуках. Но и звуки поэзии— это только «скучные песни земли»; они недостаточно емки, чтоб выразить полноту иного бытия, они недостаточно светлы, чтобы не замутить чистоту небесного звучания:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь.

(Т. I, стр. 173—174.)

Этот отрывок, все из той же записи лирического дневника Лермонтова, мог бы войти замечательным документом в не написанную еще никем «Историю муки слова у романтиков».

Юношеская лирика Лермонтова переливает всеми тонами романтической выспренности и упорной надмирности. Лермонтов-юноша пишет, старается писать, по собственным словам, так,

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою.

Лермонтов в юные годы очень много заботится о том, что относится к музыке в его стихах, — о ритмах и метрах, о стро-

фике и мелодике, и очень мало озабочен тем, что тесно связано с «бытием земным», — красками и линиями, точностью эпитетов, живой правдой образов, верностью глаза и меткостью руки. Его ранние стихи и поэмы иногда хорошо з в у ч а т, но они не дают ничего в и д е т ь [1]. Они не улавливают, по выражению Баратынского, «лица́ необщего выраженья» ни у людей, ни у природы. Ранние стихи Лермонтова поражают тем, что самым различным явлениям из человеческого и природного мира придают одно «общее выражение» — романтическое.

Я видел юношу: он был верхом
На серой, борзой лошади — и мчался
Вдоль берега к р у т о г о Клязьмы. Вечер
Погас уж на б а г р я н о м н е б о с к л о н е,
И месяц в о б л а к а х б л и с т а л и в в о л н а х...
— Он мчится. Звучный топот по полям
Разносит ветер; вот идет прохожий;
Он путника остановил, и этот
Ему дорогу молча указал
И скрылся, удаляясь в д у б р а в е.
И всадник примечает огонек,
Трепещущий на берегу противном,
И различил окно и дом, но мост
Изломан... и несется б ы с т р о Клязьма...
Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул
Коня — и ш у м н ы е п л е с н у л и воды
И с п е н о ю раздвинулись они.

(Т. I, стр. 200—201.)

Есть вероятие, что эти стихи причастны к стихам, вызванным влюбленностью Лермонтова в Н. Ф. Иванову. Исследователями было высказано даже предположение, что на берегу Клязьмы было имение Ивановых, куда Лермонтов ездил из Москвы.

Но было бы тщетно отыскивать в приведенном отрывке черты среднерусской природы, среди которой вырос Лермонтов, — их нет ни одной. Пред нами общеромантический пейзаж, оживленный условными общеромантическими же фигурами тоскующего юного всадника и случайного путника. Кто этот путник? Он мог столько же быть русским крепостным крестьянином, сколько шотландским пуританином: в лермонтовскую романтическую схему можно подставить любого жителя всех частей света, как в алгебраическую формулу можно подставить любое число. Реке Лермонтов дал имя Клязьмы, но дал только имя, не отыскав ни одного признака, по которому можно было бы узнать реку средней России. Вместо тихой русской реки, со спокойным течением, в пологих

[1] О ритмическо-музыкальном строе лирики Лермонтова см. в моей книге: «Как работал Лермонтов», М., 1934, стр. 25—29, и в работе: «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» («Труды и дни», 1916, тетр. VIII).

берегах, пред нами обычная декоративная река общеромантического пейзажа: в «крутых» берегах, она «несется быстро», ее «шумные воды» вскипают «пеною» под конем романтического всадника, — вместо Клязьмы, мирно текущей в Московской и Владимирской губерниях, пред нами чуть ли не горный поток, бурный Терек или, по крайней мере, пушкинский шумный Гвадалквивир.

Романтический юноша, скакавший среди этого романтического пейзажа, «заплакал» в тоске, и из глаз его скатилась

Отчаянья с в и н ц о в а я слеза.

На год раньше такая же точно слеза скатилась из глаз демона:

И странно: из потухших глаз
Слеза с в и н ц о в а я катится.

(Первый очерк «Демона», 1829.)

Эта слеза — такой же общеромантический образ, как юноша, ее проливший, как чувства, которые он переживает, как путник, которого он встречает, как пейзаж, среди которого он едет.

Что это так, легко доказать, перелистывая лирический дневник Лермонтова.

Прочтем еще одно стихотворение:

Блистая, пробегают облака
По голубому небу. Холм крутой
Осенним солнцем озарен. Река
Бежит внизу по камням с быстротой.
И на холме пришелец молодой
Завернут в плащ недвижимо сидит
Под старою березой. Он молчит,
Но грудь его подъемлется порой;
Но бледный лик меняет часто цвет;—
Чего он ищет здесь? — спокойствия? — о нет!—

Он смотрит в даль: тут лес пестреет, там
Поля и степи, там встречает взгляд
Опять дубраву, или по кустам
Рассеянные сосны. Мир как сад
Цветет — надев могильный свой наряд:
Поблекнувшие листья: жалок мир!
В нем каждый средь толпы забыт и сир;
И люди все к ничтожеству спешат...

(Т. I, стр. 193.)

Стихотворение кажется прямым продолжением предыдущего; правда, вместе с общеромантической «дубравою» здесь упоминается «береза, сосны», но они появляются здесь так же, как в предыдущем стихотворении Клязьма: появляются как номенклатура, прикрывающая все тот же обобщенный романтический пейзаж,

в котором нет живых очертаний и красок местности, в котором все принесено в жертву колориту романтического уныния («могильный наряд» природы). «Пришелец молодой» данного стихотворения так же безлик и бесплотен, так же укрыт поэтом под общеромантическую шапку-невидимку, как и «всадник» «Видения».

А между тем приведенные стихи, вместо заглавия, носят самую определенную помету: «7-го августа. В деревне, на холме, у забора». Иными словами — это листок из дневника Лермонтова. «Пришелец молодой» — это сам Лермонтов под романтическим гримом. «Мир, надевший могильный свой наряд», — это мирное, веселое подмосковное Средниково. В Средникове Лермонтов провел июль и август 1831 г. (см. его собственноручную помету от 29 июля в приписке к стихотворению «Желание»: «Средниково. Вечер на бельведере»), но все очертания пейзажа Средникова исчезли здесь под романтическим гримом точно так же, как собственное лицо Лермонтова исчезло под гримом «молодого пришельца».

Еще первыми исследователями творчества Лермонтова — в их числе обстоятельнее других А. Д. Галаховым — была установлена родственность героев ранних поэм Лермонтова, точнее сказать — передвижение одного и того же мятежного героя из одной поэмы в другую. Самый переход этого героя из страны в страну был возможен только потому, что переходивший герой был создан из романтического тумана и не имел твердой социально-психологической характеристики своей личности.

Действие поэмы «Исповедь» (1830) происходит на юге, но это узнается только по о д н о м у признаку, по о д н о м у слову:

Светило ю ж н о е текло,
Беспечно, пышно и светло.

Что действие поэмы происходит не в Италии, не в Грузии, не в Абиссинии, а в Испании, это также узнается лишь по о д н о м у признаку и опять по о д н о м у слову:

Крутясь бежал Г в а д а л к в и в и р.

Герой поэмы — «отшельник молодой», сидящий в «монастырской тюрьме». К какой принадлежит он народности, об этом можно узнать также только из о д н о й строки и из о д н о г о слова:

И с п а н е ц родом и душой...

(Т. III, стр. 104.)

Если в поэме в 226 стихов вычеркнуть только три слова: ю ж н о е, Г в а д а л к в и в и р и и с п а н е ц — мы, ничего не меняя ни в сюжете, ни в сценарии поэмы, ни в характере ее героя, можем перенести действие поэмы и ее героя в любую страну, в любую эпоху, когда существовали христианские монастыри, а если вычеркнуть в поэме еще два слова: «мадонна» и «херувим», то действие поэмы может происходить и в Индии и в Сиаме, —

всюду, где есть буддийские монастыри. Герой поэмы — в своем психологическом существе — не прикреплен ни к какому историческому укладу жизни, в своем бытии не связан ни с какой социальной почвой.

Лермонтов-юноша долго не искал и не знал выхода из этого круговорота романтических мнимостей, переходящих одна в другую и одинаково лишенных дыханья жизни. Он усердно менял свои романтические декорации—северный пейзаж на южный, монастырь на замок, корабль корсара на саклю горца; он обновлял костюмировку действующих лиц — папаху черкеса заменял скуфьей монаха, мундир русского офицера сменял звездным плащом Азраила, но он неизменно оставался в одном и том же кругу действия, с одним и тем же составом действующих лиц.

Невидимым режиссером этого романтического кругового действа, как установлено исследователями, был Байрон. В помощниках режиссера числились Альфред де Виньи, Козлов, Марлинский и другие романтики. Список этих «режиссеров и помощников режиссера» романтических действ и сценариев, увлекавших юношу Лермонтова, подробно разработан исследователями: он достаточно велик и достаточно пестр.

Лермонтов никогда не порвал бы прекрасной, но коварной цепи этого пестрого круговорота романтических мнимостей и навек остался бы талантливым последователем величайшего из поэтов-романтиков, если б в нем не прозябало зерно истинного, действительного самосознания — самосознания великого поэта, кровно связанного со своим народом, со своей страной и ее историей.

2

Лермонтов дважды сопоставлял свой жизненный жребий со жребием Байрона.

В 1830 г. он писал:

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

Как он, ищу забвенья и свободы,
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,
Любил закат в горах, пенящиеся воды,
И бурь земных и бурь небесных вой.—

(Т. I, стр. 124.)

В мировой поэзии вряд ли найдется другое признание, в котором с такой силой и страстью было бы выражено желание одного

поэта, начинающего, срастись с судьбой другого поэта, закончившего свой путь. Лермонтов жаждет одного: чтоб его жизнь и поэзия пересказали, до последней черты сходства, жизнь и поэзию Байрона.

Когда вдумываешься в эти стихи, они кажутся отличным, хотя не намеренным предисловием к поэмам Лермонтова 1829—1831 гг. «Байрона достигнуть я б хотел» — это именно и усиливается делать Лермонтов в «Корсаре», «Двух братьях», «Двух невольницах» и т. д.

В мыслях, чувствованиях, образах, темах, сюжетах, в самом языке и стихе этих поэм слышится постоянно, как юноша-поэт старательно облекает свои звуки и мелодии в инструментовку Байрона, чувствуется постоянно, как он упорно стремится соединить собственное поэтическое чувство и мятежную печаль с «уделом Байрона», повторяя вслед за ним «бурь земных и бурь небесных вой».

Эта байронизация собственного творчества продолжалась и в 1832 г., когда была написана самая обширная из поэм Лермонтова — «Измаил-Бей» (2277 стихов). Но в то время как Лермонтов строил свой романтический замок по самым точным планам байронической ориентальной поэмы (столкновение двух героев из двух полярно противоположных миров — горца и европейца; кроткий женский образ; яркие картины природы; драматический диалог внутри повествования; лирическая песня, введенная в ткань поэмы; трагический финал), в то время как он возводил этот самый обширный и высокий из своих романтических замков, он еще раз сравнил свой жребий поэта с жребием Байрона и вписал в свой лирический дневник коротенькую замету:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей как в океане
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто! —

(Т. I, стр. 350.)

Это стихотворение — великолепный образец самопознания художника. Все верно в этой самохарактеристике — вплоть до грустного и, увы, не обманчивого сознания: «Я раньше начал, кончу ране». Но самое ценное в ней — это решительный отрыв себя от литературного жребия Байрона, с которым так реши-

тельно связывал себя поэт всего два года назад. «Я — другой»: этого сознания достаточно для нового свободного ощущения своего творческого «я», но этого мало для нахождения своего настоящего места в жизни и литературе. И Лермонтов углубляет свое самосознание поэта признанием: «Но только с р у с с к о ю душой». Этим признанием юноша Лермонтов устанавливает свою кровную связь со своим народом и тем самым соподчиняет свое дело поэта верховным задачам строительства культуры своего народа:

Кто толпе (=народу) мои расскажет думы?

Еще недавно Лермонтов полагал, что эти его думы можно рассказать, только став вторым Байроном, его русским alter ego. Теперь он отвечает на этот вопрос: эти «думы расскажет» или он сам, или никто [1].

Это самопризнание, занесенное в дневник и подводившее итог многим раздумьям и сомненьям поэта, знаменует собою поворотный пункт в поэтическом пути Лермонтова. П о с л е этой дневниковой записи в стихах можно указать лишь две поэмы Лермонтова, в которых слышен еще прямой отзвук «бурь земных и бурь небесных» Байрона, — это «Хаджи Абрек» (1833—1834) и «Боярин Орша» (1835).

Но сам Лермонтов с необыкновенной твердостью подписал приговор своим поэмам, в которых он слишком явно взял себе «удел» английского поэта: ни одну из этих поэм не признал достойной печати, а когда одна из них, «Хаджи Абрек», без ведома автора была напечатана в «Библиотеке для чтения», Лермонтов, по словам А. П. Шан-Гирея, «был взбешен» [2].

Осознав свою независимость от Байрона (и в его лице от всех романтиков меньших рангов), почувствовав свое призвание как призвание писателя «с русскою душой», Лермонтов не отказался от своих освободительно-мятежных дум, от своих исконных поэтических сочувствий, — он только пытливо и упорно стал искать для них новой формы, и в этом искании он все определенней и тверже начал переходить на пути реализма.

Лермонтов не оставил после себя никаких высказываний о путях развития своего творчества, кроме тех, которые заключены в самих его произведениях; его письма, в противоположность письмам Пушкина, Л. Толстого, Тургенева и других писателей, не дают в этом отношении почти ничего. Еще меньше дают воспоминания о Лермонтове, по большей части принадлежащие ли-

---

[1] Эйхенбаум не приводит ни одного варианта к этому стихотворению (Лермонтов, т. I, стр. 519). Висковатов приводит их два; в тексте печатает: «Или поэт—или никто» (по «Библиотеке для чтения», 1855, № 1), в сноске дает вариант: «Иль гений мой или никто» (Сочинения М. Ю. Лермонтова, изд. Рихтера, М., 1891, т. I, стр. 218).

[2] «Русское обозрение», 1890, кн. 8, стр. 737.

цам, которых Лермонтов ни на секунду не впускал в свою рабочую комнату. Но поистине драгоценный материал, еще далеко не вполне оцененный с этой стороны, дают зато сами произведения Лермонтова, если исследователь возьмет на себя труд изучать их с точки зрения основных устремлений творческой эволюции Лермонтова.

В 1830 г. Лермонтов написал стихотворение, в начале которого вместо заглавия поставил обозначение того литературного рода, к которому оно принадлежит: «Баллада» (1830).

В избушке позднею порою
Славянка юная сидит.
Вдали багровой полосою
На небе зарево горит...
И люльку детскую качая,
Поет славянка молодая:

«Не плачь, не плачь! Иль сердцем чуешь,
Дитя, ты близкую беду!..» и т. д.

(Т. I, стр. 167.)

В т о м ж е с а м о м г о д у, когда написана эта «Баллада», Лермонтов, не ведший никогда прозаического дневника, записал в тетрадь, где писал стихи (тетрадь VI, ИРЛИ):

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если бы услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала моя покойная мать».

Эта прозаическая запись и эта «Баллада» о д н о в р е м е н н ы. Можно с полным правом предполагать, что из п р о з а и ч е с к о й з а п и с и припомнившегося простого факта из истории своего детства Лермонтов попытался вырастить художественный образ «юной» матери (Марье Михайловне Лермонтовой был всего 21 год, когда ее сыну исполнилось три года), поющей над колыбелью сына. Но какая разница между прозаической записью и поэтической «Балладою»! Запись трогает своей внутренней правдой и поражает своей прекрасной простотой. «Баллада» же представляется холодным риторическим упражнением, написанным в духе, стиле и тоне того декоративного героического «славянизма», который был начат еще в XVIII в. Державиным, Херасковым, Карамзиным, а затем послужил формой для сентиментальных мечтаний раннего Жуковского и для гражданских чувств Рылеева. В песне, которую «славянка» поет над люлькой ребенка — ни в тоне, ни в ритме, ни в лексике ее,— нет и следа богатейшей народной лирики «колыбельных песен». «Славянка юная» не столько поет, сколько разглагольствует над колыбелью ребенка; она то осведомляет его о гражданских добродетелях его отца-воина, то снабжает его афоризмами вроде такого: «Не плачут дети на могилах, — им чужд и стыд и страх цепей». Речь — а не песня — «славянки» вся — без единого прорыва к народному языку — выдер-

жана в строе общеромантической унылости, причем участником этой унылости, с явной преждевременностью, становится сам младенец:

О, полно, рано ты тоскуешь...—

сама мать должна умерять его романтическую унылость.

Лермонтову-романтику недостаточно этой славяно-элегической сцены. Он завершает балладу появлением и смертью израненного отца, о котором шла речь в песне, и заключительной сентенцией матери-героини:

«Смотри, как умирают люди,
И мстить учись у женской груди!..»
(Т. I, стр. 167—168.)

Всего через год после «Баллады» Лермонтов разрабатывает план трагедии из эпохи завоевания Руси татарами, героем которой должен был явиться Мстислав Черный. «Черный — прозвание от его задумчивости», — поясняет сам себе Лермонтов в плане трагедии. Весь план трагедии, все, что мы знаем о ней, свидетельствует, что замышляемой пьесе назначено было носить ярко выраженный характер романтической трагедии на освободительную тему. В сценарий трагедии должна была войти и та драматическая сцена, которую Лермонтов попытался изобразить в «Балладе».

Вот что читаем в первом отрывке плана трагедии: «Каким образом умирает Мстислав. Он израненный лежит в хижине, хозяйка крестьянка баюкает ребенка песнью: «Что за пыль пылит...» Входит муж ее израненный».

Сцена эта в точности соответствует сцене в «Балладе», но за одним существеннейшим исключением: песня «славянки» заменена подлинной народной песней. Эту знаменитую народную колыбельную песню, древнейшую из русских колыбельных песен, восходящую к ранним временам татарщины, Лермонтов если не слышал от тархановских крестьян, то мог взять из альманаха Максимовича «Денница», который вышел как раз в 1831 г., в пору замысла «Мстислава», или из «Московского телеграфа» за тот же 1831 г., где она была перепечатана в № 4 [1].

В восьмом отрывке того же плана пьесы Лермонтов намечает такую сцену трагедии: «Мстислав проходит мимо деревни; одна женщина поет, баюкая ребенка — он радуется тому, что эта песня вдохнет ребенку ненависть против татар и что если он погибнет, то останется еще мститель за отечество».

И опять и в эту сцену Лермонтов вставляет не песню «славянки» из «Баллады», а ту же народную песню «Что за пыль пылит».

---

[1] Указание на эти два издания в связи с песней «Что за пыль пылит», почитавшейся до того оригинальным произведением Лермонтова, впервые сделано Н. М. Мендельсоном в его статье «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» (сборник «Венок Лермонтову», М., 1914, стр. 174—175).

Эту же песню Лермонтов в третий раз вмещает в план трагедии в такой намечаемой сцене:

«Поместить песню: печальную, о любви или Что за пыль пылит; Ольга молодая, невинная, ангел — поет ее; входит брат ее — после паломник».

Знакомство Лермонтова с превосходной народной песней, в которой суровая историческая правда сочетается с высокой поэзией, вскрыло перед ним всю художественную фальшь и историческую неправду его нарочито романтической песни «славянки», и он зачеркнул ее бесповоротно.

Трагедия «Мстислав», в которой такое видное место занимал драматический мотив матери, убаюкивающей сына в то время, как отец находится на войне, не была написана Лермонтовым, но мотив этот продолжал жить в душе поэта и зреть для действительно художественного воплощения.

В 1840 г. («Отечественные записки», № 2) появилась «Казачья колыбельная песня».

Предание, крепко бытующее на Северном Кавказе, в казачьих станицах, утверждает, что Лермонтов написал это стихотворение под живым впечатлением пережитого в станице Червленной: молодая казачка, хозяйка избы, где остановился поэт, качала колыбель ребенка, тихо баюкая его песней[1]. Жизнь казачки-матери не могла не быть известна Лермонтову как кавказскому офицеру, которому, по роду службы, приходилось жить в казачьих станицах. Возможно, что Лермонтов, кроме уже известной нам «Что в поле за пыль пылит», был знаком и с другими народными колыбельными песнями, — может быть, он слыхивал и казацкую песню «Как у нас то было на тихом Дону», где поется о том, как «качала мать сына в зыбочке, берегла от солнышка красного, — не уберегла от службицы государевой».

Бесспорно одно: Лермонтов перенес издавна любимый им образ матери, поющей над сыном, на реальную почву живой действительности и на этой почве создал неподражаемый образец поэзии и народности. Все основные мотивы старой «Баллады» сохранились в новой «Песне», но какая разница! Вместо вымышленной, мертвенной «славянки», из самых звуков «Колыбельной песни», из самого ее внешнего уклада и внутреннего лада восстает прекрасный образ матери-казачки, восстает во всей полноте жизненной правды, психологической глубины и исторической достоверности. Лермонтову не понадобилось теперь снабжать песню заключительной сценой трагического прихода раненого отца. Образ отца-воина в песне только намечен, но судьбу отца мы чувствуем в жребии сына, намечаемом матерью: вечная тягота во-

[1] Выдержки из кавказских изданий — из статьи К. Каминского в газете «Терек» (1911, № 3480) и из книги Г. А. Ткачева «Станица Червленная», вып. I, Владикавказ, 1912, см. в книге Л. Семенова «Лермонтов и Лев Толстой», М., 1914, стр. 119.

енной службы, непрерывные опасности и вероятная смерть от вражьей пули. Простыми словами поэт говорит теперь о самых простых вещах и о самых обыденных действиях — о том, как молодой казак «вденет ногу в стремя», как «возьмет ружье», о том, как мать ему «седельце боевое шелком разошьет», о том, как при проводах он только «махнет рукой», прощаясь с матерью, — и из этих простых вещей и действий, высвобожденных из-под покрова какой-либо нарочитой поэтичности, сама собой слагается картина, исполненная глубокого драматизма и обаятельного лиризма и в то же время богатая социальным содержанием.

В «Балладе» Лермонтов хотел создать апофеоз героического материнства, и оказалось, что средствами одного романтического воображения можно было создать только драматически-декоративное представление на тему о материнской доблести.

В «Казачьей колыбельной песне» Лермонтов был поэтом действительности, ни на минуту не уходя из ее исторически сложившегося круга, но создал песню, про которую Белинский писал: «Ее идея—мать; но поэт умел дать индивидуальное значение этой идее: его мать—казачка, и потому содержание ее колыбельной песни выражает собою особенности и оттенки казачьего быта. Это стихотворение есть художественная апофеоза матери; все, что есть святого, беззаветного в любви матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте. Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умилительную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть выражения?»[1]

Исследователям народной словесности приходится теперь изучать без малого столетнюю жизнь «Казачьей колыбельной песни» в устах народа, — и прежде всего в устах тысяч матерей, баюкающих ею своих детей,— на Волге, на Урале, в Сибири, на Северном Кавказе — всюду, где слышится русская речь [2].

Таков победный путь одного любимого замысла и образа Лермонтова от романтизма к реализму.

3

В 1829 г., будучи пятнадцати лет, Лермонтов написал стихотворение под названием «Война»:

Зажглась, друзья мои, война;
И развились знамена чести;

---

[1] В. Г. Белинский, Стихотворения Лермонтова, СПБ, 1840, Соч., изд. С. С. Мошкина, М., 1898, т. II, стр. 160.

[2] Во всех этих местах делались записи «Казачьей колыбельной песни», причем певцы ее во многих случаях не знали имени ее автора.

Трубой заветною она
Манит в поля кровавой мести!
Простите, шумные пиры,
Хвалы достойные напевы,
И Вакха милые дары,
Святая Русь и красны девы!
Забуду я тебя: любовь,
Сует и юности отравы,
И полечу, свободный, вновь
Ловить венок небренной славы!

(Т. I, стр. 25.)

Стихотворение это вызвано началом войны с Турцией, завязавшейся разом на двух фронтах — на Дунае и на Кавказе, но в стихотворении нет ни единой черты, по которой можно было бы судить, с кем, где и ради чего начата война. Если вычеркнуть одну строку — «Святая Русь и красны девы», можно подумать, что стихотворение представляет переложение из какого-нибудь третьестепенного древнеримского поэта, сделанное с французского перевода рукою русского романтика начала XIX столетия, любителя военно-вакхических од и дифирамбов.

В поэме «Ангел смерти» (1831), действие которой происходит где-то «под жарким небом Индостана», Лермонтову, в связи с философским замыслом поэмы, пришлось дать картину битвы. Это описание он начинает так же, как начал два года назад стихотворение «Война»:

В долине пыль клубится тучей,
И вот звучит труба войны...

(Т. III, стр. 156.)

Этой трафаретной романтической фанфарой начинается столь же трафаретная романтическая картина «боя вообще», неизвестно где происходящего, неизвестно между кем возгоревшегося, неизвестно ради чего запылавшего:

Новорожденное светило
С лазурной неба вышины
Кровавым блеском озарило
Доспехи ратные бойцов;
Меж тем войска еще сходились
Все ближе, ближе... и сразились.
И звуку копий и щитов,
Казалось, сами удивились;
Но мщенье: царь в душах людей, —
И удивления сильней.
Была ужасна эта встреча,
Подобно встрече двух громов
В грозу меж дымных облаков;

С успехом ровным длилась сеча,
И все теснилось; кровь рекой
Лилась везде, мечи блистали,
Как тени знамена блуждали
Над каждой темною толпой,
И с криком смерти роковой
На трупы трупы упадали;
Но отступает наконец
Одна толпа... и побежденный
Уж не противится боец,
И по траве окровавленной
Скользит испуганный беглец.

(Т. III, стр. 156.)

Описанный бой произошел где-то в Индостане, но в представленной картине не отыскивается ни одного признака не только Индостана, но просто южной страны. Поэт настолько далек от какой-либо конкретности, что сражающихся он просто делит на «толпы», не заботясь подыскать для воинских делений какой-нибудь более подходящий термин: отряд, полк, конница и т. д. Противник ничем не отделен от противника: нет ни единой черты (национальной, военной и т. д.), которая обособляла бы одно сражающееся войско от другого.

Лермонтов создает общеромантическую батальную картину и озабочен лишь накоплением в ней внешних эффектов военного драматизма: солнце «кровавым блеском» озаряет «доспехи ратные бойцов», «кровь рекой лилась везде», «с криком смерти роковой на трупы трупы упадали» и т. д.

Эта безóбразная, бескрасочная, но шумная романтическая баталия нужна поэту лишь для того, чтоб доказать свой романтико-философический тезис: падший человек оскверняет невинность природы:

Зачем в долине сокровенной
От миртов дышит аромат!—
Зачем? — властители вселенной,
Природу люди осквернят.

(Там же, стр. 155.)

В других поэмах, как «Измаил-Бей», «Боярин Орша», сцена боя не внушена поэту его философской идеей, наоборот, она продиктована самым развитием сюжета, и тем не менее она почти так же лишена конкретных черт — исторических, географических, этнографических и т. д.

Вчитаемся в описание затихшего боя в «Боярине Орше» — поэме, переходной с романтического на реалистический путь (1835—1836):

Тут бой ужасный закипел,
Тут и затих. Громада тел,
Обезображенных мечом,
Пестрела на кургане том,
И снег, окрашенный в крови,
Кой-где протаял до земли;
Кора на дубе вековом
Была изрублена кругом,
И кровь на ней видна была,
Как будто бы она текла
Из глубины сих новых ран.....

(Т. III, стр. 304.)

Действие поэмы «Боярин Орша» происходит в точно определенную эпоху — конец XVI в., в не менее определенном месте: на русско-литовском рубеже. Но если судить о месте и времени действия поэмы по приведенному отрывку, можно вывести только одно заключение: битва происходила зимою, и сражение шло в рукопашную: никакой и с т о р и ч е с к о й приметы нет у этой битвы. Поэта, как в «Ангеле смерти», увлекает лишь одна задача: показать жестокость и кровавость сечи. Он делает это в обычных романтических пропорциях, повторяя приемы «Ангела смерти». Там «на трупы трупы упадали» и

Из мертвых тел
Вокруг него (героя поэмы) была ограда.

Здесь:

Громада тел,
Обезображенных мечом,
Пестрела на кургане том.

Там:

Кровь рекой лилась везде.

Здесь:

...снег, окрашенный в крови,
Кой-где протаял до земли.

Но и этого показалось мало поэту, ищущему предельной романтической напряженности в изображении битвы: изранен в сечи оказался даже старый дуб — по его коре, как из бесчисленных ран, стекала кровь.

От обычной для конца XVI в. военной стычки русских с поляками и литовцами — какой должна быть эта картина боя — здесь не осталось и следа: все историческое, народное, географическое утонуло в обманчивом тумане романтической баталии.

Но вот в эпоху «Ангела смерти», в 1831 г., Лермонтов обращается к прямой исторической задаче: накануне 20-летней годовщины знаменитого сражения он пишет «Поле Бородина». Исторический материал для такой темы был широко доступен Лер-

монтову: участники битвы еще обильно встречались в помещичьих усадьбах и московских гостиных, в крепостной дворне и деревне. Средниково, в котором Лермонтов часто гостил летом в свои московские времена (1827—1832), находилось в Волоколамском уезде, соседнем с Можайским, где лежит Бородино; рассказы и предания о славной битве были летучими в тех местах. Наконец в журналах и отдельными книгами немало издано было уже записок о двенадцатом годе. Казалось бы, и народных, и дворянских, и устных, и книжных источников было довольно для того, кто приступал к теме «Поле Бородина». Но то, что написал Лермонтов, не миновавший, конечно, тех или других из этих источников, оказалось трагическим монологом на военно-романтическую тему. На рассказчике — участнике Бородинской битвы — надета не серая солдатская шинель, а наброшен траурный романтический плащ. То, о чем он рассказывает, это уже не общеромантическая баталия, наподобие описанной в «Ангеле смерти»: исторические черты действительного Бородина здесь проступают достаточно явственно:

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили...
Пробили зорю барабаны...
.....сказал перед полками:
«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали»...
И батареи замолчали,
И барабаны застучали,
Противник отступил...

(*Т. I, стр. 283—284.*)

Все это — подлинные черты Бородинской битвы. Но из-под какого густого романтического тумана проступают эти верные черты! Какую сложную романтическую декорацию еще считает нужным соорудить поэт для того, чтоб среди нее представить волнующую картину боя! Как еще трудно ему сбросить с себя оковы романтической фразеологии, когда приходится говорить о явлениях и людях, не терпящих никакой фразы и далеких от какого бы то ни было театрального наигрыша!

Через шесть лет наступил 25-летний юбилей Бородина, и Лермонтов вновь обратился к своему стихотворению. Что он сделал с ним? Он прежде всего переменил личность рассказчика. В 1831 г. рассказчиком был некий мрачный романтический субъект, жизненное лицо и социальная позиция которого были совершенно неопределенны. По его изысканным элегическим чувствованиям невероятно, чтобы он был простой солдат; какой же солдат, говоря о смертельной опасности, мог выразиться так: «Я спорил о могильной сени»? Какой же «служивый» мог, изощряясь в военно-исто-

рических сравнениях чесменской битвы и полтавской победы с Бородиным, резюмировать в конце концов:

Там души волновала слава,
Отчаяние было здесь.

(Т. I, стр. 284.)

Но рассказчик не был и офицер: он не командует в сражении, а сражается, как рядовой: лежит вместе со всеми у пушек, принимает на свой счет обращение командира: «Р е б я т а, не Москва ль за нами!», стреляет за себя и за убитого товарища.

Эту странную неопределенную личность Лермонтов заменяет в «Бородине» лицом вполне определенным, психологически-ясным, исторически-бесспорным: пред нами старый солдат, «служивый», и его душевный склад, жизненный уклад и житейский побыт обнаружены в его рассказе с такою ясностью и полнотою, что его слова не нуждаются ни в каких авторских пояснениях для того, чтобы прочесть в них всю автобиографию этого человека, одного из многих тысяч русских солдат, в XVIII и XIX вв. измеривших своими ногами и уложивших своими телами неизмеримые пространства от Сен-Готарда до Кавказа, от равнины По до Ботнического залива. В лице рассказчика «Бородина» Лермонтов создал реалистический образ русского солдата и дал его не в простой бытовой зарисовке, не в анекдотическом нравоописательном очерке (наподобие плутоватых и остроумных «служивых» В. Даля), — Лермонтов раскрыл образ русского солдата в самый ответственный момент его исторического дела, когда его руками создается будущее его народа и родной страны.

Такой человек, скромный, простой и малословный, не может произносить монологи, и Лермонтов дал ему в собеседники, возможно, какого-то крестьянского парня, беседующего с ним на завалинке, или молодого рекрута, задающего любопытствующий вопрос бывалому солдату. Вопрос задан так ловко, что из одного обращения к рассказчику: «Скажи-ка, д я д я» — мы узнаем возраст героя Бородина: он еще не старик, иначе его назвали бы, по правилам старой народной вежливости, не «дядей», а «дедушкой».

По рассказчику — и рассказ: Лермонтов устраняет из него всю романтическую позу и всю героическую бутафорию прежнего элегико-мемориального монолога:

Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы».
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слыхал.

(Там же, стр. 283.)

Битва — буря в истории — должна происходить среди бури в природе. Таково было убеждение поэта-романтика в 1831 г. В 1837 г., пройдя немалый путь реалистического переосознания жизни и истории, поэт рисует другую, противоположную картину:

Прилег вздремнуть я у лафета,
И слышно было до рассвета,
Как ликовал француз.
Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил, весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито,
Кусая длинный ус.

(Т. II, стр. 11.)

Эффектная тирада: «Брат, слушай песню непогоды» бесследно исчезает. Она сменена самой прозаической заботой и думой:

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка, брат, мусью...

(Там же.)

Лермонтов-реалист не боится внести в предгрозовую симфонию ноту живого народного юмора. «Мусью» — это самая обиходная формула народного языка для обозначения «француза», — формула, сложившаяся в годы долгих встреч русских дворовых и крестьян с барскими камердинерами (вспомним камердинера Онегина), гувернерами, куаферами с Кузнецкого моста и т. д. Но этот «мусью» сдобрен добродушным присловьем «брат», благодаря которому все обращение к врагу приняло характер непоколебимого, хотя и слегка иронического благодушия, свойственного народу, уверенному в своей силе и чуждому поэтому всякой задорной презрительности по отношению к противнику.

В трагическом монологе «в о ж д ь сказал перед полками»: «Ребята, не Москва ль за нами»? и т. д.

В «Бородине» этого «вождя», годившегося в любую битву от Ганнибала до Карла XII, сменяет «полковник», удостоившийся от солдат высшей аттестации: «хват». Самая аттестация взята из бытового солдатского жаргона. Безликий «вождь», этот алгебраический значок, в который можно уместить всех военачальников, от фельдмаршала до подпрапорщика, превращен Лермонтовым в исторически-типичную фигуру.

В байронической поэме «Ангел смерти» «дым» облаков — только один из элементов весьма обычного романтического сравнения. В «Поле Бородина» сравнение превращается в главную деталь боя:

В дыму огонь блестел.

(Т. I, стр. 284.)

В лаконизм этой фразы сжаты клубы дыма от пушечных выстрелов и ружейных залпов.

В «Бородине» сохранен этот стих, точный и емкий, но тот же образ, в ином запечатлении, употреблен в другом месте:

Ну ж был денек! Сквозь д ы м л е т у ч и й
Французы двинулись как тучи...

(Т. II, стр. 12.)

Мы помним некоторые нарочито мелодраматические детали романтической инсценировки битв в «Ангеле смерти» и «Боярине Орше»:

И с криком смерти роковой
На трупы трупы упадали...
..... Из мертвых тел
Вокруг него была ограда.....

(Т. III, стр. 156—157.)

..... Громада тел,
Обезображенных мечом,
Пестрела на кургане том...

(Т. III, стр. 304.)

Еще в «Поле Бородина» Лермонтов довел этот образ до жуткой сжатости:

И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

(Т. I, стр. 284.)

Но ему показался недостаточен этот образ, и он дублировал его, усилив до мелодраматической, несбыточной сцены:

В душе сказав: помилуй, боже!
Н а т р у п з а с т ы в ш и й, к а к н а л о ж е,
Я голову склонил.

И крепко, крепко наши спали
Отчизны в роковую ночь.

(Там же, стр. 285.)

Поэт сохранил в «Бородине» две вышеприведенные строки из «Поля Бородина», но устранил и это ультраромантическое ложе из трупов и непонятно-крепкий сон на подобных ложах.

Место этой элегической ночи на трупах заняла простая, вполне достоверная картина:

Вот затрещали барабаны —
И отступили басурманы.
Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать.

(Т. II, стр. 12.)

«Поле Бородина» оканчивалось героико-романтическим надгробием в стиле пышно-декламационных од Державина и военно-элегических панегириков Жуковского:

Мои товарищи, вы пали!
Но этим не могли помочь.—
Однако же в преданьях славы
Все громче Римника, Полтавы
Гремит Б о р о д и н о[1].
Скорей обманет глас пророчий,
Скорей небес погаснут очи,
Чем в памяти сынов полночи
Изгладится оно.

(Т. I, стр. 285.)

Вместо этого пышно-траурного надгробия, в конце «Бородина» раздается голос солдата, покрытого ранами, болеющего памятью о боевых товарищах, легших костьми, защищая родину:

Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...

(Т. II, стр. 13.)

Поэтическими отражениями 1812 г., появившимися до «Бородина», можно наполнить несколько больших томов стихов и прозы. В «Бородине» всего 98 коротких строк. Но эти строки перевешивают целые по́лки больших томов. Великую народную эпопею Лермонтов сумел сжать до скупого, бесхитростного рассказа, но в этот рассказ он вместил и исторически верную картину славной битвы [2], и правдиво разработанный характер солдата-героя, не подозревающего о своем геройстве, и черты подлинного спокойного величия, проявленного русским народом в победной обороне своей родины.

Рассказчик «Бородина» меньше всего озабочен тем, чтоб создать свою автобиографию героя: его повествование ведется не от «я», а от «мы», и оно повествует не о «нем», а о «нас» — обо всех, кто вместе борется с врагом, пришедшим на родные поля: «н а ш е время», «м ы... отступали», «м ы пойдем ломить стеною», «постоим м ы головою за родину свою», «м ы были в перестрелке», «и умереть м ы обещали», «клятву верности сдержали м ы в Боро-

[1] Разрядка Лермонтова. — *С. Д.*

[2] Можно с полным основанием предполагать, что рассказчик был участником героической обороны Семеновского редута, в атаках на который особое участие принимала кавалерия Мюрата (ср. описание атаки уланских и драгунских полков в 10-й строфе «Бородина»). В описании храбрости и устойчивости русских солдат в рассказе бородинского солдата нет никакого преувеличения: «Маршалы, пережившие этот день, с восторгом говорили до конца своей жизни о поведении русских солдат у семеновских флешей» (Е. Т а р л е, Наполеон, М., 1936, стр. 386).

динский бой». В рассказе, устами солдата, изображается бой как общее трудное и великое дело, где личное, «мое», тонет в «нашем», в общенародном.

В «Бородине», идя все дальше и дальше по пути исторической достоверности и реалистической правды, Лермонтов вычеркивает и торжественную эпитафию. Велик был народный подвиг при Бородине, и велики были люди, его совершившие, но прямого, непосредственного результата — победы, заграждавшей путь в столицу, — он не имел.

Таков прямой смысл знаменитых зачина и концовки солдатского рассказа:

Да, были люди в наше время,
Могучее, лихое племя:
Богатыри — не вы.
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля.
Когда б на то не божья воля,
Не отдали б Москвы.

(Т. II, стр. 13.)

Еще Белинский, в самый год появления «Бородина», обратил особое внимание на этот одинаковый зачин и конец рассказа солдата. «Вся основная идея стихотворения, — говорит он, — выражена во втором куплете... Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошлому, столь полному славы и великих дел» [1]. Эту «жалобу» на убийственное безлюдье последекабрьской России, на «бездействие» поколения Печориных Лермонтов пытался выразить в сотнях стихотворений и в десятках поэм своей ранней поры и не выразил с тою полнотою и силой, которая удовлетворила бы его самого. В бесхитростном рассказе бородинского солдата, удаленного на огромное социальное расстояние и от жалобщика, и от тех, на кого он жаловался, казалось бы, совершенно невозможно найти место даже намеку на эту морально-политическую жалобу. И, однако, именно в этом рассказе, который, по Белинскому, «отличается простотою и безыскусственностью», поэт нашел совершенное выражение этой пламенной жалобы своей на поколение лишних людей.

«Бородино» — не просто прекрасное стихотворение Лермонтова. В этом стихотворении Лермонтов впервые ощутил свою полную независимость от Байрона и осознал себя как поэта народного, «с русскою душой», как определил он это сам. Все эти заключения — не домысел: это непреложный вывод из простого факта. Со стихотворением «Бородино» Лермонтов кончил поэтическое затворничество, продолжавшееся у него много лет, и впервые выступил на поприще

[1] В. Г. Белинский, Соч., т. II, стр. 126.

писателя, пишущего для читателя. «Бородино» было первым произведением Лермонтова, напечатанным по воле автора [1]. Оно появилось во 2-й книге «Современника», разрешенной цензурой 2 мая. Еще недостаточно оценен этот важнейший факт из творческой истории Лермонтова. Он решился выступить в печати только тогда, когда уже сделал несколько уверенных шагов на пути реализма, и дебютировал произведением, не только совершенным по форме, но и бесспорным с точки зрения творческого метода: реалистическим «Бородино».

Этим недлинным стихотворением Лермонтов начинал новую главу в истории русской литературы.

Было бы напрасно искать в этом стихотворении связи с предшествующими стихотворениями русских поэтов, посвященными 1812 г. («Певец во стане русских воинов» и «Вождю победителей»— Жуковского, «К Жуковскому» — Вяземского, «К Александру I» и «Бородинская годовщина» — Пушкина и др.). Торжественно-одический строй, батально-патетический лад этих стихотворений ничего не имеют общего с безыскусственно-простым рассказом лермонтовского солдата. В то время как в стихах Жуковского, Пушкина, Вяземского, Батюшкова и др., посвященных 1812 г. и в частности Бородину, чувствуется громкое эхо торжественной оды XVIII столетия, «в каждом слове «Бородина», — по выражению Белинского, — слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо-простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии»[2].

Своим поэтически-правдивым стихотворением «Бородино» Лермонтов не з а в е р ш а л с т а р у ю линию военно-патриотических стихотворений, а н а ч и н а л новую главу в истории русской поэзии.

После «Бородина», появившегося через четыре месяца после смерти Пушкина в его осиротелом журнале, стало ясно, что на смену н а р о д н о м у поэту Пушкину пришел н а р о д н ы й поэт Лермонтов.

В 1909 г. автору этих строк довелось вести беседу о Лермонтове со Львом Николаевичем Толстым.

— Его «Бородино», — сказал Толстой, — это зерно моей «Войны и мира».

Это замечательные слова.

Они указывают истинное место «Бородина» в русской литературе: это целая народная эпопея в простом реалистическом рассказе, и самый этот рассказ есть торжество народности и реализма в русской литературе.

---

[1] Появление в 1835 г. в печати поэмы «Хаджи Абрек» совершилось без ведома и против воли автора. Эту поэму Лермонтов не включил в собрание стихотворений, изданное им в 1840 г.

[2] В. Г. Б е л и н с к и й, Соч., т. II, стр. 126.

4

В «Валерике», написанном в 1840 г., Лермонтов представил другой опыт углубленного реалистического повествования.

Общеизвестно, что то, что озаглавлено первым издателем этого произведения, Владиславлевым, «Валерик», есть послание, написанное к В. А. Лопухиной, в замужестве Бахметьевой. Но издатель альманаха «Утренняя заря», сам того не ведая, оказался прав, озаглавив стихотворение Лермонтова не «Посланием к ***», а «Валериком». По существу своему и по тому значению, которое получило оно в русской литературе,—это военный рассказ, рассказ о ф и ц е р а, в противоположность «Бородину», рассказу с о л д а т а. Как в «Бородине» сквозь рассказ проступает рассказчик, так в «Валерике», в лице повествующего Лермонтова, перед нами русский передовой интеллигент 40-х годов, один из представителей поколения Герцена и Белинского, ушедший на войну поневоле, как уходили многие в те годы, но честно и твердо несший свою жизненную долю. В «Валерике» личность автора так же объективирована до типичного образа его современника, как в кавказских же военных рассказах Л. Толстого. Стихотворный рассказ «Валерик», если бы мы не знали имени его автора, легко было бы принять за первый военный рассказ автора «Набега» и «Встречи в отряде».

Не может быть сомнений в сильнейших внутренних побуждениях, вынудивших Лермонтова приняться за его послание к издавна любимой и давно отошедшей от него женщине. Лермонтовской грусти в «Валерике», быть может, больше, чем в каком-либо другом его произведении. Но лирическое в этом стихотворении является лишь фоном для реалистического повествования, преисполненного безысходным драматизмом.

Лермонтов не в первый раз рисовал стычку русских с черкесами. Но стоит сравнить зарисовку такой стычки в «Измаил-Бее» (1832) с зарисовкой в «Валерике», чтобы понять, какая бездна, заполненная годами творческого труда и пытливой мысли, лежит между романтической батальной условностью «Измаил-Бея» и глубокой реалистической правдой «Валерика».

В «восточной повести» Лермонтова весь рисунок стычки черкесов с русскими, помимо воли автора, искривлен романтически-преувеличенными пропорциями, в которых ему надо представить доблесть и властность «героя рока» — демонического отверженца Измаила.

Как только Измаил «ринулся» в бой, он

.....смял
Врагов, и путь за ним кровавый
Меж их рядами виден стал! —

(Т. III, стр. 247.)

Шашка Измаила разит неодолимо, но незримо:

Не видят блеск ее враги
И беззащитно умирают!

(Т. III, стр. 247.)

Измаил, «как юный лев, врубился в средину» врагов, но он, вопреки всяким вероятиям, остается невредим:

Шелом удары не согнули,
И худо метится стрелок

(Там же.)

Измаил все время остается в бою единственной точкой непопадания, но зато сам он — неиссякаемый источник смерти для врагов:

.....главы валятся
Под взмахом княжеской руки...

(Там же, стр. 249.)

Исход сражения решен Измаилом:

Бегут в расстройстве казаки!
Как злые духи, горцы мчатся...

(Там же.)

Романтическая стратегия — один против всех — готова увенчаться неслыханной победой, но тут поэт вспомнил, что в 20-х годах XIX в. (время действия поэмы) существует артиллерия, и это воспоминание вынудило Лермонтова на заключительный реалистический штрих и трагический финал его романтической стычки:

Как град посыпалась картеча;
Пальбу услыша издалеча,
Направя синие штыки,
Спешат ширванские полки.

(Там же.)

Из этой обширной романтической баталии, которой отведено 140 стихов поэмы, Лермонтов мог бы воспользоваться для «Валерика» разве только четырьмя последними стихами.

В «Валерике», как в «Бородине», все ново с точки зрения литературной батальной живописи.

У Лермонтова война меньше всего походит на парад и очень далека от маневров. Показная р и т м и к а боя, встречающаяся на батальных гравюрах и в военных панорамах, у него полностью отсутствует: зато страшная, живая, всепоглощающая д и н а м и к а боя передается им неподражаемо. Он нечувствительно и незаметно превращает читателя в участника боя, вводя его в общую атмосферу борьбы и огня, заражая его общей напряженностью, подчиняя его общему боевому устремлению.

Центральное место в «Валерике» — самое описание боя — существует в двух вариантах — беловом (от 125 стиха: «Нам был обещан бой жестокий» до «Дружнее! раздалось за нами!») и черновом («И шли мы в тишине глубокой» — «Не мешкать, братцы! молодцами!»). Если бы место позволяло сделать подробное сопоставление этих двух вариантов, было бы увлекательно следить, как Лермонтов преодолевает излишнюю военно-описательную детализацию картины боя: отвергая сухие, натуралистические подробности, он избирает мазки и краски, предельно ясные и простые, и не менее того предельно точные и емкие по своей выразительности.

В мировой художественной литературе о войне немного есть страниц, равных по силе десяти строкам Лермонтова:

—Вон кинжалы,
В приклады! — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

(Т. II, стр. 93—94.)

В эти десять строк вмещены два образа, неизменно, как мы видели, проходившие через все батальные сцены Лермонтова. «Из мертвых тел ограда» («Ангел смерти»), «громада тел» («Боярин Орша»), «гора кровавых тел» («Бородино») — все это вместилось в одну, ужасную в своей простоте, строку: «Ручей телами запрудили». Другой образ — «кровь рекой» («Ангел смерти»), «снег, окрашенный в крови», который «протаял до земли» («Боярин Орша») — теперь соподчинен первому: плотина из тел запрудила ручей, окровавив его воду.

В этот сложный образ, вырабатывавшийся в процессе долгой работы над разными произведениями, отлились подлинные впечатления от сражения при Валерике (11 июля 1840 г.).

В письме к А. А. Лопухину от 12 сентября 1840 г. Лермонтов пишет о сражении при Валерике как о «деле довольно жарком, которое продолжалось 6 часов сряду»: «...Все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте — кажется хорошо! — вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью».

О жестокой напряженности сражения, одной из задач которого было для русских форсировать «речку Валерик», свидетельствует и официальный «Журнал военных действий отряда на левом фланге Кавказской линии». Солдаты Мингрельского егер-

ского полка «перебирались через овраг по обрывам, по грудь в воде»; «они сошлись с чеченцами лицом к лицу; огонь умолк на время; губительное холодное оружие заступило его...» О дальнейшем течении боя «Журнал» свидетельствует: «Это не был уже бой, а походило более на травлю диких зверей» [1].

Последняя фраза официального донесения как бы повторяет строку Лермонтова: «Резались жестоко как звери».

Работая над «Валериком», Лермонтов стремился расширить и углубить полноту охвата жизненного явления, которое занимало его в данное время. Широкий, глубокий, но вместе с тем емкий и четкий показ жизни поэт стал предпочитать теперь тщательному воспроизведению своих собственных чувств по поводу данного явления.

За приведенными выше десятью стихами «Валерика», оканчивающимися строкою: «Была тепла, была красна», первоначально следовало:

Тогда на самом месте сечи,
У батареи, я прилег
Без сил и чувств: я изнемог,
Но слышал, как просил картечи
Артиллерист. Он приберег
Один заряд на крайний случай.
Уж раза три чеченцы тучей
Кидались шашки на-голо.
Прикрытье все почти легло.
Я слушал очень равнодушно;
Хотелось спать и было душно.

Этому отрывку предшествовало другое, но сходное начало:

Тогда довольно равнодушно
На батарее я прилег;
Признаться вам, я изнемог;
Хотелось спать и было душно.

Но все это не удовлетворяло поэта, и он от изображения собственных чувств и ощущений перешел к совсем другой теме, потребовавшей строгой четкости и сжатой силы реалистического повествования. Вот чем Лермонтов заменил приведенные стихотворные куски:

На берегу, под тенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,

[1] «Русская старина», 1891, № 8, стр. 358—363.

Покрытых пылью... на шинели,
Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась. Но высоко грудь
И трудно подымалась, взоры
Бродили страшно, он шептал...
Спасите, братцы. — Тащат в горы,
Постойте — ранен генерал...
Не слышат... Долго он стонал,
Но все слабей и понемногу
Затих и душу отдал богу;
На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали... потом
Его остатки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли.

(Т. II, стр. 94.)

Эпизод этот — по теме и по сюжету — восходит к «Бородину»:

Полковник наш рожден был хватом:
Слуга царю, отец солдатам...
Да, жаль его: сражен булатом,
Он спит в земле сырой.

(Там же, стр. 11.)

Но то, что в «Бородине» набросано двумя штрихами, здесь развернуто в целую картину, написанную по труднейшему из повествовательных приемов — чтобы словам было тесно, а мысли просторно. «Теснота слов» здесь кажется предельной: попробуйте передать этот эпизод прозой — станет ясно, что лермонтовский стих здесь выковывает образ действительности проще и лаконичней, чем любой прием прозаической речи. «Смерть капитана» — это в полном смысле слова образец реалистического рассказа: психология умирающего, физические признаки умирания, самая обстановка смерти — все это раскрыто в такой подлинной глубине и с такой покоряющей ясностью изображения, что понятен восторг, с каким Лев Толстой всегда ссылался на этот кусок лермонтовского рассказа. Но этим не исчерпывается его богатство. В нем есть несравненная зарисовка солдат, потрясающая своей суровой правдой и утаенной нежностью. Вся эта зарисовка сделана по принципу pars pro toto — часть вместо целого, но по этой «части», по малой детали, какое величие «целого» узнается в этом эпизоде!

Старые кавказские бойцы-солдаты склонились над умирающим капитаном:

...мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью.

Достаточно одной этой подробности, выисканной из десятков других, возможных при данном случае, достаточно этих скупых, тяжелых солдатских слез из-под ресниц, «покрытых пылью» только что отшумевшей битвы, чтобы узнать в этих «усачах седых» родных братьев рассказчика «Бородина» и его боевых товарищей.

Мы помним, каким легким романтико-философическим эпиграфом на тему о падшем человеке и невинной природе Лермонтов снабдил описание сражения в «Ангеле смерти».

В «Валерике» нет такого эпиграфа. Там, наоборот, философское раздумье не предваряет, а заключает описание сражения:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

(Т. II, стр. 95.)

Это знаменитое раздумье Лермонтова предваряет подобное же раздумье, составившее собою содержание, смысл и трагедию жизни и творчества Льва Толстого.

В шести строках Лермонтова заключен лейтмотив целой плеяды художественных созданий Гаршина, Мусоргского, Верещагина, художников, задумывавшихся над проблемою «война и человечество».

Первоначально за приведенными стихами следовало еще четыре стиха:

Как зверь, он жаден, дик и злобен,
К любви и счастью не способен!
Пускай же гибнет поделом!
И стало мне смешно...

Лермонтов зачеркнул их: он не захотел сохранить этих шумливых декламаций в реалистическом рассказе, исполненном правды, грусти и простоты: очень эффектный в искривленных усмешкой устах какого-нибудь Измаил-Бея, этот желчно-романтический выпад против человека был глубоко фальшив в устах реалистического повествователя, только что проникновенно рассказывавшего про людей, которые умеют сохранить высокую человечность и в разгаре битвы, и в смерти на поле сражения.

Лермонтов заканчивает «Валерик» словами:

Теперь прощайте: если вас
Мой безыскусственный рассказ

Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив.

(Т. II, стр. 96.)

Рассказ Лермонтова действительно «безыскусственный». И в творчестве самого Лермонтова, и во всей русской литературе он навсегда дискредитировал романтическую «искусственность» в рассказе о войне.

Если сам Толстой видел в «Бородине» Лермонтова зерно своей «Войны и мира», то в «Валерике» нельзя не видеть родоначальника кавказских и севастопольских рассказов Толстого.

В творчестве же самого Лермонтова «Валерик» замыкает целую вереницу опытов изображения войны. Начинаясь романтическими манифестами (вроде стихотворения «Война»), вереница эта завершается произведением, явившимся для последующих русских писателей училищем реалистического подхода к теме «война и человек».

В лирике и в поэмах Лермонтова можно проследить несколько таких тематико-сюжетных верениц, зачин которых — романтический, а окончательное решение — реалистическое. Облюбовав, еще на заре писательства, определенный образ, тему или идею-силу (idée-force), приковавшую внимание поэта родственностью с его внутренними чувствованиями и мыслительными исканиями, Лермонтов проносил этот образ или тему через всю свою жизнь, постепенно оплотняя свой романтический замысел до реалистического воплощения.

Недостаток места не позволяет проследить развитие ряда таких тематико-сюжетных верениц, и здесь поневоле приходится ограничиться простыми сопоставлениями.

В 1831 г. Лермонтов, после многих попыток писать стихами этюды и эскизы среднерусского пейзажа, сделал попытку дать обобщенный, широкий пейзаж родной природы, включая в него раздумье о родном народе.

Вот что у него получилось:

Прекрасны вы, поля земли родной,
Еще прекрасней ваши непогоды;
Зима сходна в ней с первою зимой
Как с первыми людьми ее народы!....
Туман здесь одевает неба своды!
И степь раскинулась лиловой пеленой,
И так она свежа, и так родня с душой,
Как будто создана лишь для свободы...

Но эта степь любви моей чужда;
Но этот снег летучий серебристый
И для страны порочной — слишком чистый
Не веселит мне сердце никогда.

Его одеждой хладной, неизменной
Сокрыта от очей могильная гряда
И позабытый прах, но мне, но мне бесценный.

(Т. I, стр. 214.)

Реальные, природно-географические очертания русской земли здесь потонули под волнами романтического тумана, — тот же туман изменил до неузнаваемости облик русского народа. Если поверить поэту, то самое прекрасное в России — это ее «непогоды», ее осенние бури и зимние бураны; поэт, увлекаясь преувеличенностью пропорций, утверждает, что бодрая и здоровая русская зима «сходна с первой зимой» — с бурным, злым оледенением, ниспустившимся когда-то на земной шар. Еще поразительнее другое признание поэта: оказывается, «народы» русской земли, т. е. прежде всего многомиллионное крестьянство, «сходны с первыми людьми», т. е. первобытным человеком. Вся Россия — «порочная страна»; для ее пороков — каких? исторических? нравственных? — «слишком чист» ее снег. Неоглядная «степь» — так называет поэт-романтик «русскую равнину» — «свежа», «но эта степь любви моей чужда», — холодно признается поэт.

Такова р о д и н а на близорукий взгляд, брошенный с узких высот романтического уединения и упорного замыкания в себе.

Не такова родина на взгляд, умудренный трудным опытом жизни, не такова она для взора, освободившегося от романтических туманов и приученного искать тесной и близкой встречи с явлениями жизни и природы:

Люблю отчизну я, но странною любовью!
Не победит ее рассудок мой.
Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Но я люблю — за что не знаю сам?—
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее подобные морям...
Просёлочным путем люблю скакать в телеге,
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень;
Люблю дымок спалённой жнивы,
В степи ночующий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берёз.
С отрадой многим незнакомой

Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

(Т. II, стр. 100—101.)

В стихотворении «Родина» (1841) произошел перестрой всей темы «родная страна»; получив вместо романтического реалистическое звучание, она получила вместе с тем новое идейное наполнение.

13 марта 1841 г. Белинский писал Боткину:

«Лермонтов еще в Питере. Если будет напечатана его «Родина», то, аллах керим, что за вещь, — пушкинская, то есть одна из лучших пушкинских»[1].

Белинский считал, что та любовь к родине, в которой признается здесь Лермонтов, должна казаться непозволительной и неблагонадежной с точки зрения цензуры. Преемник Белинского, Н. А. Добролюбов, уже без всяких намеков истолковал, в чем заключается та новая любовь к отчизне, о которой Лермонтов говорит в «Родине» и которую как «странную» он тут же противопоставляет всем официальным «родам и видам» любви к отечеству. Лермонтов, по словам Добролюбова, обладал «громадным талантом и, умевши постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит замечательное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно».

Можно установить как закон лермонтовского творчества: чем дальше идет поэт по пути реалистической обработки образа или сюжета, тем больше увеличивается их художественная ценность и тем больше повышается их общественное значение.

Одно из высших созданий лирики Лермонтова — «Смерть поэта» — является образцом политического стихотворения, с которым поэт, как с реальным оружием, становится непосредственным участником общественно-освободительной борьбы своего времени.

Как писал Лермонтов это стихотворение, он рассказал в своем официальном объяснении, подтвержденном официальными же пояснениями его друга С. А. Раевского, привлеченного к делу о стихах на смерть Пушкина. Но рассказ Лермонтова, адресованный его обвинителям, не полон — Лермонтов подчеркивает, что сам

[1] Письма В. Г. Белинского, под ред. Е. Ляцкого, П., 1914, т. II, стр. 227.

он был болен, не выходил из дому, когда писал стихотворение: оно явилось отпором-возражением на те речи и слухи, направленные против Пушкина, которые дошли до больного поэта.

Лермонтов утаил от своих обвинителей одно чрезвычайно важное обстоятельство: что, больной или полубольной, он с а м б ы л у тела убитого Пушкина и оттуда, от окровавленного трупа великого поэта, вынес не только живую скорбь о нем, но и еще более живую ненависть к его врагам. У нас есть свидетель, в и д е в ш и й Лермонтова у гроба Пушкина.

В 1913 г. на торжественном собрании по случаю закладки памятника Лермонтову в Петербурге маститый П. П. Семенов, вице-президент Географического общества, заявил с кафедры дословно следующее:

«Я единственный из присутствующих, знавший и видевший Лермонтова. Десятилетним мальчиком дядя возил меня в дом умиравшего Пушкина и там у гроба умершего гения я видел и знавал великого Лермонтова».

Лермонтов стремился запечатлеть в своих стихах с реалистической точностью те чувства и те мысли, которые преисполняли его в эти страшные дни.

Его знаменитые стихи хранят на себе следы не длительной, но упорной работы. Как всегда, Лермонтов озабочен реалистической точностью образов и речений. Он пишет первоначально о противниках Пушкина:

И з л ю б о п ы т с т в а в о з б у ж д а л и
Чуть затаившийся пожар.

Далее идет замена:

И для п о т е х и в о з б у ж д а л и.

Поэт останавливается на третьем варианте:

И для потехи р а з д у в а л и.

Художественное преимущество этого варианта бесспорно. Но главная забота поэта направлена на этот раз на политико-обличительную точность и полноту стихотворения. Упорно работает он над убийственной по меткости характеристикой Дантеса. Что, собственно, произошло там, в вечереющий зимний день, на Черной речке?

Лермонтов пишет:

Его (Пушкина) п р о т и в н и к хладнокровно
Наметил выстрел...

Итак, на Черной речке произошла дуэль, обычный поединок, каких за зиму немало происходило в окрестностях Петербурга. Поэт неудовлетворен. Нет, произошло не то. Лермонтов зачеркивает начатый стих и вновь пишет:

Сошлись. Противник хладнокровно
Н а в е л у д а р... н а д е ж д ы н е т.

Все стало действенней, решительней: вместо «наметил» — «н а в е л», вместо «выстрел» — «у д а р»; предопределен и печальный для Пушкина результат: «надежды нет». Но это все дуэль, поединок с опасным противником.

Лермонтов зачеркивает и этот вариант и останавливается на третьем:

Его у б и й ц а хладнокровно
Навел удар... с п а с е н ь я н е т.

Теперь все ясно: то, что происходило на Черной речке, не было дуэлью: то было у б и й с т в о Пушкина, осуществленное Дантесом, но организованное теми, кого далее Лермонтов назовет их настоящим именем:

Свободы, гения и славы п а л а ч и.

На смерть Пушкина написано много талантливых и искренних стихов, но все это, начиная с прекрасной думы Кольцова «Лес», было патетическими элегиями на кончину знаменитого поэта, как будто кончина эта была мирна, как падение восьмидесятилетнего дуба Гёте. Один Лермонтов написал стихи не на кончину поэта, а на у б и й с т в о поэта и с совершенной точностью указал все приметы его у б и й ц, потребовав суда над ними. Вот почему все романтическо-элегические отклики на смерть Пушкина прошли беззвучно и бесследно, а реалистический отклик Лермонтова на г и б е л ь Пушкина вызвал эхо, пронесшее его звуки по всей стране, и привел к ссылке Лермонтова.

Николаю I почудилось, что это один из декабристов взошел на всенародную трибуну и возобновил свои обвинительные речи, прерванные пушками 14 декабря, возобновил с новой силой, с поэтической мощью, напомнившей Николаю I только что смолкшего, ненавистного ему Пушкина. Царь поспешил сослать Лермонтова, представившегося ему законным наследником Пушкина и декабристов, на Кавказ и тем навсегда засвидетельствовал, что Лермонтов вступил в высшую пору своего развития: его страшный по своей правде реализм политического поэта был уже не словом, а д е л о м.

5

Во всем литературном наследстве Лермонтова самою неизученною частью являются так называемые «юнкерские поэмы» — «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша», написанные в 1833—1834 гг., и примыкающая к ним поэма «Монго», написанная в 1836 г., когда Лермонтов был уже офицером.

Об этой части лермонтовского наследства давно сложилось общее мнение, ярче и резче всех выраженное Вл. Соловьевым, который писал об этих поэмах как «о произведениях, внушенных де-

моном нечистоты»[1]. Через четверть века после В. Соловьева Б. Эйхенбаум писал: «Вместо иносказаний и каламбуров (как в эротических поэмах Вольтера и Пушкина. — *С. Д.*) мы видим в них просто скабрезную терминологию, грубость которой не производит никакого впечатления, потому что не является художественным приемом... Недаром поэмы эти написаны Лермонтовым именно в тот период, когда творчество его, сначала (1830—1831) очень напряженное и обильное, вдруг ослабело и почти остановилось. За этими поэмами скрывается, повидимому, разочарование в своей юношеской работе и мрачные думы о ничтожестве... Поэмы 1833—1834 гг. я склонен рассматривать не как литературные произведения, а как психологический документ, оправдывающий деление творчества Лермонтова на два периода (1829—1832 и 1836—1841)»[2].

Несмотря на то, что Вл. Соловьев и Эйхенбаум стояли на совершенно несходных точках зрения: один — мистической морали, другой — формального литературоведения, оба приходят к одинаковому выводу: юнкерские поэмы Лермонтова стоят вне литературы. Если Вл. Соловьев видит в них факт морального падения Лермонтова, то для Эйхенбаума они свидетельствовали о литературном падении Лермонтова. Падение это настолько глубоко, что литературовед решительно отказывался рассматривать эти поэмы «как литературные произведения», а видел, подобно Вл. Соловьеву, в них лишь «психологический документ».

Противоположная точка зрения на юнкерские поэмы Лермонтова была намечена академиком П. Н. Сакулиным в его статье «Земля и небо в поэзии Лермонтова»:

«Если забыть об этической оценке этих произведений, то им следует приписать важное значение в эволюции лермонтовского творчества. Как шуточные и эротические повести других поэтов (например, того же Пушкина), фривольные поэмы Лермонтова вносили в его поэзию струю простоты и жизненности, черты, которых так недоставало «романтическим» поэмам Лермонтова и его современников»[3].

Точка зрения, намеченная Сакулиным, есть единственно возможная, с которой следует подходить к юнкерским поэмам Лермонтова (включая в их число и «Монго»): она позволяет определить место, занимаемое этими поэмами в творческой эволюции Лермонтова.

Годы пребывания Лермонтова в школе гвардейских подпрапорщиков (1832—1834) он сам, в письме к М. А. Лопухиной (от 23 декабря 1834 г.), назвал «двумя ужасными годами» (deux années terribles). Печать «ужасных лет» лежит на юнкерских поэмах.

---

[1] Вл. Соловьев, Лермонтов (1899), Собр. соч., СПБ, т. VIII, 1903, стр. 400—401.

[2] Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, стр. 102—103.

[3] «Венок Лермонтову», М., 1914, стр. 37.

Только в условиях особого быта и нравов казенного закрытого мужского военно-учебного заведения 30-х годов, где все было подчинено жестокой внешней муштре и бравой выправке и где запрещено было чтение литературных произведений, только в обстановке, где нелепая строгость николаевской казармы соединилась с распущенностью мужской холостой половины крепостной усадьбы,— только в этой удушливой атмосфере мог зародиться потаенный юнкерский журнальчик «Школьная заря», а в нем появиться «Петергофский праздник», «Уланша», «Гошпиталь». Лермонтов писал для определенного круга читателей, и вкусы этого круга не могли не отразиться на его произведениях. Об эстетической требовательности и об этической строгости этого вкуса не может быть и речи. «Непристойность», очевидно, входила, как непременное условие, в литературный заказ, обращенный гвардейскими подпрапорщиками к их поэтам. Лермонтов этот заказ, к сожалению, выполнил.

Все это бесспорно.

Но, исполняя тот же заказ, Лермонтов мог выполнить его, прибегая к совсем иной литературной форме, в совсем другом стиле, применяя совсем иные приемы повествования. Вместо непристойного «р а с с к а з а» — таков авторский подзаголовок «Гошпиталя», одинаково идущий и к трем другим поэмам,—поэт мог предложить своим однокашникам столь же непристойную с к а з к у, фривольную б а л л а д у или э р о т и ч е с к у ю пародию на героическую поэму в духе «Pucelle» или «Гавриилиады». Но Лермонтов написал именно р а с с к а з, притом рассказ с сюжетом из текущей действительности, и таких рассказов написал четыре подряд. Мало того. Все свидетели юнкерской жизни Лермонтова и все его биографы согласны в том, что ни один из сюжетов, разработанных в этих «рассказах», не является вымыслом, а представляет собой разработку действительных происшествий, случившихся с товарищами Лермонтова («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша») и с ним самим («Монго»).

Как бы отрицательно ни относиться к тематике этих произведений и как бы ни сожалеть о затрате творческих сил поэта на эти поэмы, остается бесспорным важный факт: в ю н к е р с к и х п о э м а х Л е р м о н т о в - п и с а т е л ь в п е р в ы е о б р а т и л с я к п р я м о м у в о с п р о и з в е д е н и ю д е й с т в и т е л ь н о с т и в ф о р м е р е а л и с т и ч е с к о г о р а с с к а з а.

Специфичность «заказа» обусловила тот специфический выбор, который Лермонтов сделал из скудного материала окружающей его юнкерско-офицерской действительности, но выбор сделан был именно из материала действительности и обработан рукой реалиста, как будто никогда не державшего романтическое перо.

От романтической Испании и декоративного Кавказа с их бла-

городно-мятежными героями, наделенными возвышенною страстью и безмерной мечтою, до юнкерского «Гошпиталя» с таким персонажем, как «князь Б., любитель наслаждений», и «Лафа буян лихой»,—«дистанция огромного размера», но в эту дистанцию укладываются несколько шагов Лермонтова на пути к реалистическому изображению действительности. Оттолкнувшись с силой от старых излюбленных тем и сюжетов, по стилю их воплощения связанных с романтизмом, Лермонтов упал в юнкерских поэмах, как в болото, в крайний натурализм: в них описывается то, что не подлежит описанию.

Но этими натуралистическими грязными пятнами, заменяемыми в собраниях сочинений Лермонтова строками точек, не исчерпывается содержание юнкерских поэм.

В них есть страницы и эпизоды, в которых, по прекрасному выражению Сакулина, пробивается «струя простоты и жизненности».

Такова, например, яркая, пестрая, шумливая картина летнего гулянья, которою открывается «Петергофский праздник». Правда, когда всматриваешься в его узорчатую пестрядь:

Узоры радужных огней,
Дворец, жемчужные фонтаны,
Жандармы, белые султаны,
Корсеты дам, гербы ливрей,
Колеты кирасир мучные,
Лядунки, ментики златые,
Купчих парчевые платки,
Кинжалы, сабли, алебарды,
С гнилыми фруктами лотки,
Старухи, франты, казаки,
Глупцов чиновных бакенбарды... —

(Т. III, стр. 538.)

когда вчитываешься в эти живые строки, вспоминаешь невольно:

Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики и т. д.,—

вспоминаешь въезд Лариных в Москву, но тем не менее в «Петергофском празднике» есть яркость и живопись, присущие самой жизни, а не пышной декорации. Речи и разговоры, ведущиеся в юнкерских рассказах, непристойны, но это речи живых людей, а не романтических призраков, это разговоры естественно-жизненные для тех темных житейских углов, в которых они ведутся.

Если слегка охмелевший — и потому осмелевший — юнкер, «с досадой глядя на фонтаны», ворчит на дворцовом петергофском празднике:

...два года в школе,
А от роду — смешно сказать —
Лет двадцать мне и даже боле;
А не могу еще по воле
Сидеть в палатке иль гулять!
Нет, видишь, гонят как скотину!
Ступай-де в сад, да губ не дуй!—

(Т. III, стр. 539.)

то в этом ворчаньи что ни слово — то верный штрих из жизни, нужный для обрисовки юнкера, изнывающего от казенной муштры.

Слов, настолько естественных в устах того, кто их произносит, не найдешь ни в одной из предшествующих романтических поэм Лермонтова.

В «Уланше» Лермонтов дает легкую зарисовку усталого офицера-квартирьера, в удушливый летний вечер отыскивающего квартиры для эскадрона, которому во время маневров надобно заночевать в деревне:

То был Лафа буян лихой,
С чьей молодецкой головой
Ни доппель-кюмель, ни мадера,
И даже шумное *аи*
Ни разу сладить не могли;
Его коричневая кожа
Была в сияющих угрях,
И, словом, все: походка, рожа,
На сердце наводили страх.
Надвинув шапку на затылок,
Идет он... все гремит на нем,
Как дюжина пустых бутылок,
Толкаясь в ящике большом.
Шумя, как бес, он в избу входит,
Шинель скользя валится с плеч,
Глазами вкруг он косо водит,
И мнит, что видит сотню свеч:
Всего одна в избе лучина!
Треща пред ним горит она...

(Т. III, стр. 543.)

Зарисовка — не для миниатюры на слоновой кости: карандаш ее очинен грубовато, но из этих грубоватых штрихов слагается точный и верный портрет. Сходство его несомненно, несомненно и мастерство.

Вдумайтесь в это сравнение амуниции улана с «дюжиной пустых бутылок», как и во всю зарисовку: ее колорит — тонкая ирония. Товарищ Лермонтова Н. И. Поливанов, прототип Лафы, мог принять его зарисовку за такую же похвалу в шутке, как известные стихотворные зарисовки Дениса Давы-

дова с «Бурцева-ёры-забияки». Но всмотрись Поливанов повнимательнее в общий колорит зарисовки, в иронический уклон ее штрихов, он понял бы, что юнкерские поэмы Лермонтова — вовсе не апофеоз гусарской бесшабашности и разгульной «лихости».

Это очень хорошо понял персонаж другой поэмы, — «Гошпиталя, — «князь Б.», попросту — князь Александр Иванович Барятинский. Лермонтов поставил его главным действующим лицом непристойного происшествия, которое меньше всего послужило к славе этого будущего исторического лица — генерал-фельдмаршала, завершившего покорение Кавказа:

И князь, сидевший за лоханкой,
Выходит робкою стопой,
И с торжествующей осанкой
Лафа ведет его домой.

(Т. III, стр. 537.)

Это отнюдь не викториальный финал истории, весьма не лестной для ее главного действующего лица. Фигура этого премьера гошпитальной истории, все его поведение и вся жизненная походка очерчены Лермонтовым с такой нескрываемой иронией, что из-за этого иронического натурализма Барятинский превратился в непримиримого врага Лермонтова.

П. А. Висковатов, знавший лично генерал-фельдмаршала Барятинского и других бывших школьных товарищей Лермонтова, утверждает, что те из них, «которым приходилось играть непохвальную, смешную и обидную роль (в его «рассказах».—*С. Д.*), негодовали на Лермонтова. Негодование это росло вместе со славою поэта, и, таким образом, многие из его школьных товарищей обратились в злейших его врагов. Один из них (А. И. Барятинский.— *С. Д.*) приходил в негодование каждый раз, когда мы заговаривали с ним о Лермонтове. Он называл его самым «безнравственным человеком» и «посредственным подражателем Байрона» и удивлялся, как можно им интересоваться до собирания материалов для его биографии. Гораздо позднее, когда нам попались в руки школьные произведения нашего поэта, мы поняли причину такой злобы. Люди эти даже мешали ему в его служебной карьере, которую сами проходили успешно»[1].

Круг юнкерских поэм Лермонтова завершает «Монго». Написанный без малого через два года по производстве Лермонтова в офицеры (сентябрь 1836), этот шутливый рассказ по манере повествования, по родственному сюжету, по составу действующих лиц, по языку, даже по размеру примыкает к трем юнкерским рассказам в стихах. Но у «Монго» есть и важные отличия от его трех предшественников. В то время как центром предыдущих расска-

[1] П. А. Висковатов, М. Ю. Лермонтов, М., 1891, стр. 186.

зов является некоторое густо-эротическое происшествие, в «Монго» такого происшествия уже нет: вечерний визит двух офицеров-проказников, Монго и Маешки, на дачу к балерине прерывается внезапным появлением некоего N. N., у которого танцовщица была на содержании, и офицерам приходится спасаться бегством, не солоно хлебавши. Вместо эротического происшествия, внимание рассказчика теперь сосредоточено на бытовых подробностях поездки и визита и на характеристике офицеров и танцовщицы.

«Монго», как и предыдущие поэмы, — отражение истинного происшествия: «Маешка» — сам Лермонтов, «Монго» — А. А. Столыпин, танцовщица — Екатерина Егоровна Пименова.

Дорога в Петергоф. Дача.

И там приют себе смиренный
Танцорка юная нашла.
Краса и честь балетной сцены,
На содержании была:
N. N., помещик из Казани,
Богатый волжский старожил,
Без волокитства, без признаний
Ее невинности лишил.
. . . . . .
Облокотившись у окна,
Меж тем танцорка молодая
Сидела дома и одна.

(Т. III, стр. 548.)

Мы могли бы ожидать далее сентиментальных вариаций на тему о загубленном девичестве, о печальном жребии, выпавшем на долю бедной девушке, и ничего этого не находим в рассказе Лермонтова. Рассказ сжат, трезв, строго фактичен:

Ей было скучно и зевая
Так тихо думала она:
«Чудна судьба: о том ни слова —
На матушке моей чепец
Фасона самого дурного,
И мой отец — простой кузнец!..
А я — на шелковом диване
Ем мармелад, пью шоколад;
На сцене — знаю уж заране —
Мне будет хлопать третий ряд.
Теперь со мной плохие шутки:
Меня сударыней зовут,
И за меня три раза в сутки
Каналью повара дерут...
Но вот одиннадцатый час —
В кареты всех сажают нас.

Тут у подъезда офицеры
Стоят все в ряд, порою в два... [1]
Какие милые манеры
И все отборные слова!
Иных улыбкой ободряешь,
Других бранишь и отгоняешь,
Зато — вернулись лишь домой —
Директор порет на убой:
Ни взгляд не думай кинуть лишний,
Ни слова ты сказать не смей...
А сам, прости ему всевышний,
Ведь уж какой прелюбодей!..»

(Т., III, стр. 549.)

Не будем пока ни разбирать, ни оценивать приведенного рассказа лермонтовской танцорки. Сделаем простое сопоставление этого рассказа с тем, что артистка-современница (А. И. Шуберт) передает в своих записках о быте и нравах петербургской театральной школы конца 1830-х годов:

«Петербургская театральная школа конца 30-х и начала 40-х годов представляла невообразимую, невероятную распущенность... Инспектором был назначен Ф. Н. Обер, бывший гувернер сыновей Гедеонова. Надзирательница, простая баба, Русанова рассказывала взрослым девицам двусмысленные анекдоты, а Румянцева, протеже Дубельта [2], и совсем позорными делами занималась. Ларионова дралась до остервенения линейкой, притом ребром, по чем попало.

Господствующим настроением школы была влюбленность. Даже мы, маленькие девочки, не отставали: каждая занималась каким-нибудь воспитанником... Старшие воспитанницы уже отворачивались от своих сотоварищей и занимались гвардейскими офицерами, которые в известные часы гуляли по Театральной улице, от Александринского театра до Чернышева моста. Называлась эта улица «Улицей любви». В теплое время окна открывались без церемонии, и воспитанницы стояли у окна, поджидая каждая своего обожателя.

Зимой, когда окна были замазаны, приходилось становиться на окошки, и гвардейцам видна была только голова. Поэтому зимой воспитанницы ходили растрепанные, с большими платками на плечах, но головы убирались тщательно разнообразными прическами, чтобы пленять головой. На караул ставили маленьких для предупреждения о дежурной даме, хотя дамы смотрели на это сквозь пальцы. Офицеры ухитрялись пробираться к нам полотерами и, натирая полы, вели подходящие беседы. Помню,

---

[1] Подобную же сцену Лермонтов в том же 1836 г. набросал в прозе — в неоконченной повести «Княгиня Лиговская».

[2] Дубельт Леонтий Васильевич (1792—1862)—известный в свое время жандарм, управлявший III отделением.

раз как-то забрался князь Мещерский. Были случаи, что они рядились кучерами и возили воспитанниц в театр на казенных линейках. Верными воспитанникам оставались или некрасивые или драматические, и директор не любил, когда выходили замуж за своих. Прямо высказывал приходившим к нему за формальным разрешением:

— Охота пришла нищих разводить...

Нельзя сказать, чтобы дело ограничивалось только платоническими переглядываниями через улицу. Далеко не все обстояло благополучно и в самой школе. Инспектор Обер, бравый мужчина лет 40 с чем-нибудь, разыгрывал роль любящего отца и, прикрываясь непринужденной веселостью, обнимал старших воспитанниц, целовал, говорил «ты», называл полуименем. Водил к себе девиц чай пить и впоследствии лишился места по какому-то скандальному случаю. Потом Л. В. Дубельт. Этот благодетельный старичок, каким я его считала, был другом директора, свой человек у него в доме, значит, свой и в нашей школе.

Понравилась ему одна взрослая девица, и он устраивал с ней свидания в квартире классной дамы, своей протеже, Е. В. Румянцевой. Чтобы прикрыть неблаговидность этого, он выбрал еще несколько подростков, присылал им гостинцы и платил месячное жалованье; они называли его папашей, а он их дочками. Директор вообще способствовал знакомству девиц с разными барами. Так, великим постом устраивались спектакли на школьной сцене. Почетными посетителями были приятели директора: Нессельроде, Жеребцов[1] и многие другие. В антрактах эти господа прогуливались со своими избранницами. Просто это тогда делалось»[2].

Простого сопоставления рассказа лермонтовской танцорки с рассказом известной артистки Шуберт, воспитывавшейся в той же школе, достаточно, чтобы сделать заключение, что рассказ танцорки таит в себе превосходно переработанный, выпукло показанный материал действительности, выисканный зорким глазом писателя-реалиста. Сличая два рассказа, стихотворный и прозаический, легко уловить много общих бытовых черт и без труда узнать в лермонтовском «директоре», порющем танцовщиц за безнравственность, инспектора Обера, разыгрывавшего роль благодетельного отца, но полностью заслужившего характеристику:

Ведь уж какой прелюбодей!

Но есть еще одна сторона в рассказе лермонтовской танцорки: он отлично характеризует не только социально-бытовые условия, среди которых она росла, — он не менее превосходно объясняет,

---

[1] Гр. Нессельроде Карл Васильевич (1780—1862)—государственный канцлер, ярый реакционер, враг Пушкина. — Жеребцов Николай Арсеньевич (1807—1868)—инженер и видный чиновник.

[2] А. Шуберт, Моя жизнь, Л., 1929, «Academia», стр. 46—56 (с сокращениями).

как отразились эти условия на ее личности, он прекрасно выявляет психологию самой танцорки. Она сама признается: «мой отец — простой кузнец», а смотрите, с каким рабовладельческим самодовольством она, бывшая «холопка», содержанка откупщика, хвастается:

Меня сударыней зовут,
И за меня три раза в сутки
Каналью повара дерут.

Только великий мастер-реалист может дойти до такого художественного лаконизма: три строки, а в них целая психология рабыни, похваляющейся своим позорным правом величаться над другими рабами.

Но вчитаемся еще в один отрывок рассказа «Монго» — в характеристику самого Монго; весь Петербург знал под этой кличкой блестящего гвардейца Алексея Аркадьевича Столыпина (1816—1858).

М. Н. Лонгинов дает ему такую характеристику: «Это был совершеннейший красавец... Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна, и в одеянии современного льва, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать Монго — Столыпина значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, великодушия...»[1]
А вот портрет того же человека, набросанный Лермонтовым:

Монго — повеса и корнет,
Актрис коварный обожатель,
Был молод сердцем и душой,
Беспечно женским ласкам верил
И на аршин предлинный свой
Людскую честь и совесть мерил.
Породы английской он был —
Флегматик с бурыми усами,
Собак и портер он любил,
Не занимался он чинами,
Ходил немытый целый день,
Носил фуражку на-бекрень;
Имел он гадкую посадку:
Неловко гнулся наперед
И не тянул ноги он в пятку,
Как должен каждый патриот.
Но если, милый, вы езжали
Смотреть российский наш балет,

[1] «Русская старина», 1873, т. VIII, кн. 3, стр. 382.

То верно в креслах замечали
Его внимательный лорнет.
Одна из дев ему сначала
Дней девять сряду отвечала,
В десятый день он был забыт —
С толпою смешан волокит.
Все жесты, вздохи, объясненья
Не помогали ничего...
И зародился пламень мщенья
В душе озлобленной его.
(Т. III, стр. 246 — 247).

В пояснение последних строк приведем выдержку из воспоминаний В. П. Бурнашова: «В одной из дач... жила наша кордебалетная прелестнейшая из прелестных нимфа Пименова, та самая, что постоянно привлекает все лорнеты лож и партера, а в знаменитой бенуарной ложе «волокит» производит появлением своим целую революцию. Столыпин был в числе ее поклонников, да и ей очень нравился. Но громадное богатство приезжего из Казани некоего Моисеева... принадлежащего к... плеяде откупщиков, понравилось девице еще больше черных глаз Монго»[1].

Монго лермонтовского рассказа и Монго — лонгиновских воспоминаний — словно два разных человека. Происходит что-то необычное: точно прозаик-мемуарист поменялся кистью с поэтом: у Лонгинова Монго-Столыпин — это рыцарь без страха и упрека, идеальный образец дворянской доблести, у Лермонтова — это обыкновенный «добрый малый» из числа гвардейских повес 1830-х годов.

Нам неважно устанавливать, у кого больше сходства с оригиналом, у Лермонтова или у Лонгинова. Нам важно, что Лермонтов, набрасывая зарисовку с приятеля и родственника, пишет портрет, который оказывается схож с десятками таких же гвардейских любителей собак, портера и балерин, таких же «добрых малых», причинявших большое зло своим существованием. Эти «охотники за женщинами» были вопиющим несчастьем русского театра чуть не за целое столетие его существования.

Передо мной большой альбом товарища М. Ю. Лермонтова по школе гвардейских подпрапорщиков и по полку — князя Николая Степановича Вяземского. Учась в школе, он был одним из самых прилежных читателей журнала «Школьная заря» и одним из самых больших поклонников юнкерской поэзии Лермонтова. Уже глубоким стариком, в 1879 г., Вяземский бережно хранил у себя подлинный экземпляр журнала «Школьная заря» и юнкерские карикатуры Лермонтова. Вяземский 22 ноября 1834 г. был выпущен корнетом в лейб-гусарский полк.

---

[1] В. П. Бурнашов, Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников, «Русский архив», 1872, вып. 2, столб. 1781.

Одновременно с Лермонтовым он служил в Петербурге и на Кавказе. Князь Вяземский был страстным театралом. Но в театре он любил только балет, а в балете он любил только танцовщиц. В своем альбоме Вяземский оставил великолепный документ этой любви, относящийся к лету 1841 г. Приятель Вяземского,— к сожалению, имя его неизвестно — записал для него своеобразнейшее memento совместно проведенных «трудов и дней»:

«11 числа (июля 1841 г.) вы по выздоровлении обедали у меня, потом вместе мы посетили Софью Астафьевну (Софья Астафьевна — содержательница веселого дома).

13-го — «Хромой колдун»[1]. Вы начали стрелять (зачеркнуто: лорнировать) на Бормотову, но нечувствительно перешли к Аполлонской». Анастасия Бормотова была ученица балетной школы; Н. С. Аполлонская — танцовщица, впоследствии любовница Николая I, выданная им за актера А. М. Максимова.

«16-го.—Дела ваши начинают итти хорошо. Мы провожаем Школу[2] на Сером. Вы просите Аполлонскую быть в Александринском театре.

«19. — «Хромой колдун». Вы перемигиваетесь. Смирнова[3] грозится на вас.

20. — Вы пеший и конный рыскаете против Школы.

21. — Воспитанницы в ложе Александринского театра. Встречи на лестнице. Вечер у Савицкой[4].

22. — «Колдун». Неудачные проводы. Театральный кучер дерется.

23. —«Фанелла». Обращает неги взоры. Я же посылаю колечко.

24.—Гулянье. Вечер у Савицкой. Мы покупаем ей платок.

Августа 1. — Пьянство у Веригина.

2. — Вечер у Савицкой. Вы дарите два одеяла.

3—4—5. — На квартире с подзорными трубами».

Не нужно пояснять, что подзорные трубы были устремлены на окна балетной школы.

«8, 9, 10, 11, 12. — Формальная переписка. Ссора.

13. — Примирение.

17. — Кутеж у Софьи Астафьевны. Побиение Иисуса. Гаврюша делает любовь на кредит.

18. — Записка от Аполлонской. «Колдун». Бенефис Круазет. Прощание.

19. — Отъезд ваш и присылка портрета»[5].

---

[1] Балет в 3 действиях де Гюрши и А. Нурри, поставленный 11 октября 1839 г.

[2] Учениц балетной школы, участвовавших в спектакле. Серый — рысак Вяземского.

[3] Танцовщица Т. П. Смирнова.

[4] Софья Савицкая в 1835 г. окончила балетную школу, но в труппу не была принята.

[5] Альбом кн. Н. С. Вяземского. Лист 44 (частное собрание). Печатается впервые.

То, что мы прочли, — это отрывок из дневника охотника за танцовщицами. Мы присутствовали при всех перипетиях охоты и с полным правом могли бы заменить одного охотника — кн. Н. С. Вяземского, товарища Лермонтова, — другим охотником и другим его товарищем — Монго: никакой разницы ни в чем не было бы. Мы могли бы проделать и обратное: заставить кн. Н. С. Вяземского нанести, вместо Монго, вечерний визит танцовщице Пименовой, — и опять все осталось бы на своем месте.

Перелистывая альбом Вяземского с его любовными записками и театральными афишками, мы дышим тем же спертым воздухом эпохи, которым дышим в «Монго», и мы видим тех же людей, которых так зорко и остро-правдиво изобразил Лермонтов.

Маленькое «происшествие» из светско-офицерской жизни Лермонтов превратил в своем «Монго» в реалистический рассказ, ярко характерный для своей эпохи. Лермонтов первый из русских писателей реалистическим, а не водевильным пером создал в своем рассказе правдивый облик рядовой актрисы дореформенного казенного театра во всей неприглядности ее печальной судьбы. То, что рассказывается и показывается в «Монго», как явствует из приведенных сопоставлений, есть кусок действительности 30-х годов, имеющий значение исторического свидетельства современника. Историк русского театра может только подивиться зоркому реализму Лермонтова и, засвидетельствовав: «с подлинным верно», дать место извлечениям из поэмы Лермонтова в истории русского театра эпохи Николая I.

Если в юнкерских поэмах центральное место занимало эротическое происшествие, лишь вставленное в реалистическую оправу быта, то в «Монго» это происшествие отходит на второй план, уступая первый — реалистическому очерку нравов.

«Казначейша» (1836) завершает этот путь Лермонтова к реалистическому рассказу в стихах, родившемуся в школе Пушкина; недаром сам Лермонтов дорожил этой связью с Пушкиным, заявляя в «Казначейше»:

Пускай слыву я старовером,
Мне все равно — я даже рад:
Пишу Онегина размером.

Выигрыш уланом казначейши — происшествие, каким
Смущен был город благонравный.

Но происшествие это рассказано Лермонтовым так, что эротический момент его вовсе исчез с поверхности повествования и происшествие развернуто сплошь в плане сатирического изображения провинциального общества, его нравов и характеров. Так построен у Пушкина «Граф Нулин».

Самый сюжет «Казначейши» был прямым вызовом поэтике романтической поэмы: романтические герои, кавказские, испанские, древнерусские, индостанские, из-за героини совершали все-

возможные подвиги: одному из них — демону — чтобы добиться любви героини, приходилось даже отречься от своей демонической природы, а тут герой выигрывал героиню в карты, как янтарный чубук или борзую собаку.

Но и этому эпизоду борьбы за героиню — хотя бы и борьбы на зеленом поле карточного стола, — Лермонтов уделил в своей поэме только семь строф из пятидесяти трех, а все остальное отдал сатирическому нравоописанию и иронической характерологии.

«Казначейшу» Лермонтов кончает резкой издевкой над расхожими приемами поэтики романтизма — над патетической напряженностью сюжета, над мелодраматическими финалами, над всем тем, чему сам отдал обильную дань в своих кавказских, испанских и прочих поэмах. Теперь Лермонтов иронически спрашивает читателя-романтика, заранее предполагая, что он оскорблен простотой и обыденностью «Казначейши»:

Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови — даже дамы.
А я, как робкий ученик,
Остановился в лучший миг;
Простым нервическим припадком
Неловко сцену заключил,
Соперников не помирил,
И не поссорил их порядком...
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,
Друзья; покамест будет с вас.

(Т. III, стр. 356.)

«Что ж делать!» — а я остался реалистом и отказался от эффекта романтического финала» — таков смысл конца «Казначейши».

Через год этот антиромантический финал послужил увертюрой к новой поэме — «Сашка» (1839):

Наш век смешон и жалок, — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.
. . . . . .
Впадал я прежде в эту слабость сам,
И видел от нее лишь вред глазам;
Но нынче я не тот уж, как бывало, —
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

(Т. III, стр. 364.)

В этих стихах заключена вся история собственного романтизма Лермонтова: в «Исповеди», в «Последнем сыне вольности», в «Ангеле смерти», в «Измаил-Бее», в «Боярине Орше» он только и пи-

сал «про казни, цепи да изгнанья», а вся его ранняя лирика была сплошной исповедью «про темные волнения души».

Теперь, в 1839 г., для Лермонтова все это — прошлое. Так, по крайней мере, он хочет уверить себя, решительно и упорно отстраняясь от романтических туманов своего юношеского творчества. Тогда, в те вешние годы своей поэзии, он жил,

Блуждая в мире вымысла без пищи,
Как лазарони или русский нищий...

(Т. III, стр. 379)

«Нынче» поэт «не тот уж», и вместо мистической автобиографии падшего ангела он берется теперь за реалистическое жизнеописание «доброго малого» из обыкновенной русской дворянской семьи.

Если в «Казначейше» Лермонтов сделал опыт реалистического рассказа в стихах, то «нравственная поэма» «Сашка» была задумана как обширный роман в стихах: одна первая его глава заключает в себе 1 641 стих, т. е. превышает своим размером все поэмы Лермонтова, исключая «Измаил-Бея». Перед нами только одна глава (и маленький обрывок другой главы) обширного романа, но и в нее вмещен уже обширный материал, заимствованный, кроме собственной автобиографии, еще из биографий Полежаева, А. Одоевского и других сверстников. Замыслив своеобразнейшую «историю своего современника», Лермонтов строит ее в романе на широком жизненном факте. Уже в первой главе романа пред нами проходят крепостная усадьба с пестрым составом обитателей — от крепостной девушки до француза-эмигранта в роли учителя, Московский университет 30-х годов, убогое захолустье за Пресненской заставой, крепостные слуги, гулящие девушки. В ткань романа включены яркие картины первой французской буржуазной революции, краткие поэтические некрологи поэта Полежаева и декабриста Одоевского, пейзажи Волги под Симбирском и разных мест Москвы (Кремль, старый барский дом, застава).

Строя свой роман широко и емко, Лермонтов заранее принудил себя к полнейшей правдивости. Уже первая глава романа ставила его под двойной цензурный запрет — со стороны его политического свободомыслия и со стороны натуралистической неприкрытости отдельных его сцен и эпизодов. Лермонтов не мог не знать этого: он писал роман для себя как для единственного его читателя. Вот почему иные строфы «Сашки» звучат как исповедь, а другие поражают своей изобразительной смелостью.

Нам важно знать все это, чтобы оценить все значение «Сашки» в истории лермонтовского перевала от романтизма к реализму.

Ни одно произведение Лермонтова не заключает в себе столько живых следов этого перевала, как «Сашка».

Роман начат интродукцией-манифестом, направленным против романтизма. Но VIII строфа уже способна заронить сомнение в соответствии этой интродукции всему произведению.

Торжественная, построенная на высоте чувств, строфа посвящена Москве.

В строфу Лермонтов ввел парафразу своих «Двух великанов»:

Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный.
Напрасно думал чуждый властелин
С тобой, столетним русским великаном,
Померяться главою и — обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул — он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей славы.

(Т. III, стр. 366.)

Эти величавые историко-поэтические воспоминания Лермонтов внезапно пересекает интимно-лирической «памятью сердца»— о вольных ласточках старого Кремля, но вдруг обрывает и эти памятки, исполненные тихой грусти, и обрывает резким признанием:

Я не философ — боже сохрани!—
И не мечтатель...—

(Там же, стр. 367.)

и приказывает музе бросить романтическую хартию прошлого и элегический дневник настоящего:

Ну, муза, — ну, скорее, — разверни
Запачканный листок свой подорожный!
Не завирайся, — тут зоил безбожный...
Куда теперь нам ехать из Кремля?
Ворот здесь много, велика земля!
Куда? —

(Там же.)

Куда уехать из романтической страны исторических воспоминаний и из теплого угла элегических мечтаний?

В жизнь, в действительность, в повседневность:

«На Пресню погоняй, извозчик!» —
«Старуха, прочь!.. Сворачивай, разносчик!»

(Там же.)

Зимняя ночь. Луна.

Но и встреча с луной вызывает поэта на сознательную вылазку против романтизма. Он начинает описание этой встречи романтическим сравнением, как нельзя более идущим к луне, сторожащей покой седого воинственного Кремля:

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский...

Но тут же сменяет это сравнение другим, противоположным:

...или сыр голландской.
Сравненье дерзко, но люблю я страх
Все дерзости, по вольности дворянской.
(Т. III, стр. 367.)

Вся словесно-сюжетная ткань «Сашки», весь ход повествованья, весь ее сценарий, все ее пейзажи и портреты построены с насмешливой оглядкой на романтическое зодчество. Поэт, правдиво и твердо повествуя о своем «добром малом» Сашке и его приключениях, как бы говорит читателю: «Вот как течет жизнь, вот каков у нее язык, склад, цвет» и тут же, легко и насмешливо набрасывая параллельный романтический чертеж, добавляет: «А вот как изобразили бы ее романтики».

Оторвав читателя от величавого пейзажа Кремля, сияющего под лунным светом, поэт погружает читателя совсем в другую Москву — далекой окраины, неприглядного убожества, прозаической обыденности. Поэт нарочито сталкивает два образа бытия — романтический и натуралистический:

Спокойствия рачитель на часах
У будки пробудился, восклицая:
«Кто едет?» — «Муза!» — «Что за чорт! Какая?»
Ответа нет. Но вот уже пруды...
Белеет мост, по сторонам сады
Под инеем пушистым спят унылы;
Луна сребрит пушистые перилы.

Гуляка праздный, пьяный молодец,
С осанкой важной, в фризовой шинели,
Держась за них, бредет — и вот конец
Перилам. — «Всé направо!» — Заскрипели
Полозья по сугробам, как резец
По мрамору... Лачуги, цепью длинной
Мелькая мимо, кланяются чинно...
(Там же, стр. 367—368.)

Романтическую «музу» охватывает со всех сторон серая, убогая действительность — сон, нищета и темь московской окраины 30-х годов.

В 1839 г. (я принимаю этот год за год создания «Сашки») Лермонтов возвращается к пятистопному отрывку, написанному семь лет назад:

«Девятый час; уж темно; близ заставы».

Этот отрывок, набросанный в 1832 г. случайно подвернувшимся реалистическим пером, теперь оказывается одним из этюдов, при-

годившихся при писании большого полотна нравоописательной поэмы.

Все, что мы видим на этюде, весь внезапный приезд «проказника молодого», встреча его с девушками, — все это в переработанном виде находит себе место на большом полотне картины. Но поэт, вычерчивая реалистические контуры своей картины, ни на миг не забывает тут же, где-то сбоку, набросать, ради пародии, романтический контур того же предмета:

Держи к воротам... Стой, — сугроб глубок!..

Это грубый окрик кучеру. Но тут же поэтическое приглашение музе:

Пойдем по снегу, муза, только тише, —

поэтическое приглашение, увы, кончающееся прозаическим предупреждением:

И платье подними как можно выше.

(Т. III, стр. 368).

Нарочитое разрушение романтического образа, упорное противопоставление ему реалистической антитезы, ироническое разрешение романтического аккорда в натуралистический диссонанс— эти приемы остаются неизменными в «Сашке» в течение всего повествования. Лермонтов необычайно находчив, изобретателен и смел в их применении.

Он — ненавистник славянских речений, но они ему нужны для его пародических антитез.

Явился ли герой
Или в о т щ е остался ожидаем, —

таким заведомо фальшивым аккордом начинает Лермонтов рассказ об избраннике сердца веселой и недалекой Параши.

Славянское «вотще», нестерпимая для лермонтовской речи неуклюжая страдательная форма «остался ожидаем» — все это понадобилось лишь для того, чтобы выспренная фраза о герое поэмы громче и смешнее лопнула на самом прозаическом заверении:

Все это мы со временем узнаем.

Поэт «ночной души», как его называли символисты, Лермонтов завораживающе, как всегда, передает «зимней ночи блеск и силу»:

Все полно тишиной
И сумраком волшебным; прямо в очи
Недвижно смотрит месяц золотой
И на стекле в узоры ледяные
Кидает искры, блестки огневые,
И голубым сиянием стена
Игриво и светло озарена.
И он...

Лермонтов внезапно обрывает зарисовку превосходного лунного interieur'а, сделанную тончайшей романтической кистью, резким, упругим, реалистическим штрихом:

... (не месяц, но мой Сашка) слышит,
В углу на ложе кто-то слабо дышит.

(Т. III, стр. 375.)

Лермонтова не раз называли звездопоклонником за его страстную, поэтическую любовь к ночному небу, звездам, луне. Его романтическое небо парящих ангелов и чудесных светил, «внимающих» ангельской песне, не раз сравнивали с мистическим небом Данте.

В изучаемой поэме Лермонтов не без горького сожаления, но с решительной твердостью направляет на свое романтическое небо беспощадную призму телескопа точной науки — и неподвижное романтическое небо превращается в астрономическое небо, имеющее свое настоящее, прошедшее и будущее:

И все исчезнет. Верить я готов,
Что наш безлучный мир — лишь прах могильный
Другого, — горсть земли, в борьбе веков
Случайно уцелевшая, рукою сильной
Заброшенная в вечный круг миров.
Светилы ей двоюродные братья,
Хоть носят шлейфы огненного платья,
И по сродству имеют в добрый час
Влиянье благотворное на нас...
И дай сойтись, так заварится каша, —
В кулачки, и... прощай планета наша!

И пусть они блестят до той поры,
Как ангелов вечерние лампады.
Придет конец воздушной их игры, —
Печальная разгадка сей шарады...

(Т. III, стр. 380.)

Разбивая не без боли неподвижный хрустальный свод романтического неба, Лермонтов делает это не для игры в иронию, не для эффектов поэтической светотени. У Лермонтова нет сдвигов поэтики без перемен внутреннего самочувствия и жизневоззрения.

В том же 1839 г., когда была написана приведенная строфа «Сашки», был написан «Фаталист». Вот что рассказывает в нем Печорин:

«Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были

некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что ж! Эти лампады, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником!»

Отрывок из «Сашки» и отрывок из записок Печорина — однотёмны: конец астрологического неба, угасанье его «вечерних лампад». Но стихи поэта еще исполнены внутренней тревоги, грусти по угасающим «лампадам», тогда как в спокойных словах Печорина звучит уже простая ясность познанной истины вместе с холодной иронией по поводу тысячелетнего заблуждения.

Так пишет Лермонтов «Сашку»: романтизм, — а в некоторых частях поэмы он звучит еще сильно, — преодолевает при помощи реализма, даже натурализма. Герой поэмы, студент Сашка, «рожден под гибельной звездой» (опять остаток «романтического неба»), «с желаньями, безбрежными как вечность», но эта романтическая сердцевина образа оплотнена такими прочными слоями жизнечувствия и быта юноши 30-х годов, вышедшего из дворянской поместной среды, что Сашка оказывается живым человеком определенной эпохи и жизненная логика его поведения меньше всего зависит от его романтической мечты.

Лермонтов сталкивает этот реальный образ московского студента 30-х годов с исполинским вымыслом, занимавшим поэта в течение целого десятилетия.

Про своего Сашку с его романтической искрой он, не без сожаления о невозможном, восклицает:

О, если б мог он, как бесплотный дух,
В вечерний час сливаться с облаками,
Склонять к волнам кипящим жадный слух
И долго упиваться их речами,
И обнимать их перси, как супруг!!!

(Т. III, стр. 389.)

Поэт как бы сожалеет, что уже не может раздуть романтическую искру, теплящуюся в груди московского студента, в бурный пламень романтического стихийного духа, поэт как будто опечален, что его Сашка — не Демон:

О, если б мог он, в молнию одет,
Одним ударом весь разрушить свет!..

(Там же.)

Но только что готов читатель поверить в полноту и силу этого сожаления, как поэт немедленно разрушает эту веру ироническим замечанием в скобках:

(Но к счастию для вас, читатель милый,
Он не был одарен подобной силой.)

(Т. III, стр. 389.)

Более того: рисуя реалистический образ студента Сашки, поэт уверен, что натолкнется на «журналиста всеведущего», который примется искать и подчеркивать особое родство Сашки с демоническими натурами; на этот случай у поэта заготовлена отповедь:

Пусть скажет он, что бесом одержим
Был Сашка, — я и тут согласен с ним,
Хотя, божусь, приятель мой, повеса,
Взбесил бы иногда любого беса.

(Там же.)

Можно бы долго продолжать обзор поэмы «Сашка», и он привел бы нас к одному выводу: она построена вся на умышленном противопоставлении реального романтическому, на пародировании романтических формул и образов, на высвобождении реалистического повествования из-под оболочки привычной для Лермонтова романтической планировки и сценировки действия.

В этой борьбе против идеализирования жизни Лермонтов не щадит самого заветного.

Про одну из веселых девушек убогого домика на московской окраине Лермонтов сообщает:

Она звалась Варюшею, —

и тут же зачеркивает это имя:

Но я
Желал бы ей другое дать названье:
Скажу ль, при этом имени, друзья,
В груди моей шипит воспоминанье,
Как под ногой прижатая змея...

(Там же, стр. 372.)

Дело идет о любви Лермонтова к Варваре Александровне Лопухиной, вышедшей замуж за старого Бахметьева. Вызывая в памяти этот образ женщины, автор поэмы, чинящий расправу с романтизмом, признается:

Увы, минувших лет безумный сон
С о с м е х о м повторить н е с м е е т лира!]

(Там же.)

«Лира», настроенная на реально-сатирический строй, не смеет переложить на новый лад старого романтического мотива.

«Безумный сон», вновь ожив в строфе «нравственной поэмы», тотчас же вводит с собой в ее строй романтический образ:

Живой водой печали окроплен,
Как труп давно застывшего вампира,
Грозя перстом, поднялся молча он,
И мысль к нему прикована,.. Ужели
В моей груди изгладить не успели
Столь много лет и столько мук иных —
Волшебный стан и пару глаз больших?

(Т. III, стр. 372.)

Опять поднимается романтическая волна, — самая высокая из подобных волн, потому что она несет на своем гребне воспоминание о большой, подлинной любви Лермонтова. Однако гребень и этой волны срезается острым скептическим ножом — замечанием в скобках:

(Хоть, признаюсь вам, разбирая строго,
Получше их видал я после много.)

(Там же.)

Это автобиографическое замечание в скобках — образец тех «горестных замет», которыми богата поэма.

Тема «войны с людскими предрассудками» есть жизненная тема всей поэмы «Сашка».

Одна из девиц, Тирза, спрашивает студента Сашку:

«Откуда ты?» — «Не спрашивай, мой друг!
Я был на бале!» — «Бал! а что такое?» —
«Невежда! это — говор, шум и стук,
Толпа глупцов, веселье городское, —
Наружный блеск, обманчивый недуг;
Кружатся девы, чванятся нарядом,
Притворствуют и голосом и взглядом.
Кто ловит душу, кто пять тысяч душ...

(Т. III, стр. 377.)

Из всех описаний дворянского бала в русской литературе 1820—1830 гг. эта зарисовка, сделанная рукою московского студента, презирающего свою социальную среду, превосходит все по едкости.

Тема «войны с предрассудками» ярко и выпукло проведена в приведенной сюжетной линии «нравственной поэмы», но в ней намечена и вторая, несравненно более важная, огневая линия той же войны.

Эта линия связана с жизненным путем самого Сашки как представителя современного ему поколения. Что ждет в будущем этого московского студента, вылетевшего из дворянского гнезда?

Для Сашки, как и для всего его поколения, как и для всех людей его класса, возможны были лишь два пути в царской России 1830-х годов XIX столетия.

Эти два пути Лермонтов противопоставляет жребию вольного сына степей, живущего общею жизнью с природой.

«Блажен!» — восклицает поэт по адресу этого свободного вскормленника природы.

...Его душа всегда полна
Поэзией природы, звуков чистых;
Он не успеет вычерпать до дна
Сосуд надежд; в его кудрях волнистых
Не выглянет до время седина;
Он, в двадцать лет желающий чего-то,
Не будет вечной одержим зевотой,
И в тридцать лет не кинет край родной
С больною грудью и больной душой,
И не решится от одной лишь скуки
Писать стихи, марать в чернилах руки,—

Или, трудясь, как глупая овца,
В рядах дворянства, с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца, —
Искать чинов, мирясь с людским презреньем..:

(Т. III, стр. 414.)

В немногих словах Лермонтов верно наметил два пути, по которым предстояло итти представителям класса, откуда вышел Сашка: или широкая, торная дорога служилого и всяческого приспособленчества к самодержавно-чиновничьему строю царской России, или узкая одинокая тропа «лишних людей», не желающих примириться со смиренным «овечеством» дворянских масс, но в то же время не находящих в себе сил на борьбу с николаевским режимом.

Лермонтов в самой этой наметке двух возможных путей дворянской молодежи уже показал, с какой большой зрелостью мысли и с какой страстной ненавистью против режима «страны рабов, страны господ» приступил он к своему роману в стихах.

Роман в стихах остался прерванным на начале второй главы. Но в том же самом году — в 1839 — появились отдельные части романа в прозе, посвященного судьбе человека, который презирал «овечество» своих современников, чувствовал в себе «силы необъятные» и все-таки был «вечной одержим зевотой».

В 1839 г. появились первые повести из «Героя нашего времени».

Но еще раньше, до «Сашки», Лермонтов сделал попытку показать в реальной обстановке светского Петербурга 30-х годов трагическое столкновение человека, чувствующего в себе «силы необъятные», с теми, кто, «прикрыв мундиром сердце подлеца», являлись истыми представителями последекабрьского общества.

6

Драма Лермонтова «Маскарад» является важной вехой на его путях к реализму.

В «Маскараде» Лермонтов явился прямым продолжателем Грибоедова. Но если Грибоедов написал сатирическую к о м е д и ю из жизни высшего общества, то Лермонтов написал сатирическую д р а м у из жизни того же общества. При этом он взял еще более высокий слой дворянского общества: у Грибоедова — сонная дворянская Москва, у Лермонтова — правительственный Петербург.

Лермонтов изображает это общество, мнящее себя «светом» целой страны, в состоянии падения и разложения еще более глубоком, чем то, в котором находилась грибоедовская Москва.

Между грибоедовской Москвой и лермонтовским Петербургом лежит историческая грань — 14 декабря 1825 г. В декабристское движение ушли все лучшие силы тонкой оппозиционной прослойки дворянства. Если в обществе Фамусовых и Молчалиных еще горел своей мыслью и разил своим словом будущий декабрист Чацкий, то теперь, в начале 30-х годов, в обществе Казариных и Шприхов исчезла самая память о Чацком: Чацкие в это время томились в сибирской ссылке и каторге.

Как мы видели, в поэме «Сашка», написанной значительно позже «Маскарада», Лермонтов с яркой отчетливостью показал два жребия, уготованные последекабрьскому поколению.

В «Маскараде» Лермонтов изображает тех, кто с полнейшим раболепством принял верноподданническое «овечество» перед Николаем I, и того, кто, не сумев или не пожелав уместить себя в этот жребий, взял на себя невыносимое бремя одиночества, — изображает Арбенина.

В сложной и яркой картине Лермонтов показывает в «Маскараде» то дворянское стадо, которое вызвало в нем гневные строки его «Думы», характеризующие современное поколение.

Ничтожество своего века и среды Лермонтов разоблачает с пристальной едкостью. Весь «большой свет» — маскарад. Под масками аристократической чинности и чопорной благопристойности скрыты наглая дерзость разврата, алчная откровенность наживы, жадная страсть к золоту, вопиющее ничтожество мысли и чувства, приниженность человеческого достоинства женщины. Надев на себя пестрое домино в бал-маскараде, люди срывают с себя все личины пристойности, которые носят в жизни. В маскараде,

... если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело.

И эти чувства без розовых домино поражают своей мелкостью, эти лица без масок поражают своим ничтожеством. Лермонтов проводит перед зрителем целую галлерею этих лиц.

— А этот маленький каков?
Растрепанный, с улыбкой откровенной,
С крестом и табакеркою?..
— Трущов...
О, малый он неоцененный:
Семь лет он в Грузии служил,
Иль послан был туда с каким-то генералом,
Из-за угла кого-то там хватил,
Пять лет сидел он под началом
И крест на шею получил.

(Т. IV, стр. 252.)

Целая карьера «завоевателя Кавказа», верного слуги «царя и отечества»! О таких карьерах мы знаем теперь из вскрытых революцией архивных тайников, но говорить о такой карьере при Николае I, когда подобные герои — вроде военного министра князя Чернышева — занимали правительственные верхи, было неслыханной дерзостью.

Как же мог допустить Бенкендорф эту вольность на сцену? Вот портрет светской женщины; она —

...гордая графиня иль княжна,
Диана в обществе, Венера в маскараде.

Этой характеристике соответствует не одна баронесса Штраль, а целая вереница баронесс, графинь и княгинь, носящих маску добродетели.

Цензор Ольдекоп ставил в особую вину Лермонтову то, что он задел женскую половину высшего общества: «В новом издании (редакции «Маскарада». — *С. Д.*) мы находим те же неприличные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардтов (ст. 16—46), те же дерзости против дам высшего общества». Одиозность в глазах цензора Ольдекопа нападок Лермонтова «на костюмированные балы» понятна: на маскарадах под домино являлись в то время, — по сообщению графа В. А. Сологуба и А. А. Краевского, — не «только представители высшего общества, но часто и члены царской фамилии». В маскараде под новый 1840 г. «обращали на себя внимание две дамы, одна в голубом, другая в розовом домино. Это были две сестры (великие княжны Ольга и Александра Николаевны. — *С. Д.*), и хотя было известно, кто они такие, то все же уважали их инкогнито и окружали почтением. Они-то, вероятно, тоже заинтересованные молодым поэтом и пользуясь свободою маскарада, проходя мимо него, что-то сказали ему. Не подавая вида, что ему известно, кто задел его словами, дерзкий на язык Михаил Юрьевич не остался в долгу. Он даже прошелся с пышными домино, смущенно поспешившими искать убежище. Выходка молодого офицера была для них совер-

шенно неожиданной и казалась им до невероятия дерзновенною»[1].

Все это произошло под новый 1840 г. Но цензор Ольдекоп и в 1835 г. отлично знал, к о г о можно иногда встретить под голубым и розовым домино на публичном маскараде, и его привели в настоящий ужас следующие стихи из «Маскарада»:

А р б е н и н.

Ведь нынче праздники и, верно, маскерад
У Энгельгардта...

К н я з ь.

Да.

А р б е н и н.

Поедемте?

К н я з ь.

Я рад.

А р б е н и н *(в сторону)*.

В толпе я отдохну.

К н я з ь.

Там женщины есть... чудо...
И д а ж е т а м б ы в а ю т, г о в о р я т...:

(Т. IV, стр. 258—259.)

Естественным продолжением этой фразы было бы: великие княжны. Зная, что таково должно быть продолжение фразы Звездича, Арбенин дерзко и презрительно прерывает его:

Пусть говорят, — а н а м к а к о е д е л о?
П о д м а с к о й в с е ч и н ы р а в н ы,
У маски ни души, ни званья нет, — есть тело.
И если маскою черты утаены,
То маску с чувств снимают смело.

(Там же.)

Эта реплика Арбенина — в атмосфере раболепства царского Петербурга 30-х годов — должна была казаться верхом политической неблагонадежности и неслыханной дерзости.

В «Маскараде» общий фон, общая почва одна для всех — это жажда золота. Безумная погоня за ним на зеленом поле составляет самый сюжет пьесы.

Если вспомнить, что все игроки в «Маскараде — представители высшего круга столичного дворянства, то понятно, почему цензура Николая I не пускала на театр сцену в игорном доме: нельзя было до такой степени обнажать гнойник высшего света, чтобы на о д н о г о грибоедовского Загорецкого («известный

[1] П. А. В и с к о в а т о в, М. Ю. Лермонтов, М., 1891, стр. 315.

он мошенник, плут») вывести нескольких светских мошенников, которых «всюду принимают», даже без былого «предупреждения: «при нем остерегись. переносить горазд, и в карты не садись: продаст!»

Фигуры «Маскарада», в сравнении с персонажами «Горя от ума», яснее всего показывают, как глубоко после ликвидации 14 декабря высшее дворянское общество шагнуло в грязь морального и всяческого разложения. Показывать это со сцены значило выносить смертный приговор этому обществу, и правительство Николая I было по-своему право, когда запрещало пьесу Лермонтова.

Как Чацкий, Арбенин презирает вскормившую его среду. Ему видна неисцелимая пошлость Звездичей и баронесс, его сильному чувству тесны рамки светских условностей и убогих внешних правил, которым подчинена жизнь светской черни. Его зоркому взгляду ясна ничтожность людей, дел и мнений, которые его окружают. Арбенин — меньше всего «покорная овца» дворянского стада. У него сильная жажда независимости и полной личной свободы.

«Ни в чем и никому я не был в жизнь обязан», — говорит он. Как Печорин, Арбенин мог бы сказать про себя: «Я чувствую в душе моей силы необъятные». Лермонтов наделил Арбенина немалыми запасами своей собственной тонкой иронии, высокой грусти и пламенной ненависти. Лермонтов напитал Арбенина тем же духом протеста, каким был полон сам и который так любил и искал в Байроне. В этом смысле Арбенин один из самых ярких романтических образов, которые только есть в русской поэзии,— одинокий отщепенец с мятежным духом.

Но Лермонтов с такой же суровой правдивостью отнесся и к Арбенину, как и к другим действующим лицам «Маскарада». Арбенин со всем своим умом, со всей силой своего чувства, с незаурядным богатством характера, с твердым закалом воли оказывается в порочном кругу, из которого нет иного выхода, как или в пошлое существовательство, или в гибель. Для его ума уже нет пищи, для его чувства нет простора, для его сил нет применения в тех жизненных условиях, которые создавала крепостническая и полицейская государственность Николая I.

Его способность беззаветно, глубоко отдаваться охватывающей его страсти находит себе жалкий исход в пустых волнениях карточной игры. Его железная воля не находит себе более достойного приложения, как уменье владеть собою в самом исступлении страстного игрока за карточным столом. Его холодное, умное презренье к великосветской черни не ведет его ни к какому действию, кроме злых и едких эпиграмм, которые он изредка роняет по адресу уродов из светской черни.

«Гений, прикованный к чиновничьему столу, должен умереть или сойти с ума», — говорит Печорин. Человек с непокорным сердцем и несдающейся волей, прикованный к русской действитель-

ности николаевской эпохи, должен был истратить свои силы попустому, должен был истощить себя в борении пустом и погибнуть бесплодно для себя и других. Это и случилось с Арбениным. Его гибель, как и бесплодная растрата его больших сил ума и воли, является важнейшей частью того обвинительного акта против последекабрьского режима, которым является вся драма Лермонтова. Она написана языком и стихом, которому Лермонтов учился у Грибоедова.

«Горечь и злость» его «железного стиха» со всей их остротой и едкостью ударяли в ненавистный ему мир предателей и палачей 14 декабря.

Как видно из всего изложенного, в творческой истории Лермонтова «Маскарад» занимает особое место. Для портрета Арбенина художник пользуется двумя палитрами красок — романтической и реалистической, большею частью отдавая явное предпочтение первой перед второй. В Арбенине еще много игры романтической светотенью. В нем еще живы отзвуки романтических, бурных мотивов, из которых некогда целиком были сотканы музыкальные симфонии «Ангела смерти» и «Измаил-Бея». Реалистической палитрой в работе над Арбениным Лермонтов пользуется преимущественно тогда, когда ему приходится изображать Арбенина в его отношениях к обществу.

Наоборот, для изображения общества в «Маскараде», для характеристики Казариных и Шприхов в руках у Лермонтова нет другой палитры, кроме реалистической. Его краски ярки и едки, но естественны и правдивы. Его рисунок уверен и тверд. Его характеристики метки и остры и исторически оправданы. Реалистическая манера письма именно и была причиной, благодаря которой «Маскарад» оказался не сборищем гротескных фигур, кружащихся в романтическом круговороте, а широкой исторической картиной, исполненной глубокого социального смысла. Как и в других произведениях Лермонтова (лирика, поэмы), так и в драме новый реалистический подход Лермонтова к жизни и к творчеству одновременно повышал художественную ценность его произведения и вместе с тем обогащал его содержание.

7

Вступив в реалистическую полосу своего творчества, Лермонтов не оставил тех основных старых своих замыслов, которым он отдал столько лет творческого труда. В конце 30-х годов Лермонтов попрежнему, как и в конце 20-х годов, занимал могучий образ «царя познанья и свободы», — образ демона. Поэт продолжал работу над знаменитой поэмой.

Нисколько не ослабело его творческое внимание и к другому излюбленному образу — юного мятежника, одинокого проте-

станта против старого уклада мысли, чувств и жизни: если в начале 30-х годов из-под пера Лермонтова выходили поэмы вроде «Исповеди», то в 1840 г. он напечатал «Мцыри». Начав в конце 20-х годов цикл поэм о мстителе и о священном долге мести, Лермонтов завершает этот цикл в 1837 г. «Песней про купца Калашникова». Можно бы наметить еще ряд тем, с которыми Лермонтов не разлучался в течение всей жизни. Основное в этих поэмах — сюжет, идея, внутреннее «я» главного героя, отношение к нему автора — почти не подвергалось изменению. «Демон», впервые представший воображению поэта в 1829 г., и в 1838 г. продолжал оставаться «царем познанья и свободы». В облике Мцыри продолжали жить его вольнолюбивые предки из ранних поэм Лермонтова. Но новый огромный художественный опыт — опыт реалистического воззрения на мир — не замедлил сказаться на работе Лермонтова над его старыми образами.

Лермонтов упорно ищет большей конкретизации своих прежних образов, зарожденных в романтические годы.

Такая конкретизация немыслима без внесения реалистической ясности и четкости в жизненные контуры образа.

Лермонтов озабочен теперь тем, чтобы конкретизировать своего героя до человека строго определенной эпохи, страны, класса, быта.

«Отшельник молодой, испанец родом и душой» — вот все конкретно-жизненное, что мы знаем о герое поэмы «Исповедь». Об его чувствах, мыслях, ощущениях поэт нам открывает очень многое, но обо всем, что относится к его месту в жизни и действительности, мы не знаем ничего. Поэт и сам этого не знает: его герой сидит в тюрьме, но «зачем, за что», по уверению поэта, «не знал и знать не мог никто». Через пять лет герой «Исповеди» оживает в герое поэмы «Боярин Орша», оживает со всеми своими чувствами, переживаниями и мыслями. Но поэт прошел к этому времени уже довольно далеко по пути к реализму, и в «Боярине Орше» герой уже получает имя Арсений, он получает эпоху — XVI в., он получает социальную определенность и историческую плоть: он раб — слуга русского боярина.

Лермонтов находит исторически правдивый мотив для его действий: Арсений «нашел товарищей, лихих, бесстрашных, твердых, как булат», и с этой вольницей он встал против «верхов» Московского государства. У Арсения под ногами историческая почва — московско-литовский рубеж, откуда пришло немало бойцов в полки Ивана Болотникова, едва не свалившего царя Василия Шуйского, ставленника бояр.

Но и условный историзм как новая оправа старой темы не удовлетворил Лермонтова. Он в третий раз обратился к старому образу, ища его нового воплощения в поэме «Мцыри». Поэт перенес действие из XVI в. в XIX в. и для новой реализации старой темы воспользовался действительным происшествием.

«Когда Лермонтов, странствуя по старой военно-грузинской дороге, изучал местные сказания, видоизменившие поэму «Демон», он наткнулся в Мцхете... на одинокого монаха, старого монастырского служку, «бэри» по-грузински. Сторож был последний из братии упраздненного близлежащего монастыря. Лермонтов с ним разговорился и узнал от него, что родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым во время экспедиции. Генерал его вез с собой и оставил заболевшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы. Излечившись, дикарь угомонился и остался в монастыре, где особенно привязался к старику-монаху. Любопытный и живой рассказ «бэри» произвел на Лермонтова впечатление» [1].

Старая тема, как здоровое растение, превосходно принялась в новой реалистической почве. В поэме с необыкновенной яркостью и живостью чувствуется «дыханье тысячи растений» великолепной грузинской природы. Романтическое свободолюбие отвлеченного героя «Исповеди» превратилось в живое дыхание вольного горца, насильно отторгнутого от родных гор и рвущегося к родному народу, борющемуся за свою жизнь и волю. Богатый мир мыслей и чувств, отражавший мысли и чувства самого поэта, получил теперь реальное психологическое оправдание в жизненно-бытовом облике Мцыри.

Образ д е м о н а не мог, по самому своему существу, подвергнуться подобной эволюции: «дух беспокойный», демон остался «духом» во всех очерках поэмы, вплоть до последнего.

Но «Демон» испытал реалистическое воздействие в других отношениях. На всем протяжении очерков «Демона» заметно нарастание заботы о выработке более реальных форм изображения среды, окружающей его героев (подробности этнографические и бытовые), и природы, среди которой они живут и действуют (географическая достоверность пейзажа).

Первый очерк «Демона» (1829) переносит читателя в некоторое земное пространство между «небом и адом» без малейшего прикрепления его к определенным областям географии и этнографии:

В полночь между высоких скал,
Однажды над волнами моря,
Один, без радости, без горя,
Беглец эдема пролетал,
И грешным взором созерцал
Земли пустынные равнины...

(Т. III, стр. 494.)

---

[1] М. Ю. Л е р м о н т о в, Неизданное юношеское его стихотворение «Исповедь». Сообщил П. А. Висковатов («Русская старина», 1887, т. 56, кн. 10, стр. 124—125).

Пейзаж в поэме лишен красок: это общеромантический макет природы, одинаково пригодный для Испании или Норвегии. Только одно упоминание лютни позволяет догадываться, что действие происходит где-то на европейском юге. Во втором очерке «Демона» (1831) мы узнаем уже, что эта лютня «испанская», встречаем некоторые предметы из обихода монастыря — весьма возможно христианского, — но пейзаж остается таким же простым макетом, правда чуть-чуть уже тронутым робкими красками: горы «белеют», равнина моря «седая», луна «багровая». Однако жизни в пейзаже попрежнему нет:

Он на хребет далеких гор
В ледяный грот переселился,
Где под снегами хрустали
Корой огнистою легли —
Природы дивные творенья!

(Т. III, стр. 500.)

Какие это горы? С одинаковым правом мы можем назвать этот горный макет Альпами, Кавказом, Уралом, Гималаями.

В четвертом очерке «Демона» (1833) появляются впервые скупые ботанические приметы доселе неведомой страны: «густой лимонной рощи сень», «плющ душистый», розы и лилии, но этих примет еще так мало и они так еще бедны! Поэт в течение пятилетней работы над «Демоном» робко и неуверенно накоплял реалистические детали в описании природы, среди которой происходит встреча демона с земной женщиной.

Столь же робко и неуверенно накопляет поэт реалистические черты в самом облике этой женщины. В течение пяти лет он не нашел ей даже имени. Вся ее характеристика исчерпывается одним словом: «монахиня».

Но вот в 1837 г. Лермонтов попадает на Кавказ, и в живом, творческом общении с кавказской природой и миром народных преданий он обретает, наконец, реалистическую почву для своего старого романтического замысла. Вместо горного макета, над которым пролетал демон, теперь пред нами яркие и правдивые картины не вообще южной природы и даже не вообще Кавказа, а картины горной Грузии со всем своеобразием ее природы, грозной и прекрасной, роскошной и суровой, — природы, богатой такими контрастами, как возносящийся «гранью алмаза» недоступный ледник и пышная долина, утопающая в виноградниках.

В географию Грузии у Лермонтова вплетена ее история. Как у подлинного реалиста, у Лермонтова пейзаж страны создается не только природою, но и человеком:

И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы —

У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны!

(Т. III, стр. 456.)

Это — пейзаж страны, пережившей эпоху воинственного феодализма.

Когда Лермонтов рисует жилище князя Гудала, он не просто дает верный архитектурный набросок богатого жилища в горах: он описывает з а м о к ф е о д а л а:

Высокий дом, широкий двор
Седой Гудал себе построил...
Трудов и слез он много стоил
Рабам послушным с давних пор.
С утра на скат соседних гор
От стен его ложатся тени.
В скале нарублены ступени;
Они от башни угловой
Ведут к реке, по ним мелькая,
Покрыта белою чадрóй,
Княжна Тамара молодая
К Арагве ходит за водой.

(Там же, стр. 457—458.)

Описательный отрывок, построенный на глубоко реалистических основах, становится отрывком повествовательным, вводя в и с т о р и ю описываемого замка, на миг открывая социальные устои, на которых он был построен.

Вместо безымянной и безликой «монахини», пред нами теперь предстает в «Демоне» реальный, хотя и глубоко поэтический, образ княжны Тамары, дочери грузинского феодала. Поэма населяется людьми: вместо нескончаемого «дуэта» демона с монахиней (первые очерки «Демона»), теперь перед нами целая драма, произведенная вмешательством «беспокойного духа» в спокойную жизнь, протекавшую в тех же условиях природы и быта, в которых протекало существование тысяч подобных семейств в определенную эпоху.

Потребовалось бы много места для того, чтобы подробно проследить процесс внутреннего переосмысливания и идейного углубления центрального образа поэмы, — процесс, которому Лермонтов отдал много сил в работе над «Демоном» [1]. Здесь достаточно указать, в каком направлении шел этот процесс.

«Демон» всегда был для Лермонтова поэмой-и с п о в е д ь ю: в монологах и инвективах ее мятежно-тоскующего героя запечатлевались все с большей и большей силою мыслительные томления

[1] Основные этапы этого процесса прослежены в моей книге «Как работал Лермонтов», М., 1934, стр. 81—87.

и искания самого поэта. Работая над этой частью «Демона», Лермонтов достиг того, что его собственные переживания, отлитые в форму переживаний «врага небес», оказались прямым отзвуком переживаний и чувств целого поколения — поколения Белинского и Герцена, к которому принадлежал сам поэт.

Неоспоримым доказательством, что это было именно так, служат свидетельства современников, которыми они как бы авторизуют поэму Лермонтова.

Белинскому были ясны художественные несовершенства «Демона»; он называл поэму «детским, незрелым», хотя и «колоссальным созданием». Это не мешало ему авторизовать поэму как собственную исповедь. Еще в январском письме 1841 г. он уже приводил отрывок из «Демона» как выражение собственных мыслей и переживаний, а 17 марта 1842 г. писал В. П. Боткину: «Демон» сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — миры истин, чувства, красот». В ответ на это письмо Боткин, культурный выходец из буржуазии, зачитывавшийся утопическими социалистами, хорошо объяснил Белинскому, почему он и все его поколение так увлечены «Демоном»:

«Внутренний существенный пафос его есть отрицание всякой патриархальности, авторитета, предания, существующих общественных условий и связей. Пафос его есть «с небом гордая вражда». Другими словами, отрицание духа и миросозерцания, выработанного средними веками, или, другими словами, пребывающего общественного устройства. Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон-образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Фантазия Лермонтова с любовью взлелеяла этот могучий образ» [1].

Так, словами Белинского и Боткина, целое поколение нарождающейся русской радикальной демократии авторизовало исповедь Лермонтова как свою собственную.

Иным путем пришел к реалистическому завершению третий замысел-образ, волновавший Лермонтова с ранних лет.

Эта тема мести, этот образ мстителя за поруганную честь дорогой для него святыни (ею может быть свобода, родина, семья, женщина) проходят в различных своих вариациях через длинную вереницу поэм Лермонтова: «Два брата» (1829), «Последний сын вольности» (1830), «Каллы» (1831), «Аул Бастунджи» (1831), «Измаил-Бей» (1832), «Хаджи Абрек» (1833—1834). Образ мстителя, человека железной воли и пламенного чувства, образ гордого и непреклонного борца за честь, странствовал из поэмы в поэму, но, как показывает хронологический список поэм, нигде долго не задерживался: поэт искал ему все новых и совершеннейших воплощений. В поисках его настоящего лица поэт менял своему

---

[1] Письма В. Г. Белинского, под ред. Е. Ляцкого, П., 1914, т. II.

«мстителю» внешние обличья: из «последнего сына вольности», новгородца Вадима, он превращался в черкеса Каллы, из русского офицера («Измаил-Бей») — в Хаджи Абрека. Как в цикле поэм о мятежном одиночке, целые сгустки чувств и мыслей героя, целые куски текста перекочевывали из поэмы в поэму. Ни одной из этих многих тем-вариаций Лермонтов не был доволен и пришел в негодование, когда одна из них, «Хаджи Абрек», вопреки его воле, попала в печать.

Но сам Лермонтов отдал зато в печать «Песню про купца Калашникова» (1837), признав, что ею завершен длинный ряд его творческих усилий, и найдя, что образ мстителя нашел свое воплощение в лице купца Степана Калашникова.

Остановимся на важнейшем из эпизодов «Песни».

Царский опричник Кирибеевич оскорбил своей дерзкой лаской честную купеческую жену Алену Дмитревну. Поруганная, она возвращается домой к мужу, трепеща от обиды и горя. Купец Калашников, мстя за поруганную честь, убивает опричника в кулачном бою, на глазах у царя и толпы, собравшейся на потеху. Калашникова казнят за убийство опричника, а его могила, на распутьи трех дорог, остается памятником его чести и славной смерти.

Все эти мотивы мы находим в поэме «Последний сын вольности» (1830).

В образе князя Рурика, тирана и сластолюбца, еще соединены будущие Грозный и Кирибеевич.

Вадим занимает место Степана Калашникова, любимая им девушка Леда — место Алены Дмитревны.

Мстителем за позор и бесчестье Леды — а заодно и за бесчестье родины — явился доблестный витязь, борец за народную свободу, Вадим, давно питавший любовь к Леде. Он появился на берегу Ильменя в то время, как, окруженный дружиной и народом, князь Рурик приносит «богу битвы» «добычу счастливой войны». Вадим — «отчаянье и месть в очах» — вызывает Рурика на бой.

И долго бились они,
И долго ожиданья страх
Блестел у зрителей в глазах, —
Но витязя младого дни
Уж сочтены на небесах!..
. . . . . .
Вадим на землю тихо пал...

(Т. III, стр. 134—135.)

Поэма заканчивается элегическим описанием забытой могилы доблестного, но несчастного мстителя.

Через два года после поэмы «Последний сын вольности» тот же мотив мести, в очень схожем сценарии, вошел как часть сюжета в поэму «Измаил-Бей» (1832).

Здесь (если иметь в виду любовный план сюжета) место Рурика занимает Измаил-Бей, черкесский князь, который «служил в российском войске», в Петербурге, место Вадима заступает безымянный русский офицер, место Леды — его, тоже безымянная, невеста.

Как в «Последнем сыне вольности» появление обесчещенной Руриком Леды, поэт с особым старанием изображает в «Измаил-Бее» встречу обесчещенной невесты с ее женихом; мелодраматический эффект этой сцены усилен тем, что мы узнаем об этой встрече из рассказа этого жениха-офицера самому виновнику происшествия — Измаилу, в котором офицер не узнает своего врага:

Черкес, ты понял, вижу я,
Как справедлива месть моя!
Уж на устах твоих проклятья!
Ты, внемля, вздрагивал не раз...
О, если б мог пересказать я,
Изобразить ужасный час,
Когда прелестное созданье
Я в униженьи увидал
И безотчетное страданье
В глазах увядших прочитал!—
Она рассудок потеряла;
Рядилась, пела и плясала,
Иль сидя молча у окна,
По целым дням, как бы не зная,
Что изменил он ей, вздыхая,
Ждала изменника она.

(Т. III, стр. 230.)

Смертельная встреча двух противников происходит во время сражения русских с черкесами. В общем сражении между ними происходит отдельный поединок, и, как Вадим в новгородской поэме, поединок начинает мститель — в данном случае русский офицер.

Обе поэмы завершаются гибелью мстителя.

Сделанный обзор двух поэм о мстителе показывает с очевидностью, что в последнюю поэму этого цикла — в «Песнь про купца Калашникова» — Лермонтов перенес всю драматическую ситуацию предшествующих произведений: непримиримая месть за поруганную честь женщины; месть человека, связанного с этой женщиной глубокой любовью; беспощадная месть в форме смертельного поединка, происходящего в присутствии многочисленной толпы, — все эти элементы драматической ситуации, разработанной в двух ранних поэмах, полностью перешли в «Песню». Но с каким, поистине невероятным, художественным преображением вошли все эти мотивы в «Песню»!

Вот какой вид приняла сцена появления обесчещенной женщины, вырвавшейся из рук обольстителя, в «Песне»:

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

Вот он слышит в сенях дверью хлопнули,
Потом слышит шаги торопливые;
Обернулся, глядит — сила крестная!
Перед ним стоит молода жена,
Сама бледная, простоволосая,
Косы русые расплетенные
Снегом-инеем пересыпаны;
Смотрют очи мутные, как безумные;
Уста шепчут речи непонятные.

В ответ на грозный и суровый опрос Степана Калашникова

...Алена Дмитревна
Задрожала вся моя голубушка,
Затряслась как листочек осиновый,
Горько-горько она восплакалась,
В ноги мужу повалилася.

(Т. III, стр. 321—322.)

Поэт удержал мотив крайнего потрясения, переживаемого оскорбленной женщиной, но какую высокоправдивую, простую и вместе с тем потрясающую форму нашел он теперь для него!

Вместо подчеркнутого мелодраматизма, вместо почти пародии на появление безумной Офелии в «Гамлете», пред нами отрывок из суровой трагедии, дышащий силой и правдой.

Вместо кроткой и покорной жертвы насилия, поверженной в безумие, пред нами сильная духом женщина, потрясенная обидой до глубины своего существа, но не теряющая ни отчетливого сознания своей беды, ни высокого чувства собственного достоинства. В то время как предыдущие жертвы насилия переносили свое оскорбление в пассивном состоянии безумия, Алена Дмитревна требует от мужа защиты своей чести — иначе сказать, возмездия своему обидчику:

«Ты не дай меня, свою верную жену,
Злым охульникам в поругание!

(Там же, стр. 323.)

До неузнаваемости изменился самый образ мстителя. Вадим был бледной фигурой, зародившейся при чтении «Дум» Рылеева.

Русский офицер был явно спроектирован по Марлинскому. Наоборот, от Степана Калашникова веет мощной правдой жизни, народности и истории. Недаром на эту фигуру так любил впоследствии заглядываться В. И. Суриков, живописец народной силы и народного мятежа.

Между гибелью Вадима и русского офицера, с одной стороны, и гибелью Степана Калашникова — с другой, зияет целая пропасть. Первые двое гибнут от руки обидчика, и гибель их является пессимистическим финалом всей драмы: правая месть недоступна герою-мстителю.

В «Песне», наоборот, Степан Калашников, с могучим подъемом и гордой силой, совершает подвиг своей мести: насильник, царский опричник, пал под его ударом. Гибнет Калашников от другой причины: от злобного гнева царя, оскорбленного карой, постигшей его опричника.

«Последний сын вольности» и «Песня про купца Калашникова» завершаются одинаковым финалом: могилой погибшего мстителя. Но в то время как от могилы незадачливого романтического Вадима веет глубоким, непобедимым унынием, от могилы «лихого бойца» Калашникова веет неуемною, буйною силою жизни.

Исследователи творчества Лермонтова положили немало труда на отыскание жизненных и словесных истоков этой «Песни»[1]. С большой достоверностью указаны жизненные явления и произведения народной словесности, оказавшие влияние на «Песню». Здесь нам важно лишь установить факт зависимости «Песни» от этих источников, далеких от романтической книжности.

Наши сопоставления «Песни» с ранними поэмами Лермонтова о мстителе показали, что пред нами и здесь, как во многих других случаях, завершился один общий творческий процесс. Давно взлелеянный Лермонтовым образ мстителя, пройдя через многие фазисы его романтической обработки, получил истинную жизненность лишь тогда, когда был перенесен поэтом на реальную почву действительности и родной истории.

Творческая история «Песни» во всем подобна творческой истории «Казачьей колыбельной песни» и «Бородина».

«Песня про купца Калашникова», замыкая собою долгий ряд произведений, написанных на тему о правой мести и герое-мстителе, представляет собою произведение, в котором «народное» оказывается лучшей художественной формой «реального», и обратно: «реальное» является лучшей художественной формой «народного».

---

[1] См. обзор этих источников в примечаниях Б. М. Эйхенбаума к «Песне» (М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. II, стр. 593—597).

8

Вряд ли можно указать хоть на одно произведение Лермонтова, в стихах и в прозе, от которого та или иная — автобиографическая или художественная — нить не вела к «Герою нашего времени» (1839—1840).

Этот роман — итог всего творческого пути Лермонтова.

Еще в 1829 г. Лермонтов написал стихотворение «Монолог», в котором робкою рукою отрока, но удивительно тонко и верно схвачено то умонастроение и жизнечувствие, которое преисполняло Печорина:

Поверь, ничтожество [1] есть благо в здешнем свете.—
К чему глубокие познанья, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем.
Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное теченье...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжко, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

(Т. I, стр. 57.)

Столь незрелое в художественном отношении отроческое стихотворение Лермонтова является как бы предисловием-прологом к его знаменитому роману, самому совершенному из его произведений. В стихотворении не только намечено психологическое содержание романа как исповеди «героя нашего времени», но и установлена краткими, но верными чертами связь пессимистического умонастроения этого «героя» с общественными условиями его родной страны: «глубокие познанья, жажда славы, талант, пылкая любовь свободы»—все это умственное, внутреннее богатство Печориных не нужно не само по себе (само по себе психическое богатство это высоко ценно), а не нужно и бесплодно оно потому, что все эти сокровища личности «мы употребить не можем»; «душно на родине» — вот отчего и «сердцу» Печориных «тяжко» и душа их «тоскует».

Но это не значит, что жребий их безвестен и судьба их безмолвна; нет, отрок-поэт знает: «с р е д ь б у р ь пустых томится

[1] Слово «ничтожество» употреблено здесь в старинном его значении: небытие, несуществование, смерть.

юность наша». Это ли не черта из будущей биографии Печорина, который перед поединком с полной искренностью восклицает, вспоминая «бури» своей жизни: «Сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! как орудие казни, я упадал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления»?

Тот же Печорин, перечитывая эти строки, писанные в ожидании смерти, пишет: «Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий и теперь чувствую, что мне еще долго жить».

Горькие строки эти кажутся поздним отзвуком раннего и столь же горького предчувствия:

И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

Вслушаемся еще раз в грустные строки отроческого стихотворения: «м ы цветем недолго, быстро увядаем», «м ы употребить не можем таланта» и «любви свободы», «томится юность н а ш а», «н а м горька остылой жизни чаша». Отрок Лермонтов, делая эти горькие признания, произносит их не от себя, а от лица целого поколения. Не есть ли это первая наметка предисловия к прославленному роману: «Герой н а ш е г о времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего н а ш е г о поколения, в полном их развитии»?

Между маленьким стихотворным эскизом и знаменитым романом протекло целое десятилетие, в течение которого Лермонтов на множество ладов пытался обработать эту тему, доведя ее до мощного звучания, и напряженно стремился к тому, чтоб превратить этот контур в живое лицо, наделенное покоряющей силой чувств и мыслей. У Лермонтова только одна поэма носит название «Исповедь», но на деле все его поэмы, за исключением «Песни про купца Калашникова» и «Казначейши», являются исповедью. Характер исповеди имеют и драмы Лермонтова. Лучшая из них — «Маскарад» — драматизированная исповедь Арбенина в четырех действиях. В обычном построении поэм Лермонтова монолог главного действующего лица есть стержень, костяк всего произведения.

В 1832 г. Лермонтов начал исторический роман в прозе из эпохи Пугачевского восстания. Роман должен был развернуть широкую историческую картину народного движения, но превратился в своеобразную романтическую поэму в прозе, повторившую собой всю обычную внутреннюю и внешнюю структуру лермонтовской поэмы в стихах. Как в любой из поэм, вроде «Измаил-Бея» или «Боярина Орши», в этом прозаическом романе история и действительность всецело подчинены главному действующему лицу: весь роман есть исповедь этого лица, произносимая то непосредственно им самим, то переходящая в уста автора.

Отдельные эпизоды и сцены «Вадима» намечены в реалистической манере; в отдельных образах (например, приказчик Палицына, пугачевец Орленко) уже прощупывается социальный костяк, но, включенные в план романтической поэмы-исповеди в прозе, эти эпизоды, сцены и образы теряют свою реалистическую устойчивость и исчезают в общем романтическом сплаве бурного романа-монолога. Задача исторического повествования требовала от писателя прочных реалистических устоев, которые, наоборот, менее всего были нужны для романтической исповеди, переносящей весь центр внимания читателя во внутренний лабиринт переживаний основного героя. Это неразрешимое противоречие в построении романа из пугачевской эпохи привело к тому, что Лермонтов, не имея сил примирить два противоположных метода построения — романтический и реалистический, оставил свой роман неоконченным. Но противоречие это оставалось в силе и для других произведений.

Подобное построение романтических поэм и драм Лермонтова приводило к тому, что живой, яркий и многообразный материал жизни терял свою самобытность и своеобразие, как только он включался в узкое русло потока чувств, мыслей и переживаний приносящего исповедь.

Поскольку Лермонтов оставался в тесных пределах поэмы-исповеди, он сжимал весь объективный мир до тех осколков этого мира, которые умещались в «я» приносящего исповедь; отсюда уже изученная нами бедность и бледность красками, образами, звуками таких поэм-исповедей, как первые очерки «Демона».

Но живое чутье гениального художника, который родится с утроенным вниманием к звукам жизни, которому свойственна жадная и любящая зоркость на явления жизни и природы, но глубокая пытливость большого ума не позволили Лермонтову отвернуться от неисчерпаемых богатств реального мира. Наоборот, чем более мужал гений Лермонтова, чем независимее становилось его самосознание как художника, тем крепче делалась его связь с природой и человеком во всем многообразии их явлений.

Изучая отдельные творческие тропы Лермонтова, мы видели, что всюду проявлялся один закон его творчества — всюду, хотя и по-разному, мы встречали устремление поэта к р е а л ь н о м у: его влечет теперь к реальным пропорциям жизни и природы, он озабочен реальным отображением явлений истории.

Абстрактные, общеромантические макеты природы — горы, море, дубрава, степь, — лишенные каких-либо географических примет, у Лермонтова сменяются постепенно замечательными картинами природы, имеющими всю достоверность географического ландшафта (в научно-точном смысле этого слова). Среднерусская равнина с ее полями и лесами, степи и предгорья Северного Кавказа, горная область кавказского хребта, гористая и долинная Грузия — все это оживает теперь в стихах Лермонтова в своем

подлинном бытии, представленном с такою прекрасною полнотою, что цитаты из этих кавказских поэм и стихотворений Лермонтова становятся непременной принадлежностью географических сочинений о Кавказе. Глубокую эволюцию переживает человек в творчестве Лермонтова. Эту эволюцию можно обозначить так: от романтического общечеловека, наделенного чувствами и мыслями, заимствованными из лирического дневника самого автора, к реальному современнику эпохи, прямым свидетелем «трудов и дней» которого является сам автор.

В поэмах середины 30-х годов лирическое ядро «исповеди», как сказано, постепенно начинает усиленно обрастать зарисовками объективных явлений жизни. Если в «Исповеди» этот показ жизненных явлений представляется лишь узенькой рамкой монолога-исповеди, то в «Измаил-Бее» эта рамка значительно расширяется: в этот описательно-повествовательный пласт поэм входят картины кавказской природы, зарисовки быта черкесов, исторические справки о войне на Кавказе. Для всего этого автор нередко берет краски с реалистической палитры. Природа, быт, история занимают в поэме уже такое большое место, что явно теснят «исповедь» и требуют от автора более широкого полотна.

Самый образ «исповедывающегося», первоначально неприметный из-за монолога-исповеди, приобретает все более и более конкретные очертания, начинает наполняться живым психологическим содержанием, приближается к человеку определенной эпохи, страны, народности, класса.

Если в поэмах-исповедях было необходимо кроме самого исповедующегося только еще одно лицо человеческое,— лицо, принимающее или слушающее исповедь, то теперь, с более тесным вхождением самого героя поэмы в реальную жизнь, быт и социальную среду, понадобилось все более и более расширять вокруг него, прежде одинокого, «человеческое» окружение. Так, в «Демоне», вместо одинокой монахини, принимающей исповедь героя-отверженца, появилась целая семья, изображенная в условиях определенного быта и социального уклада.

Процесс приближения к земле героя и его окружения, развиваясь в глубину и в ширину, приводит к тому, что Лермонтов к середине 30-х годов переносит действие своих произведений из отдаленных эпох и дальних стран в современность, в Россию 1820—1830 гг. Из заоблачных высей астрологических небес, с фантастических скал Индостана, с Кавказских гор его герой спускается на улицы Петербурга («Маскарад») и в тихие переулки Москвы («Сашка»).

Лермонтов занят теперь не только тем, чтоб превратить романтического общечеловека в живое существо, носящее приметы и признаки человека определенной эпохи и страны, — он занят теперь решением новой задачи: превратить этого человека в своего современника. Он хочет, чтоб его Арбенин, сойдя с романтических

высот, вмешался теперь в толпу петербургской светской черни и был бы в ней так же обычен, как его приятель Казарин, которому никогда не случалось беседовать с «печальным демоном, духом изгнанья» в кавказских ущельях, но который был на «ты» с грибоедовским Загорецким и встречался в клубе с Репетиловым.

В «Сашке» Лермонтов, гораздо более чем в «Маскараде», предполагал переложить исповедь героя из монолога в жизнеописание, развертывая эпизоды исповеди как этапы объективно изображаемого жизненного пути современника. Эта «нравственная поэма» есть своего рода форпост, воздвигнутый Лермонтовым для нападения на романтизм и его творческие приемы.

Во второй половине 30-х годов вопрос о художественной и жизненной ценности романтического пути для Лермонтова решался уже в отрицательном смысле.

В приписке к «Умирающему гладиатору» Лермонтов дает осудительную характеристику западному романтизму.

Поэт обращается к просвещенному «европейскому миру», зачитывающемуся Уландом, Вальтер-Скоттом, Гюго, с достаточно резкими словами:

Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

(Т. II, стр. 2.)

В этих четырех строках, написанных в 1836 г., в преддверии «Казначейши» и «Сашки» с их насмешливыми выпадами против романтизма, заключен маленький очерк истории европейского романтизма с его попытками воскресить и идеализировать отживший мир средневековья. По суду Лермонтова, эти попытки реакционны: идеализацией прошлого «стараются заглушить... страданья» настоящего,—иначе сказать, миражем прекрасной старины пытаются прикрыть зияющие язвы современной социальной действительности.

В стихотворении «Поэту» (1838) Лермонтов уже не может сдержать своего гнева на романтическую неправду в чувствованиях и ложь в языке. Обращаясь к истинному поэту, чей простой, искренний и властный голос слышен «во дни торжеств и бед народных», Лермонтов с гневным чувством по отношению к литературной современности, восклицает:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блёстки и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны.

(Т. II, стр. 42.)

В этих строках явно продолжена и углублена мысль, высказанная за два года ранее, в приписке к «Умирающему гладиатору»: романтическое украшательство жизни, идеализация старины, гиперболизация чувствований — все это признаки жизненной усталости, все это следствие ухода от современности с ее борьбой за новую жизнь.

Лермонтов довершает эту мысль в стихотворении «Не верь себе», написанном в следующем году. Романтическому поэту Лермонтов приказывает: «Не верь себе» — не верь своему искусству самодовольной мечты и самоуверенного вымысла:

Вдохновенье романтика —

Оно — тяжелый бред души твоей больной,
Иль пленной мысли раздраженье.

(Т. II, стр 44.)

«Родник» подлинных переживаний непередаваем «стихом размеренным и словом ледяным» искусственно-романтической поэзии.

Перед действительностью жизни и борьбы, пред глубиною подлинных человеческих переживаний романтическое искусство должно признать свое полное творческое бессилие: оно не может постичь и изобразить эту действительность — оно может лишь праздно фантазировать над нею. Ставя романтического поэта лицом к лицу с людьми действительности и современности, Лермонтов говорит ему с горечью человека мучительно, но прочно нашедшего истину:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заучённым,
Как разрумяненный трагический актёр,
Махающий мечом картонным.

(Там же, стр. 45.)

Место этого стихотворения в творчестве Лермонтова знаменательно: оно написано в 1839 г.

За два года перед этим Лермонтов совершил два творческих похода за правдой в историю и вернулся оттуда с блистательными образцами своего реалистического творчества: в 1837 г. стихотворением «Бородино» и «Песней про купца Калашникова» он начал свою общественную деятельность писателя. В 1838 г. он напечатал «Казначейшу» — свой первый опыт реалистического изображения современности в стихотворной повести без героя-исповедника, повести, заостренной против романтической идеализации действительности. И, наконец, в 1839 г. Лермонтов сам наполнил стихотворный роман «Сашка» строфами, направленными против романтизма, и усиленно работал над прозаическим романом «Герой нашего времени», краски для которого брал с палитры реалиста.

Предварительным эскизом к этому роману была «Княгиня Лиговская» (1836). В этом романе Лермонтов разорвал с формой

монолога-исповеди ради широкого повествования с несколькими жизненными планами (Печорин — Красинский), с параллельными сюжетными линиями (Печорин — Негурова, Печорин — княгиня Вера), со стилистическими отпадениями то к натурализму (ср. зарисовку горничной девки в 3-й главе, описание петербургских задворок в 7-й главе и т.д.), то к романтизму [ср.: «в эту минуту пламеневшее лицо его (чиновника Красинского) было прекрасно как буря»; «грудь ее (княгини Веры Лиговской) подымалась высоко, но это были последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом»].

«Княгиню Лиговскую» Лермонтов оборвал на полуслове. Реалистическая разработка материала из жизни современного общества была продолжена им в «Казначейше», «Сашке» и «Сказке для детей», а тему истории своего современника, поработав над нею в «Сашке», поэт перенес в новый роман в прозе.

Лермонтов возвратился в «Герое нашего времени» к излюбленной им форме «исповеди»: три четверти романа представляют собою исповедь Печорина, высказанную в форме его дневника и записок и в форме прямых признаний другому лицу — таков рассказ Печорина о себе Максиму Максимычу в «Бэле». В повести «Княжна Мери» мы часто встречаем исповедь в исповеди; таковы признания Печорина Вернеру: их мыслительный дуэт завершает круг таких же дуэтов (самый знаменитый из них — дуэт демона и Тамары) в ранних поэмах и драматические дуэты Арбенина в «Маскараде». Но, вернувшись в новом романе к исповеди, Лермонтов резко и глубоко изменил ее форму.

Прежние лермонтовские «исповедники» были простодушными летописцами своих чувствований и переживаний. Печорин стал строгим историком всего им пережитого и переживаемого. Исповедь превратилась у него из пышной декларации чувств и мыслей в строгий акт самопознания. То, что было у прежних «исповедников» наивною летописью их бытия, где, рядом с верными наблюдениями, встречались приблизительно верные домыслы и вовсе неверные вымыслы, то у Печорина превратилось в нечто противоположное такому летописанию. «Перечитывая эти записки, — читаем мы в предисловии к «Журналу Печорина», — я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

Все исповеди предшественников Печорина писаны именно с этим желанием «возбудить участие» к непóнятым страдальцам «или удивление» пред размахом страстей и высотою мыслительных порывов героев-одиночек. У одного Печорина его исповедь есть «история души человеческой», — история, написанная со всем

аппаратом, принадлежащим историку: внимательная регистрация жизненных фактов (дневники Печорина удивляют обилием в них происшествий, встреч, лиц, явлений) сопровождается тщательной проверкой их достоверности; зоркая и точная запись переживания неизменно поверяется тонким скептическим анализом их источников и т. д. Как историк собственного бытия, Печорин меняет в романе один способ самоописания на другой: он то предстает пред нами в дневнике, торопливо отмечающем жизненное дыхание не только дня, но и часа и минуты, то отражается он в более спокойном и неподвижном зеркале записок, веденных им много спустя после пережитых событий. Казалось бы, во всем этом заключено немало прочных гарантий достоверности автобиографии Печорина.

Но Лермонтов не вполне доверяет Печорину-историку в его критической работе над самоописанием.

В отличие от многих других «историй души» и «исповедей сыновей века» Лермонтов в том же романе применяет другой способ познания своего современника: в двух повестях — «Бэла» и «Максим Максимыч» — Печорин предстает объектом чужого наблюдения и становится предметом стороннего повествования. Но и этого мало для реалистической требовательности Лермонтова. Лермонтов ставит «героя своего времени» под перекрестное наблюдение двух противоположных наблюдателей: проезжий офицер, вымышленный автор «Максима Максимыча», наблюдает Печорина с одного с ним культурно-социального уровня; наоборот, Максим Максимыч, в своем живом «сказе» о Печорине, наблюдает его с совсем иного культурно-социального уровня и исходя из совсем отличных психологических предпосылок и жизненных требований к человеку.

Все эти сложные приемы построения повествования нужны Лермонтову потому, что он хочет дать в своем романе не частную автобиографию Печорина, а обобщенную объективную историю своего современника.

В чертах этого современника не могут не быть отражены черты самого автора, ибо он сам есть современник своей современности, но эти черты — только одно из слагаемых в общей психологической сумме, которой имя: человек своей эпохи. В одном из вариантов предисловия к роману Лермонтов пишет: «Герой нашего времени», М. Г. мои, — точно портрет, но не одного человека: это — тип; вы знаете, что такое тип? я вас поздравляю».

Вот почему Лермонтов снабжает а в т о б и о г р а ф и ю Печорина, его «журнал», особым предисловием: его цель — удостоверить, что эта а в т о б и о г р а ф и я отдельного лица обладает всей достоверностью и с т о р и и с о в р е м е н н и к а.

Как показывает изучение обширного исторического и бытового материала, относящегося к эпохе и месту действия «Героя нашего времени», Лермонтов строил образ Печорина, все другие

образы романа, весь его бытовой фон и сценарий действия на точном основании и изучении действительности 1820—1830 гг. [1].

Приведем один пример реалистического строительства «Героя нашего времени».

Для истории любви Печорина к Бэле можно привести немало литературных подобий, начиная со знаменитой пары — разочарованного европейца Рене и любящей индианки Селюты в романе Шатобриана «Рене» (1802). До Печорина и Бэлы в русской литературе прошел ряд таких пар у Пушкина — пленник и черкешенка в «Кавказском пленнике», Алеко и Земфира в «Цыганах», и у Баратынского — Эдда и гусар в «Эдде», Елецкий и Сарра в «Наложнице». Общеизвестно, что «Кавказского пленника» Пушкина отрок Лермонтов переложил в свой собственный «Кавказский пленник». И, тем не менее, нет ничего более ошибочного, как свести историю Печорина и Бэлы к этим истокам литературной истории любви культурного европейца к женщине из племени или среды, далеких от культуры и образованности.

В основе «Бэлы», как утверждал М. Н. Лонгинов, лежит «истинное происшествие, конечно, опоэтизированное и дополненное вымышленными подробностями, случившееся с родственником поэта Е. Е. Хастатовым».

Но более пристальное изучение мемуарных свидетельств о взаимоотношениях русского офицерства на Кавказе с местным горским населением приводит к выводу, что, изображая любовь Печорина к Бэле, Лермонтов опирался не на одно происшествие из своей семейной хроники, а на ряд подобных явлений, имевших место на Кавказе в его время.

Убийца Лермонтова, Н. С. Мартынов, рассказывает в своем очерке «Гуаша» о любви к черкешенке одного из товарищей Лермонтова, кн. А. Н. Долгорукова, служившего в 1837 г. на Кавказе: «Недалеко от Ольгинского укрепления есть мирный аул, куда все офицеры наши ездят закупать себе разные кавказские произведения. Случайно увидели они там молодую черкешенку необыкновенной красоты, на ней не было чадры. Она принадлежала к аристократическому семейству. С первого дня, как увидел Долгорукий Гуашу, он почувствовал к ней влечение непреодолимое; но что всего страннее: и она, с своей стороны, тотчас же его полюбила. Выражала она эту любовь безыскусственно и просто, как было просто и безыскусственно все ее обхождение. Долгорукий часто привозил Гуаше незначительные подарки. Получив от него какую-нибудь вещь, она молча принимала подарок, благодарила за него искренно, хотя и с достоинством. Казалось, все усилия ее клонились только к тому, чтобы доказать, что она более це-

---

[1] См. мое исследование: «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова Учпедгиз, М., 1940.

нит внимание лица, чем подарок. Судя по росту и по гибкости ее стана, это была молодая девушка; по отсутствию же форм и в особенности по выражению лица — совершенный ребенок; что-то детское, что-то неоконченное было в этих узких плечах, в этой груди, которая была стянута серебряными застежками» [1].

Если даже видеть в рассказе Мартынова возможный отзвук «Бэлы», то в основном правдивость его рассказа подтверждается схожим рассказом другого офицера, Н. Торнау, также встретившего на Кавказе, находясь в плену у черкесов, свою «Бэлу» — черкешенку Аслан-Коз: «Чрезвычайно стройная, тонкая в талии, как бывают одни черкешенки, с нежными чертами лица, черными, несколько томными глазами и черными волосами, достававшими до колен, она везде была бы признана очень красивою женщиною. Притом она была добродушна и чрезвычайно понятлива. Никогда я не слыхал от нее бессмысленного вопроса или неуместного замечания на то, о чем я ей рассказывал. Неутомимое любопытство ее было исполнено наивности, но сквозь эту наивность проглядывало много ума. Аслан-Коз имела в то время девятнадцать лет; как каждая другая черкешенка этого возраста, она не могла не знать своего назначения, но сердцем была невинна, как ребенок... Я встречался с нею часто, потому что она доставляла мне развлечение, которого я никогда и ни в чем не находил, и потому что любил ее душевно за искреннюю преданность ко мне. По целым часам я сидел возле нее, пока она работала, и рассказывал ей, сколько умел по-черкесски, все, что у нас делается, как наши женщины воспитываются, живут и одеваются. Несмотря на мой ломаный язык, она все понимала легко и доказывала это своими умными вопросами. Очень ей нравилось, что мы, христиане, имеем только одну жену, ей верим и ее не запираем. Она принялась нешуточно учить меня черкесскому языку и магометанским молитвам». Черкешенка пыталась обратить русского пленного офицера в магометанство. На отказ офицера, черкешенка укоряла его в недостатке любви к ней: «Настанет и для тебя минута напрасного сожаления; тогда ты горько вспомнишь обо мне. В день светопреставления, когда Азраиль станет звать на суд аллаха живых и мертвых, когда для мусульман откроются двери рая, а гяуры будут низвергнуты в ад, тогда, увидав меня издали, ты напрасно станешь взывать с отчаянием Аслан-Коз: помоги! помоги! — и как бы я ни желала тебе помочь, будет уже поздно» [2].

Читая этот отрывок из подлинных записок кавказского офицера, нельзя не вспомнить схожего отрывка из «Бэлы». Смертельно

---

[1] «Известия Тамбовской ученой архивной комиссии», вып. XVII. Материалы для истории тамбовского, пензенского и саратовского дворянства, т. I, ч. II, Тамбов, 1904. Приложения: Сочинения Н. С. Мартынова, стр. 111—113. Рассказ приводится с большими сокращениями.

[2] Н. Торнау, Воспоминания кавказского офицера, 1835, 1837 и 1838 гг., ч. II, М., 1864, стр. 107, 109, 130—134. Рассказ приводится с сокращениями.

раненная Бэла «начала печалиться о том, что она не христианка и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григорья Александровича и что иная женщина будет в раю его подругой». На предложение Максима Максимыча принять христианскую веру, она «отвечала, что умрет в той вере, в какой родилась».

Положение черкешенки Аслан-Коз в рассказе Торнау было бы во всем сходно с положением Бэлы, если б «русским» в этом эпизоде оказался, вместо пленного и сдержанного Торнау, свободный и не привыкший сдерживать своих желаний Печорин. Бэла стала любовницей Печорина, Аслан-Коз выразила свою любовь к русскому офицеру тем, что пособила ему бежать из плена.

Рассказ офицера Торнау не одинок в обширной мемуарной литературе о кавказской войне. В сопоставлении с другими подобными рассказами он свидетельствует, что Лермонтов шел не от романтической книги, а от реальной жизни. Дав в своей отроческой поэме «Кавказский пленник» бледную переработку эпизода любви «дикарки к европейцу», почерпнутого из поэмы Пушкина, Лермонтов в «Бэле» взял тот же мотив из жизни и запечатлел явления и лица, извлеченные из действительности, в образах и событиях, исполненных реалистической правды и вместе высокой поэзии.

В «Герое нашего времени» нет малейшей нравоописательной или бытовой детали, которая не имела бы подобия в действительности. Многие страницы «Героя нашего времени» легко было бы иллюстрировать бытовыми документами из упомянутого выше альбома товарища Лермонтова — князя Н. С. Вяземского [1].

Но как ни богат роман чертами исторической, этнографической, географической и бытовой достоверности, ни одна такая черта, ни одна такая подробность не имеет в нем самодовлеющего характера: все подчинено общему плану повествования, все подвластно общей цели — дать «историю души человеческой».

---

[1] Приведем пример такой иллюстрации. В «Княжне Мери», в записи от 24 июня, Печорин зарисовывает офицерскую попойку, в которой принимает участие Грушницкий: «В одном из домов слободки, построенном на краю оврага, заметил я чрезвычайное освещение; по временам раздавался нестройный говор и клики, изобличавшие военную пирушку».

Для военной молодежи «Минеральные воды» служили местом разгула. Как велико было там потребление не только кахетинского, но и дорогих иностранных вин, видно из «щота», поданного товарищу Лермонтова, кн. Н. С. Вяземскому, в 1838 г. кисловодским «купцом Нойтаки»: 27 июля князю было отпущено 4 бутылки «ренвейну», 1 — «виндерграфу», 2 — «шампанскова» и 2 фунта восковых свечей, всего на 68 руб.; 28-го числа—5 бутылок «виндерграфу» и 1 — «ренвейну», на 23 рубля; 29-го 1 фунт «шыколаду» за 4 руб.; 30-го — 1 бутылка «виндерграфу» —3 руб.; 1 августа — 5 фунтов восковых свечей, 3 ящика «пахитос», 1 бутылка шампанского «креман» и 1 бутылка рому, всего на 75 руб. 50 коп.; 4-го отпущено 3 бутылки того же шампанского за 54 руб., 2 фунта восковых свечей за 5 руб. и т. д. Усиленное потребление восковых свечей выдает, что попойки у Вяземского (за 8 дней на вино, лакомства и свечи истрачено 232 руб. 50 коп.) сопровождались карточной игрой по ночам.

Человеку подчинена в романе и природа. Описания кавказской природы в «Герое нашего времени» таковы, что доныне служат художественным пособием к научному познанию ее, а с другой стороны, являются лучшими образцами литературного пейзажа в мировой литературе. Многочисленные картины природы Кавказа, рассеянные по ранним поэмам Лермонтова, послужили этюдами и эскизами для этих великолепных полотен.

В своих новых кавказских пейзажах Лермонтов преодолел романтическую манеру письма. Уже при первом появлении этих пейзажей Лермонтова мало благосклонный к поэту С. П. Шевырев должен был признать, что перед ним новое завоевание реалистического искусства: «Марлинский приучил нас к яркости и пестроте красок, он любил рисовать картины Кавказа. Ему хотелось насиловать образы и язык; он кидал краски с своей палитры гуртом, как ни попало, и думал: чем будет пестрее и цветнее, тем более сходства у списка с оригиналом. Потому с особенным удовольствием можем мы заметить в похвалу нового кавказского живописца, что он не увлекался пестротою и яркостью красок, а, верный вкусу изящного, покорил трезвую кисть свою картинам природы и списывал их без всякого преувеличения и приторной вычурности. Впрочем, должно заметить, что автор не слишком любит останавливаться на картинах природы, которые мелькают у него только эпизодически. Он предпочитает людей, и торопится мимо ущелий кавказских к живому человеку, к его страстям, к его радостям и горю, к его быту образованному и кочевому. Оно и лучше: это добрый признак в развивающемся таланте. К тому же картины Кавказа так часто нам были описываемы, что не худо погодить повторением их — и они у него не застят события» [1].

Шевырев верно уловил характер описаний природы в «Герое нашего времени»: эти прекрасные в своей простоте пейзажи обнаружили всю фальшь колорита и ложь композиции старых патетических пейзажей Марлинского и других романтиков, но в самом романе эти пейзажи оказались лишь страницами из все той же истории человеческой души.

Еще при первом появлении «Бэлы» в «Отечественных записках» литературный противник Шевырева, Белинский, увидел в повести Лермонтова образец художественной реалистической прозы: «Простота и безыскусственность этого рассказа невыразимы, и каждое слово в нем так же на своем месте, как богато значением. Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клевещут на него. Чтение прекрасной повести Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие повестей Марлинского» [2].

---

[1] «Москвитянин», 1841, ч. I, кн. II, «Критика», стр. 515—538.

[2] В. Г. Белинский, Соч., т. I, стр. 887, статья «Русские журналы».

Иными словами, в первой же повести Лермонтова великий критик увидел реалистическое «противоядие» романтическим произведениям. Через год после этого отзыва, говоря о «Бэле» в статье о «Герое нашего времени», Белинский требовал от читателя «обратить внимание на эту естественность рассказа, так свободно развивающегося — без всяких натяжек, так плавно текущего собственною силою, без помощи автора» [1]. Еще позже, по поводу 3-го издания «Героя нашего времени», Белинский писал:

«Перечитывая вновь «Героя нашего времени», невольно удивляешься, как все в нем просто, легко, обыкновенно и в то же время так проникнуто мыслью, жизнью, так широко, глубоко, возвышенно. Кажется, будто все это не стоило никакого труда автору»[2].

Во всех этих высказываниях Белинского, которыми он встретил появление «Героя нашего времени», звучит одно утверждение: Лермонтов создал произведение, которое по своей внутренней структуре, по форме и языку является образцом реалистической прозы. В знаменитой статье, посвященной «Герою нашего времени», Белинский, отражая нападки критиков справа от славянофила Шевырева до мракобеса Бурачка, утверждал, что Лермонтов исполнил то, что обещал в предисловии к своему роману: он написал правдивый по краскам и верный до полного сходства п о р т р е т с о в р е м е н н и к а.

В частной переписке, не стесняемой оглядкою на цензуру, Белинский еще ярче выразил эту мысль:

«Нет, не тебя, а целое поколение обвиняю я в твоем лице, — писал Белинский Боткину в 1840 г., устраивая ему и себе своеобразную очную ставку с Печориным. — Отчего же европеец в страдании бросается в общественную деятельность и находит в ней выход из самого отчаяния? О, горе, горе нам —

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови».

Приведя эти строки из «Думы» Лермонтова и отнеся их к своему поколению, Белинский восклицает: «Жалкое поколение! Я не согласен с твоим мнением о натянутости и изысканности (местами) Печорина, они разумно необходимы. Герой нашего времени должен быть таков. Его характер — или решительное бездействие, или пустая деятельность. В самой его силе и величии должны проглядывать ходули, натянутость и изысканность. Лермонтов великий поэт: он объективировал современное общество и его представителей» [3].

---

[1] В. Г. Белинский, Соч., т. II, стр. 34.
[2] Т а м ж е, т. IV, стр. 744.
[3] В. Г. Б е л и н с к и й, Письма, под ред. Е. Ляцкого, т. II.

За четыре месяца до этих убежденных строк, вылившихся из-под пера великого критика, Лермонтов, сидевший под арестом за дуэль с Барантом, написал стихотворение «Журналист, писатель и читатель». В этом стихотворении, написанном под впечатлением беседы с Белинским, посетившим Лермонтова в ордонанс-гаузе, «писатель» признается с горечью:

О чем писать? — восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали, с тайною мольбою,
К N.N., неведомой красе, —
И страшно надоели все.

(Т. II, стр 71)

В восьми строках Лермонтов перебрал весь обычный тематический инвентарь поэта-романтика — экзотический ориентализм, выспренный идеализм, полемическую тему «поэт и чернь», мессианизм «вечно женственного» и т. д., и, перебрав эти излюбленные романтические темы, забраковал их все до одной. Нужно ли напомнить, что, бракуя теперь эти темы, Лермонтов браковал вместе с ними десятки, сотни своих произведений, в которых все эти темы получили напряженную разработку?

В этом же замечательном произведении Лермонтов влагает в уста «читателя» такой вопрос:

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

(Т II, стр. 72.)

На этот вопрос — вопрос о том, когда же в России появится высокое искусство реалистической правды, — ответил Белинский в приведенных выше отзывах о «Герое нашего времени»: в этой «истории человеческой души» исчезла «ложная мишура» романтической «выспренности» и «мысль обрела язык простой», а «страсть»— мучительно-сложная страсть «героя нашего времени» — обрела «голос благородный» — правдивый, прямой и строгий.

В задачу этой предлагаемой работы не входит исследовать всю архитектонику «Героя нашего времени» и составить детальное описание этой замечательной постройки. Задачей этой работы было наметить лишь некоторые пути и перепутья, которые привели Лермонтова к его великолепному реалистическому созданию, завершающему долгие годы исканий художественной правды, неразлучной с жизненною достоверностью.

Приведенные отзывы великого критика, боровшегося за искусство общественной правды, реалистической жизненности, могли бы убедить Лермонтова, что творческие пути привели его к созданию одного из величайших произведений реалистического искусства. В 1841 г., в интимном стихотворении, написанном в альбом С. Н. Карамзиной, под видом шутки Лермонтов открыл правду о себе и о своем творчестве:

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

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

(Т. II стр. 117.)

В этих словах Лермонтов прощался с романтизмом. А в беседе с Белинским он поведал критику о своих творческих планах — широких и мощных планах — в необъятной области реалистического познания и изображения жизни. Он готовился написать «три романа из трех эпох русской жизни (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство» [1]. Смерть оборвала все эти замыслы.

Литературная эволюция Лермонтова от романтизма к реализму отображала в себе его жизненную и идейную эволюцию в сторону освободительных демократических воззрений Белинского, Герцена, Огарева. Можно бы привести много признаний людей этого замечательного поколения, свидетельствующих о своем родстве с Лермонтовым. Ограничимся одним свидетельством Герцена в его книге «О развитии революционных идей в России»:

«Он всецело принадлежит к нашему поколению. Мы все, наше поколение, были слишком юны, чтобы принимать участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы видели только казни и ссылки. Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы выучились сосредоточиваться, скрывать свои думы, — и какие думы! То не были уже идеи цивилизующего либерализма, идеи прогресса, то были сомнения, отрицания, злобные мысли. Привыкший к этим чувствам, Лермонтов не мог спастись в лиризме, как Пушкин. Он влачил тяжесть скептицизма во всех своих фантазиях и наслаждениях. Мужественная страстная мысль никогда не покидала его чела,—она пробивается во всех его стихотворениях: то была не отвлеченная мысль, стремившаяся украситься цветами поэ-

[1] В. Г. Белинский, Соч., т. II, стр. 1144.

зии, нет, рефлексия Лермонтова, это—его поэзия, его мучение, его сила. У него было более сочувствия к Байрону, чем у Пушкина.

К несчастью слишком большой проницательности в нем прибавлялось другое — смелость многое высказать без подкрашенного лицемерия и пощады. Люди слабые, задетые никогда не прощают такой искренности. О Лермонтове говорили как об избалованном аристократическом ребенке, как о каком-то бездельнике, погибающем от скуки и пресыщения. Никто не хотел видеть, сколько боролся этот человек, сколько он выстрадал, прежде чем решился высказать свои мысли».

Свидетельства Герцена, Белинского и других лучших современников Лермонтова удостоверяют, что сам он был связан с ними своей жизненной и творческой судьбой, своим неприятием царской России и своей верой в великие силы русского народа. Преемник и продолжатель дела Герцена и Белинского, один из вождей революционной демократии, Н. А. Добролюбов, засвидетельствовал, как мы уже видели, что Лермонтов, «умевший постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе».

Литературная эволюция Лермонтова, верно отражавшая его идейную эволюцию, оборвана его смертью в тот момент, когда он пришел к осознанию своего творческого пути как пути художника-реалиста. Как результат этого осознания Лермонтов оставил русской литературе свой гениальный роман.

В «Герое нашего времени» Лермонтов дал классический образец реалистического психологического романа, предвосхищая аналитическое мастерство Достоевского и тончайший реализм Толстого, но соединяя их с прозрачной ясностью повествования и с емкой прочностью гармонически-прекрасной формы.

В языке «Героя нашего времени» и ряда других своих произведений последних лет Лермонтов завершил свою борьбу за реализм. Лермонтов изгнал из своего языка все причудливо-помпезное наследие придворной поэзии XVIII в., все элементы сентиментализма и романтической изысканности. Лермонтов сознательно дорожил вольной силой и простой жизненностью своего языка («как дикарь, свободе лишь послушный, не гнется гордый наш язык»). Язык Лермонтова и повествовательная манера последних его произведений — и прежде всего «Героя нашего времени» — стали в глазах современников Лермонтова и писателей последующих поколений образцом русской реалистической речи и художественной формы. В июне 1840 г. С. Т. Аксаков писал Н. В. Гоголю: «Я прочел Лермонтова «Героя нашего времени» в связи и нахожу в нем большое достоинство. Живо помню слова ваши, что Лермонтов-прозаик будет выше Лермонтова-стихотворца» [1].

[1] С. Аксаков, Литературные и театральные воспоминания, П., 1918, стр. 340.

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии» (1846) Гоголь утверждал: «Никто еще не писал у нас такою правильною, прекрасною и благоуханною прозою» — никто, стало быть, ни Пушкин, ни сам Гоголь. В дневниках Льва Толстого находим записи об усиленном чтении Лермонтова: «Читал Лермонтова 3-й день» (1852, 26/XII); «перечитывал «Героя нашего времени» (1854, 11/XII) и т д. В собственноручном списке книг, оказавших на него влияние, Толстой отмечает: «Лермонтов. Герой нашего времени. Тамань. Очень большое»[1]. На вопрос пишущего эти строки в 1909 г., какое из произведений русской прозы он считает совершеннейшим с точки зрения художества, Лев Николаевич, нимало не колеблясь, назвал «Тамань». Тургенев признавал, что «из Пушкина целиком выработался Лермонтов: та же сжатость, точность и простота». Указывая, что в «Княжне Мери» есть отголосок французской манеры, Тургенев восклицал: «Зато какая прелесть «Тамань» [2].

Неоднократно называя «Героя нашего времени» и, в частности, «Тамань» как образец русской прозы, Чехов утверждал: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать» [3].

Подобные признания русских писателей можно значительно умножить.

Значение этих признаний велико: С. Аксаков, Гоголь, Л. Толстой, Тургенев, Чехов единогласно свидетельствовали, что долгий путь Лермонтова от романтизма к реализму был завершен: в «Герое нашего времени» Лермонтов создал произведение, которое, по суждению великих мастеров русской прозы, являясь классическим образцом, навсегда останется лучшим учебным руководством для писателей.

---

[1] См. Н. Апостолов, Л. Толстой и его спутники, М., 1928. стр. 15—17; П. Бирюков, Биография Л. Н. Толстого, изд. 3-е, т I, стр. 60 Замечательно, что, усиленно читая в начале 50-х годов — в эпоху формирования собственного стиля — прозу Лермонтова, Л. Н. Толстой явно отдавал ей преимущество перед прозой Пушкина. «Я читал «Капитанскую дочку»,—записывает, Толстой в кавказском дневнике за 1855 г. (31 ноября), —и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара не слогом, но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» В этом замечании «интерес подробностей чувства» — интерес психологического анализа, составляющий самое существо «Героя нашего времени», — поставлен выше «интереса самых событий». Повести Пушкина, лишенные психологического анализа, но богатые развитием сюжета, поэтому кажутся Толстому «голыми»

[2] А. Луканина, Мое знакомство с Тургеневым («Северный вестник», 1887, № 2, стр. 54).

[3] С Щ., Из воспоминаний о Чехове («Русская мысль», 1911, кн. 10, стр 46). В письме к Я. П. Полонскому Чехов писал: «Лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» (А. П. Чехов, Несобранные письма, Л., 1927, стр. 72).

С. В. Шувалов

—

МАСТЕРСТВО ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов — один из величайших мастеров русского художественного слова. Преемник Пушкина и продолжатель его работы в стихах и прозе, Лермонтов использовал литературный опыт и многих других русских и западноевропейских писателей — своих современников и предшественников. При этом все унаследованное и традиционное он органически освоил и творчески переработал, создав в результате оригинальное, неповторимое лермонтовское поэтическое искусство.

Созданный Лермонтовым новый поэтический мир, в замечательных по художественной экспрессивности образах, в проникновенно-волнующих словах, в удивительно гармонических звуках, выражал идеи, настроения и стремления, понятные и близкие передовым людям 30-х годов XIX в., не мирившимся с наступившей после разгрома декабристов черной реакцией.

Белинский в своей высокой оценке поэзии Лермонтова основывался на известных ему стихотворениях и поэмах 1836—1840 гг., т. е. относящихся ко второму периоду творчества; произведений первого периода — юности и ранней молодости Лермонтова — он совсем не знал. Эти юношеские произведения поэта (около 300 стихотворений, 18 поэм, 3 драмы и неоконченная повесть «Вадим») далеко не одинаковы в художественном отношении. Многие из них являются слабыми, чисто ученическими вещами, не представляющими никакой эстетической ценности, другие (главным образом из произведений 1831—1832 гг.) уже приближаются к высокому уровню поэтической культуры того времени, а некоторые стихотворения («Нищий», 1830, «Ангел», 1831, и «Парус», 1832) поднимаются на большую высоту искусства и перекликаются в этом смысле с произведениями зрелых лет.

Однако, несмотря на различия между произведениями первого и второго периодов по художественному качеству, только взятые все вместе, в полном составе, они выявляют поэтическое своеобра-

зие Лермонтова, определяют его единый творческий путь как гениального художника. Поэтому при разрешении проблем мастерства Лермонтова, естественно связанных с вопросом о его поэтическом росте, нельзя ограничиваться лишь произведениями художественно совершенными (второго периода), а необходимо привлекать к анализу и произведения ранних лет, конечно, учитывая во многих случаях их художественную незрелость.

Лермонтов с самого начала своей литературной работы органически примкнул к мощному течению романтизма, испытав воздействие со стороны самых разнообразных его представителей: Пушкина (как автора южных поэм), Рылеева, Полежаева, Жуковского, Козлова, Шиллера, Байрона, французских романтиков. Преодолевая одни романтические воздействия, трансформируя и сливая воедино другие, он создает свою вариацию романтизма, во многом близкую к байроновской. Поэзия Байрона помогла Лермонтову прояснить, укрепить и выразить в художественном слове свою идеологию, свое отношение к жизни, свои мысли и чувства, возникшие закономерно на почве тогдашней русской действительности. Только так и может решаться проблема байронизма Лермонтова.

Но, борясь с существующим общественно-политическим строем, Лермонтов не мог остаться чистым романтиком; его романтизм уже с первых шагов работы прихотливо переплетается с элементами реализма, причем эти элементы постепенно возрастают, усиливаются и углубляются. Творческий путь Лермонтова — это движение от романтизма к реализму, что с особенной силой сказалось в последние годы жизни, когда поэт сознательно становится на позиции реалистического искусства. В стихотворении «В альбом С. Н. Карамзиной» (1841) он отказывается от романтических картин и чувств («и бури шумные природы, и бури тайные страстей»); теперь его привлекает обыкновенная, будничная жизнь, конкретно-бытовая действительность («желанья мирные», «поутру ясная погода», «под вечер тихий разговор»).

Этот решительный поворот Лермонтова в сторону реализма объясняется, во-первых, углублением критики современного общества в его творчестве и, во-вторых, выходом Лермонтова за пределы настроений романтического одиночества к положительно-гуманистическому мировоззрению.

Образцом для Лермонтова в его движении к реализму мог быть опять-таки Пушкин, который еще в половине 20-х годов отошел от романтизма и перешел к созданию реалистического искусства. Гибель Пушкина, вызвавшая замечательное стихотворение «Смерть поэта» (1837), была толчком для нового обращения Лермонтова к творчеству своего великого предшественника, но уже не к романтическим поэмам, как было в годы юности, а к его «поэзии действительности».

Лермонтов политически зреет, возрастает жажда выхода из исторического тупика — отсюда утверждение и углубление в его творчестве критически-реалистических и сатирических элементов.

В 1838 г. появляются «Дума» и «Тамбовская казначейша», в 1839 г. (или несколько раньше) он работает над поэмами «Сашка» и «Сказка для детей», а также начинает печатать отдельные части романа «Герой нашего времени», который полностью выходит в 1840 г. Рост Лермонтова как художника-реалиста происходит с удивительной быстротой.

Романтическая поэтика характерна для Лермонтова в юношеские годы: исключительные, зачастую экзотические, образы, построение и сочетание их по принципам гиперболизма и антитезы, приподнято-патетический тон, пышно-риторический язык — таковы ее отличительные черты. Эта ранняя манера Лермонтова не исчезла совершенно и в период его творческой зрелости, когда на первый план выступает новая поэтика — реалистическая, с сравнительной простотой и точностью образов, в которых автор стремится дать объективную характеристику явлений действительности. Некоторые особенности старой манеры сохранились и в этот период — только художественно утонченные и искусно применяемые, с соблюдением высокого вкуса и чувства меры. Не покидают поэта почти до конца и романтические герои (Демон и Мцыри).

Вообще провести в творчестве Лермонтова строгую хронологическую грань между романтической и реалистической линиями не представляется возможным, так как обе линии постоянно переплетаются, только доминирующей была сначала одна, а потом другая. Даже в «Герое нашего времени» — произведении подлинно реалистическом — мы найдем некоторые отражения, казалось бы совсем преодоленного теперь, романтизма. Реализм Лермонтова не сменил собою механически его романтизма, а вырос органически из последнего, путем творческого преобразования его существенных элементов.

Романтическое бунтарство Лермонтова было как бы оборотной стороной реалистической критики общества.

Мы можем говорить о едином лермонтовском искусстве, хотя созданные им образы по своему методу являются то романтическими (герои юношеских поэм и драм, позднее Мцыри и Демон), то реалистическими (штаб-ротмистр Гарин, Сашка, Нина из «Сказки для детей», Печорин).

Романтическая литературная традиция (особенно байронизм) дала начинающему поэту много готовых образцов для его стиля. Он широко использовал этот накопленный словесно-поэтический фонд, заимствуя у других писателей нужные ему для разработки той или другой темы образы и изобразительные средства поэзии — метафоры, сравнения и эпитеты, а также отдельные выра-

жения и целые стихи. Позднее, в период творческой зрелости, он повторял некоторые из этих образов и стиховых формул (конечно, в другой трактовке, в иных связях с поэтическим контекстом).

Это дало основание еще современникам Лермонтова говорить о его несамостоятельности и подражательности, о незрелости его таланта. С особенной категоричностью высказался в этом направлении Шевырев, утверждавший, что Лермонтов — эклектик, что в его поэзии «слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова... иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова, иногда видна манера поэтов иностранных»[1].

В этих утверждениях Шевырева, принадлежавшего к консервативному лагерю, ясно выразилось стремление опорочить Лермонтова, умалить значение его творчества, которое по своим основным идеям и настроениям было близко передовым общественным кругам. Поэтому понятно, что в защиту Лермонтова и против «диких невежд, черствых педантов, которые за буквою не видят мысли и случайную внешность принимают за внутреннее сходство», энергично выступил Белинский.

Значительно позднее, особенно в конце XIX и начале XX в., шевыревская линия нашла, до некоторой степени, продолжение во многих работах, посвященных вопросу об отношении Лермонтова к другим художникам слова — русским и иностранным. Авторы этих работ потратили много времени и энергии, чтобы зарегистрировать все сколько-нибудь сходные или аналогичные моменты в поэзии Лермонтова и в произведениях других писателей. В результате был установлен длинный ряд различных текстуальных параллелей, аналогий и сходств, и это объяснялось обыкновенно как «подражание» Лермонтова тому или иному поэту. Отсюда пришли к мысли, что Лермонтов не создал нового, самобытного поэтического стиля, а пользовался готовыми традиционными формулами и что в этом проявлялась одна из особенностей его художественного метода.

Однако эти исследователи забывали простую истину, что творческая работа всякого подлинного писателя представляет единый органический процесс, и потому отдельные сходные места у Лермонтова и у других мастеров слова не говорят еще ни о влиянии, ни о подражании. Конечно, в каждую эпоху существует свой поэтический язык, которым пользуются все художники этой эпохи, по-своему трансформируя, модифицируя и применяя к разработке отдельных тем традиционные стилистические элементы. Так же поступал (и, разумеется, не мог поступать иначе) и Лермонтов.

Но даже в самые ранние годы (за исключением разве явно подражательных произведений 1828 г.) он не был робким учеником,

---

[1] «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 525.

рабски копирующим своих учителей. Наоборот, он обыкновенно брал только схему или скелет известного в литературе сравнения или метафоры и самостоятельно облекал этот скелет словесно-художественной плотью. Также, заимствуя у другого писателя какую-либо сентенцию или стиховую формулу, он давал свой, оригинальный вариант ее. Если же иногда он пользовался чужим выражением или стихом без изменения, то вплетал их в словесную ткань своего произведения так органически крепко, что они нередко казались здесь более на своем месте, чем в оригинале. (В сущности мы найдем это, в большей или меньшей мере, у всякого писателя, в частности и у Пушкина.)

Возьмем, например, заключительное сравнение в стихотворении «Я не люблю тебя» (1831):

Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог! —

(Т. I, стр. 249.)

Оно сохранилось в том же положении концовки и в позднейшей переделке этого стихотворения: «Расстались мы, но твой портрет» (1837). Но еще раньше оно встречается в прозаической форме в неоконченной повести» Вадим» (1832): «Мир без тебя что такое?. Храм без божества!..» Исследователи указывают, что это сравнение Лермонтов заимствовал из французской литературы — из Шатобриана и Ламартина [1].

Однако, какой вид оно имеет у названных авторов? — Шатобриан пишет: «Il y a des autels, comme celui de l'honneur, que bien qu'abandonnés réclament encor des sacrifices: le Dieu n'est pas anéanti parce que le temple est desert» [2]. (*В буквальном переводе:* «Есть алтари, как алтарь чести, которые, будучи покинутыми, все же требуют жертвы: бог не исчезает потому только, что храм его оставлен».)

Или вот как звучит аналогичное место у Ламартина — заключительные строки стихотворения «Le solitaire»: «Ainsi plus le temple est vide, plus l'echo sacré retentit» [3] («Итак, чем больше храм пуст, тем больше звучит священное эхо»).

Ясно, что Лермонтов, пользуясь своей эффектной формулой, ни в какой мере не повторяет здесь Шатобриана или Ламартина. Самое большое, что можно утверждать, — это заимствование нашим поэтом основы, идеи этой формулы, но как конкретный художественный факт (в названных стихотворениях и в повести «Вадим») она создана им самим и оригинально применена к отношению между ним и любимой женщиной.

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., под. ред. Б. М. Эйхенбаума, «Academia», т. II, 1936, стр. 187.

[2] E. Duchesne, M. J. Lermontov. Sa vie et ses oeuvres, Paris, 1910, p. 303.

[3] Б. Эйхенбаум, Лермонтов. Л. 1924, стр. 44, примеч.

Разберем другой случай — буквального заимствования. III глава I части «Демона» оканчивается такими строками:

И дик, и чуден был вокруг
Весь божий мир: — но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

(Т. III, стр. 456—457)

Здесь два последних стиха, как известно, взяты, с небольшой вариацией, из «Кавказского пленника» Пушкина:

Таил в молчаньи он глубоком
Движенья сердца своего,
И на челе его высоком
Не изменялось ничего.

Можно ли сказать, что пушкинские стихи механически вставлены в поэму «Демон»? Наоборот, они вполне соответствуют образу могучего, гордого «духа изгнанья» — может быть, в большей мере, чем образу разочарованного и в общем слабого пленника.

Итак, не соединение, не компилирование чужого материала характеризует поэтическую работу Лермонтова, а творческая трансформация заимствованного, традиционного (там, где поэт обращался к нему). Даже в юношеский период Лермонтов создавал новые стилистические элементы, а все чужое, традиционное становилось у него своим, приобретало в ином поэтическом контексте оригинальный характер и начинало звучать специфически по-лермонтовски. Но это лишь одна сторона; другая заключалась в создании нового оригинального материала, который является его полной собственностью.

Наряду с усердным отыскиванием у Лермонтова текстуальных параллелей к произведениям других писателей прежние исследователи уделяли большое внимание и его «самоповторениям» или «самоподражаниям», т. е. перенесению отдельных поэтических элементов из одного произведения в другое, и видели в этом также одну из характерных особенностей его творческого метода. Здесь сказался тот же механический подход к художественной работе поэта.

Действительно, отвлекаясь от тех случаев, когда имеются переделки или редакции одного и того же произведения, причем совершенно естественно переносятся готовыми целые куски художественного текста, мы должны определенно сказать, что употребление одних и тех же сравнений, метафор, эпитетов, различных экспрессивных формул свойственно, в той или другой степени, всем писателям. Эти излюбленные элементы словесно-ху-

дожественной вязи являются одним из моментов, выражающих своеобразие писателя, его поэтическую индивидуальность. Они у каждого крупного художника свои особенные, отличающие его от других. «Самоповторения» встречаются и у Пушкина, только, может быть, несколько реже, чем у Лермонтова, но устанавливать в этом отношении принципиальное различие между обоими поэтами было бы совершенно неправильно.

«Самоповторения» у Лермонтова (как и у других больших художников слова) не являются механическим использованием своего старого поэтического фонда: перенесенные в другое произведение, в иную стилистическую среду, примененные к другому образу, слова и выражения получают особые смысловые оттенки и становятся, по существу, новыми. Кроме того, «самоповторения» Лермонтова объясняются тем, что это были, в сущности, поэтические черновики.

Вообще и «самоповторения» (так же как и «подражания») нельзя считать какой-то специфической чертой Лермонтова. Наличие в его художественном методе и тех и других ни в какой мере не может поколебать общепризнанного взгляда, что он обладал о р и г и н а л ь н ы м, с а м о б ы т н ы м т а л а н т о м, что его творчество зрелых лет своеобразно, неповторимо и носит печать гениальности.

По словам Белинского, в Лермонтове «выразился исторический момент русского общества» (статья «Стихотворения М. Лермонтова»). Это относится, разумеется, не только к содержанию, но и к неразрывно с ним слитой форме его произведений. Лермонтовская поэзия, взятая в единстве всех своих элементов — тематико-идеологических, композиционных и стилистических, — представляет особую, непосредственно следующую за Пушкиным, стадию в развитии русской поэтической культуры.

I. Формы лирической композиции

Обращаясь к детальному рассмотрению писательского искусства Лермонтова, остановимся прежде всего на вопросе об основных типах строения лирических произведений.

Богатство внутреннего мира поэта, широта и разносторонность изображаемых им явлений действительности обусловили собою разнообразие типов и видов построения — богатство композиционных форм лирики. Здесь можно проследить две основные структурные линии: о б р а з н о - т е м а т и ч е с к у ю и и н т о н а ц и о н н о - т е м а т и ч е с к у ю. Разумеется, в живом творческом процессе обе линии тесно переплетаются между собою как две стороны единого художественного целого. Но тем не менее одни из лирических стихотворений Лермонтова строятся

преимущественно на основе определенного сопоставления важнейших образов; в других же стихотворениях композиция художественных элементов подчинена отчетливо обозначенной интонации, выражающей то или иное идейно-тематическое задание. Конечно, в обоих этих случаях основой, определяющей особенности художественной структуры, является идейное содержание произведения, круг мыслей и чувств, волнующих поэта.

В первом случае, используя образно-тематический принцип архитектоники, Лермонтов прибегает преимущественно к двум типам лирической структуры: стихотворение строится или на противоположности образов и мотивов (контрастная композиция), или на сравнении, аналогии их (компаративная композиция). В выборе того или другого типа, в его применении к отдельным темам, в его видоизменениях и вариациях поэт проявил в большинстве случаев высокое искусство.

Социально-политическая обстановка, в которой находились передовые общественные элементы 30-х годов, определила наиболее характерные мотивы лермонтовской лирики: трагическое одиночество, неразделенная скорбь, противоречивость внутренних переживаний, разрыв между поэтом и окружающим его обществом (в более общем выражении — противопоставление личности «толпе»). Этот лирический ряд, осложненный интимными переживаниями неудачной любви, для своего наиболее полного и выразительного раскрытия требовал контрастного построения, осуществляющего сопоставление противоречивых образов, картин, ситуаций. Вообще антитеза (в широком смысле слова, т. е. всякого рода сопоставления по контрасту) постоянно применяется Лермонтовым и как композиционное и как стилистическое средство, выражая как противоречия его внутренних переживаний, так и осознание им противоречий действительности.

Контрастная композиция встречается у Лермонтова в самых различных вариациях. Так, в знаменитых пейзажных символах 1841 г.—«На севере диком», «Утес» и «Дубовый листок»—трагедия одиночества раскрывается путем противопоставления двух образов природы, которые символизируют людей, разделенных пространством, жизненными обстоятельствами, несходством положения или характера: сосны и пальмы, утеса и тучи, дубового листка и чинары. С особенной четкостью проведен этот принцип построения в стихотворении «Утес», которое распадается на две обособленных и равномерных части (четырехстрочных строфы), соединенных союзом «но», подчеркивающим противоположность обеих частей по содержанию: в первой говорится о тучке, принесшей мимолетную радость старому утесу, а во второй — о горе покинутого тучкой утеса.

К этому пейзажному циклу примыкает переведенное из Гейне стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно»

(1841), развивающее ту же тему рокового одиночества; но уже прямо, без аллегорического покрова, в реальном плане отношений между людьми. Здесь дана стройная последовательность моментов, представляющих сочетание контрастных параллелей: они любили друг друга, но избегали встречи; они расстались молча и холодно, но во сне видели «милый образ»; они встретились за гробом, но не узнали друг друга. Последнего момента нет в оригинале (у Гейне просто: «Они уже умерли, но едва ли знали об этом»). Лермонтов внес его с целью завершить контрастный параллелизм в построении стихотворения и тем самым с особенной экспрессивностью и силой выразить абсолютную разъединенность двух взаимно любящих существ. От этой новой концовки стихотворение Гейне зазвучало по-лермонтовски.

Если взять юношескую лирику Лермонтова, то здесь с той же четкостью и последовательностью применен этот принцип параллельного соединения контрастных тематических рядов в стихотворении «Парус» (1832). В нем три строфы, и в каждой указывается на противоположность между мятежным парусом и окружающей его мирной обстановкой (голубой туман моря, игра волн, лазурная струя, золотой луч солнца). Но наряду с этим здесь можно наблюдать и другой ряд контрастов — именно два последних стиха каждой строфы представляют своего рода антитезу: далекая страна — родной край, парус счастия не ищет — не от счастия бежит, буря — покой. Последняя антитеза особенно эффектна, выражаясь в форме взволнованно-эмоционального восклицания:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(Т. I, стр. 380.)

В результате такой стройной, искусно выполненной контрастной структуры образ паруса, раскрываясь со всей полнотой, проникается глубоким лирическим чувством, и из-за этого паруса легко, как бы сам собою, выступает поэт с мятежной, бунтарской душой.

Параллельные контрастные ряды произведения могут постепенно вести к основной тематической антитезе, которая становится в силу этого особенно экспрессивной. Такого рода композицию можно наблюдать в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841). Здесь в двух первых строфах даны такие контрастные утверждения: люблю не тебя, а прошлое страданье; смотрю на тебя, но не с тобой говорю сердцем. Эти антитезы пока неопределенны и неясны, они заставляют чего-то ждать в дальнейшем. И вот в третьей строфе (последней), развивающей мотив второй, вдруг возникает образ умершей женщины и сразу занимает передний план лирической картины, контрастно связываясь с образом другой, живой женщины, к которой обращается поэт:

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

(Т. II, стр. 120.)

Чтобы художественно-действенно и остро раскрыть свою тревогу, скорбь и страдание, Лермонтов нередко ставит себя в обстановку прекрасной природы, так что получается резкое противоречие между поэтом и его окружением. Таково юношеское стихотворение «Прекрасны вы, поля земли родной» (1831), построенное в том же контрастном плане: в первой части рисуется красота степей, а во второй говорится о равнодушии к ней поэта: «Но эта степь любви моей чужда».

Но особенно искусно сплетена контрастная образно-тематическая ткань в одном из последних стихотворений — «Выхожу один я на дорогу» (1841). Контрастный переход от природы к человеку связывается здесь и с переменой интонации — от спокойно-повествовательной к взволнованно-вопросительной:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

(Т. II, стр. 141.)

В результате поразительно художественный эффект: сила и глубина страданий поэта воспринимаются читателем полно и интенсивно.

Тот же прием к о н т р а с т н о г о в о п р о с а применен и в стихотворении «Последнее новоселье» (1841), где Наполеон противопоставляется мелочной и пошлой французской толпе. Автор восторженно говорит о подвигах и величии Наполеона, а потом, обращаясь к французам, гневно спрашивает:

А вы что́ делали, скажите, в это время?
Когда в полях чужих Он гордо погибал...

(Т. II, стр. 104.)

Глубокая эмоциональная волна, проходящая через все стихотворение, достигает в этом месте особенного напряжения.

В концовке стихотворения «Парус» заключается, как указано, к о н т р а с т н о е в о с к л и ц а н и е: «А он, мятежный, просит бури». Антитеза такого же типа имеется и в стихотворении «Умирающий гладиатор» (1836), выраженная притом в аналогичной формуле, с повторением экспрессивного «он»:

Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена:

А он — пронзенный в грудь — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...

(Т. II, стр. 1.)

Немало и других стихотворений Лермонтова строится в целом или в отдельных частях по плану контрастной композиции, таковы: «Она не гордой красотою» (1832), «Поцелуями прежде считал» (1832), «Не смейся над моей пророческой тоскою» (1837), «Узник» (1837), «Дары Терека» (1839) и др. Нередко также поэт заканчивает антитезой стихотворение, которое в общем не основано на контрастном сопоставлении. Такая концовка — часто эффектная или парадоксальная — приводит к неожиданному всплеску эмоциональной волны: «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно»; «Была без радостей любовь, разлука будет без печали»; «Расстаться казалось нам трудно, но встретиться было б трудней».

Другая форма лирической композиции — к о м п а р а т и в н а я — встречается у Лермонтова не менее часто. В этом случае стихотворение распадается на две части, из которых одна является основной, а другая служит лишь для ее разъяснения, заключая в себе материал для сравнения, для аналогий. В зависимости от положения основной части (она может занимать первое или второе место в стихотворении) обыкновенно различают п р я м о е и о б р а т н о е сравнения. Для Лермонтова х а р а к т е р н а к о м п о з и ц и я, о с н о в а н н а я н а о б р а т н о м с р а в н е н и и. В этом случае представший первоначально перед поэтом образ (взятый из жизни, природы, истории, легенды) не имеет самостоятельного значения: он служит лишь возбудителем другого образа, который и воплощает основной замысел автора, обыкновенно раскрывая какое-либо сложное переживание. В этом способе построения ясно сказалось постоянное стремление Лермонтова соотнести явления внешнего мира с собою и своим внутренним миром (особенно в первый период творчества), хотя содержанием последнего являлись всегда впечатления реальной действительности. Тот или иной факт жизни или явление природы поэт часто творчески осмысливает в связи с самим собою, с событиями личного, интимного характера, со своими основными идеями и настроениями. Так, в стихотворении «Нищий» (1830) сначала дается бытовая картинка (нищему положили в руку камень вместо хлеба), а потом, в обращении к любимой девушке, указывается на аналогичное отношение ее к автору:

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

(Т. I, стр. 142.)

Бытовой факт превращается здесь в интимно-лирический, и образ нищего становится как бы символом самого поэта, обманутого в своих лучших чувствах.

То же представляют по своей сущности стихотворения, начинающиеся с описания какого-либо явления природы. В стихотворении «На темной скале, над шумящим Днепром» (1830—1831) сначала рисуется молодое дерево, которое постоянно тревожит ветер, а потом дается подобный ему образ человека: «Таков несчастливец, гонимый судьбой...» Или в стихотворении «Романс» (1832) в первой части — картина природы (удар грома раздвоил скалу на два утеса), а во второй — лирическое обращение поэта: «Так мы с тобой разлучены злословием людским...» По той же схеме построены стихотворения: «Челнок» (1830), «Еврейская мелодия» (1830) и «Волны и люди» (1830—1831), причем в последнем из них аналогия между людьми и волнами дается в два момента (соответственно двум строфам).

К этому же типу компаративной структуры относится и замечательное стихотворение второго периода — «Поэт» (1838). Оно разделено на две части, и в первой из них подробно рассказывается о кинжале, который раньше служил для целей войны, а теперь стал простой игрушкой — «бесславным и безвредным». Переходом ко второй части служит риторический вопрос:

> В наш век изнеженный н е т а к л и ты, поэт,
> Свое утратил назначенье...
>
> *(Т. II, стр. 42.)*

Эта «утрата своего назначенья» и связывает в один художественный ряд разнородные по существу образы кинжала и поэта, что с особенной выразительностью подчеркнуто в концовке:

> Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
> Иль никогда, на голос мщенья,
> Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
> Покрытый ржавчиной презренья?..
>
> *(Там же.)*

Здесь «клинок» перекликается, конечно, с кинжалом и вместе с метафорой «ржавчина презренья» искусно объединяет оба образа и крепко сцепляет обе части, образуя из них художественное целое. Архитектонический принцип обратного сравнения осуществлен очень четко.

В лирике последних трех лет (1838—1841) этот вид компаративной композиции уже не встречается, что указывает, с одной стороны, на бóльшее внимание поэта к реальному миру, а с другой — на творческую зрелость автора. Как раз в это время Лермонтов развивает жанр с ю ж е т н о г о или с и м в о л и ч е с к о г о п е й з а ж а, где рисуемые образы природы являются

поэтическими заместителями людей, прямо здесь не называемых, т. е. символами. Это как бы то же компаративное построение, но с опущением второй части, которая лирически сливается с первой. Таковы: «Три пальмы», «Дары Терека», «На севере диком», «Утес», «Спор», «Дубовый листок».

Следует помнить, что разбираемый тип композиции заключает в себе известную опасность внешнего, механического сопоставления предметов и явлений. Писатель может не найти внутренней связи между основным и второстепенным образами, и включение их в один идейно-художественный ряд будет натянутым, искусственным, неубедительным. В этом отношении представляет большой интерес стихотворение «Умирающий гладиатор» (1836). Оно состоит из двух частей, объединенных на основе обратного сравнения: в первой части дается яркий и эмоциональный образ сраженного и умирающего на арене перед ликующей толпой гладиатора, а во второй содержится обращение к Западу (та же форма вопроса, что и в «Поэте»):

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою...

(Т. II, стр. 2)

В авторизованной копии эта вторая половина произведения зачеркнута — и, несомненно, самим поэтом. Исследователи указывали, что в этих зачеркнутых строках явно отразились славянофильские взгляды на «европейский мир» как мир разлагающийся: однако они «в общем, не характерны для Лермонтова, и, в связи с этим, он вычеркнул эту публицистическую часть стихотворения»[1]. Но здесь, повидимому, были и причины эстетического порядка. Действительно, аналогия между гладиатором и Западной Европой поражает своей искусственностью. Автор стремится сблизить их в ряде моментов, но это мало убеждает. В сущности, общее между ними только то, что оба умирают (если стать на эту точку зрения по отношению к Европе); однако характер смерти совершенно различный: гладиатор погиб как забава «бесчувственной» римской толпы, а «европейский мир» — в результате истощения, разложения.

С другой стороны, вторая половина ослабляет значение первой, которая становится каким-то придатком к ней, чем-то второстепенным, несамостоятельным. А между тем как раз в первой части содержится идейно-художественный центр произведения: в превосходном образе гладиатора воплощена идея личности, противопоставляемой «толпе» (одна из любимых лермонтовских тем). Всего этого не мог не видеть автор — «взыскательный ху-

[1] М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. II, 1936, стр. 164.

дожник», строгий судья своих произведений — и он зачеркнул стихи, относящиеся к европейскому миру[1].

Другой вид компаративной композиции, основанный на прямом сравнении, имеет иное значение: основной образ сразу занимает передний план и в дальнейшем только разъясняется или уточняется посредством другого, второстепенного, образа. Эта форма лирического построения проходит через все творчество Лермонтова, начиная со «Стансов» («Мне любить до могилы творцом суждено», 1830—1831) и кончая стихотворением «Графине Растопчиной» (1841). Здесь материал для сопоставления берется чаще всего из природы: скала, утес на берегу моря, две волны, незабудка на скале, поток, созревший до времени плод и др. Поэт, выясняя отношения между людьми или раскрывая свои переживания, обращается обыкновенно к природе, чтобы с помощью ее образов конкретизировать данное явление жизни или психики человека (преимущественно своей собственной).

Нужно заметить, что в юношеской лирике эта конкретизация носит очень условный характер и привлекаемые для сравнения образы преследуют лишь одну цель: дать эффектную декорацию для главного образа и тем самым повысить его эмоциональный тон. Позднее, вступив более или менее решительно на путь реализма, Лермонтов в значительно большей мере начинает интересоваться действительностью, объективным миром, и его образы природы становятся все более простыми, точными и подлинно конкретными. Лирическая наполненность стихотворения сочетается теперь с установкой на правдивое изображение реального мира.

На основе данного типа компаративной композиции Лермонтов создает много вариаций — в зависимости от величины второй части (сравнительно с первой), от характера внешней связи (наличие или отсутствие союза), от количества образов, привлеченных для сравнения, и т. п. Чаще всего сравнение по величине значительно меньше главной части, представляя обыкновенно один разъясняющий момент в конце стихотворения. Так, в стихотворении «Время сердцу быть в покое» (1832) поэт развивает тему об отношениях между собой и любимой женщиной и в заключение привлекает образ двух утесов, разъединенных грозой, — в целях большей ясности и конкретности.

Гораздо реже другой случай, когда обе части произведения более или менее равномерны (это и есть подлинный вид данной композиции). Лучшим образцом этого рода может служить стихотворение «Графине Растопчиной», построенное на строгом соответствии обеих частей: в первых 12 строках поэт в обращении к женщине-другу характеризует себя и ее, а во вторых 12 строках ри-

---

[1] По нашему мнению прежние редакторы сочинений Лермонтова правильно печатали одну первую половину стихотворения, давая вторую в примечаниях.

сует в качестве аналогии картину двух волн, дружно несущихся «в пустыне моря голубой». Это стихотворение близко напоминает предыдущее («Время сердцу быть в покое») по теме, образам и построению. Но как они различны по методу изображения, по силе и выразительности! Романтическая приподнятость и риторическая пышность стиля в одном — сдержанный, глубокий лиризм и пленяющая простота речи в другом. За девять лет поэт прошел огромный путь — от юного романтика до зрелого реалиста.

Иногда сравнение находится в середине, не теряя своей композиционной функции. Таково стихотворение «Он был рожден для счастья, для надежд» (1832), в котором сначала дается краткая психологическая характеристика героя, затем вводится по аналогии развернутый образ «сочного плода, до времени созрелого», а в конце снова переход к герою — продолжение его характеристики.

Следует также отметить, что стихотворение «М. А. Щербатовой» (1840) строится на ряде сравнений, объединенных общей темой — украинская природа и народ (это мотивировано украинским происхождением героини): ее слова сопоставляются с ночами Украины, глаза — с «небом тех стран», сама она — с родным народом.

Встречаются стихотворения, в которых сравнительный союз опускается и сопоставляемые образы следуют один за другим без внешне обозначенной связи: «Ты слишком для невинности мила» (1831), «Я не хочу, чтоб свет узнал» (1837). Но принцип компаративизма, объединяющий данные образы, вполне ясен и без союзов. Наконец нужно указать, что во многих стихотворениях сравнение, подобно антитезе, представляет заключительный, замыкающий мотив, например:

И грозный час настал — теперь она полна,
Как кубок смерти яда полный...

И здесь цель автора — эффектной сентенцией, напряженно-эмоциональной формулой завершить произведение и тем самым глубже и сильнее воздействовать на читателя.

Второй основной композиционный принцип в лирических стихотворениях Лермонтова — интонационно-тематический — дает такое же богатство и разнообразие форм, как и принцип образно-тематический. Лермонтовская поэзия характеризуется множеством интонационных рисунков, их различными комбинациями, смелыми переходами от одного к другому, искусным сплетением интонационного ряда с ритмическим и евфоническим. Интонационное многообразие поэзии Лермонтова объясняется сложностью и напряженностью его переживаний, а позднее, по мере перехода на реалистические позиции, также стремлением охватить жизнь во всем ее разнообразии и полноте. В интонационном богатстве заключается одна из основных причин художественной действенности и силы его стихов.

Через лирические произведения Лермонтова проходит целая сложная гамма интонаций, но во многих случаях ясно выделяется тот или другой тип интонации, в значительной мере обусловливающий построение данного произведения. Наиболее характерными для Лермонтова формами лирической композиции этого рода являются две: о р а т о р с к а я (декламационная, риторическая) и п е с е н н а я (напевная, мелодическая).

Ораторская лирика характеризуется быстрой сменой речевого тона — переходом от повествования к риторическим вопросам и восклицаниям, к патетическим обращениям и повторениям, резкими контрастными сопоставлениями, эмоционально-напряженной лексикой, прерывистым движением стиха, особой евфонией (накопление резко звучащих экспрессивных согласных)[1]. Зачатки этого декламационного стиля можно найти еще в юношеских произведениях Лермонтова (стихотворение «Безумец я! вы правы, правы», 1832), но определенно он выражен в стихотворении «Опять, народные витии» (1835), навеянном, повидимому, пушкинским стихотворением «Клеветникам России». Однако у Пушкина стихотворения с композицией этого типа единичны, тогда как у Лермонтова она получает дальнейшее развитие, окончательно закрепившись за общественно-политическими темами как наиболее пригодная форма для выражения связанных с этими темами идей и эмоций автора.

В стихотворении «Умирающий гладиатор» (1836) художественный замысел Лермонтова — как можно ярче и сильнее изобразить жестокую, «бесчувственную» толпу и вместе с тем выразить глубокое сочувствие ее жертве, сраженному гладиатору — осуществлен по принципам ораторской композиции. Здесь можно найти постоянное чередование вопросов, восклицаний и обращений с рассказом, подчеркивание эмоциональных эпитетов («буйный Рим», «освистанный актер», «немеющие длани» и др.), повторение экспрессивных слов («а о н — пронзенный в грудь — безмолвно о н лежит»; «д е т е й играющих, возлюбленных д е т е й»), высокую лексику («во прахе», «для брани», «простершего», «длани»), антитезы, разрыв между ритмическим и синтаксическим рядом («переносы»).

Стихотворение «Смерть поэта» (1837) представляет своего рода ораторскую речь, которая развивает тему: поэт и его убийцы (высший свет). Оно распадается на несколько моментов, в каждом из которых чередуются две контрастных эмоциональных волны: грусть (о погибшем поэте) и негодование (по отношению к его убийцам). Вторая волна постепенно возрастает и достигает кульминационной высоты в заключительных строках: «А вы, надменные потомки...», которые содержат в себе эмоционально выражен-

[1] Развернутая характеристика ораторского стиля и детальный анализ относящихся сюда стихотворений даны в книге Б. Э й х е н б а у м а: «Лермонтов», 1924, стр. 103 и др.

ные политические формулы. В этом стихотворении сообщения о поэте также перебиваются вопросами, восклицаниями и обращениями; здесь найдем и повторения, и антитезы (знаменитая концовка: «И вы не смоете всей вашей черной кровью поэта праведную кровь»), и прерывистое ритмическое течение.

Структура ораторской речи (особенности которой в отдельных случаях выявляются, конечно, не с одинаковой полнотой и отчетливостью) характерна также для композиции стихотворений: «Дума» (1838), «Поэт» (1838), «Не верь себе» (1839) и «Последнее новоселье» (1841). Кроме того, отдельные черты подобной композиции встречаются и в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840). Во всех этих стихотворениях, как и в «Смерти поэта», выразился с особенной силой критический реализм Лермонтова. Они направлены главным образом против великосветских кругов и дворянского общества в целом, в них ясно слышится возмущение, негодование, бунт поэта. Вдохновенный оратор, гневный трибун, поэт-гражданин выступают здесь во весь рост.

Другой вид интонационной лирической композиции — песенная композиция — в отличие от ораторской имеет установку на плавное, мелодическое течение стиха, на совпадение ритмического ряда с синтаксическим, на благозвучность, гармоничность евфонии. Здесь большое значение имеют разного рода лексические повторения — слов, стихов, строф, причем функция их иная, чем в декламационном стиле, — они увеличивают непрерывность, плавность звуковой волны.

Песенная композиция была широко распространена в поэзии того времени, особенно у Жуковского и у поэтов его школы. Лермонтов часто пользовался этим типом построения еще в юношеские годы для выражения грустной и мечтательной любви, для различных меланхолических размышлений. Не оставляет он этой формы и в период творческой зрелости (в интимно-лирических произведениях), преодолевая условность и искусственность связанных с нею художественных средств, применяя очень тонко, без всякой подчеркнутости и нажима, отдельные относящиеся сюда приемы и, что особенно важно, внося в мелодическую струю элементы ораторской или даже разговорной интонации.

В зависимости от расположения лексических повторений различают несколько видов песенной структуры; из них у Лермонтова чаще всего встречаются: рефренная, анафорическая и кольцевая.

Рефренная композиция (основанная на рефрене или припеве, оканчивающем каждую строфу) известна только в юношеской лирике: в стихотворении «Романс» (1829) каждая строфа заключается рефреном: «Я был счастлив», в стихотворении «Кавказ» (1830) рефрен — «Люблю я Кавказ»; в стихотворении «Благодарю» (1830) рефрен — «Благодарю»; в стихотворении «К Л.»

(1831) рефрен — «Люблю, люблю одну»; в стихотворении «Романс» («Ты идешь на поле битвы», 1832) рефрен — «Вспомни обо мне». Из стихотворений второго периода только одна «Казачья колыбельная песня» (1840) может быть включена в эту категорию, но ее рефрен «Баюшки-баю» определяется самим жанром колыбельной песни. Зрелого поэта не могла, конечно, удовлетворить эта сравнительно примитивная композиционная форма (да и самый жанр романса, традиционно связанный с этой формой, после 1832 г. больше у него не встречается).

Анафорическая композиция (каждый ритмический ряд начинается одним и тем же словом или стихом) использована в двух стихотворениях 1832 г.: «Желание», где каждая из трех строф начинается словом «дайте» (в первой строфе оно находится во втором стихе), и «Поцелуями прежде считал», где первые два стиха в двух строфах звучат очень сходно, видоизменяясь в связи с развертыванием лирической темы:

Поцелуями прежде с ч и т а л
Я счастливую ж и з н ь м о ю...
И слезами когда-то с ч и т а л
Я мятежную ж и з н ь м о ю.

Кольцевая композиция (начальное слово, стих или строфа повторяются еще раз в конце) встречается уже в юношеской поэзии: стихотворение «Могила бойца» (1830) начинается строками:

Он спит последним сном давно,
Он спит последним сном...

(Т. I, стр. 164.)

Вторая из этих строк дальше является и концовкой стихотворения. Также в стихотворении «Желание» (1831) первая строка «Зачем я не птица, не ворон степной» повторяется в конце в более эмоциональном виде: «О, зачем я не ворон степной?» Этот структурный принцип применяется и позднее — в стихотворении «Бородино» рассказ старого солдата замыкается в кольцо: его начало («Да, были люди в наше время» и т. д.) дается снова как заключительная строфа (с легкой вариацией отдельных слов).

В песенной лирике второго периода обыкновенно сплетаются в один прихотливый узор повторения разных видов: а н а ф о р а, к о л ь ц о и с т ы к (здесь повторяющиеся элементы находятся в конце первого и в начале второго ритмического ряда). При этом сами повторения употребляются умеренно, не бьют в глаза, искусно варьируются и, кроме того, различным образом комбинируются с интонационными средствами других типов. Так «Русалка» (1836) основана на тонком сплетении различных анафор: «И пела русалка» (два раза), «Так пела русалка», «Спит витязь» (в двух смежных стихах), «Он спит», частое «и» в начале строки и строфы, реже «там» («и там»). Но здесь же и момент кольцевого постро-

ния: два первых стиха второй строфы повторены в качестве концовки стихотворения (образуется повествовательное кольцо, в которое и вставлена песня русалки).

В стихотворении «Отчего» (1840) начальный мотив: «Мне грустно, потому что я тебя люблю», обогащенный и усложненный другими темами, возвращается опять в конце в виде эффектной антитезы: «Мне грустно... потому что весело тебе». В стихотворении «Сон» (1841) начальная картина («В полдневный жар в долине Дагестана...») повторяется в измененном виде в конце как сон героини — в результате сюжетного развертывания. Здесь же и случай применения анафоры и стыка:

И солнце ж г л о их желтые вершины
И ж г л о меня — но спал я мертвым сном...
Ш е л р а з г о в о р в е с е л ы й обо мне...
Н о в р а з г о в о р в е с е л ы й не вступая...

(Т. II, стр. 127.)

Прием подхватывания последующей строкой конца предшествующей строки (с т ы к) найдем и в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841):

Нет, не тебя так пылко я л ю б л ю...
Л ю б л ю в тебе я прошлое страданье...
Но не с тобой я сердцем г о в о р ю.
Я г о в о р ю с подругой юных дней...

(Т. II, стр. 120.)

Отдельные случаи повторений, усиливающих песенно-мелодическую интонацию, встречаются и в других стихотворениях, например в сюжетном пейзаже «Дубовый листок» (1841) конец строки перекликается с началом следующей:

С ней шепчется ветер, з е л е н ы е в е т в и лаская;
Н а в е т в я х з е л е н ы х качаются райские птицы.

Или в стиховой новелле «Свиданье» (1841), с ее тематически-интонационной композицией типа романса, проходит местами анафорическая волна:

Л е ж у я на ковре,
Л е ж у один и думаю...
Я ж д у. В недоумении...
Я ж д у с тоской бесплодною...

(Т. II, стр. 136, 137, 138.)

Кроме интонаций ораторской и песенной, в зрелом творчестве Лермонтова, в связи с усилением реалистических тенденций, начинают выделяться элементы р а з г о в о р н о й, п р о з а и ч е с к о й интонации, особенно в последние два года. Таков интимно-разговорный тон в стихотворении «Завещание» (1840),

приводящий к таким лексико-синтаксическим построениям (часто с резкими «переносами» — «enjambements»):

Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно...

(Т. II, стр. 97—98.)

Того же типа конструкции и обороты найдем и в стихотворении «Я к вам пишу» (1840)[1] и в стихотворении «И скучно и грустно» (1840): Любить — но кого же? — на время не стоит труда», «Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг», «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг...» Любопытно, что в стихотворении «Родина» (1841) в общую напевно-мелодическую ткань вдруг врывается непринужденно-разговорная строка: «Но я люблю — за что не знаю сам?» Это связано реалистическими образами данного стихотворения и соответствующей лексикой, сравнительно простой и точной.

Устанавливая различные типы лирической композиции, в зависимости от способов развития темы или от характера интонации, мы, конечно, несколько упрощали и схематизировали конкретный поэтический процесс, в котором, разумеется, все эти формы переплетаются самым причудливым образом. В одном и том же стихотворении поэт может применять принципы антитезы и сравнения и в то же время чередовать декламационную интонацию с песенной или разговорной. Нужно только, чтобы все это было мотивировано содержанием произведения, вызывалось необходимостью, идеологическим заданием автора. У зрелого Лермонтова это основное требование подлинного искусства осуществляется блестяще. Это мы видели выше, при анализе отдельных произведений.

Органическая связь интонации с тематикой, смена различных интонаций в соответствии с развертыванием сложного клубка идей и эмоций автора создают то живое, художественно-неповторимое многообразие, которое представляет лирика Лермонтова.

---

[1] Например:

Во-первых потому, что много,
И долго, долго вас любил...

(Т. II, стр. 90.)

В построении своих стихотворений, в объединении различных их элементов в одно стройное целое он обнаружил, несомненно, высокое мастерство.

II. Ритмика и евфония

Замечательное интонационное богатство лермонтовской поэзии, обусловленное широтой и многообразием ее идейного и психологического содержания, потребовало от автора большой работы над ритмическим строем стихотворной речи. С самого начала своего творчества Лермонтов энергично искал новых форм стиха — и не только в пределах тех типов ритмической организации, которые установились к этому времени в русской поэзии (в творчестве Пушкина и его современников), но и за этими пределами.

Правда, Лермонтов не стал реформатором русского стихосложения, сохранив в целом силлабо-тоническую систему. Однако его опыты в области ритмики, нередко приводившие к ломке этой системы, ясно говорят о том, что в разрешении проблем, относящихся к ритмической структуре стиха, он, несомненно, сделал шаг вперед по сравнению с Пушкиным.

Так, Лермонтов в значительно большей степени, чем его великий учитель, уделял внимание трехсложным размерам: анапесту, дактилю и особенно амфибрахию. Стихотворения, построенные по этим метрическим схемам (включая сюда и те тонические, в основе которых лежит какой-либо трехсложник), составляют около пятнадцати процентов общего числа его стихотворений, тогда как у Пушкина таких стихотворений всего около двух процентов[1]. В первый период творчества Лермонтов проявлял интерес ко всем трехдольным размерам, но во второй период он почти совсем оставляет анапест (по этой схеме написана только «Соседка», 1840), попрежнему довольно широко пользуясь амфибрахием и дактилем[2].

Сравнительно большое внимание Лермонтова к трехсложным размерам, в особенности к амфибрахию, объясняется, конечно, его стремлением расширить пределы варьирования интонаций, увеличить ритмические возможности стиховой речи и тем самым создать новые средства для выражения оттенков мысли или настроения. В этом отношении он шел по пути тех поэтов, у которых данная ритмическая линия (разного рода трехсложники)

---

[1] У Лермонтова таких стихотворений 58: амфибрахий — 38, анапест — 11, дактиль — 9; у Пушкина 15 стихотворений: амфибрахий — 9, анапест — 3, дактиль — 3.

[2] В первый и во второй периоды написано: амфибрахий — 24 и 14, анапест — 10 и 1, дактиль — 4 и 5 стихотворений.

представлена более заметно и ярко, чем у Пушкина, — именно Жуковского, Бенедиктова, Подолинского и др.

Следует заметить, что в зрелые годы Лермонтов обнаруживает склонность связывать отдельные ритмические типы с определенными жанрами, в соответствии с той или другой интонацией. Так, баллады второго периода, основанные в общем на плавной, неторопливой и уравновешенной интонации песенно-мелодического типа и проникнутые глубоким и в то же время сравнительно спокойным лиризмом, написаны амфибрахием и дактилем: «Русалка» (1836) — 4-стопный амфибрахий, «Пленный рыцарь» (1840) — 4-стопный дактиль, «Воздушный корабль» (1840) и «Тамара» (1841) — 3-стопный амфибрахий, «Морская царевна» (1841) — 4-стопный дактиль[1]. Амфибрахием написана также часть стихотворений, относящихся к циклу пейзажных символов и развертывающихся в том же интонационном плане: «Три пальмы» (1839) и «На севере диком» (1841) — 4-стопный, «Дубовый листок» (1841) — 5-стопный Только три стихотворения этого жанра, в связи с их энергичным, мужественным тоном и сравнительной быстротой и стремительностью звукового течения, идут по хореической линии: «Дары Терека» (1839) и «Спор» (1841) — 4-стопный хорей, «Утес» (1841)—5-стопный.

С другой стороны, все социально-политические стихотворения зрелых лет, построенные на основе другой интонации — ораторской, написаны по схеме ямба, наиболее употребительного в нашей поэзии размера: «Смерть поэта» (1837), «Журналист, читатель и писатель» (1840), «Прощай, немытая Россия» (1841) — 4-стопный ямб, «Умирающий гладиатор» (1836), «Дума» (1838), «Поэт» (1838), «Не верь себе» (1839), «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840) и «Последнее новоселье» (1841) — 6-стопный. Для этих стихотворений, отличающихся высоким гражданским пафосом и повышенно-напряженным эмоциональным тоном, поэт выбрал именно ямб как чрезвычайно богатый различными вариациями тип ритмической структуры и поэтому особенно удобный для ораторского построения речи, для торжественно-патетического или для гневно-сатирического ее звучания.

В трехдольных размерах Лермонтов широко и свободно пользуется разными вариациями анакруз (начальных безударных слогов стихотворной строки), переходя в одном и том же произведении от амфибрахия к анапесту, от дактиля или анапеста к амфибрахию. Эта вольная и прихотливая смена анакруз, характеризующая по преимуществу юношеское творчество Лермонтова, отличает его от Пушкина, в общем строго державшегося схемы взятого им трехсложника, и сближает его с поэтами 30-х годов

[1] Жуковский писал свои баллады разными размерами: ямбом, хореем, амфибрахием и в единичных случаях дактилем и анапестом.

(Бенедиктовым, Подолинским и др.), восходя, как к своему первоначальному источнику, к немецкой и английской поэзии.

Нередко в этом движении анакруз можно наблюдать известную закономерность, в связи с развитием содержания данного произведения. Таково стихотворение «Земля и небо» (1830—1831), которое дает очень четкую ритмическую композицию: в первых двух строфах амфибрахические и анапестические строки правильно чередуются между собой, в третьей строфе — три строки амфибрахические и одна анапестическая (третья по порядку), а в четвертой строфе (последней), наоборот, три строки построены на анапесте и одна на амфибрахии (тоже третья). Это симметричное сплетение двух ритмических линий можно объяснять параллельным развертыванием двух противоположных тем, указанных в заглавии стихотворения: земли и неба.

Во втором периоде Лермонтов строго выдерживает взятый им размер — амфибрахий или дактиль и не прибегает к варьированию анакруз. Исключение представляет одна «Русалка» (1836). Она написана 4-стопным трехдольником, чередующимся с 3-стопным. Здесь, как и в стихотворении «Земля и небо», проходят две ритмические волны — амфибрахическая (охватывает 16 строк) и анапестическая (12 строк), причем в движении этих волн замечается известная правильность: в первых двух строфах преобладает анапест (отношение строк 3:1), а в третьей, наоборот, амфибрахий (то же отношение); четвертая строфа состоит только из амфибрахиев, в пятой и шестой строфах — правильное чередование обоих размеров (сначала по две строки того и другого, потом построчная смена) и, наконец, в последней строфе (седьмой) снова на первое место выдвигается амфибрахий (опять то же отношение 3:1).

Таким образом, в этом стихотворении анапестическая волна сменяется амфибрахической, потом они обе текут параллельно, и под конец остается одна амфибрахическая волна. В связи с этим первая строка второй строфы анапестическая:

И шумя́ и крутя́сь колеба́ла река́.

А в последней строфе эта же строка, повторяясь с незначительными изменениями, звучит уже как амфибрахическая:

И шу́мно катя́сь колеба́ла река́.

Любопытно, что в первоначальном тексте эта строка повторялась без всякого изменения[1], но это разрывало указанную ритмическую сеть, и Лермонтов в окончательной редакции исправил данное место. Такая стройная ритмическая структура «Русалки», в связи с соответствующей строфической композицией и искусной евфо-

[1] М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. II, 1936, стр. 164.

нической организацией, делает это стихотворение одним из самых музыкальных и мелодичных в нашей поэзии.

Нужно еще указать, что амфибрахическая струя стихотворения «Русалка», характеризующаяся, в общем, плавностью и неторопливостью звукового течения, связана по преимуществу с образом русалки и с ее песней, а анапестическая струя, отличающаяся более быстрым движением, — с рассказом автора. Следовательно, здесь устанавливается известное соответствие между ритмическим рисунком стиха и его тематическим, образно-идейным смыслом.

Интересно в этом отношении и стихотворение «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою», 1837). По своей метрической схеме — это 4-стопный дактиль, но ударения в первой и третьей стопах каждой строки пропускаются или значительно ослабляются, и таким образом эти стопы превращаются в трехсложные анакрузы, так что стих распадается на две шестисложных части с одним главным ударением в каждой[1]. Поэтому замена в одном случае начального дактиля анапестом, благодаря ослаблению ударения на первом слове, не воспринимается как ритмический перебой:

Окружи́ сча́стием ду́шу досто́йную.

(Здесь 2-е и 4-е ударения сильные, а 1-е и 3-е слабые.)

Однако ударение в слове «окружи» все же слышится (атонирование этого слова может быть сделано только искусственно), и вся строка, несомненно, выделяется своей особой вариацией ритма. Это едва ли можно считать случайностью, так как именно здесь, этим словом начинается вторая половина стихотворения, тематически отличающаяся от первой: сначала говорится о намерении поэта молиться за «деву невинную», а потом дается содержание самой молитвы. Надо думать, перемена интонационно-ритмического движения обусловлена здесь переходом к новому тематическому моменту.

В своей поэтической работе Лермонтов неоднократно делал попытки перейти от традиционной силлабо-тоники к новой ритмической системе — к тоническому стиху. Эти опыты он производил обыкновенно на почве тех же трехсложных размеров, или выпуская отдельные безударные слоги в стопе (так называемый п а у з н ы й или с т я ж е н н ы й стих), или же, вместе с этим, изменяя порядок и число ударений в строке (ч и с т о т о н и ч е с к и й стих).

Первым образцом этого нового ритмического строя было одно из самых ранних его стихотворений — «Перчатка» (1829), представляющее вольный перевод баллады Шиллера «Handschuh».

---

[1] В. М. Ф и ш е р, Поэтика Лермонтова (сб. «Венок Лермонтову», М., 1914, стр. 217—218). Но исследователь неправильно утверждает, что в слове «окружи» ударение совершенно «скрадывается», т. е. это слово атонируется.

Приняв за основу разностопный амфибрахий, Лермонтов свободно меняет здесь анакрузы (отсюда анапестические и дактилические строки), а также опускает второй безударный слог в отдельных стопах (ямбические замены). В результате — тонический стих с изменяющимся числом ударений, от одного до четырех, но с межударными интервалами в один или два слога, как в силлаботоническом стихосложении.

В следующем году Лермонтов написал стихотворение «Баллада» («Берегись! берегись!», 1830), восходящее к балладе о монахе-привидении, которую поет Аделина в «Дон-Жуане» Байрона: «Beware! beware of the Black Friar» (40-я строфа XVI песни). Оно построено на 4-стопном анапесте, чередующемся с 3-стопным, но в шести стихах (2, 11, 14, 16, 17 и 18) применяется сокращенная анакруза, так что размер становится здесь амфибрахическим, а в трех стихах (5, 7 и 19) выпускается безударный слог в начале или также в конце стиха, и таким образом анапест заменяется ямбом; последняя же строка текста (стихотворение осталось неоконченным) представляет две стопы ямба и одну анапеста.

Эти стихотворения («Перчатка» и «Баллада»), связанные с именами Шиллера и Байрона, ясно указывают, что попытки Лермонтова нарушить правильное силлабо-тоническое течение стиха следует связывать с немецкой и английской поэзией, где паузный стих был довольно распространен в это время. Позднее (во второй период) на Лермонтова мог воздействовать в том же направлении Гейне, с его нередким и очень искусным применением приема стяжения (пропуска безударного слога в стопе) в знаменитой «Книге песен».

С другой стороны, Лермонтов в ранние годы не раз ставил перед собой задачу воспроизведения народной песни — не только в ее тематике и стиле, но и в ритмической ее организации. И здесь он прибегал к тому же типу тонического стиха — к сложным, часто не поддающимся никаким правилам комбинациям различных трехсложных размеров, в соединении с двухсложными, нередко даже в одной строке.

Таковы стихотворения, разработанные в фольклорном духе: «Песня» («Колокол стонет», 1830—1831), «Атаман» (1831) и «Воля» (1831).

Иногда изменение ритма вследствие выпадения безударного слога в той или другой стопе можно легко связать с изменениями в тематическом, образно-лексическом ряде. Так, стихотворение «Поцелуями прежде считал» (1832) написано 3-стопным анапестом, но второй стих каждой из трех строф отступает от этого плана, заменяя в одной стопе анапест ямбом, причем в первых двух случаях это происходит в конце строки, а в последнем случае — в начале ее. Но как раз в этих трех стихах заключается смысловой вес произведения, и они определяют развертывание основной его темы:

Я с ч а с т л и́ в у ю жи́знь свою́...
Я м я т е́ ж н у ю жи́знь мою́...
И к р ы́ л ь я з а б в е́ н ь я ловлю́.

(Т. I, стр. 356.)

Устана́вливаемая здесь линия психологического пути поэта выступает в этих трех моментах с особенной ясностью: сначала он пережил счастье, потом состояние мятежности, а теперь ему осталось только забвение.

Предельную точку разложения силлабо-тонического стиха представляет стихотворение «Воздух там чист» (1832), дающее очень прихотливую ритмическую канву (на основе трехсложника): первая строка — 4-стопный дактиль, вторая — 5-стопный амфибрахий, третья — 6-стопный амфибрахий, четвертая — 4-стопный анапест, пятая — 6-стопный анапест, шестая — 4-стопный амфибрахий и седьмая — 6-стопный амфибрахий. В сущности, это свободный тонический стих (разноударный), только с равными (двухсложными) интервалами между ударениями.

Это стихотворение служит непосредственным продолжением лирического обращения, написанного прозой: «Синие горы Кавказа, приветствую вас», а это обращение может быть разложено на отдельные строки, представляющие «такое же причудливое сплетение разностопных дактилических, амфибрахических и анапестических стихов, как и вторая его половина: «Воздух там чист», записанная поэтом, в отличие от первой, стихотворными строками»[1]. Однако колебание числа ударений в строках, получившихся после разбивки текста, еще более значительно (от трех до шести), и потому этот свободный тонический стих сливается уже с р и т м и ч е с к о й п р о з о й, что, повидимому, хорошо понимал и сам поэт, записавший данный отрывок именно прозой, а не стихами.

В период творческой зрелости Лермонтов воспользовался тоническим стихом указанного типа (свободное, не подчиненное никаким нормам сочетание различных трехсложных размеров) только один раз — именно в стихотворении «Слышу ли голос твой» (1837). Это двухударный тонический стих, где каждая строка состоит из двух дактилей или двух амфибрахиев, или же из амфибрахия и дактиля, причем последний в одном случае (третья строка) заменен хореем. Такой ритмический рисунок может быть объяснен в связи с тематическим движением стихотворения.

На самом деле, первая строфа построена в целом как 2-стопный дактиль, но одна строка (третья) неожиданно дает соединение амфибрахия с хореем:

Слы́шу ли| го́лос твой
Зво́нкий и| ла́сковый,

[1] С. Н. Д у р ы л и н, Как работал Лермонтов, М., 1934, стр. 26.

Как пти́чка| [в кле́тке]
Се́рдце за|пры́гает.
(Т. II, стр. 31.)

Поэтому данная строка дает резкий ритмический сдвиг, и как раз поэт переходит здесь в своем описании к другому моменту — собственным переживаниям. Интересно, что в черновике третья строка не выделялась из общей ритмической канвы первой строфы, представляя тот же 2-стопный дактиль с обычным для этого размера хореическим окончанием:

Сѐрдце как | пти́чка
В клѐтке за | пры́гает.

Но в окончательном тексте поэт произвел указанное изменение, чтобы подчеркнуть переход к новой теме. Такого же рода явление можно наблюдать и в последней (третьей) строфе этого стихотворения. Первоначально каждая строка здесь состояла из амфибрахия и дактиля:

И ка̀к-то | вѐсело
И пла̀кать | хо̀чется,
И та̀к на | шѐю бы
Тебѐ я ки́нулся.

Но в последней обработке поэт во втором стихе переставил слова:

И хо̀чет | ся пла̀кать.

Следовательно, этот стих зазвучал как 2-стопный амфибрахий, т. е. общий ритмический строй строфы был нарушен [1]. Это опять-таки связано с тематикой — с переходом от одного настроения к другому (от веселья к желанию плакать).

Итак, Лермонтов в процессе творчества сознательно нарушал первоначальную правильность ритмического течения, устанавливая своего рода вехи на пути образно-тематического раскрытия содержания. Содержание является здесь определяющим моментом для всякого рода ритмических вариаций и ходов, сдвигов и перебоев.

Одна из стиховых проблем, занимавших юного Лермонтова,— создание ритмического строя, близкого к народно-песенному стиху, — позднее нашла замечательное разрешение в «Песне про купца Калашникова» (1837). Здесь поэт вполне овладел ритмикой русского былинного (эпического) стиха, мастерски отразив его особенности в своем произведении.

Былинный стих, органически связанный с музыкальным моментом (с напевом старины или исторической песни), характеризуется четырьмя главными ударениями, причем последнее из них падает на конечный слог в строке, а предпоследнее отделяется

[1] Черновые варианты разбираемого стихотворения см. в Полн. собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. II, стр. 190—191.

от него одним неударным слогом. Отсюда характерное для этого стиха дактилическое окончание и вместе с тем наличие двух ударений на одном слове, что вполне возможно при песенном исполнении былины. Таково, например, начало былины об Илье Муромце (по записи А. Ф. Гильфердинга):

Из стòльного гòрода, из Кúевà
Выезжàли два могýчие богàтыря.
Одúн богàтырь Илья Мýромец
Да другой мòлодец Добрынюшка Микúтьевúч.

«Песня про купца Калашникова» была предназначена, конечно, не для пения, а для чтения (как всякая другая поэма), и потому двух ударений на одном слове здесь не может быть. Лермонтов употребляет или дактилическое окончание, и тогда ударение на последнем слоге отсутствует, или мужское окончание, в связи с предыдущим ударением на третьем слоге от конца. В последнем случае имеется полное соответствие с народным стихом, а в первом случае одно ударение отпадает, и поэт обыкновенно восполняет его лишним ударением в середине строки (или же оставляет строку с тремя ударениями). В результате получается 4-ударный тонический стих, нередко перебиваемый 3-ударными строками:

Не сúяет нà небе сòлнце крàсное,
Не любýются úм тýчки сúние:
То за трàпезой сидúт во златòм венцè
Сидúт грозный цàрь Ивàн Васúльевич...
Улыбàясь цàрь повелèл тогдà
Винà слàдкого, замóрского
Нацедúть в свòй золочèный кòвш
И поднèсть его опрúчникам.

Здесь последняя строка и третья от конца — 3-ударные, остальные — 4-ударные, причем в четвертой строке от начала два слова «грозный царь» объединены общим ударением.

Следует заметить, что при декламации «Песни», в случае дактилического окончания, можно отягчать некоторым ударением последний слог строки, и тогда 3-ударный стих станет 4-ударным («Винá слáдкого, замóрскогó»), а в случае добавочного ударения в конце придется одно из предыдущих ударений ослабить, т. е. в известной мере атонировать какие-либо слова («Не сúяет на небе сóлнце крáсноé» или «Не сúяет нá небе солнце крáсноé» — атонируются «на небе» или «солнце»).

В соответствии с былинным стихом Лермонтов строго соблюдает цезуру после двух ударений, причем она может быть и мужской, и женской, и дактилической:

Удалòй боèц, || бýйный мòлодец...
Опустúл он в зèмлю || òчи тёмные
Опустúл голòвушку || на ширòку грýдь.

Этим создается, наряду с чередованием 3-ударных и 4-ударных строк, богатство и разнообразие ритмической картины «Песни».

В народном былинном стихе ритмическое ударение (оно же и музыкальное) нередко объединяет целую фразовую группу, т. е. несколько слов, которые в этом случае теряют свои отдельные ударения. Поэтому возможно большое количество неударных слогов между ударениями. Таковы, например, строки из песни «Мастрюк Темрюкович« (из сборника Кирши Данилова):

И зачем хлеба-со̀ли не ест, зѐлена вина не ку̀шаѐт,
Белу лѐбедь не ру̀шает? у себя на умѐ держѝт...

(Здесь в первой строке междуударные интервалы в пять слогов, а во второй строке — в семь слогов).

В «Песне про купца Калашникова» атонирование применяется лишь к тем словам, которые и в разговорной речи обыкновенно примыкают в отношении ударения к соседним словам, будучи тесно связаны с ними по смыслу, — это союзы и местоимения, а иногда и прилагательные:

Я скажу̀ тебѐ дѝво дѝвное:
Что к вечѐрни пошла̀ Алѐна Дмѝтревна...
Когда всхо̀дит мѐсяц — звѐзды ра̀дуются...
Сидѝт грозный ца̀рь Ива̀н Васѝльевич.

(В этих примерах не имеют самостоятельного ударения слова «я», «что», «когда», «грозный»).

Можно указать только на один стих в «Песне про купца Калашникова», который отступает от этой нормы:

Вот уж по̀п прошел домо̀й с молодо̀й попадьѐй.

Здесь необходимо объединить общим ударением слова «прошел домой». Любопытно, что в таком виде был дан этот стих в издании 1838 г., но в «Стихотворениях» 1840 г. из него уже выпущено слово «домой», и он идет по обычному в «Песне» 4-ударному типу:

Вот уж по̀п проше́л с молодо̀й попадьѐй.

В отличие от народного стиха, Лермонтов в своем произведении допускает в громадном большинстве случаев один или два слога между ударениями и редко три или четыре слога. Это обусловлено тем, что поэт, пользуясь здесь формой народного стиха, все же продолжал стоять в указанном отношении на почве традиционной силлабо-тоники (чистый тонизм допускает большее количество слогов между ударениями). Вот почему многие строки «Песни» могут быть легко сведены к тому или иному размеру силлабо-тонического стиха или к сочетанию нескольких размеров. Так, часто попадаются хореические строки («И услышав то, Алена Дмитревна»), анапестические («Как запру я тебя за железный замок»), представляющие сочетание дактилей и анапестов

с двухсложными заменами («Сердца жаркого не залить вином», «Как стекло горит сабля вострая») и др.

Таким образом, в «Песне про купца Калашникова» Лермонтов в ритмический строй народных героических песен внес некоторые элементы литературного стиха — и получился своеобразный тонический стих, отличающийся замечательной выразительностью и мелодичностью и сохраняющий, в общем, песенно-былинный склад, вполне соответствующий содержанию этого произведения.

После 1837 г. Лермонтов отказался от тонического стиха. Но это был, повидимому, его временный отход, так как в 1841 г. он снова пытается писать паузным (стяженным) стихом, представляющим первый этап на пути к чисто тоническому стиху. Это прежде всего два стихотворения, которые были только начаты и остались неоконченными: «Лилейной рукой поправляя» и «На бурке под тенью чинары». Оба они построены на основе 3-стопного амфибрахия, но в каждой четной строке имеются в отдельных стопах ямбические замены, т. е. опущение второго безударного слога. Так как все нечетные строки идут правильно по схеме, то каждое стихотворение дает построчное чередование 3-стопного амфибрахия с 3-ударным тоническим стихом:

Лилѐйной | рукóй по | правля̀я
Едва̀ | пробы́вший | ся у́с...
На бу́рке | под тѐнью | чина̀ры
Лежа̀л | Ахмѐт И | брагы́м.

В подобном же плане построено и стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841). Оно написано 5-стопным амфибрахием, но первая стопа всех строк дает ямб, т. е. здесь выпадает второй безударный слог. Кроме того, эта первая стопа тесно сливается в произношении со следующей, утрачивая (или, по крайней мере, очень ослабляя) свое отдельное ударение. Вследствие этого все стихотворение звучит как 4-ударное[1], и обусловленная этим известная быстрота начального движения строки, сменяющаяся сейчас же плавно-уравновешенным ходом ее, создает, в полном соответствии с содержанием, пленительно-грустную мелодию:

Они любы́ли друг дру́га так до̀лго и нѐжно,
С тоской глубо̀кой и стра̀стью безу́мно-мятѐжной.

Лермонтов показал себя тонким и искусным мастером, вносящим по временам более или менее существенные изменения в традиционные ритмические построения и в пределах хорошо разработанных к тому времени двухсложных размеров (ямбиче-

[1] Гейневский оригинал («Sie liebten sich beide») представляет 3-ударный стих; только первая и пятая строки дают правильный амфибрахий, а в остальных строках различные ямбические замены.

ский и хореический стих). Он прибегает к различным способам чередования разносложных строк, комбинируя длинные стихи с короткими, неожиданно и прихотливо расставляет паузы внутри строки (цезуры), нередко пользуется переносами (enjambements), когда конец стиха не совпадает с концом фразы или ее самостоятельной в интонационном отношении части, вследствие чего возникает здесь сильная эмоциональная пауза. Все эти средства дают возможность поэту выразить самые разнообразные и живые интонации в соответствии с его идейно-творческими замыслами.

Следует указать на употребление Лермонтовым 5-стопного хорея, которого совсем не знал Пушкин. Этим размером написаны у него во второй период известные стихотворения последнего года: «Утес» и «Выхожу один я на дорогу». Если взять второе из этих стихотворений, то нетрудно видеть, что здесь в начале строк стоит или безударное слово: с к в о з ь, и, н о, ч т о б, я б, или слово, имеющее ударение на третьем слоге: в ы х о ж у, в н е б е с а х; только в немногих случаях найдем мы слова с ударением на первом слоге, но и они, подчиняясь общей ритмической инерции, ослабляются в своей акцентной силе и в известной мере атонируются, присоединяясь в произношении к следующему слову, например: «ночь тиха́», «темный дуб», «спит земля́».

То же самое можно наблюдать и во второй части каждой строки — именно на седьмом слоге совсем нет ударения или же оно значительно ослаблено: «кремни́стый путь», «холо́дным сном» и т. п. Таким образом, все стихотворение реально идет по 3-ударному плану с выделением 3-го, 5-го и 9-го слогов. Кроме того, следует иметь в виду чередование здесь женских рифм (нечетные строки) с мужскими (четные). Отсюда сравнительная быстрота звукового движения в начале и в конце каждой строки (в первом случае два слога перед ударением, во втором три) и замедленность его в средине, да в нечетных строках быстрый темп в самом конце тоже несколько замедляется (после ударения один слог).

Выхожу́ оди́н я на доро́гу;
Сквозь тума́н кремни́стый путь блести́т;
Ночь тиха́. Пусты́ня внемлет бо́гу,
И звезда́ с звездо́ю говори́т.

Этот тонкий ритмический узор, в связи с интонационной законченностью не только строфы, но и в большинстве случаев строки, определяет удивительную певучесть и особенную звуковую легкость данного стихотворения, идущего в целом в плане песенной композиции.

Как было указано, содержание стихотворения может заставить поэта сделать перерыв в ритмическом течении, резко нарушить плавность и равномерность звуковых волн. Эта цель достигается, между прочим, переносами, вызывающими обыкновенно ту или иную расстановку цезур внутри строк. К этому средству Лер-

монтов прибегал часто и в юношеские годы и в период творческой зрелости (например, в стихотворении «Я к вам пишу» и в поэме «Мцыри», 1840), пользуясь ими для создания интонации разговорного типа, для передачи тех или других психологических состояний и для выделения особенно важных и значимых слов.

Мастерское использование Лермонтовым переносов можно видеть в стихотворении «Утес», которое состоит из двух строф: в первой рисуется тучка, а во второй утес. Ритмическая конструкция первой строфы того же характера, что и в стихотворении «Выхожу один я на дорогу»: отсутствие или ослабление ударения на первом и седьмом слогах приводит к плавному, легкому 3-ударному стиху, в полном соответствии с образом веселой, бездумной тучки. Но во второй строфе сразу идут подряд два переноса (в первой и второй строках):

Но остáлся влáжный след в морщúне
Стáрого утёса. || Одинóко
Он стоúт, || задýмался глубóко
И тихóнько плáчет он в пустúне.

Резкие паузы в конце строк, сопровождаемые цезурами внутри их, делают здесь стиховое движение прерывистым, тревожным, напряженно-нервным, что дает удачную звуковую параллель к переживаниям покинутого тучкой утеса. Но этого мало. При помощи сильного ритмического перебоя из общей ткани произведения с особенной отчетливостью выделяется второй стих: в противоречии со всеми остальными строками он имеет ударение на первом слоге при отсутствии его на третьем. Поэтому оканчивающее этот стих слово «одиноко», обособленное к тому же переносом, приобретает необыкновенную выразительность; тем самым глубоко и волнующе выявляется идея одиночества, лежащая в основе всего стихотворения. Таким образом, интонационно-ритмические средства (конечно, в неразрывном единстве с лексической стороной) обусловливают полноту и силу лиризма, а вследствие этого легко обнаруживается символическая сущность данного сюжетного пейзажа, раскрывается его подлинный смысл.

Работа Лермонтова над стихом была направлена также и на строфическую организацию поэтической речи. Еще в юношеском творчестве он испробовал многие употребительные тогда формы, ища в то же время новых, оригинальных сочетаний стихотворных строк. В зрелые годы Лермонтов совсем не употребляет таких традиционных строфических построений, как октавы и сонет (они встречались в его ранней лирике), и даже отказывается от некоторых собственных сложных строф: 9-строчной — а б а б в г г в в («Он был рожден для счастья, для надежд», 1832), 10-строчной — а б а б б в в б г г («7 августа», 1831), также другого вида—а б а б в в г д д г («Когда б в покорности незнанья», 1831) и 11-строчной — а б а б в в г д д д г («Поле Бородина», 1830—1831).

Свобода и изобретательность в области строфики остаются по-прежнему принципами его работы, но теперь (во втором периоде) они соединяются с требованиями высокой художественности.

Часто пользуясь самой употребительной в русской поэзии строфой — четырехстишием с перекрестной рифмовкой (а также отчасти и другим видом его — с опоясанными, иначе охватными, рифмами), Лермонтов нередко строит эту строфу не на чередующихся мужских и женских рифмах, как это обычно делалось, а на одних мужских, женских или дактилических. Этим самым он достигает нужного ему художественного эффекта. Так, исключительно мужские рифмы придают стиху некоторую силу и резкость («Расстались мы, но твой портрет», 1837); женские рифмы в известной мере усиливают плавность и мягкость звукового течения («М. А. Щербатовой», «Есть речи, значенье» и «Пленный рыцарь», 1840; «Утес» и «Они любили друг друга», 1841); наконец дактилические рифмы при такой же плавности несколько замедляют движение в конце стиха, что соответствует грустному чувству, проникающему такие стихотворения, как «Молитва» («Я, матерь божия», 1837) и «Тучи» (1840). Нужно добавить, что одними дактилическими рифмами написано еще стихотворение «Э. К. Мусиной-Пушкиной» (1839), а в чередовании их с мужскими два стихотворения: «Молитва» («В минуту жизни трудную», 1839) и «Свиданье» (1841). Здесь Лермонтов отличается от Пушкина, у которого дактилические рифмы встречаются в виде исключения, причем только вперемежку с мужскими и женскими[1].

На почве другой традиционной строфической формы — двустишия — Лермонтов также создает различные вариации: строфа является у него или одним двустишием («Отчего», 1840, «Ребенку», 1840, и «Морская царевна», 1841), или сочетанием двух двустиший («Русалка», 1836, «Соседка», 1840, и «Дубовый листок», 1841), или, наконец, сочетанием трех двустиший («Три пальмы»). И здесь мы встречаем, наряду с чередующимися рифмами — мужскими и женскими, рифмы только одного типа: мужские («Русалка», «Морская царевна») или женские («Дубовый листок») с указанной звуковой эффективностью этих окончаний. Следует заметить, что Лермонтов значительно чаще, чем Пушкин, употреблял в своих произведениях одни мужские рифмы. Особенно охотно он обращался к ним в юношеские годы (много стихотворений и ряд поэм: «Джюлио», «Литвинка», «Исповедь», «Последний сын вольности» и «Боярин Орша»), но и в период творческой зрелости он построил исключительно на мужских рифмах поэму «Мцыри» (кроме названных стихотворений).

---

[1] Можно насчитать у Пушкина всего 20 строк с дактилическими рифмами: «На Стурдзу» (1819), «Отрывок» («На розу пафосскую», 1833), отдельные строки в «Сказке о попе и работнике его Балде»; еще встречаются дактилические клаузулы в белых стихах; таких строк — 363 (см. Н. В. Лапшина и др., Метрический справочник к стихотворениям Пушкина, М., 1934, стр. 35).

Наряду с простыми строфами (четырехстишием и двустишием) Лермонтов прибегал и в лирике второго периода к более сложным формам, объединяющим сравнительно большое количество строк — от шести до двенадцати. Поэт искал этих форм, чтобы иметь возможность выразить с особенной полнотой весь комплекс интонационных оттенков и вместе с этим широко и свободно развернуть идейно-тематическое содержание того или другого произведения.

Таковы строфы, представляющие в большинстве различные комбинации четырехстиший и двустиший (они являются или самостоятельными построениями Лермонтова, или оригинальными вариациями известных в его время строфических форм): 6-строчная — а а б в в б («Сосед», 1837, «Как часто пестрою толпою окружен», 1840); 7-строчная — а а б в в в б («Бородино», 1837); 8-строчная разных типов: состоящая из двух четырехстиший с перекрестной рифмовкой («Не верь себе», 1839, «Казачья колыбельная песня», 1840, «Любовь мертвеца» и «Не плачь, мое дитя», 1841), или из такого же четырехстишия и двух двустиший («Завещание», 1840), или из четырехстишия, вставленного в рамку из двустиший («Э. К. Мусиной-Пушкиной», 1839); 10-строчная — а б а б в в г д д г («Гляжу на будущность с боязнью», 1837); 11-строчная а б а б в г г в в д д («Памяти А. И. Одоевского», 1839) и 12-строчная, состоящая из трех четырехстиший с перекрестными рифмами («Свиданье», 1841).

Очень редкую в нашей поэзии строфическую композицию дает стихотворение «На севере диком» (1841): оно состоит из двух четырехстиший, из которых каждое построено на рифмовке 2-й и 4-й строк. Что касается 1-й и 3-й строк четырехстишия, то они не имеют созвучных окончаний между собой, зато рифмуются соответственно с 1-й и 3-й строками другого четырехстишия. Таким построением устанавливается крепкая связанность обеих строф, содержащих контрастные образы северной сосны и южной пальмы [1].

Что касается поэм второго периода, то «Демон» (окончательная редакция 1841 г.) дает бесстрофную композицию, «Тамбовская казначейша» (1837) написана онегинской строфой, «Мцыри» (1840) — двустишиями, а для «Сашки» (1839) и «Сказки для детей» (1839) Лермонтов изобрел особую 11-строчную строфу (не та, что в стихотворении «Поле Бородина» или в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского»), отличающуюся простотой своего строения: она представляет сочетание четырехстишия с перекрестными рифмами, добавочной 5-й строки, рифмующейся с 1-й, и трех двустиший — а б а б а в в г г д д.

То же мастерство проявил Лермонтов и по отношению к е в ф о-

[1] В оригинале у Гейне («Ein Fichtenbaum steht einsam») также рифмуются между собой только вторая и четвертая строки каждого четырехстишия, но оба эти четырехстишия не связаны друг с другом рифмовкой первой и третьей строк.

н и и стиха, т. е. к его чисто звуковой организованности, заключающейся в определенном сочетании звуков в строке, в их чередовании и особенно повторении. У зрелого поэта разнообразные евфонические узоры не были бесцельной звуковой игрой, в них нельзя заметить какой-либо искусственности и надуманности. Напротив, выбор и расположение звуков имеет в большинстве случаев ясную цель — создание наиболее экспрессивной, эстетически действенной речи, с максимальной художественной силой раскрывающей мысли и чувства автора. При этом евфоническая эффективность стиха естественно связывается с его интонационно-ритмической выразительностью и вместе с нею помогает читателю глубже и полнее воспринять образ, понять идею и проникнуться известным настроением. Так, в стихотворении «Русалка» первая строфа насыщена звуками л, л н, н, которые, с одной стороны, воспроизводят до некоторой степени легкий плеск волн в реке, а с другой — усиливают гармоническое звучание стиха, его напевность, помогая выявлению основной интонации этого произведения:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

(Т. II, стр. 3.)

Ряд других произведений Лермонтова обнаруживает несомненное богатство гармонических сочетаний, определяющих удивительную звучность, музыкальность его стиха (она варьируется в зависимости от ораторского или напевного стиля). Внутренние рифмы, аллитерации и ассонансы, построение строк на одной ударной гласной или на симметричном расположении разных ударных гласных, или, вообще, на различных звуковых повторах — всеми этими средствами евфонии Лермонтов владел превосходно. В то же время эти средства служили ему для скрепления, для спаивания в одно целое стихотворной строки или даже ряда строк (вместе с их ритмической и строфической организованностью). Примеров этого рода очень много:

Как мàльчик кудрявый резвà...
Дòбрый кòнь в зелѐном пòле...
Лу́чшего àнгела ду́шу прекрàсную...
И улыбàлися лука́вые уста́...
Расте́ний рàдужный наря́д...

Лермонтов довольно часто прибегал к усилению евфонической выразительности эпитета, связывая его с определяемым словом через повторение в них одних и тех же или близких звуков:

Как тот певѐц, невѐдомый, но милый...
И прячется в саду малѝновая слѝва...

Роскошные листья и звýчный ручéй...
Не шепчутся листья с гремýчим ключóм...

Нередки также звуковые повторы в словах, ближайшим образом связанных между собою в предложении (помимо эпитетов):

Когда студеный ключ игрáет по овráгу...
Отворите мне темницу...
Лучами рáдостно игрáя...
И часто тайное сомненье
Темнило светлые черты...

Здесь звуки, связывая близкие между собой по синтаксическому положению слова, подчеркивают содержание фразы, ее внутренний смысл.

Иногда звуковые повторы дают возможность поэту выделить в стихе слово, а в строфе — строку, имеющие особенный смысловой вес. Так, в стихотворении «Молитва» («Я, матерь божия») во второй строфе, где поэт говорит, что он молится не за себя, а за любимую женщину, наибольшая смысловая значительность приходится на третью строку, и она как раз ясно выделена из состава строфы особым евфоническим узором:

Но я вручить хочу деву невинную.

То же значение имеет звуковое выделение строки: «Не стóит óн безýмной мýки» (стихотворение «Не плачь, не плачь, мое дитя», 1841) или строки: «Вечерним выстрелам внимаю» (стихотворение «Ты помнишь ли», 1841).

Вообще в своем зрелом творчестве Лермонтов выступает как великолепный мастер евфонических сочетаний, каким мы его видели и в области интонационно-ритмических построений, а также в работе над композицией своих стихотворений.

III. Средства художественной изобразительности

Новый мир художественных образов, воплотивший все идейно-творческое богатство Лермонтова, потребовал от автора большой работы в области поэтического языка — в создании, выборе и употреблении метафор, сравнений и эпитетов. Эти средства изобразительности изменяли свой характер в зависимости от изменения творческого метода.

Романтическая поэтика юношеских произведений Лермонтова характеризуется установкой не на предметную изобразительность, конкретность и точность, а на эмоциональную выразительность, на субъективную оценку, в связи с напряженно-яркой, эффектной речью, с изысканными и экзотическими словесными образами.

В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840) о поэте говорится:

Порой влюбляется он страстно
В свою нарядную печаль...

(Т. II, стр. 71.)

Это в полной мере можно применить к раннему Лермонтову, который действительно стремился облечь свою печаль и вообще свои переживания, а также изображаемую природу в нарядную и пышную одежду.

Поэтическая образность у Лермонтова этого времени основывается не столько на вскрытии действительных, объективных связей между ассоциируемыми предметами (как у художников-реалистов), а прежде всего на передаче субъективного отношения автора к воспроизводимому им миру. Поэтому мотивировка того или другого образа дается у него обыкновенно не в логическом плане, а в эмоциональном, и образ вплетается в поэтическую ткань произведения совершенно неожиданно, без всякой подготовки, при отсутствии реального сходства между ним и предметом изображения.

Особенно характерным для лермонтовской стилистики является построение и сочетание образов по принципам антитезы (контрастного сопоставления) и гиперболизма (чрезмерного увеличения). Переживания поэта (или близкого к нему героя) обыкновенно окрашиваются при этом в преувеличенно мрачный цвет, и трагизм его положения подчеркивается тем самым с особенной эффектностью.

Нет сомнения, в этой стилистической системе много искусственного, натянутого и риторического; многое является заимствованным из употребительного в то время поэтического словаря. Но вместе с тем здесь ясно обнаруживается напряженность чувства молодого поэта, острота, сила и противоречивость его переживаний. За исключением ученически-слабых стихотворений (главным образом двух первых лет литературной работы) в юношеской лирике Лермонтова под риторическим словесным покровом почти всегда бьет живая струя подлинных чувств поэта, в патетической лексике и фразеологии слышится его самостоятельная, оригинальная мысль (при этом иногда все же нужно учитывать момент преувеличения, обусловленного романтической традицией, а также молодостью поэта).

Эта ранняя поэтическая манера Лермонтова создалась на почве русского и европейского романтизма 20—30-х годов, причем основным источником послужила поэтика Байрона и его подражателей. Что касается классицизма, то, поскольку Лермонтов прошел мимо него, в лермонтовской поэзии мы почти не встретим античных образов, античных метафор и сравнений (их было много у Пушкина). Заимствуя у различных романтиков нужный

ему словесно-поэтический материал, Лермонтов даже в юношеские годы старался его творчески трансформировать, причем еще больше усиливал эмоциональную энергию слов, сентенций и стиховых формул, еще больше сгущал трагическую окраску переживаний и ситуаций.

Как указано выше, творческая эволюция Лермонтова происходила в направлении от романтизма к реализму; понятно, что по этому пути он шел и как мастер поэтического языка. В соответствии с этим патетический, искусственно приподнятый тон его речи мало-помалу снижается; эффектные, пышно-декоративные словесные построения уступают место более простым, естественным, порой непринужденно-разговорным выражениям. Постепенно вырабатывается реалистический стиль, характеризующийся стремлением поэта к простоте и точности образов, к их логической подготовленности и мотивированности, к их конкретности и определенности.

Но и во второй период, когда Лермонтов укреплялся на позициях реалистического искусства, мы встретим у него отражения прежнего романтического метода: поэт нередко прибегает к вольной игре антитезами, к разного рода гиперболическим определениям и характеристикам; порой он не преодолевает искушения блеснуть неожиданным и смелым сравнением, эффектной метафорой или изысканным эпитетом. Эти отзвуки романтической поэтики особенно обильны, конечно, в тех произведениях последних лет, которые разработаны еще в романтическом плане, т. е. в поэмах «Мцыри» (1840) и «Демон» (окончательная редакция 1841 г.). Это произведения большого художественного мастерства, но они все же написаны повышенно-ярким языком, с частым, хотя и искусным употреблением антитез и гипербол, а в «Демоне» с пышными, нарядно-экзотическими словесными образами.

Следует заметить, что патетическая, напряженно-страстная речь в стихотворениях ораторского стиля («Смерть поэта», «Дума» и др.), при известном внешнем сходстве с языком романтических произведений (развертывание темы при помощи контрастных сопоставлений, гиперболизм выражений, высокая лексика), тем не менее строится уже на реалистическом принципе, соответственно строгой социальной направленности этих стихотворений.

Поэтический язык зрелого Лермонтова, представляя известное диалектическое единство (общая реалистическая установка и некоторые элементы романтического стиля), характеризуясь повторением отдельных словесных образов и стиховых формул, постоянно и многообразно варьировался, в зависимости от идейного задания, от темы, жанра и интонационной организации того или другого произведения.

Романтические пережитки и реминисценции в лермонтовских стихотворениях второго периода обусловили некоторую ослож-

ненность, неясность и неточность стилистических элементов (здесь могли быть также и художественные неудачи или срывы автора), и Белинский в своем разборе изданной при жизни Лермонтова книги его стихотворений, делая общее заключение о его поэзии, совершенно правильно сказал: «Мы должны заметить в ней один недостаток: это иногда неясность образов и неточность в выражении». Однако знаменитый критик тут же указывает, что таких мест в книге Лермонтова немного («мы говорим не больше, как о пяти или шести пятнышках») и что «все остальное в ней удивляет силой и тонкостью художественного такта, полновластным обладанием совершенно покоренного языка, истинно пушкинской точностью выражения»[1].

Конечно, и в других стихотворениях этого периода, оставшихся не известными Белинскому, найдутся отдельные стилистические «пятнышки», но в целом поэзия зрелого Лермонтова ясно говорит о его замечательных достижениях в области поэтического языка.

Юношеские произведения Лермонтова богаты метафорами, которые строятся по принципам романтической поэтики: гиперболизм, сопоставление по контрасту, установка на эмоциональную выразительность. Автор мало заботится о логической мотивировке метафорических образов, о реальной связи между ассоциируемыми предметами, — он стремится лишь к тому, чтобы возможно ярче, острее и интенсивнее выразить свои переживания или раскрыть внутренний мир своих мрачных и гордых героев.

При создании метафор Лермонтов пользуется сравнительно узким кругом представлений романтического характера. Через его юношеские стихотворения и поэмы проходят, часто повторяясь с различными вариациями, образы: рок (судьба), ад — обыкновенно в сопоставлении с небом или раем, вечность, вселенная, яд, венец (венок) и несколько реже змея и кинжал. Таковы: «Она увяла в бурях рока», «Они мой рай, они мой ад», «За вечер тот я б не взял вечность», «Нет, за единый мщенья час, клянусь, я не взял бы вселенной», «Тайный яд течет в моей крови», «Венец терновый я осужден влачить», «Хоть сердце тяжело как камень, но все под ним змея», «Тогда раскаянья кинжал пронзит тебя».

От употребления этих образных выражений (и других такого же рода) поэтическая речь Лермонтова становится взволнованной, страстной, эмоциональной, но зато она много теряет в своей простоте, ясности и художественной уравновешенности. Метафорические выражения кажутся нередко натянутыми и искусственными и производят впечатление некоторого однообразия, гиперболы и антитезы, намеренно подчеркнутые, получают характер словесных штампов и часто не дают нужного эффекта.

---

[1] Статья 1841 г. «Стихотворения Лермонтова» (Соч., 1911, т. I, стр. 958).

Постепенно Лермонтов отходит от этой риторики и, вместе с усилением в его творчестве реалистических установок, вступает на путь опрощения метафоры, ее мотивированности в данном поэтическом тексте. Правда, неожиданность, смелость, эффектность и изысканность образов нередко являются принципами метафоризации и у зрелого поэта, но теперь эти принципы применяются тоньше и оригинальнее, с художественным тактом большого мастера.

Во втором периоде Лермонтов освобождается от метафорических образов ада, рая и вечности и очень редко прибегает к метафоре яд. Кинжал из метафоры становится предметом самостоятельного изображения как подарок любимой женщины («Кинжал») или как символ («Поэт»). Образ рока принимает более углубленный характер как символ непреодолимых условий окружающей поэта жизни.

В связи с усилившимся стремлением к конкретности и точности в метафорических образах Лермонтов расширяет пределы материализации психических явлений, связывая внутренний мир человека не только с природой (это было и раньше), но также и с вещами, с бытовыми предметами, что прежде встречалось сравнительно редко. Таковы метафоры: «чаша наслажденья», «кладбище памяти», «надежд погибших и страстей несокрушимый мавзолей», «ржавчина презренья». Последняя метафора заканчивает стихотворение «Поэт», и Белинский находил, что это «выражение неточное и сбивающееся на аллегорию». Однако, несмотря на некоторую искусственность, это выражение удачно завершает параллель между кинжалом и поэтом (указанный выше тип компаративной композиции), соединяя свойства обоих: «ржавчина» относится к кинжалу, а «презренье» — к утратившему свое высокое назначение поэту.

Через все творчество Лермонтова проходит прием олицетворения природы — ее оживления (анимизации) или очеловечения (антропоморфизации). Но это не холодное, условно-традиционное приписывание неживым предметам тех или других признаков человека (так именно было в классицизме), а подлинное, глубоко прочувствованное одушевление природы, ее психологизация. У Лермонтова природа живет настоящей жизнью: у него действуют, думают, чувствуют, радуются или страдают и волны, и облака, и горы, и скалы, и месяц, и звезды. В этом отношении поэт мало изменился в течение своей творческой жизни. Так, например, в стихотворении «Ангел» (1831) говорится, что «месяц и звезды и тучи толпой внимали той песне святой», но то же, по существу, и в стихотворении «Пророк» (1841): «И звезды слушают меня, лучами радостно играя». Благодаря такому отношению к природе Лермонтов и мог создать ряд изумительных пейзажных символов («Три пальмы», «Дары Терека», «На севере диком», «Утес», «Дубовый листок»), в которых из-

за предметов природы так легко и свободно выступают замещаемые ими люди.

В творчестве второго периода Лермонтов стремится к метафорам реалистического типа, т. е. основанным на действительном сходстве между соединяемыми в одно целое предметами. Однако нередко встречаются и неточные метафоры, иногда даже построенные на о к с ю м о р о н е (когда связываются противоречивые, логически несовместимые представления):

То был пустыни в е ч н ы й г о с т ь —
Могучий барс.

(«Мцыри».)

Конечно, гость не может быть вечным, и барс в пустыне не гость, а постоянный житель. Почти в то же время в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» Лермонтов применяет образ гостя к своим переживаниям, и получается вполне мотивированная метафора:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник н е́ з в а н н у ю г о с т ь ю...

(Т. II, стр. 59.)

В одном случае метафора играет композиционную роль: в стихотворении «Пленный рыцарь» тема развертывается с помощью метафор, в которых тюремная обстановка, окружающая пленного рыцаря, ассоциируется с его воинским снаряжением (панцырь, шлем, забрало, щит), причем в дальнейшем эти метафоры раскрываются: «Быстрое время — мой конь неизменный» и т. д.

В лирике Лермонтова двух последних лет метафоры встречаются сравнительно редко и отличаются обыкновенно простотой и ясностью. Только в стихотворении «Последнее новоселье», в связи с ораторским стилем, а также с образом Наполеона, трактуемого здесь попрежнему в несколько романтическом плане, найдем мы относящиеся к нему пышные метафоры риторического характера: «риза чудная могущества и славы», «великой жатвы семя». Еще реже употребляются метафоры в романе «Герой нашего времени», причем они являются главным образом а н и м и с т и ч е с к и м и — олицетворением явлений природы: «Лишь изредка умирающий ветер шумел вершинами тополей», «Мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи», «Метель гудела сильнее и сильнее,—точно наша родимая, северная, только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее». Это объясняется тем, что пейзаж вводится в роман как фактор, вызывающий в герое известные настроения, желания, мысли, которые в свою очередь переносятся в какой-то мере обратно в природу — она рисуется в преломлении психики героя.

В целом во втором периоде Лермонтов достиг большого искус-

ства в своих метафорах, создав ряд художественно-экспрессивных и запоминающихся образов:

И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла,
Но светлая слеза — ж е м ч у ж и н а с т р а д а н ь я.
(Т. II, стр. 35.)

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
О т р ы т ь в д у ш е давно безмолвной
Еще неведомый и девственный р о д н и к,
Простых и сладких звуков полный...
(Там же, стр. 44.)

... но, безумный —
Из детских рано вырвался одежд
И с е р д ц е б р о с и л в м о р е ж и з н и ш у м н о й.
(Там же, стр. 53.)

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза ж е л е з н ы й с т и х,
О б л и т ы й г о р е ч ь ю и з л о с т ь ю!..
(Там же, стр. 59.)

В о ч а х людей ч и т а ю я
С т р а н и ц ы злобы и порока.
(Там же, стр. 145.)

Для поэтического стиля Лермонтова не в меньшей мере, чем метафоры, характерны также с р а в н е н и я. Его юношеские произведения — лирика, поэмы, повесть «Вадим» — предельно насыщены сравнениями, в общем специфическими для романтической поэтики: они построены на началах риторизма, гиперболизма и подчеркнутого контраста и дают очень часто сложные, развернутые образы. В основании этих сравнений лежит не действительное сходство сопоставляемых предметов в их объективных признаках, а прихотливый субъективизм авторского восприятия этих предметов. Отсюда их немотивированность, нередко натянутость, искусственность.

В том же плане конструируются большей частью другие сравнения из юношеских произведений поэта, приводя иногда к нежелательному для автора эффекту. Так, одно место в повести «Вадим», где герой сопоставляется с Наполеоном, потом с «вампиром, глядящим на издыхающую жертву», а его внутреннее состояние — с «ядовитым крокодилом в глубине чистого американского колодца», производит против воли автора комическое впечатление своей необоснованностью и неуместностью[1].

Нужно заметить, однако, что и в этот период своего творчества

[1] М. А. Р ы б н и к о в а, Введение в стилистику, М., 1937, стр. 184.

Лермонтов далеко не часто переходит за грань подлинно художественного и его сравнения, лишенные предметно-логической убедительности, все же понятны в эмоциональном аспекте и часто поэтически эффективны.

В зависимости от общего характера романтических сравнений находится тяготение Лермонтова к образам фантастическим и мифологическим (в частности библейским и христианским), например, у него черкешенка скрывается, как «некий призрак гробовой»; разбойник глух для просьб, «как адский дух»; «знамя вольности, как дух, идет перед толпой»; Клара стояла, «как ангел брани»; «как херувим, она была обворожительно мила»; «мила, как пери молодая», Зара «вся была слита, как гурии, из сумрака и света» и др. Как отмечалось выше, античные образы у Лермонтова почти не встречаются. Только в поэме «Измаил-Бей» найдем отражение мифа о Поликрате (царь кинул в море алмаз, который был ему возвращен) да в поэме «Сашка» (следовательно, уже во второй период) встречаются два сравнения явно комического характера: Мавруши с Ариадной и профессора с пифией.

Наряду с фантастическими образами обильно представлены в сравнениях раннего Лермонтова образы психологические и абстрактные, когда явления и предметы физического, материального мира сопоставляются с внутренними состояниями человека и отвлеченными понятиями. Характерным примером этого рода может служить описание пещеры в поэме «Ангел смерти», где привлечены подряд три таких сравнения:

На нем пещера есть одна, —
Жилище змей — хладна, темна,
Как ум, обманутый мечтами,
Как жизнь — которой цели нет,
Как недосказанный очами
Убийцы хитрого привет...

(Т. III, стр. 149.)

Неконкретность и известная неточность этих сравнений (пещеры — с умом, с бесцельной жизнью и с приветом убийцы) очевидна.

Вообще Лермонтов в это время любит накоплять сравнения вокруг одного лица или предмета, причем берет их из самых различных областей, связывая их лишь эмоциональным отношением к изображаемому. Таков, например, портрет Леды, героини поэмы «Последний сын вольности». Он составлен из шести сравнений, в которых Леда сопоставляется с звездою, весною, пустынным цветом, песней юности, птицей вольности и воспоминанием детей. Весь этот риторический поток объединен только желанием автора показать, насколько героиня была прекрасна.

В приведенных сравнениях ясно обнаруживается гипер-

болизм; вообще он проходит через многие образные выражения этого периода: румянец на щеках Измаила сопоставляется с заревом пожара и лавой Этны; во мрак души поэта, «как вечности таинственную тьму, ничто живое не проникнет» и т. п. Так же часто встречаются и антитетические сравнения, например:

И путникам он нравился не раз,
Как весть кончины иль бессмертья глас...
(Т. I, стр. 227.)

Что мой теперешний покой —
Лишь глас залетный херувима
Над сонной демонов толпой.
(Т. I, стр. 298.)

В произведениях второго периода Лермонтов понемногу переключается на реалистический стиль, и это ясно отражается на характере его сравнений. Прежде всего уменьшается количество психологических сравнений, при этом многие из них совсем исчезают: надежда, ум, месть, благодарность, воспоминание, блаженство, мир, веселье. Другие сохраняются, но изменяются в направлении к конкретному. Действительно, теперь берутся не общие категории (любовь, жизнь), а их более или менее конкретизированные, уточненные разновидности, в связи с указанием на то или другое основание сравнения. Если раньше наблюдаются такие сравнения: «Лицом прелестный, как любовь», «В душе печальной, незнакомой счастью, но нежной, как любовь», то теперь мы имеем: «И после них (т. е. туч) на небе нет следа, как от любви ребенка безнадежной». Конечно, и это последнее сравнение — романтического типа, но все же в нем есть элемент конкретности, чего не было в ранних сравнениях.

У зрелого Лермонтова меньше стало образных выражений, использующих и фантастические представления, причем совсем не употребляются такие, как «адский дух» или «призрак гробовой», потерявшие для него теперь всякую художественную эффективность. Наоборот, увеличивается количество бытовых сравнений, которые обращаются теперь не только к условно-поэтическим предметам (кинжал, маяк, храм, мавзолей), но и к реальным вещам дворянско-интеллигентского и даже народно-трудового обихода: мяч, рисунок, печать, лента, печь, молоток и др. Любопытно, что поэт нередко обращается за материалом для сравнений к военному быту (образы инвалида, часового, ратника, сраженья), к театральному (трагический актер, балет) и к социально-политическому (преступник перед казнью или в цепях, узник, слушающий вольную птицу, раб, властелин).

Но особенно важно указать, что теперь Лермонтов во многих случаях обнаруживает стремление к мотивированности сравнений, к их определенной связи с тематикой произведения. В стихотворении «Сосед» поэт, находящийся в тюрьме, слушает песню своего соседа; ее звуки исполнены тоской, и это вполне оправдывает сравнение их со слезами:

... и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются.

Поэт взволнован, он сам плачет под звуки этой песни, и тем самым оправдано сравнение обратного порядка, т. е. слез со звуками:

... и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

Нет сомнения, в творчестве второго периода сравнения становятся более простыми, точными, конкретными и мотивированными. Однако прежний общий характер их (эмоционально-экспрессивный, субъективно-оценочный) сохраняется и в это время. Поэт попрежнему прибегает к антитезам и гиперболам, а также не чуждается фантастических и психологических сравнений. Но теперь в материале сравнений и в их построении обнаруживается большой художественный такт и тонкое словесное мастерство. Таковы сочетания сравнений, основанные на контрасте:

Он нужен был толпе как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы...

Прекрасна как ангел небесный,
Как демон коварна и зла.

Или гиперболические сравнения:

Он был рожден под гибельной звездой,
С желаньями безбрежными как вечность...

Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан.

Даже в романе «Герой нашего времени» — произведении подлинного реалистического искусства — слышатся порой отзвуки в общем преодоленного теперь романтического стиля. Мы найдем здесь и психологические сравнения («Тихо было на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы»; «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка») и гиперболические («Глаза Бэлы сверкали, будто два угля», «Она чувствовала внутри жар, будто в груди у нее лежало раскаленное железо»). Но кто не согласится, что эти образы, несмотря на некоторую романтическую окраску, эстетически действенны и убедительны?

Природа служила для Лермонтова богатым источником, откуда он обильно черпал материал для сравнений, сопоставляя с нею

чаще всего человека — его действия и душевные переживания. Сравнений этого рода у него очень много, причем некоторые проходят через все его творчество, повторяясь обыкновенно с теми или иными изменениями. Так, Лермонтов очень часто пользуется образом звезды, связывая его с огоньком, слезами, уходящей жизнью, радостью и счастьем; но обыкновенно он относится к прекрасным женским глазам: о Леиле говорится, что «ее глаза, как звезды, блещут»; глаза Тирзы иногда «блуждали, как порой звезда по небесам блуждает». Эта прочная ассоциация глаз с звездами привела к обратному сравнению в «Демоне»:

И звезды яркие, как очи,
Как взор грузинки молодой.

В той же поэме с звездой сопоставляются мечты Демона, а также его таинственный образ:

... и мечты
О прежнем счастье, цепью длинной,
Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда...
Сиял он тихо, как звезда.

Здесь, как и раньше, звезда выполняет поэтизирующую функцию, возвышая, идеализируя героя (или вообще рисуемый предмет). Но в реалистической поэме «Сашка» сознательно снижены прежние «высокие» образы, и мы найдем здесь такое сравнение конкретного, натуралистического порядка:

И люстры отражались в зеркалах,
Как звезды в луже.

Лермонтов часто привлекает для сравнения образы таких животных, птиц и растений, которые по литературной традиции считались особенно поэтическими, это — лань, серна, птичка, цветок и листок. Как известно, Пушкин применил образ лани к своим любимым героиням — Татьяне Лариной и Марии Кочубей, а также к прекрасной дочери сказочного Зензевея. Также и у Лермонтова про Аду, героиню поэмы «Ангел смерти», говорится:

Она резва, как лань степная.

Но в поэме «Сашка» поэт пользуется этим образом с явно пародийной целью, приурочивая его к дочери буфетчика Мавруше — в комической сцене, когда гувернер застал с нею Сашку и последний «одним тузом выгнал вон француза»:

И вслед за ним, как лань кавказских гор,
Из комнаты пустилася бедняжка.

Позднее Лермонтов привлекает лань для конкретной обрисовки быстрого бега:

Гарун бежал быстрее л а н и...
(«Беглец».)
Несется конь быстрее л а н и!
(«Демон».)

Обращение к образу серны (у Пушкина она связывается с Марией Кочубей) в творчестве Лермонтова более устойчиво, везде сохраняя свой традиционный характер. Таковы глаза Зары («Аул Бастунджи»):

Черны глаза у с е р н ы молодой,
Но у нее глаза чернее были.

Про Мцыри, когда он ребенком был привезен в монастырь, говорится: «Как серна гор, пуглив и дик». Наконец в «Герое нашего времени» этот же образ применяется к поэтической дикарке Бэле: глаза у нее «черные, как у горной серны»; она «пуглива, как дикая серна».

С образом п т и ч к и у Лермонтова соединяется представление легкости и быстроты движений, беспечности и вольности. Поэт рано ввел его в свой словесно-поэтический инвентарь, — про Селима (поэма «Аул Бастунджи») рассказывается:

Он рос один... по воле, без забот,
Как п т и ч к а, меж землей и небесами.

Он удержался и у зрелого Лермонтова:

И как божии п т и ч к и вдвоем
Мы в широкое поле порхнем...

Она ускользнет как змея,
Вспорхнет и умчится как п т и ч к а...

Также о княжне Мери рассказывается, что она подскочила к Грушницкому «легче птички».

Довольно частые у Лермонтова образы ц в е т к а и л и с т к а ассоциируются обычно с представлениями увяданья, недолговечности, слабости, нежности, беспомощности, бесприютности, одиночества. Известно применение этих образов к Мцыри. А вот другие примеры:

Меньшой был слаб и нежен с юных дней,
Как ц в е т в е с е н н и й под лучом заката...

Она прижалась к юноше. Л и с т о к
Так жмется к ветке, бурю ожидая...

Затряслась, как л и с т о ч е к осиновый.

Образ листка, воплощающего идею одиночества и бесприютности, стал предметом самостоятельной разработки в сюжетном пейзаже «Дубовый листок».

Из образов, играющих противоположную роль — унизить, осудить героя, выразить к нему антипатию, неприязнь, у Лермонтова наиболее часто встречаются з м е я и з в е р ь. Первый образ имеет прямое значение — вид змеи и ее движения («Ползут, как змеи, облака», «Река кружилася, как змей», «Как змеи кудри на плечах») и переносное — хитрость и коварство женщины («Ты не коварна, как змея»). Но чаще с образом змеи сопоставляются тяжелые душевные переживания с целью придать им бóльшую экспрессивность:

И г р у с т ь на дне старинной раны
Зашевелилася как з м е й...

Моя ж п е ч а л ь бессменно тут,
Она то ластится как з м е й...

В груди моей шипит в о с п о м и н а н ь е,
Как под ногой прижатая з м е я.

Здесь змея становится с и м в о л о м г р у с т и и п е ч а л и и удерживает этот характер в некоторых описаниях, например в эпилоге поэмы «Демон», где рисуется «грустный замок», и в число деталей этой картины входит «осторожная змея», выползающая из темной щели.

С образом з в е р я соединяется представление жестокости, беспощадности (обыкновенно по отношению к врагу, к сражающимся): победитель «врывается, как хищный зверь»; в сражении при Валерике «резались жестоко, как звери». Любопытно, что не пользующийся симпатией автора «бедный страстный юнкер» Грушницкий сравнивается в одном месте также с хищным зверем. Но иногда этот образ означает загнанность, затравленность и гибель:

И скрылся я один в пустыне,
Как з в е р ь, преследуем, гоним.

Сюда же относится проникнутое глубоким лиризмом сравнение, приуроченное к умирающему гладиатору:

Напрасно — жалкий раб, — он пал, как з в е р ь лесной,
Бесчувственной толпы минутною забавой.

Часто Лермонтов пользовался сравнениями в своей пейзажной живописи: подобно метафорам, его сравнения в этой области стремятся представить природу живою, одушевленною: Арагва и Кура обнялись, «будто две сестры»; деревья шумят, «как братья в пляске круговой»; «Терек прыгает, как львица»; облака движутся, «как будто белый караван залетных птиц из дальних стран». Такого рода сравнения одновременно увеличивают изобразительность и повышают эмоциональный тон картины.

Того же художественного эффекта Лермонтов во многих случаях достигает другим путем — облекая природу во все я р к о е, б л е с т я щ е е, с в е р к а ю щ е е, показывая в ней бесчисленные блески, цвета, огни и лучи. Отсюда устойчивый ряд предметов, которые привлекаются им для создания сравнений (а также и метафор): з о л о т о, с е р е б р о, а л м а з, ж е м ч у г, и з у м р у д и др. Таковы сравнения:

Покрывшись пеною рядами,
Как с е р е б р о м и ж е м ч у г а м и,
Несется гордая волна...

Пред ним Казбек, как г р а н ь а л м а з а,
Снегами вечными сиял...

Брызги на шее как ж е м ч у г дрожат.

Отсветы этого «радужного наряда» природы нередко падают и на человека: слезы светлы, как а л м а з; «взор блистает э м а л ь ю голубой»; «пурпурных уст и глаз... светлых, как а л м а з»; «как ж е м ч у г перси белизной».

В своих реалистических поэмах («Монго», «Тамбовская казначейша», «Сашка» и «Сказка для детей») Лермонтов часто употребляет «дерзкие» сравнения, т. е. сравнения нарочито обыденного, подчеркнуто простого характера (иногда с комической окраской): казначейша бела, как с а х а р; сердце стучало, как м о л о т о к; балкон висел, как к л е т к а; плоты и барки теснились, как т а б у н; они спешат подобно д в у м в о р а м; всех будто в а р о м обожгло; она с утра была как в л и х о р а д к е.

Кроме того, в этих произведениях нередко пародируется «высокая», романтическая окраска образов, и с целью произвести комический эффект сопоставляется обыденное с вызвышенным Таков, например, портрет казначейши Авдотьи Николаевны, шутливый тон которого подчеркивается особой интонацией:

...А глаза...
Ну что такое б и р ю з а?
Что н е б о?
А этот носик, эти губки,
Два свежих р о з о в ы х л и с т к а!
А п е р л а м у т р о в ы е зубки,
А голос сладкий, как м е ч т а!

Последний стих поэт перенес из «Боярина Орши», где он звучит совершенно серьезно, а позднее, в 1841 г., повторил его с небольшим изменением — опять-таки в серьезном, глубоко прочувствованном тоне:

Из-под таинственной холодной полумаски
Звучал мне голос твой о т р а д н ы й, как м е ч т а.

Особенно много комических, пародийных сравнений в «Сашке»: любовь Саши чиста, как снег вершин Кавказа; Саша стоял как Аббадона грозный; легкомысленная красавица Тирза сопоставляется с Сусанной, слуга Сашки — с Мефистофелем, профессор — с пифией и т. п.

Но эта линия образов в поэме «Сашка» постоянно перебивается другою линией, в которой отражается до конца не преодоленный еще романтизм; так, желанья сопоставляются с царскою короной, сердце — с чашей, ядом налитой, страх — со струнами лютни, туча — с безнадежной любовью поэта и с мечтами. Также в «Сказке для детей» найдем такое психологическое сравнение, построенное на антитезе, которое неожиданно перекликается с юношескими образами этого рода:

Румяный запад с новою денницей
На севере сливались, как привет
Свидания с молением разлуки.

Однако, если взять сравнения периода творческой зрелости Лермонтова в их общей массе, то станет ясным, что они идут теперь по реалистической магистрали, направляясь в сторону конкретности и предметной мотивированности. При этом они представляют замечательное богатство: даже там, где образ — традиционный или собственный — повторяется, он многообразно варьируется, приобретая различные смысловые оттенки в связи с новым поэтическим контекстом. Конечно, отдельные сравнения могут казаться недостаточно удачными, но большинство их являются, несомненно, высокими достижениями поэта в области поэтической семантики. Как уже указывалось, он сумел во многих из них органически сочетать глубокую эмоциональную экспрессивность с живой и конкретной образностью.

В поэтическом языке Лермонтова большую роль играют также эпитеты. В своей эволюции они проходят в общем тот же путь, что метафоры и сравнения. Их характер и способы употребления изменяются в зависимости от общей художественной направленности его творчества в тот или другой период. В юношеских произведениях эпитеты явно выступают как одно из средств романтической поэтики, причем Лермонтов свободно пользуется сложившимся к тому времени в русской литературе эпитетным фондом — преимущественно той его частью, которая была связана именно с романтизмом.

В соответствии с основными темами ранней поэзии Лермонтова его эпитеты распределяются по двум главным категориям: 1) означающие гордость, мятежность и свободу — гордый, надменный, мятежный, безумный, свободный, вольный, высокий и возвышенный; 2) означающие тоску, разочарованность, одиночество — печальный, мрачный, бледный, холодный (хлад-

ный), ледяной (ледяный), немой, горький, одинокий. Кроме того, многие эпитеты дают чисто романтические понятия загадочного, вечного и бепредельного — роковой, вечный, таинственный, безбрежный, или же выполняют идеализирующую, субъективно-оценочную функцию, выражая преклонение, любовь и ласку — милый, нежный, прекрасный, живой, святой, небесный, неземной, волшебный, чудный, чудесный, сладкий и сладостный.

Лермонтов очень часто употребляет эти и подобные им эпитеты, которые представляют, таким образом, устойчивый ряд, производя в целом однообразное, утомительное впечатление: всюду мелькают эти привычные слова, в одинаковом стилистическом окружении и в традиционном смысловом значении. Однако и в этот ранний период своего творчества Лермонтов стремится выйти за пределы указанного узкого круга романтических эпитетов, становившихся уже словесными штампами. Прежде всего он варьирует обозначения традиционных качеств, придавая им различные оттенки. Так, наряду с основными эпитетами мрачный и печальный он привлекает много других, синонимических: сумрачный, пасмурный, угрюмый, равнодушный, отчужденный, бедный, скучный, недвижный, пустынный, могильный, презренный людьми. Или рядом со словом мятежный встречаются близкие к нему: буйный, бурный, пылкий, пылающий, пламенный, страстный, горячий, знойный.

С другой стороны, юный поэт находит порой вполне конкретные и точные эпитеты, правильно и метко характеризующие данный предмет. Так, например, еще в 1830 г. в стихотворении «Посвящение» он дает превосходную характеристику великосветского общества:

Блестит надменный, глупый свет
С своей красивой пустотой.

Любопытно, что через семь лет в знаменитом стихотворении «Смерть поэта» Лермонтов повторил по отношению к «свету» первый из этих удачных эпитетов, присоединив другой — резко сатирического порядка:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов.

О том же стремлении поэта приблизиться к простоте, точности и конкретности в области эпитетов ясно говорят черновые варианты его юношеских стихотворений. Вот несколько примеров[1]. В сти-

[1] М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. I, стр. 486, 489, 519.

хотворении «Ангел» (1831) вторая строка первоначально имела такой вид: «И с л а д к у ю песню он пел». Здесь поэт повторил выражение из более раннего стихотворения «Кавказ» (1830):

Как с л а д к у ю п е с н ю отчизны моей
Люблю я Кавказ.

Исправляя черновой текст «Ангела», Лермонтов пренебрегает условной красивостью и традиционной поэтичностью данного словосочетания и заменяет его другим, более простым и более соответствующим всей картине полночного неба: «И т и х у ю п е с н ю он пел».

В стихотворении «Когда последнее мгновенье» (1832) пятая строка читается так: «Быть может, приговор досадный» (имеется в виду решение судьбы, провидения, неба). Поэт отвергнул первоначальные эпитеты «жестокий» и «небесный» и остановился на простом, почти прозаическом определении «досадный», которое ясно снижает представление о воле неба.

В стихотворении «Пусть я кого-нибудь люблю» (1831) пятая строка сначала была написана так: «И ч у д н о й властию гоним» (в варианте: «Ч у д е с н о й властию гоним»). В окончательном тексте поэт отказался от шаблонного эпитета «чудный» или «чудесный» и нашел более точное, а главное — соответствующее его борьбе с богом или роком (чего совсем не было в прежних определениях) обозначение:

«В р а ж д е б н о й силою гоним».

Однако все это отдельные, сравнительно редкие случаи. В целом же состав эпитетов в ранних произведениях Лермонтова определяется романтической традицией. Когда же поэт «вырвался из детских одежд» и вступил на самостоятельный творческий путь, ему пришлось освобождаться из стилистической сети привычных, шаблонных эпитетов. Сохраняя формально многие из этих эпитетов, он должен был отвлечься от прочно установившихся словесных связей и включить эти старые элементы в новые, необычные ассоциации и тем самым придать им свежесть и оригинальность. С другой стороны, необходимо было ввести ряд новых поэтических определений, уже реалистического характера, т. е. более простых, конкретных и ясных, дающих не общие, а индивидуальные признаки рисуемого предмета.

В этих двух направлениях и шла работа зрелого Лермонтова над эпитетами в связи с общим процессом преодоления им романтической лексики и фразеологии. Он совсем отказывается теперь от ряда эпитетов — стертых и потерявших художественную эффективность или же просто стилистически неудачных и грамматически неправильных, таковы: р а й с к и й, а д с к и й, б е с ц е н н ы й, д р а г о ц е н н ы й, н е д в и ж н ы й, н е и з б е ж и м ы й, о с т ы л ы й, б е г у ч и й. Также с большей осторожностью и мотивированностью употребляет он некоторые

из старых излюбленных эпитетов, например: роковой, неземной, безумный, томный, пылкий.

Но особенно важно то, что многие прежние эпитеты, постоянно прилагавшиеся к романтическому герою (и к самому поэту, выступавшему с субъективным «я»), как-то: гордый, ледяной, холодный, одинокий, печальный, бледный, немой и др., теперь приобретают другое значение — точное, не метафорическое, соответствующее характеру изображаемого предмета, в зависимости от той или иной сюжетной ситуации. Помещенные в другую словесно-поэтическую среду, эти старые слова зазвучали совершенно по-новому.

Так, эпитеты холодный и немой были раньше неизменными признаками разочарованного героя, употребляясь, разумеется, в переносном, метафорическом смысле:

Я здесь холодный, равнодушный...

С холодным сумрачным челом...

Стоял, очей не обтирая,
Недвижный, хладный и немой...

Нем и недвижим он стоял.

А если взять, например, стихотворение «Кинжал» (1837), то здесь анализируемые эпитеты, приуроченные к кинжалу, имеют уже прямое и реальное значение:

Люблю тебя, булатный мой кинжал,
Товарищ светлый и холодный...
Ты дан мне в спутники, любви залог немой.

(Т. II, стр. 35.)

Однако из-за этой конкретной характеристики, относящейся к реальным признакам предмета, ясно показывается другая — символическая, связывающая первый эпитет с самим поэтом, а второй — с любимой женщиной, подарившей ему кинжал (горькая минута расставания была без слов). Оба эпитета звучат здесь волнующе-лирически. Та же конкретная установка может быть отмечена и в других стихотворениях: «Немая степь синеет»; «В немом кладбище памяти моей»; «Из-под таинственной холодной полумаски»; «Виднелся лишь пепел седой и холодный».

То же самое можно сказать и про эпитет ледяной. В юношеской поэзии Лермонтова это традиционный штрих в портрете того же мрачного романтического героя: «Лицо бесцветное и взоры ледяные»; «Любви из сердца ледяного ты не исторгнешь». Но в стихотворении «Не верь себе» (1839) тот же эпитет применяется к творческому процессу, указывая на невозможность выразить в обыкновенных, привычных словах и формах

«простые и сладкие звуки», льющиеся из «девственного родника» души:

Стихом размеренным и словом л е д я н ы м
Не передашь ты их значенья.

Такое же искусное применение этого эпитета найдем мы в стихотворении «М. А. Щербатовой» (1840), где он, сопровождаемый другим — синонимическим, служит для резкой характеристики высшего общества:

Но юга родного
На ней сохранилась примета
Среди л е д я н о г о,
Среди б е с п о щ а д н о г о света.

Старый, бесцветный эпитет заблестел здесь красками жизни. В нем сконцентрировались те свойства «света», которые в развернутом виде даны в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840):

Мелькают образы б е з д у ш н ы е людей,
Приличьем стянутые м а с к и.

Особенно любопытна семантическая эволюция эпитета п е ч а л ь н ы й. В 1829 г., начиная первый очерк поэмы «Демон», Лермонтов написал свой знаменитый стих: «Печальный Демон, дух изгнанья». Этот стих прошел без изменения через все редакции поэмы, вплоть до окончательного текста (1841). Здесь этот эпитет запечатлел в себе романтически-индивидуалистическую тоску поэта. Но вот в 1838 г. из-под пера Лермонтова вышла «Дума», начинающаяся тем же словом: «П е ч а л ь н о я гляжу на наше поколенье». Эта печаль уже совсем другого рода — она носит четкий общественный характер как результат отрицательного, критического отношения поэта к современной ему дворянской интеллигенции. Наконец в последний год своей жизни в стихотворении «Родина» Лермонтов указывает, что он любит

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни п е ч а л ь н ы х деревень.

Певец демона, потом борец против окружающего его общества, Лермонтов начинает теперь интересоваться печальной деревенской Россией, русским крестьянством. Об этом красноречиво говорит все стихотворение «Родина», где поэт отказывается от воспевания официальной России и обращает свои взоры на родную природу и простой народ. Но, конечно, он не отказался и от прежней тематики, в частности от своего печального и одинокого Демона.

Из приведенных примеров видно, что эпитеты в произведениях Лермонтова (второго периода, а также в некоторых стихотворе-

ниях и поэмах 1831—1835 гг.), повторяясь формально (т. е. взятые отдельно, в отрыве от всего текста), в живой ткани художественного целого каждый раз принимают особый оттенок, своеобразно модифицируя заключенное в данном слове основное значение. Лермонтов пользуется эпитетами (и традиционными и оригинальными) в большинстве случаев в полном соответствии со своими идейно-творческими заданиями, вводя в словесно-художественные узоры то или другое поэтическое определение с целью выразить свое отношение к рисуемому лицу или предмету и в то же время указать на один из его признаков, особенно важный для его характеристики.

Следует заметить, что Лермонтов с особенной щедростью рассыпает эпитеты в своих многочисленных пейзажах, причем характер этих эпитетов определяется его общим отношением к природе. Как уже говорилось выше, это прежде всего пышный, сверкающий яркими и многоцветными красками наряд, в который он облекает ее, хотя в целом ряде стихотворений, особенно зрелого периода, Лермонтов без вычур, конкретно рисует обычную, простую русскую природу.

Понятно, что особенной роскошью и яркостью красок отличаются кавказские пейзажи в романтических поэмах (юношеские произведения, а также «Демон» и «Мцыри»). Но и в романе «Герой нашего времени» Лермонтов при обрисовке той же кавказской природы обращает преимущественное внимание на яркое, блестящее и цветное; только теперь он, в соответствии с общим реалистическим стилем, стремится к правдивому воспроизведению действительности и избегает гиперболизма и нарочитости в своих световых эффектах. Эмоциональная красочность пейзажей объясняется, с одной стороны, самой природой Кавказа, а с другой — напряженностью переживаний Печорина, переносящего в эту природу свою личность. «Как любопытно всматривался я, — говорит он, — в каждую росинку, трепещущую на широком листе виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей». Отсюда ряд красочных эпитетов: красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом, желтые обрывы, лиловой полосой, серебряным дождем, румяным блеском, по темнолиловому своду, черное ущелье, месяц полный и красный, как зарево пожара, и др. Как в лирике и поэмах, на первый план выдвигается голубое (синее) и, в меньшей мере, золотое: голубого неба, утра голубого, на темноголубом своде, голубоватый туман, синие громады, темносиней горы, золотая бахрома снегов, в золотом тумане утра.

Но Лермонтов не только превосходный живописец, подмечающий в природе и изображающий в ее картинах блеск и огни, цвета и краски, — он воспринимает природу в ее живом и сложном многообразии — в ее звуках, движениях, запахах, различных ощущениях холода и тепла. Наряду с эпитетами зрительь-

ными поэт довольно часто употребляет и слуховые. В этом сказалось также его тяготение к музыке, к миру песен, ко всякого рода волнующим созвучиям (такая устремленность к звукам была особенно характерна для романтиков). Но эпитетов этой категории у него немного, и потому они постоянно повторяются: звонкий, звучный, гремучий: голос звонкий и ласковый, звонкий детский смех, на звонких стременах, шипами звонкими копыт, по звонкой мостовой, звенящий бубен, звенящую стрелу, звучные слова, звучный горький смех, стозвучный говор голосов, звучная струя, звучный колокола глас, звучное ружье, гремучий ключ, струей гремучею, гремучею волною, гремучий дождь, с гремучей связкою ключей.

Стремясь охватить предмет с разных сторон, выразить тонкие нюансы качеств, передать в одном словесном сочетании трудно уловимые признаки, Лермонтов прибегает к сложным эпитетам. Они у него различного рода. Поэт соединяет вместе звук и движение («звонко-бегущие ручьи»), звук и ритм движения («звучно-мерными шагами»), различные оттенки цвета («лазурно-яркий свод небес», «с темно-бледными плечами, с светло-русою косой», «темно-синие глаза»), разные психические состояния («страстью безумно-мятежной»). В последнем случае интересно стремление поэта гиперболизировать то или другое состояние или качество путем присоединения к простому эпитету слова вечно: «вечно-холодные, вечно-свободные» (тучи); «грядой нестройной, но вечно-гордой и спокойной, тянулись горы»; «вечно-памятный привет». Другие примеры: «волшебно-сладкой красотою», «и этот голос чудно новый», «так безыскусственно живой, так сладко вольный» (голос).

С целью усиления экспрессивности эпитетов, повышения их эмоционального тона Лермонтов нередко прибегает к различным средствам их сочетания между собой и с определяемым словом, к тому или иному расположению их в фразе, к повторению и т. п. Особенно характерным для него является прием антитезы и иногда оксюморона. Обыкновенно контрастное сопоставление охватывает одну строку или две смежных строки. Таковы:

В устах живых уста давно немые...

Теплой заступнице мира холодного...

В утро ли шумное, в ночь ли безгласную...

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь...

Под снегом холодной России,
Под знойным песком пирамид.

Среди сомнений л о ж н о-ч е р н ы х
И л о ж н о-р а д у ж н ы х надежд.

На о к с ю м о р о н е (логическое противоречие между эпитетом и словом, к которому он прилагается) построены некоторые стихи и выражения. Раньше была указана строка: «С глазами полными л а з у р н о г о о г н я» (обычное представление: лазурь — голубое, огонь — красное), что объясняется желанием поэта ассоциировать блеск и цвет глаз. Следующие за этой строкой стихи такого же рода: «С у л ы б к о й р о з о в о й, как молодого дня за рощей первое сиянье». Здесь, окрашивая в розовый цвет улыбку (что, по существу, невозможно), автор хочет передать одновременно окраску губ героини. Можно отметить еще одно такое противоречивое сочетание эпитета со своим определяемым в поэме «Измаил-Бей»:

Конечно, сам давно не знал он
П е ч а л е й с л а д о с т н ы х любви.

Из разного рода лексических повторений следует указать на повторение эпитета при разных определяемых: «С отрадой т а й н о ю и т а й н ы м содроганьем» (здесь и антитеза); «На л о ж н ы й блеск и л о ж н ы й мира шум»; «Но г о р д ы й вид и г о р д ы й дух». То же найдем мы в концовке «Демона»:

И в е ч н ы й ропот человека
Их в е ч н ы й мир не возмутит.

Любопытно, что эти стихи, с изменением эпитета, раньше встречаются в стихотворении «Спеша на север» (1837):

И г о р д ы й ропот человека
Твой г о р д ы й мир не возмутит.

Интересны также эпитеты, связанные со сравнением тавтологического типа (этим подчеркиваются выражаемые ими качества):

Минувшее дышало в песне той,
Как в о л ь н о с т ь — в о л ь н о й, как она простой...
И чувства, в е ч н ы е как в е ч н о с т ь,
Соединились все в одно.

С той же целью создать из стиха или из сочетания нескольких стихов одно художественно-выразительное целое Лермонтов нередко скапливает здесь эпитеты, слабо диференцируя отдельные слова, зато крепко соединяя их в глубоко-эмоциональный сплав, действующий на читателя всей своей массой. Такие построения чаще всего наблюдаются в стихотворениях ораторского стиля. Наиболее острая форма — это строка, состоящая из двух связанных между собою существительных, из которых при каждом стоит свой эпитет.

Вот некоторые примеры:

Бесчувственной толпы минутною забавой...

Насмешливых льстецов несбыточные сны...

Коварным шопотом насмешливых невежд...
С досадой тайною обманутых надежд...

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом...

С насмешкой глупою ребяческих сомнений.

Эти стиховые формулы, в которых главное интонационное значение принадлежит эпитетам (конечно, в неотделимой связи с синтаксическо-ритмической конструкцией), приобретают большую эмоционально-декламационную силу, необходимую для поэта, чтобы выразить его напряженные и страстные чувства по отношению к окружающему обществу.

Мы видим, как богат и разнообразен эпитетный фонд Лермонтова и какое замечательное искусство поэт обнаружил в пользовании этим фондом. Уже неоднократно указывалось, что линия лермонтовского развития шла в направлении от романтического стиля к реалистическому. Это сказывается, разумеется, и на эпитетах, которые постепенно увеличивают свою вещественность и конкретность, точность и простоту, не теряя при этом своей эмоциональной выразительности, а только вводя ее в естественные границы.

Не говоря уже о реалистических стихотворных повестях («Сашка» и др.), где употребляются такие прозаические, даже сатирически-разоблачительные эпитеты, как «запачканный листок», «зоил безбожный», «мерзкий критик», казначейша «была прелакомый кусок», «с беззубой половиной», а также о стихотворениях последних лет («Я к вам пишу», «Родина», «Сон», «Пророк» и др.), круг эпитетов настолько упрощается и уточняется, что временами они стоят на грани между поэтическими и логическими определениями, таковы: простой, ясный, веселый, непонятный, бездомный, безотчетный, самолюбивый, шумный, лучший, презренный и др.

Однако и в поэмах «Демон» и «Мцыри» и во многих стихотворениях второго периода Лермонтов не оставляет прежней линии эпитетов — нарядных, изысканных, смелых и неожиданных, иногда основанных на антитезе или гиперболе. Только теперь он проявляет в их создании, в большинстве случаев, много художественного вкуса. Здесь очень редки поражения и срывы, обычны же

победы и достижения. В лучших из этих эпитетов высокая образность гармонически слита с глубоким, проникновенным лиризмом. При этом эпитеты являются органической частью всей стилистической ткани произведения, которая в полной мере соответствует его идейно-эмоциональному содержанию.

Вот некоторые из тех счастливо найденных автором эпитетов, которые можно считать наиболее удачными:

Когда касаются х о л о д н ы х рук моих
Давно б е с т р е п е т н ы е руки...

И влажный взор ее блестит
Из-под з а в и с т л и в о й ресницы...

И бросить им в глаза ж е л е з н ы й стих,
О б л и т ы й г о р е ч ь ю и з л о с т ь ю.

Последнее выражение — смелое метафорическое построение, не отличающееся точностью, но зато дающее необыкновенно экспрессивную и острую характеристику лермонтовской поэзии.

Заканчивая наблюдения над работой Лермонтова в области изобразительных средств, нужно сказать, что в своих последних лирических стихотворениях, а также в романе «Герой нашего времени» поэт выступает уже как реалист и великий мастер словесного искусства. Его речь, приблизившись к пушкинской в отношении простоты, точности и гармонической уравновешенности, не утратила вместе с тем и специфической «лермонтовской» силы и выразительности.

Л. Б. Перльмуттер

—

ЯЗЫК ПРОЗЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Язык «Вадима»

1

Язык «Вадима», первого прозаического произведения Лермонтова, отражает в себе все особенности романтического этапа русской прозы. Выход в свет в 1831 г. «Повестей Белкина», столь непохожих по языку и стилю на все предшествующие опыты русской прозы, на язык «Вадима» влияния не оказал.

Поскольку романтизм в предшествующую эпоху наложил свой отпечаток на язык поэзии, в частности на творчество самого Лермонтова, естественно, что «Вадим», этот первый опыт Лермонтова-прозаика, заключал в себе особенности, уже имевшиеся в романтической поэзии.

Рисуя в «Вадиме» эпоху пугачевского восстания, Лермонтов не столько стремится к объективной передаче событий, сколько выдвигает на первый план свое личное, авторское отношение как к событиям, так и к героям. В языке и стиле «Вадима» это ярко выраженное авторское отношение к действительности — что было свойственно романтикам—сказывается с особой силой. Например, говоря, что «на его (Вадима) ресницах блеснула слеза», Лермонтов прибавляет: «может быть первая слеза — и слеза отчаяния!» (т. V, стр. 6)[1].

Описывая жизнь Ольги, Лермонтов замечает иронически: «Какая занимательная, полная жизнь, не правда ли?» (стр. 10).

Лермонтов подчеркивает эту авторскую ремарку, оттеняющую его отношение к описываемому. В отступлениях Лермонтов постоянно обращается к читателю, нарушая эпичность повествовательного тона.

Глава IX, например, начинается так: «Кто из вас бывал на берегах светлой Оки? — кто из вас смотрелся в ее волны, бедные воспоминаньями, богатые природным, собственным блеском! —

---

[1] Страницы везде указаны по изданию соч. М. Ю. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. V.

читатель! не они ли были свидетелями твоего счастья, или кровавой гибели твоих прадедов!.. но нет!..» и т. д. (стр. 27).

Авторские отступления все время сопровождают текст романа, так что иногда невозможно провести грань между «объективным» повествованием и авторским «комментарием». В языке и стиле авторских отступлений в особенности наглядно сказывается использование «эмоциональных» языковых средств. Поскольку эти авторские отступления, комментарии всегда «впаяны» в текст, весь стиль романа характеризуется патетической приподнятостью, уже отмеченной исследователями.

2

В соответствии с характерной для повести «Вадим» лирической насыщенностью стоят многочисленные случаи введения эмоционально окрашенной лексики в язык «Вадима».

«Взошел б е з о б р а з н ы й нищий» (стр. 6), «в этой комнате протекала половина жизни молодой девушки, п р е к р а с н о й, п ы л к о й» (стр. 17); «круглота, белизна ее шеи б ы л и у д и в и т е л ь н ы» (стр. 19); «ч у д н ы е звуки разрушили мечтания Вадима» (стр. 21); «губы скривленные у ж а с н о й, о с к о р б и т е л ь н о й улыбкой» (стр. 31); «Вадим почувствовал н е и з ъ я с н и м о е сострадание к этим существам» (стр. 45); «о т в р а т и т е л ь н о е зрелище представилось его глазам» (стр. 46).

Психологичность, на которую претендовал романтизм, разрушалась в «Вадиме» подобными авторскими оценками. Образ получал прямолинейную авторскую характеристику.

Одним из основных явлений, характерных для романтической прозы, является употребление слова не в его конкретном, а в метафорическом значении. Слово у романтиков теряет свою точность, определенность. Вместо одного слова с конкретным значением, дается многословный его метафорический эквивалент.

Пушкин еще в 1822 г. отрицательно отнесся к подобной многословной, метафорической прозе:

«Что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами!

Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень, и проч.» — Должно бы сказать: рано поутру, — а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба».

Как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?» («О слоге»).

Возражая против цветистой метафоричности прозаического языка, Пушкин требует краткости и точности. Пушкин допускает

метафору в языке поэзии, но выступает против механического перенесения поэтических метафор в прозу. И в своей прозе, недостаточно оцененной современниками при первом появлении, Пушкин осуществляет, в противовес романтической прозе, это свое задание точности и краткости.

Язык «Вадима» — это еще метафорический язык романтика. С первой же страницы повести мы встречаем фразеологию, которая имеет место и в юношеской поэзии Лермонтова.

«День у г а с а л» (начало «Вадима»); «Осенний день тихонько у г а с а л» (начало «Джулио»).

«И он сделал шаг, чтоб выйти, кидая на нее взор, с в и н ц о в ы й, о т ч а я н н ы й взор» («Вадим», стр. 37); «о т ч а я н и я с в и н ц о в а я слеза, из сердца вырвавшись насильно, может скатиться» («Видение»); «его д у ш а еще не ж и л а по-настоящему» («Вадим», стр. 2); «сколько я видел людей... д у ш а которых менее ж и л а» («Портрет»).

«В его памяти пробегали картины прежнего счастья... они пролетали... как л и с т ы, с о р в а н н ы е в и х р е м с березы» («Вадим», стр. 70); «не льстит мне воспоминание дней минувших... Так куст растет над бездною морскою, и л и с т, г р о з о й о б о р в а н н ы й, плывет» («К ***», 1830); «стоят ли они (люди), чтоб их соблазнял и з г н а н н и к р а я...» («Вадим», стр. 2); «ты для меня была как счастье р а я для демона, и з г н а н н и к а н е б е с» («Измученный тоскою»); «его (старика) г л а з а заблистали м р а ч н ы м п л а м е н е м» («Вадим», стр. 101); «и страстью небывалой объяснять летучий вздох и влажный п л а м е н ь г л а з» («Литвинка») (см. еще в книге В. В и н о г р а д о в а, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., изд. 2-е, стр. 293—294).

Лермонтов в «Вадиме» ориентировался на поэтические формулы романтизма. Романтическую фразеологию Лермонтов применяет в разработке тем, общих как в прозе, так и в поэзии. Таковы, например, рассказ Вадима о пребывании в монастыре и «Исповедь» (1830); отступление о женихе-призраке в «Вадиме» (стр. 28) и «Гость» (1830—1831). Лермонтов, таким образом, включает в текст «Вадима» темы, разработанные в поэзии, но сохраняет при этом тот же язык, не различая, подобно Пушкину, что «стихи дело другое».

Благодаря отбору эмоциональной лексики, постоянному использованию метафоры весь текст приобретает возвышенно-декламационный характер. Через метафору передается отношение авторского «я» к изображаемому. Например, портрету Ольги предшествует следующая ремарка, определяющая авторское к ней отношение: «На скамейке... сидела молодая девушка... Э т о б ы л а н г е л, и з г н а н н ы й и з р а я з а т о, ч т о с л и ш к о м с о ж а л е л о ч е л о в е ч е с т в е» (стр. 5).

Самые обыкновенные понятия Лермонтов передает сложной

метафорой: «В книге судьбы его (Юрия) было написано, что волшебная цепь скует до гроба его существование с участью этой женщины» (стр. 36); «бог знает, что прочел Палицын на замаранных листках своей совести» (стр. 69).

Метафоры и сравнения, нагроможденные одни вслед за другими, и частые эпитеты останавливают повествование, разбивая его лирическими отступлениями с своеобразным синтаксисом. Текст приближается здесь к лирической прозе.

«Божественная, милая девушка! — и ты погибла, погибла без возврата... один удар — и свежий цветок склонил голову!.. (ср.: «Немного долголетней человек цветка», «1831-го июня 11 дня») твое слабое сердце, как нить истлевшая—разорвалось... ни одно рыдание, ни одно слово мира и любви не усладили отлета души твоей, резвой, чистой, как радужный мотылек, невинной, как первый вздох младенца... грозные лица окружали твое сырое смертное ложе, проклятие было твоим надгробным словом... — какая будущность! какое прошедшее! и всё в один миг разлетелось; так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе, свиваются в столпы огненные, сплетаются в фантастические хороводы, и замок с башнями и зубцами, чудный, как мечта поэта, растет на голубом пространстве» (стр. 101—102; ср. облака в «Испанцах», стихотворение «Бой» и др. — Л. Семенов, Лермонтов и Лев Толстой, М., 1914, стр. 442—443).

Метафора, сравнение, эпитет в «Вадиме» отличаются изысканностью, причудливостью, экзотичностью, способствующей отрыву изображаемого явления от реальности.

Таков, например, выбор нарочито «поэтических» эпитетов при описании Ольги:

«Ее небесные очи, полузакрытые длинными шелковыми ресницами, были неподвижны... ни одна алмазная слеза не прокатилась под этими атласными веками» (стр. 79); ср.: «одна из них (слез)... блеснула, как алмаз» (стр. 49); зарница, как алмаз, отделялась на синем своде» (стр. 38—39). Таковы же, например, многочисленные сравнения: «он (Федосей) не имел силы удалиться, как боязливая птица, очарованная магнетическим взором змеи!» (стр. 79); «жизнь ее встала перед нею, как остов из гроба своего» (стр. 19); «холод пробежал по его членам, как от прикосновения могучего талисмана» (стр. 35); «тут мелькали уродливые лица, как странные китайские тени» (стр. 47); «на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца» (стр. 27—28).

«Литературность», романтическая обусловленность субъективизм подобных сравнений совершенно очевидны. Постоянное употребление метафоры связано с использованием особого харак-

тера лексики, соответствующей поэтике «страшного»,«уродливого». Эта лексика специфична для поэзии романтиков, откуда и перешла в прозу Лермонтова:

«Черные м а н т и и с шорохом обметали пыль» (стр. 1); «как будто с в и н ц о в а я п е ч а т ь тяготела на его веках» (стр. 3); «есть тайны, на дне которых я д» (стр. 7); «б е з у м н а я мысль скоро пролетела» (стр. 13); «он повторил р о к о в у ю к л я т в у» (стр. 16); «сколько прелестей было измято его м о т и л ь н ы м и руками» (стр. 21); «но чтобы достигнуть рая, надобно было перешагнуть через б е з д н у» (стр. 25).

3

Язык «Вадима», первого опыта Лермонтова в прозе, почти свободен от лексики архаического характера.

В «Вадиме», например, нет местоимения «сей», которое постоянно встречалось в прозе Пушкина.

Употребление же отдельных слов архаического характера объясняется, несомненно, влиянием языка поэзии. Например: «(Вадим) долго в н и м а л звукам отдаленной песни» (стр. 22); ср.: «... свет в н и м а л в немом благоговенье» («Поэт», 1838); «улыбка остановилась на у с т а х его (Вадима)» (стр. 22); ср.: «и на у с т а х его печать» («Смерть поэта»); «ч е л о Вадима омрачилось» (стр. 7); «у каждого на ч е л е было написано вечными буквами н и щ е т а!» (стр. 2); ср.: «и на челе его высоком не отразилось ничего» («Демон»); «ни малейшая краска не пробегала ни по шее, ни по л а н и т а м» (стр. 80).

Для языка «Вадима» характерен отбор лексики со стилистическим оттенком приподнятости.

Приведем, например, ремарки, передающие действия и переживания Вадима. Будучи выражены эмоционально-возвышенной лексикой, они лишены бытовой окраски, способствуя созданию «возвышенности» героя, свойственной романтизму, отрешенности его от обыденной жизни: «глаза его б л и с т а л и» (стр. 2), «чело Вадима о м р а ч и л о с ь» (стр. 7); «он был весь п о г р е б е н сам в себе» (стр. 12); «безобразные черты Вадима ч у д е с н о о ж и в и л и с ь» (стр. 12); «он р а з м ы ш л я л» (стр. 14); «он у н о с и л с я м ы с л и ю в вечность» (стр. 21); «безотчетное с т р а д а н и е о в л а д е л о им: он л о м а л руки, в з д ы х а л, с к р е ж е т а л з у б а м и... н е и з в е с т н ы й о г о н ь б е ж а л п о е г о ж и л а м, ч е р е п г о т о в б ы л т р е с н у т ь» (стр. 22); «Вадим з а т р е п е т а л» (стр. 22); «Вадим д и к о з а х о х о т а л» (стр. 23).

Вадим — это не обыкновенный человек, а романтический герой, в глазах которого «блистала целая будущность», Ольга —

«ангел, изгнанный из рая»; таким же романтическим героем является и Юрий. И при изображении этих героев, их поступков и переживаний Лермонтов прибегает к эмоционально-возвышенной лексике, соответствующей их приподнятости над жизнью.

Романтизм рисовал образы, противопоставленные друг другу как образы добра и зла. Так, в повести Лермонтова, например, демонический Вадим противопоставлен «земному ангелу» Ольге (ср. замечание: «эти ангельские черты, эта демонская наружность» — стр. 14). Юрий противопоставлен пленной турчанке Заре.

В то же время Лермонтов стремится передать внутренние противоречия самих героев. Так Вадим — это демоническая натура, совмещающая в себе величайшее зло с величайшим добром, «два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (ср. то же самое противоречие в образе Зары). Этой противопоставленности, антитетичности образов и их внутренним противоречиям соответствует постоянно присущая языку «Вадима» антитеза: «на него (Юрия) были устремлены два черные глаза и светлый кинжал» (стр. 77); «она (Зара) была или божество или демон» (стр. 77); «где скрывается добродетель, там может скрываться и преступление» (стр. 4); «надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтобы так играть жизнию и смертию!» (стр. 44).

К некоторым образам и словам романтизм обнаруживал особый интерес. Такими излюбленными романтизмом образами были, например, образы стихийных сил природы. Лермонтов постоянно пользовался этими образами в первый период своего творчества. Вспомним признание самого Лермонтова:

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

(«В альбом С. Н. Карамзиной», 1841 г.)

Лермонтов все время вводит лексику, обозначающую стихийные силы природы, что является типичным для романтизма:

«Широкий лоб его (Вадима)... был мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури» (стр. 2); «этот взор был остановившаяся молния» (стр. 3); «он жалел от души... умирающих преждевременно, во цвете жизни, которых смерть забирает вместо их, как буря чаще ломает тонкие высокие дерева и щадит пни столетние» (стр. 8); «скоро она (Ольга) забылась; и тогда душевная буря вылилась наружу» (стр. 20); «это был хаос всех чувств земных и небесных, вихорь» (стр. 37); «смерть являлась мутным его очам... как удар грома небесного» (стр. 69).

Особенно интересно отметить, что, подобно романтизму революционному (ср.: «где ты, гроза, символ свободы» — у Пушкина), Лермонтов связывает образы грозы и народного восстания:

«Народ, столпившийся перед монастырем, был из ближней деревни, лежащей под горой; беспрестанно приходили новые помощники, беспрестанно частые возгласы сливались более и более в один общий гул, в один продолжительный, величественный рев, подобный беспрерывному грому в душную летнюю ночь» (стр. 51).

Лексика, выражающая стихийные силы природы, будучи примененной к действующим лицам, также способствует их «романтизации», их титаничности.

Классицизм постоянно пользовался образами, метафорами, заимствованными из мифов классической древности. Романтизм от античной мифологии почти полностью отказался, но в словесную ткань произведений романтиков широко проникает христианская мифология. «Вадим» в этом отношении не составляет исключения.

В «Вадиме» можно отметить только единичные сравнения, материалом для которых послужили мифологические образы античности.

«И глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его (Вадима) сердце» (стр. 43); «надобно непременно, чтобы суфлер, этот услужливый Протей, подсказал ему (народу) первое слово» (стр. 52).

В то же время Лермонтов в «Вадиме» нередко прибегает к лексике, фразеологии, образам, связанным с христианской мифологией. Однако эта лексика и фразеология лишены своего архаического, церковно-славянского обличья. При изображении романтических своих героев (Вадима, Ольги, Юрия Палицына), при передаче их речей Лермонтов постоянно использует христианскую мифологию. Она довольно однообразна, ограничена в «Вадиме» по своему составу. «Небо—рай—ангел» — вот лексический комплекс, относимый к положительным персонажам; ад — дьявол (демон) — относятся к отрицательным героям.

В начале романа Лермонтов, как упоминалось, дает следующую характеристику Ольге: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве» (стр. 5); или: «Вадим не сводил глаз с этого неземного существа» (стр. 13), где упоминание об Ольге дано перифрастически.

В диалоге с Ольгой Вадим говорит о том, что у нее «небесные очи» (стр. 63). В другом месте Лермонтов пишет об Ольге, что «ее небесные очи были неподвижны» (стр. 79). «Ольга, ты мой ангел утешитель», — говорит Юрий Ольге (стр. 85).

Наоборот, Вадима Лермонтов с самого начала выводит рассматривающим «дьявола, изображенного поблекшими красками на св. воротах» (стр. 2).

Про нищих сказано, что «они уважали» в Вадиме «д е м о н а — но не человека» (стр. 2).

Когда Палицын предложил Вадиму стать его слугой, «а д с к а я радость вспыхнула на бледном лице» (стр. 4).

После разговора с Ольгой «чело Вадима омрачилось, и горькая язвительная улыбка придала чертам его... что-то д е м о н с к о е» (стр. 7).

Лексика эта служит одновременно для передачи психологического состояния романтических героев. В соответствии с этой лексикой и фразеологией подобраны и некоторые литературные сравнения: «Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшей Маргаритой» (стр. 6); «липы, как стражи, казалось, простирали огромные ветви... казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данта: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!» (стр. 66)[1].

В тексте «Вадима» постоянно используется столь обычная у романтиков лексика, служащая для передачи понятий религиозных, «волшебных», «таинственных»:

«Это были люди (нищие)... олицетворенные упреки п р о в и д е н и ю» (стр. 1); «на лице его (Вадима) постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная; в о л ш е б н ы й к р у г, заключавший вселенную» (стр. 2); «в его глазах было столько огня и ума, столько н е з е м н о г о» (стр. 2); «восклицание невольно вырвалось из ее (Ольги) груди; это была м о л и т в а и упрек» (стр. 6); «он (Вадим) похож был в это мгновенье на в а м п и р а, глядящего на издыхающую жертву» (стр. 23).

В связи с тяготением романтизма к Востоку следует отметить в «Вадиме» и лексику, связанную с магометанской мифологией: «Этот уголок, украшенный одной постелью, не променял бы он (Юрий) за в е с ь р а й М а г о м е т а» (стр. 33). В связи с интересом романтизма к средневековью стоит другой образ: «Тревожная душа его (Бориса Петровича Палицына), обнимая всё минувшее, была подобна п р е с т у п н и к у, о с у ж д е н н о м у и с п а н с к о й и н к в и з и ц и е й у п а с т ь в к о л ю ч и е о б ъ я т и я м а д о н ы д о л о р о з ы (madona dolorosa), этого искаженного, богохульного, страшного изображения святейшей святыни» (стр. 69).

В речах Вадима, Ольги, Юрия Палицына дана та же лексика, та же фразеология, свойственная романтическим героям и сообщающая их высказываниям напряженный, приподнято-эмоциональный характер.

У Вадима, например, мы встречаем такие восклицания, не свойственные разговорной русской речи: «О мой создатель» (стр. 10); «о премудрость небесная» (стр. 12). Или такие обороты: «О! я преступник... вижу, и тобой завладел этот з л о й д у х...

[1] В «Соборе парижской богоматери» В. Гюго этой цитатой названа глава романа (кн. 8, гл. IV).

ты, земной ангел, без меня не потеряла бы свою беспечность... где есть демон, там нет бога» (стр. 26).

Та же фразеология в речах Ольги и Юрия: «Батюшка! — говорил Юрий... — сойдите... ради неба или ада» (стр. 56). Ольга говорит Юрию: «Я видела кровь... слышала слова, которых бы ангелы испугались... я не позавидовала бы ни царице, ни райскому херувиму» (стр. 85).

На этой же фразеологии строится иногда и диалог:

«— Послушай, верно само небо хочет, чтобы мы отомстили за бедного отца...

— Небо или ад... а может быть и не они...» (отвечает Вадим) (стр. 25).

Даже в реалистическую, по существу, речь Бориса Петровича проникает такая типичная романтическая фразеология, как «ад и проклятие! кто бы ожидал!» (стр. 89).

Характеризуя героев, их психологические переживания, их поступки подобной лексикой и фразеологией, Лермонтов придает им тот выспренний риторический колорит, который так типичен для романтической школы.

4

Научный язык для передачи отвлеченных понятий постоянно пользуется абстрактной лексикой. Язык художественных произведений, как правило, прибегает к абстрактной лексике в значительно меньшей степени. Употребление подобной лексики в художественной прозе обычно связано с публицистической струей в произведении.

В многочисленных рассуждениях, которые ввел в свой роман Лермонтов, он широко применяет отвлеченную лексику:

«Русский народ, этот сторукий исполин, скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его... он согласен служить — но хочет гордиться своим рабством, хочет поднимать голову, чтоб смотреть на своего господина, и простит в нем скорее излишество пороков, чем недостаток добродетелей! В 18 столетии дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать — не умело переменить поведения: вот одна из тайных причин, породивших пугачевский год!» (стр. 9).

Но дело не только в таких публицистических отступлениях Лермонтова, где отвлеченный словарь обычен.

Многочисленные свои описания Лермонтов сопровождает подобными рассуждениями или сами описания приобретают рассудочный, отвлеченный характер вследствие использования абстрактной лексики. Подобные рассудочные описания были харак-

терны еще для классицизма. Романтизм же не преодолел полностью абстракций в своем языке.

Вот, например, описание нищих, стоящих перед монастырскими воротами, в самом начале «Вадима»:

«Несколько нищих и увечных ожидали милости богомольцев; они спорили, бранились, делили медные деньги, которые звенели в больших посконных мешках; это были люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой); это были люди, погибшие от недостатка или излишества надежд, олицетворенные упреки провидению; создания, лишенные права требовать сожаления, потому что они не имели ни одной добродетели, и не имеющие ни одной добродетели, потому что никогда не встречали сожаления. Их одежды были изображения их душ: черные, изорванные. Лучи заката останавливались на головах, плечах и согнутых костистых коленах; углубления в лицах казались чернее обыкновенного; у каждого на челе было написано вечными буквами нищета! — хотя бы малейший знак, малейший остаток гордости отделился в глазах или в улыбке» (стр. 1—2).

Во всем описании мало конкретных черт, конкретных по значению слов, отчего описание и приобретает характер рассудочности, отвлеченности.

Подобным же образом Лермонтов рисует Вадима, Юрия, но иным методом даны реалистические образы Бориса Петровича Палицына и его жены.

Передавая психологический образ, психологические движения героя, Лермонтов постоянно прибегает к тем же абстрактным существительным. Особенно характерна в «Вадиме» ремарка, представляющая разложение глагола на абстрактное существительное и управляющий им глагол.

Вот, например, ремарки, относящиеся к Вадиму:

«Нищий в одну минуту принял вид смирения» (стр. 4); «адская радость вспыхнула на бледном лице» (стр. 4); «нищий взглянул на них с презрением» (стр. 4); «на его ресницах блеснула... слеза отчаяния» (стр. 6); «Вадим смотрел на нее без удивления, но с тайным восторгом» (стр. 13).

Та же абстрактная лексика входит в основной состав прямой речи романтических героев. Вадим говорит:

«Оно (небо) создало меня для ненависти»... «не укоряй за долгое молчанье» (стр. 8).

«Послушай, что если душа моя хуже моей наружности? но разве я виноват... я ничего не просил у людей кроме хлеба — они прибавили к нему презрение и насмешки» (стр. 10).

«— Этот хлеб куплен ценою крови — твоей — его крови? и без меня, существа бедного, у которого вместо души есть одно только ненасытимое чувство мщения, без уродливого нищего, это невинное сердце билось бы для него одною благодарностью.

— Вадим, что сказал ты.

— Благодарность — продолжал он с горьким смехом. — Благодарность! Слово изобретенное для того, чтобы обманывать честных людей!.. слово, превращенное в чувство» (стр. 12) и т. д.

Так описания, речи героев, выражаясь в абстрактных формулировках, придают этим описаниям и образам героев характер отвлеченности и рассудочности, которые Лермонтов не сумел преодолеть в своем первом прозаическом опыте.

Искусство классицизма было бедно красками. В поэзии, а особенно в прозе классицизма чрезвычайно редки слова, служащие для передачи цвета.

«В XVII веке, — замечает E. Barat, — глаза не называются черными или голубыми, но чудесными (admirables); пейзаж достаточно описан, если сказано, что он приятен или неприятен» (E. Barat, Le style poétique et la révolution romantique)[1].

Романтизм расширил палитру художника. В монографии о Гюго (Léopold Mabilleau, Victor Hugo) целая глава посвящена проблеме света и цвета у этого неистового романтика. Дело, разумеется, не в том, как говорит наивно исследователь, что у «Гюго были превосходные глаза, которые позволили ему обходиться до самой смерти без очков» (цит. соч., стр. 102). Романтизм, одним из вождей которого был Гюго, расширил видение, кругозор поэта и писателя. Краски природы стали предметом изучения и изображения у романтиков. В книге Вакенродера «Фантазии об искусстве для друзей искусства» (1799), изданной Тиком, последнему принадлежит глава «Краски» (см. в книге «Литературная теория немецкого романтизма», Изд-во писателей в Ленинграде, стр. 161—165). Глава эта — гимн цветовой палитре природы (высказывания романтиков на эту тему см. в книге С. И. Родзевича, Лермонтов как романист, стр. 25—27).

Писатели-романтики много внимания уделяют передаче цвета. Словарь цветов и оттенков, бывший до того в пренебрежении, входит в общелитературный язык, обогащает его, а затем переходит к писателям-реалистам.

Уже самое начало «Вадима»—описание монастыря—показывает интерес Лермонтова к цвету, к словам, служащим для передачи цвета:

---

[1] Цит. по С. И. Родзевич, Лермонтов как романист, Киев, 1914, стр. 25—26.

«День угасал; л и л о в ы е облака, протягиваясь по западу, едва пропускали к р а с н ы е лучи, которые отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря... длинные... ч е р н ы е мантии с шорохом обметали пыль... Под дымной пеленою ладана трепещущий огонь свечей казался тусклым и к р а с н ы м».

В ряде случаев мы встречаем у Лермонтова широкое использование слов, служащих для передачи цвета в описаниях: «Нечаянно взор его упал на л и л о в ы й колокольчик, над которым вились две бабочки, одна с е р а я с ч е р н ы м и крапинками, другая испещренная в с е м и к р а с к а м и р а д у г и; как будто воздушный цветок или р у б и н с и з у м р у д н ы м и крыльями, отделанный в з о л о т о и оживленный какой-нибудь волшебницей» (стр. 15).

Лермонтов часто прибегает к искусственному освещению в своем романе, что уж было отмечено Б. М. Эйхенбаумом (Б. М. Э й х е н б а у м, Лермонтов, Л., 1924, стр. 132), хотя указание Б. М. Эйхенбаума, что «обыкновенного дневного света в «Вадиме» нет», — неточно. В «Вадиме» нередки необычайные цветовые эпитеты, мотивированные искусственным освещением, придающие отдельным картинам причудливость, фантастичность, например: «Фонарь с умирающей своей свечой стоял на лавке, и дрожащий луч, прорываясь сквозь грязные з е л е н ы е стекла, увеличивал бледность ее (Ольги) лица; бледные губы казались з е л е н о в а т ы м и; полураспущенная коса бросала з е л е н о в а т у ю тень на круглое, гладкое плечо»; и далее: «И Вадим, пожав плечами, приподнял голову мертвого за волосы, обернул ее к фонарю — взглянул на п о з е л е н е в ш е е лицо — вздрогнул».

Но цветовые эпитеты в «Вадиме» играют и определенную смысловую функцию. Они служат для характеристики героев, положительной или отрицательной, передают эмоциональное отношение автора к описываемому.

Общеизвестны фразеологические обороты: описывать, рассказывать, изображать «мрачными, темными, черными красками» и противоположный им по значению оборот: «рисовать светлыми красками».

Эти ф р а з е о л о г и ч е с к и е выражения, повидимому, возникли в эпоху романтизма. Подобная устойчивая символика цветовых эпитетов последовательно проведена и в романе «Вадим». Описывая мрачный образ Вадима, Лермонтов все время вводит мрачные, темные эпитеты: «Душа (Вадима) поневоле смотрела сквозь этот ч е р н ы й занавес» (стр. 48).

Цветовой эпитет часто употребляется в метафорическом значении, чем и подчеркивается его символика. Изображая нищих, Лермонтов пишет. «Их одежды были изображения их душ: ч е р н ы е, изорванные» (стр. 2). «Черное» страшно и отвратительно:

«Казалось, мрак ч е р н ы м и своими очами выглядывал из-под каждой ветви; казалось, возле каждого дерева стоял рогатый, кривоногий леший» (стр. 72).

Положительные образы, наоборот, постоянно изображаются светлыми красками, эпитетами светлых тонов.

При первом же описании Ольги Лермонтов отмечает «щеку, на которой... можно было бы различить мелкий з о л о т о й пушок», а далее описывается «б е л а я рука» (стр. 5).

При описании пляски подчеркивается «б е л и з н а ее шеи» (стр. 19). Даже при зеленом свете фонаря отмечены «б е л ы е и гладкие, к а к с н е г» груди.

Описывая комнату Ольги, Лермонтов возвращается к тому же эпитету, сопровождающему ее характеристику: «Здесь, когда зимой шумела метелица, и снег б е л ы м и клоками упадал на тусклое окно и собирался перед ним в высокий сугроб, она любила смотреть, завернутая в теплую шубейку, на б е л ы е степи» (стр. 17—18).

Аналогично в «светлых тонах» дан и портрет положительного героя Юрия: «Длинные р у с ы е волосы вились вокруг шеи; и г о л у б ы е глаза не отражали свет, но, казалось, изливали его на все» (стр. 30). (Ср. подчеркивание штампа подобного портрета в «Евгении Онегине» Пушкина: «Глаза как небо г о л у б ы е, улыбка, локоны л ь н я н ы е, движенья, голос, легкий стан, все в Ольге... но любой роман возьмите, и найдете верно ее портрет, он очень мил; я прежде сам его любил, но надоел он мне безмерно».)

Как черный цвет в представлении романтиков символизирует нечто отрицательное, мрачное, страшное, так белый — символ положительного: «Холмы начинали озаряться сквозь б е л ы й туман, как иногда озаряется лицо невесты сквозь брачное покрывало, в с е б ы л о с в я т о и ч и с т о» (стр. 84).

Романтизм в неменьшей мере, чем цвету, уделял внимание и звуку. В уже цитированной статье Тика «Краски» высказана следующая мысль: «Цвет есть отрадное дополнение к формам природы, звук же есть сопровождение играющих красок»... «Пение птиц, журчанье вод, голоса зверей также образуют как бы некий сад, наполненный деревьями и цветами» («Литературная теория немецкого романтизма», стр. 163). Классицизм был, так сказать, глух к звукам; эпитеты, образы, лексика, передающие звук, отсутствовали в классицизме.

Интерес к передаче звуков возник в поэзии, конечно, до 1830 г., года написания «Вадима», но в прозе передача звуковых образов была еще мало отображена.

В «Вадиме» мы неоднократно встретимся с попыткой Лермонтова передать не только зрительные образы, но и звуковые; здесь намечаются те стороны использования лексики, служащей для передачи звуковых образов, которые найдут широкое применение

в реалистических произведениях как самого Лермонтова, так и русской литературы в целом: «Медные деньги з в е н е л и в больших посконных мешках» (стр. 1); «огромные сапоги (Бориса Петровича Палицына) производили н е п р и я т н ы й з в у к, ступая на пыльные камни» (стр. 3); «вдруг над ним (Вадимом) р а з д а л с я с в и с т арапника» (стр. 16); «маленькая дверь с к р ы п н у л а и отворилась» (стр. 22). Приезду Юрия в родной дом предшествует следующая фраза: «Вдруг раздался в отдалении з в о н дорожного колокольчика, приносимый ветром» (стр. 28); «студеная влага с л е г к и м ш у м о м в с п л е с к и в а л а» (стр. 38); «вдруг ш у м к о л е с и т о п о т л о ш а д и н ы й п о с л ы ш а л и с ь по дороге» (стр. 53).

Из примеров видно, как вместе с расширением кругозора писателя, отображавшего звуковые образы, расширялся и объем лексики. Это явление, обусловленное романтическим стилем, перерастало в явление реалистическое.

Характерен в этом отношении пейзаж, начинающий собой XXI главу «Вадима»:

«Солнце медленно катилось по жарким небесам, и гибкие верхи дерев едва колебались, п е р е ш е п т ы в а я с ь друг с другом; в густом лесу изредка п о п е в а л и странствующие птицы, изредка вещая кукушка п о в т о р я л а с в о й у н ы л ы й н а п е в, м е р н ы й, к а к б о й ч а с о в в сырой готической зале» (стр. 84).

Последнее сравнение особенно характерно для романтизма. Любопытно, что нарастающее волнение толпы Лермонтов передал через звуковые образы, расположив слова в порядке «нарастания»:

«Скоро и в церкви пробежал зловещий ш о п о т; понемногу мужики стали из нее выбираться... беспрестанно частные в о з г л а с ы сливались более и более в один общий г у л, в один продолжительный, величественный р е в, подобный беспрерывному г р о м у в душную летнюю ночь» (стр. 51).

В этом описании, как и в некоторых других, сильно сказывается романтическое отношение Лермонтова к передаче звуковых образов посредством соответствующей лексики.

5

Декламационность авторских отступлений сказывается «на особого рода... вопросах, служащих переходом от одних действующих лиц к другим или от одного события к другому» (Б. М. Э й х е н б а у м, Лермонтов, стр. 130).

Вопросы эти, являясь своеобразным видом риторического вопроса, вводят, в первую очередь, авторское «я» в повествовательный текст: «Г д е б ы л а О л ь г а? В темном углу своей ком-

наты она лежала на сундуке» (стр. 17) (ср. аналогичное начало гл. V, хотя и без вопроса: «Но обратимся к нашему рассказу» (стр. 9).

Повествование и описание сопровождаются восклицательными предложениями, оценивающими события, поступки героев. Сцена, где описывается опьянение Палицына, заканчивается так: «Бедная девушка! Сколько прелестей было измято его могильными руками! сколько ненависти родилось от его поцелуев!» (стр. 21). Рассказ о том, как Палицын погубил отца Ольги, заканчивается следующим авторским заключением: «Это было также мщение в своем роде... кто бы подумал!.. столько страданий за то, что одна собака обогнала другую... как ничтожны люди! как верить общему мнению!» (стр. 12—13).

Эта эмоциональность, приподнятость всего тона повести сказывается на всей синтаксической структуре ее, в частности, на инверсированном порядке слов с особенно частой постановкой определения после определяемого:

«У ворот монастырских была другая картина» (стр. 1); «в восторге поднял он ее, прижал к груди своей» (стр. 37); «это был хаос всех чувств земных и небесных, вихорь, упоение неопределенное» (стр. 37); по обеим сторонам крыльца церковного сидели нищие» (стр. 45).

Конкретно-описательное предложение, сопровождаемое авторским рассуждением, перерастает в период с эмоциональным повторением акцентируемого слова, иногда заменяемого синонимом, с синтаксическим параллелизмом предложений, входящих в состав периода:

«Вот показалась из-за рогожи другая голова, женская, розовая, фантастическая головка, достойная кисти Рафаэля, с детской, полусонной, полупечальной, полурадостной, невыразимой улыбкой на устах; она прилегла на плечо старика так беспечно и доверчиво, как ложится капля росы небесной на листок, иссушенный полднем, измятый грозой и стопами прохожего, и с первого взгляда можно было отгадать, что это отец и дочь, ибо в их взаимных ласках дышала одна печаль близкой разлуки, без малейших оттенков страсти, святая печаль, попечительное сожаление отца, опасения балованной, любимой дочери» (стр. 98).

Многочисленные эпитеты, часто инверсированные («о величии земном и небесном»), и сравнения еще более перегружают период, столь типичный для романтического языка.

Особенно часто встречается у Лермонтова синтаксический параллелизм, часто связанный с градацией, нарастанием — явлениями, свойственными приподнято-декламационному характеру повести:

«Она взошла... и встретила пьяные глаза, дерзко разбирающие ее прелести; но она не смутилась; не покраснела; — тусклая бледность ее лица изобличала совершенное отсутствие беспокойства, совершенную преданность судьбе» (стр. 19).

Но языку «Вадима» свойственна не только речь периодическая. Лермонтов обнаруживает уже в этом произведении большое уменье распоряжаться синтаксическими средствами выражения.

Лермонтов использует бессоюзное сложное предложение для передачи особо напряженных моментов. При этом предложения, входящие в состав бессоюзного сложного предложения, мало распространены, что усиливает их экспрессивность:

«Ольгу ждут в гостиной, Борис Петрович сердится; его гость поминутно наливает себе в кружку и затягивает плясовую песню... наконец, она взошла» (стр. 19); «Вадим встал, подошел к двери и твердой рукой толкнул ее; защелка внутри сорвалась, и роковая дверь со скрыпом распахнулась... кто-то вскрикнул... и все замолкло снова» (стр. 62).

Напряженность психологических переживаний, их быструю смену, как и быструю смену событий, Лермонтов передает также скоплением однородных сказуемых:

«И вдруг она (Ольга) остановилась, опомнилась, опустила пылающие глаза, голова ее кружилась; все предметы прыгали перед нею... Она посмотрела вокруг, ужаснулась, махнула рукой и выбежала» (стр. 20); «и Вадим, пожав плечами, приподнял голову мертвого за волосы, обернул ее к фонарю — взглянул на позеленевшее лицо — вздрогнул — взглянул еще ближе и пристальнее — вдруг закричал — и отскочил как бешеный» (стр. 83).

Для передачи напряженного действия Лермонтов довольно часто использует и такую экспрессивную сторону синтаксиса, как скопление неполных предложений. Обильно используя многоточия, указывающие на прерывистую интонацию, Лермонтов способствует созданию того патетического стиля, который свойствен повести в целом: «Колокольчик звенел все громче и громче... вот близко, топот, крик ямщика, шум колес... кибитка въехала в ворота... вся дворня столпилась... это он... в военном мундире... выскочил, — и кинулся на шею матери... отец стоял поодаль и плакал... это был их единственный сын!» (стр. 29).

Не случайна поэтому следующая далее ремарка: «Впрочем, такие вещи не описываются».

Подобная передача патетичности не была новостью и допускалась еще классицизмом, правда в отношении поэзии.

Так, Рижский в своей «Науке стихотворства» (СПБ, 1811) замечает:

«Стихотворец... иногда созидает такие речения, которые, удов-

летворяя его намерению, в обыкновенной речи отличалися бы от всех других своею чрезмерною выразительностью» (стр. 13); «наконец как в таком состоянии духа представление вещей, их свойств, действий и проч. бывают в нашем уме в некотором соответствующем оному беспорядке, то стихотворец часто изменяет речения по правилам грамматики и соединяет в своей речи мысли таким образом, что в сем самом явственно видно бывает возмущенное состояние его души» (стр. 19—20).

Это нарушение периодической речи, которое было отступлением от нормы в классическом стиле (в одах, в речах), стало системой в романтическом языке «Вадима». Передавая напряженные, неожиданные события, «ужасы», Лермонтов все время «явственно» выказывал «возмущенное состояние души», прибегая к нарушению периодической речи даже чисто внешним образом — многоточием.

Особенно часто прибегает к такому внешне разобщенному синтаксису Лермонтов при передаче полупрямой (пережитой) речи.

Внесение междометий еще больше способствует эмоциональности такого текста, с которым авторская ремарка, тоже эмоциональная, как бы сплавлена вместе:

«Кровь кинулась Вадиму в голову, он шопотом повторил роковую клятву и обдумывал исполнение; он готов был ждать... он готов был всё выносить... но сестра! если... о! тогда и она поможет ему... и без трепета он принял эту мысль: он решился... погубить невинное сердце, которое больше чувствовало, нежели понимало... странно! он любил ее» (стр. 16).

Как это обычно бывает в полупрямой речи, трудно отделить внутреннюю речь героя от авторского высказывания, которое особенно распространено в «Вадиме»:

«Наконец он (Вадим) нашел ее (Ольгу), он встретился с сестрой, которую оставил в колыбели; наконец... о! чудна природа; далеко ли от брата до сестры? — а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем разве ангел и демон произошли не от одного начала?..» (стр. 14).

Поскольку речь героев «Вадима» характеризуется взволнованностью, напряженностью, именно в прямой речи указанные особенности синтаксиса особенно часты.

Например, в высказывании Ольги:

«Брат! не отвергай моей клятвы... если ты ее отвергнешь, то берегись... я сказала, что не перенесу этого... ты будешь добр для меня; ты примешь мою ненависть, как дитя мое; станешь лелеять его, пока оно не вырастет и созреет и смоет мой позор страданьями и кровью... да, позор... он, убийца, обнимал, целовал меня... хотел... не правда ли, ты готовишь ему ужасную казнь?» (стр. 23).

В высказываниях Вадима:

«И эта прекрасная голова упадет под рукою казни... — продолжал шопотом Вадим... — эти мягкие шелковые кудри, напитанные кровью, разовьются... ты помнишь клятву... не слишком ли ты поторопилась... о мой отец! мой отец!..» (стр. 31).

Постоянная патетика речей в значительной мере основана на внезапных переменах тематики, частом использовании восклицательных предложений, внешне разобщенных между собой.

И речь периодическая, с одной стороны, и синтаксическая разобщенность, с другой стороны, будучи полярными друг другу по природе своей, особенно ярко показывают романтичность языка повести; они являются почти единственными в синтаксисе выразителями той патетики и напряженной экспрессии, которая свойственна Лермонтову-прозаику этого периода.

6

Критики и исследователи, изучавшие повесть «Вадим», рассматривали, главным образом, это произведение как романтическое. Между тем реалистическая струя этого произведения особенно важна именно потому, что она стала основной в дальнейшем творчестве Лермонтова.

Реалистическая линия «Вадима» связана с бытовыми персонажами повести, с описанием быта, некоторыми пейзажами и диалогом бытовых персонажей, в особенности крестьян.

Так, например, портрет Бориса Петровича Палицына лишен тех романтических особенностей, которые отмечались выше в отношении романтических героев:

«Представьте себе мужчину лет 50, высокого, еще здорового, но с седыми волосами и потухшим взором, одетого в синее полукафтанье с анненским крестом в петлице; ноги его, запрятанные в огромные сапоги, производили неприятный звук, ступая на пыльные камни; он шел с важностью размахивая руками и наморщивал высокий лоб всякий раз как докучливые нищие обступали его» (стр. 3).

Характерно здесь и использование бытовой лексики («полукафтанье», «сапоги»), и зрительный, точный, не метафорический эпитет («мужчину... в ы с о к о г о», «о г р о м н ы е сапоги», «с е д ы м и волосами»).

Абстрактные существительные при характеристике почти отсутствуют (исключение: «шел с важностью»). Все описание лишено риторичности, приподнятости.

Поиски реалистического стиля и соответственно реалистического языка в пору написания «Вадима» Лермонтов производит самостоятельно. Но характеристика жены Палицына показывает нам, что в этом отношении Лермонтов следовал за реализмом Пушкина.

Можно отметить некоторую близость между характеристикой жены Палицына, Настасьей Сергеевной, и Лариной (матерью Татьяны):

Она (Ларина) меж делом и досугом
Открыла тайну, как супругом
Самодержавно управлять,
И все тогда пошло на стать.
Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Все это мужа не спросясь...

(«Евгений Онегин», гл. II.)

Таким же перечислением бытовых действий дана и характеристика Настасьи Сергеевны в «Вадиме» — характеристика, сопровождаемая бытовыми деталями, бытовой лексикой, столь обычной в языке «Евгения Онегина»: «Перед ореховым гладким столом сидела толстая женщина... жиреть, зевать, бранить служанок, приказчика, старосту, мужа, когда он в духе... какая завидная жизнь! и все это продолжается сорок лет, и продолжится еще столько же... и будут оплакивать ее кончину... и будут помнить ее, и хвалить ее ангельский нрав, и жалеть...» (стр. 5) (ср. аналогичную характеристику Натальи Павловны в «Графе Нулине»).

Здесь, как и в других случаях, важен не вопрос о заимствованиях, а близость творческого метода, аналогичное пользование бытовой лексикой для характеристики персонажа.

Лермонтов учился реалистическому использованию слова у Пушкина, и блестящие достижения Пушкина в стихах Лермонтов переносил в свою прозу.

Той же реалистичностью отличаются и некоторые пейзажи Лермонтова, где почти нет сравнений, эпитет отличается точностью, конкретностью, отсутствием метафоричности. Характерно, что пейзажи эти связаны с усадебным бытом Палицына.

В этом реалистическом пейзаже дано пространственное размещение деталей (с употреблением обстоятельственных слов):

«Дом Бориса Петровича стоял на б е р е г у Суры, на в ы с о к о й г о р е, к о н ч а ю щ е й с я к р е к е обрывом глинистого цвета; к р у г о м двора и в д о л ь по берегу построены избы дымные, черные, наклоненные, вытягивающиеся в две линии п о к р а я м д о р о г и, как нищие, кланяющиеся прохожим; п о т у с т о р о н у р е к и видны в отдалении березовые рощи и е щ е д а л е е лесистые холмы с чернеющимися елями, н а л е в о низкий берег, усыпанный кустарниками, тянется гладкой покатостью — и д а л е к о, д а л е к о синеют холмы, как волны» (стр. 9).

Композиционный принцип подобных пейзажей у Лермонтова, их лексическая точность опять-таки идут от реалистического пейзажа Пушкина:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою; вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали села здесь и там,
Стада бродили по лугам.

(«Евгений Онегин», гл. II.)

Описание двора солдатки, у которой прячется спасающийся бегством Палицын, дано с использованием бытовых деталей, бытовой крестьянской лексики:

«На цыпочках они миновали темные сени... Когда они миновали анбар и подошли к задним воротам, соединявшим двор с обширным огородом, усеянным капустой, коноплями, редькой и подсолнечниками и оканчивающимся тесным гумном, где только две клади как будки, стоя по углам, казалось, сторожили высокий и пустой овин, возвышающийся посередине, то раздался чей-то голос» (стр. 57).

Описание показывает тонкое знание Лермонтовым как крестьянского быта, так и крестьянского бытового языка.

Подобное описание, подобное использование бытовой лексики могло возникнуть у Лермонтова под влиянием реализма Пушкина.

Бытовые пейзажи Пушкина в его стихотворном романе (ср. «Евгений Онегин», гл. V, строфы 1, 2, 3) указывали реалистический путь Лермонтову в его прозе.

Аналогично даны в «Вадиме» бытовые детали, бытовые подробности, относящиеся к дому Палицыных. И здесь Лермонтов продолжает реалистическую традицию, разработанную в стихах Пушкиным.

Например, у Пушкина:

Им расточены
Порой тяжелые услуги
Гостеприимной старины.
Обряд известный угощенья:
Несут на блюдечках варенья,
На столик ставят вощаной
Кувшин с брусничною водой.

(«Евгений Онегин», гл. III.)

И в «Вадиме»: «Стол в гостиной уставили вареньями, ягодами сушеными и свежими» (стр. 16).

Подобные сопоставления можно было бы продолжить, но дело

здесь, конечно, не в непосредственном влиянии, а в общем методе, во внимании Пушкина, а затем Лермонтова к бытовым деталям, а отсюда к бытовой лексике.

Отметим еще описание охоты, в котором использованы «охотничьи» слова на фоне бытового языка. Интерес Лермонтова к охотничьему языку—один из показателей его реалистической тенденции, которая найдет свое завершение у Тургенева и Толстого:

«Здесь отдыхал в полдень Борис Петрович с толпою собак, лошадей и слуг; — т р а в л я была неудачная, две лисы у ш л и от б о р з ы х и один волк о т б и л с я; в т о р о к а х у с т р е м я н н о г о висело только два зайца... и три г о н ч и е собаки еще не возвращались из лесу на звук рогов и протяжный крик л о в ч е г о, который, лишив себя обеда из усердия, т р у с и л по о с т р о в а м с тщетными надеждами» (стр. 41).

Использование охотничьей лексики мы видим опять-таки у Пушкина в «Графе Нулине» («Пора, пора! рога трубят...» и т. д.).

Диалог бытовых персонажей и крестьян в «Вадиме» характеризуется отсутствием романтических черт в языке. Наоборот, он дан в резко сниженном плане.

Реалистический диалог был подготовлен до Лермонтова всем развитием русской литературы, в особенности комедийной. Уже в комедиях XVIII в., в частности у Фонвизина, диалог отличался своей реалистичностью. В XVIII в. бытовая речь была свойственна отрицательным персонажам, с одной стороны, и образам крестьян—с другой. И в дальнейшем своем развитии русская комедия (ср. «Горе от ума») использовала бытовой реалистический диалог как одно из средств социальной характеристики действующих лиц.

Таким образом Лермонтов имел перед собой хорошо разработанный опыт использования бытового языка. Этим опытом Лермонтов как раз и воспользовался при изображении крестьян и бытовых дворянских персонажей.

В своем диалоге Лермонтов исходил, конечно, не из литературных образцов, а из собственного наблюдения, но самый факт использования обыденного разговорного языка в художественном произведении был подсказан реалистической традицией русской комедии.

В бытовом диалоге Лермонтов использует резко сниженную, грубоватую лексику, например, для характеристики «грубости» одного из псарей:

«Уж не л о м а й с я, знаем мы!... экая г л а д к а я! у барина видно г у б а н е д у р а... эк ты п р и ж и л а с е б е с т а р о г о ч о р т а! да небось! не сдобровать ему, высчитаем ему наши слёзки... дай срок! батюшка Пугачев ему р ы л о-то о б т е ш е т» (стр. 58).

В речи народных персонажей передаются диалектные особенности; например, в речи сына хозяйки Петрухи эти диалектизмы,

в соответствии с комедийной традицией, служат для характеристики образа, подчеркивают неразвитость, тупость Петрухи:

«Матушки, батюшки! помилуй!... золотая, серебряная... не буду! — ревел длинный балбес, утирая глаза кулаками!... — я вчера в и ш ь понес им хлеба да квасу в кувшине... вот, с л ы ш ь, м а ч к а, я шел... шел... да меня леший и обошел, а я устал да и лег спать в кусты, м а ч к а» (стр. 103).

Особо следует подчеркнуть в бытовом диалоге его разговорный синтаксис с неполными предложениями, с отсутствием сложно-подчиненных предложений.

Реплики в народной речи начинаются в большинстве случаев междометиями и обращениями, что сообщает высказыванию эмоционально-бытовую окраску.

«— За здравие пана Белобородки! — говорил один, выпивая разом полный ковшик. — Он первый выдумал этот золотой поход!..

— Ч о р т его п о б е р и! — отвечал другой, покачиваясь;— славный малый! пьет как бочка, дерется как зверь... и умнее монаха!

— Ребята!.. У кого из вас не замечен нынешний день на теле зарубкою, тот поди ко мне, я сослужу ему службу!..

— Ах ты, хвастун, лях проклятый!.. ты все время сидел с винтовкой за амбаром... ха! ха! ха!..

— А ты, рыжий, где спрятался, признайся, когда старик-то заперся в светелке да начал отстреливаться...

— Я, а где бишь! — да я тут же был с вами!..» (стр. 99).

При передаче народной речи Лермонтов обнаруживает интерес к пословицам, поговоркам и фразеологическим оборотам поговорочного характера:

«— Барин-то он не совсем барин, — сказал мужик, — да я б л о к о о т я б л о н и н е д а л е к о п а д а е т; к у д а п о п, т у д а и п о п о в а с о б а к а...» (стр. 93).

Лермонтов передает метафорически, при помощи народной фразеологии своих героев, «страшные» их поступки или намерения:

«А! старый ворон! старый филин! мы тебя выучим в о з д у ш н о й п л я с к е... пожалуй-ка сюда...» (стр. 100).

Лермонтов использовал подобную метафоризацию народной речи в плане романтическом. Об этом ярко свидетельствует проникновение подобной метафоры в речь Вадима, далекую от народности.

Таким образом, реалистические черты языка в «Вадиме» в ряде случаев — следствие романтического стиля. Лермонтов ищет новые выразительные средства в народном языке, подчас романтизируя его, но народный язык, в свою очередь, разрушает единую, целостную систему романтического языка и стиля «Вадима».

Язык «Княгини Лиговской»

1

В «Княгине Лиговской» Лермонтов переходит к современной ему социально-психологической теме. Предметом изображения становится светское общество, с одной стороны, и жизнь бедного чиновника — с другой. Изображая жизнь светского общества, Лермонтов пользуется другим стилем и языком, чем при изображении бедного чиновника и его быта. Но и в том и в другом случае можно отметить стремление Лермонтова к реализму и отход от романтизма.

Как и в «Вадиме», в «Княгине Лиговской» объективное повествование перебивается авторскими отступлениями, но характер этих отступлений совершенно иной. Если в «Вадиме» авторские отступления сопровождали каждое действие героя, каждую его реплику, то в «Княгине Лиговской» они занимают относительно скромное место. Изменилась самая роль этих отступлений. В «Княгине Лиговской» они играют роль иронического комментария к описаниям светского общества и его представителей.

«Понятия же этого общества были такая путаница, которую я не берусь объяснить», — заканчивает Лермонтов описание гостей, собравшихся у Печориных (стр. 145). Лермонтов говорит о Лизавете Николаевне, что «она родилась в Петербурге— и никогда не выезжала из Петербурга — правда, один раз на два месяца в Ревель на воды», и далее следует комментирующее ироническое отступление: «Но вы сами знаете, что Ревель не Россия, и потому направление ее петербургского воспитания не получило никакого изменения: у нас в России несколько вывелись из моды французские мадамы...» и т. д. (стр. 126—127).

Этот комментирующий авторский текст, который сопровождает повествование в «Княгине Лиговской», уже не тот, что в «Вадиме» по языку. Он приближается к сказу, хотя это явление не доминирует и не выдерживается во всем тексте романа:

«Лизавета же Николавна... о! з н а к в о с к л и ц а н и я... п о г о д и т е!... т е п е р ь она взошла в свою спальню и кликнула горнишную, Марфушу... толстую, р я б у ю д е в и щ у!... д у р н о й з н а к!... я б ы н е ж е л а л, ч т о б у м о е й ж е н ы и л и н е в е с т ы б ы л а т о л с т а я и р я б а я г о р н и ч н а я! т е р п е т ь н е м о г у т о л с т ы х и р я б ы х г о р н и ч н ы х» и т. д. (стр. 125).

Язык этих отступлений лишен той метафоричности, которая имела место в «Вадиме».

Особенно часто Лермонтов заканчивает такое авторское отступление ироническим афоризмом по адресу светского общества, афоризмом, и тематически и лексически связанным со всем предшествующим описанием или повествованием:

«Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего — но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите» (стр. 117); «одним словом, он начал постигать, что по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается!» (стр. 118).

Отказываясь от романтического изображения действительности, Лермонтов не вполне преодолел романтизм в своем художественном методе и соответственно в языке.

Однако романтический стиль получает в «Княгине Лиговской» весьма ограниченное распространение.

Язык романтического стиля встречается только в случаях, когда Лермонтов дает психологический портрет, изображает психологические переживания положительных персонажей — Печорина, Красинского, княгини Веры.

Здесь мы встречаем знакомые нам по «Вадиму» оценочные эпитеты, антитезу, риторический вопрос, типичную для романтизма лексику и т. д. Но все эти явления менее четко выражены. Нет, например, того нагромождения сравнений, которое было в «Вадиме», нет больших периодов, с одной стороны, и синтаксически разорванной речи — с другой. Почти отсутствует метафорическая фразеология, восходящая к поэтическим формулам. Некоторая метафоричность все же остается, например в описании внешности Печорина: «Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая порода человека» (стр. 111); «они прочли бы на нем (лице Печорина) глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности» (стр. 111); «по временам она (Вера) еще всхлипывала, и грудь ее подымалась высоко, но это были последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом.

Об чем же она плакала? спрашиваете вы, и я вас спрошу, об чем женщины не плачут: слезы их оружие нападательное и оборонительное» (стр. 150—151).

Эти примеры не столь уж многочисленны.

Отказываясь от романтической фразеологии при передаче психологических переживаний, Лермонтов усиливает в «Княгине Лиговской» реалистическую манеру письма.

Устраняется комментирование, с обильной абстрактной лексикой, каждого действия героя, что было обычно в «Вадиме».

Слова, служащие для выражения внешних действий персонажа, получают второе психологическое значение, указывая иногда на психологическое состояние героя:

«От такого письма с другою сделалась бы истерика, но удар, поразив Елизавету Николаевну в глубину сердца, не подействовал на ее нервы (ср. аналогичную романтическую фразеологию в другом месте: «Это был ужасный удар для Жоржа»), она

только побледнела, торопливо сожгла письмо и сдула на пол легкий его пепел.

Потом она погасила свечу и обернулась к стене: казалось она плакала, но так тихо, так тихо, что если б вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит покойно и безмятежно.

На другой день она встала бледнее обыкновенного, в десять часов вышла в гостиную, разливала сама чай по обыкновению» (стр. 132). И далее: «Лизавета Николаевна покраснела, потом снова побледнела и... потом отрывисто сказала лакею:

— Скажи ему, что дома никого нет. И когда он еще приедет,— прибавила она, как бы с трудом выговаривая последнюю фразу, — то не принимать!

Лакей поклонился и ушел, а она опрометью бросилась в свою комнату» (стр. 133).

Тенденция к простоте, к эмоционально нейтральному слову («плакала», а не «рыдала», как в «Вадиме»), отсутствие эпитетов и метафоричности приближают приведенный отрывок, как и другие места «Княгини Лиговской», по языку к прозе Пушкина. В особенности это сближение обнаруживается в той психологической многозначности, которую приобретает слово у Лермонтова (ср. передачу психологического состояния при посредстве глаголов, выражающих внешние действия, и наречий: «покраснела», «побледнела», «отрывисто сказала», «опрометью бросилась»).

В «Княгине Лиговской» Лермонтов подготовляет лаконичную многозначную передачу значения слова в языке психологических переживаний. Полное осуществление этого задания произойдет в «Герое нашего времени». Характерно, что наибольшую устойчивость в «Княгине Лиговской» проявляет абстрактная лексика. Это связано отчасти с тем, что Лермонтов не только показывает быт светского общества, быт бедного чиновника, но и вносит обобщающий момент в социальную характеристику общества:

«Улыбка появилась на лице Печорина, эта книжка («Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым»), как пустой лотерейный билет, была резкое изображение мечтаний, обманутых надежд, несбыточных, тщетных усилий представить себе в лучшем виде печальную существенность» (стр. 156).

В «Княгине Лиговской» Лермонтов совершенно сознательно преодолевает метафорические штампы романтизма. С особенной четкостью это сказывается в том, что подобные штампы, например, сопровождаются ироническим комментарием.

Когда дипломат на обеде говорит, что «Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего,

здесь жизнь, здесь наши надежды...» (стр. 145), то эта типичная раньше для «Вадима» метафоричность сопровождается следующим ироническим комментарием Лермонтова: «Так высокопарно и мудрено говорил худощавый дипломат» (стр. 146).

То же снижение встречаем и в авторском тексте, когда Лермонтов использует высокую лексику и метафору в отношении к бытовым понятиям параллельно с неметафорическим, точным называнием их: «Он... бросился вытаскивать карточку (визитную) из огня: — увы! одна ее половина превратилась в прах, другая свернулась, почернела... Печорин положил эти бренные остатки на стол» (стр. 112—113).

Такова же, например, ироническая метафора-обобщение, образцы которой, но без иронии, были столь типичны в языке «Вадима»: «И там, где мелькали прежде черные и белые султаны, там ныне чинно прогуливаются треугольные шляпы без султанов, — великий пример переворотов судьбы человеческой!» (стр. 119).

Ту же ироническую функцию несут в ряде случаев эмоциональные эпитеты и изысканные сравнения, когда они поставлены в контекст с бытовой лексикой: «Не успев познакомиться с большею частию дам и страшась, приглашая незнакомую на кадриль или мазурку, встретить один из тех ледяных ужасных взглядов, от которых переворачивается сердце как у больного при виде черной микстуры, — они робкой толпой зрителей окружали блестящие кадрили и ели мороженое, ужасно ели мороженое» (стр. 167).

Аналогично, например, использование сравнения горничной с крокодилом «на дне светлого американского колодца» в окружении бытового контекста, тогда как в «Вадиме» это сравнение не имело комической функции (ср. Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, стр. 146).

Столкновение разговорной лексики и «высоких» слов неоднократно использовано Лермонтовым для иронической характеристики, для резкой социальной оценки светского быта: «С детских лет он таскался из одного пансиона в другой и наконец увенчал свои странствования вступлением в университет» (стр. 139); «какая есть возможность в России сделаться бродягой повелителю 3 т. душ и племяннику 30 т. московских тетушек» (стр. 139).

В ряду с высокой поэтической лексикой Лермонтов использует иронически даже абстрактные слова, прибегая к персонификации заключенных в них понятий: «Этот неожиданный вопрос был сделан даме в малиновом берете. Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе... ее невинные зубки жевали кусок рябчика с самым добродетельным старанием... наконец она открыла уста» (стр. 147).

Ироническое отношение к метафорическим оборотам неоднократно подчеркивается и в речи Печорина: «Жорж важно встал и поклонился с насмешливой улыбкой: — Варвара Александровна, я замечаю, что вы идете большими шагами в храм просвещения» (стр. 113).

По поводу глаз Негуровой, которыми восхищается его сестра Варенька, Печорин иронически замечает цитатой: «Как уголь, в горниле раскаленный» (стр. 116).

Таким же столкновением просторечия с «высоким» метафорическим языком в тех же комических целях постоянно пользовался Гоголь. Но эта тенденция у Гоголя сказывается ярче и сильнее, у Лермонтова в «Княгине Лиговской» она только намечена.

Особенно характерно в этом отношении описание бала в «Княгине Лиговской» (ср. описание бала в «Мертвых душах», причем ни о каком взаимном влиянии, конечно, не может быть и речи). Лермонтов достигает в этом случае комического использования «высокой» лексики, метафорического и эмоционального эпитета, параллелизма в синтаксисе:

«Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов! сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломмраморные плечи и лучшие французские белила, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые на прокат из лавки» (стр. 168).

2

Рисуя светское общество, Лермонтов довольно подробно останавливается на его нравах, понятиях, образе жизни. Поэтому в романе мы столь часто встречаем в описаниях лексику, относящуюся к светскому быту.

Полное отсутствие метафоричности, точный эпитет — вот что характерно для подобных описаний. В «Княгине Лиговской» Лермонтов ищет реалистического метода, реалистического языка. Лермонтов использует этот реалистический язык в применении к великосветской тематике, вырабатывая реалистический метод изображения действительности. Таково, например, описание комнаты Печорина:

«Светлоголубые французские обои покрывали ее стены... лоснящиеся дубовые двери с модными ручками и дубовые рамы окон показывали в хозяине человека порядочного. Драпировка над окнами была в китайском вкусе... Против окна стоял письменный стол, покрытый кипою картинок, бумаг, книг, разных видов

чернильниц и модных мелочей, — по одну сторону стоял высокий трельяж, увитый непроницаемой сеткой зеленого плюща, по другую кресла» (стр. 114).

Несмотря на нагромождение деталей, Лермонтов придает им обобщающее, типизирующее значение («показывали в хозяине человека порядочного»). Бытовая лексика служит Лермонтову для изображения «типического»:

«В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как в их понятиях, были перемешаны все века. В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически, увитые гирляндами из поддельных цветов, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху à la chinoise, букли à la Sevigné, пышные платья наподобие фижм, рукава, чрезвычайно широкие, или чрезвычайно узкие. У мужчин прически à la jeune France, à la Russe, à la moyen âge, à la Titus, гладкие подбородки, усы, эспаньёлки, бакенбарды и даже бороды» (стр. 144—145).

Лермонтов, как впоследствии Гоголь (описание бала в «Мертвых душах»), изображает общество в целом, причем деталь, бытовое слово имеют здесь метонимическое значение, характеризуя своего обладателя. Метонимичность полярна, по существу своему, метафоре. Лермонтов уже в «Княгине Лиговской» не только преодолевает метафоричность, но и неоднократно использует метонимию, к которой постоянно будут прибегать писатели «натуральной школы».

Ср. в «Княгине Лиговской»:

«Сталкивался он с какой-нибудь розовой шляпкой и смутившись извинялся; коварная розовая шляпка сердилась» (стр. 110); «лакей подсадил розовый салоп в блестящий купе, потом вскарабкалась в него медвежья шуба» (стр. 124); «и там, где мелькали прежде черные и белые султаны, там ныне чинно прогуливаются треугольные шляпы без султанов» (стр. 119).

В авторский текст Лермонтов часто вводит светскую фразеологию, которая тоже служит для характеристики отношений в светском обществе. Будучи дана полупрямой речью, светская (салонная) фразеология приобретает иронический характер:

«Некоторые из этих волокит влюбились не на шутку» (стр. 128); «ей хотелось испробовать лестную роль непреклонной» (стр. 128); «вокруг нее стали увиваться розовые юноши» (стр. 128); «скомпрометировать девушку в глазах подруг ее» (стр. 128).

При описании светского общества и особенно при описании быта «бедного чиновника» Красинского в «Княгине Лигов-

ской» Лермонтов делает еще один шаг к реализму, вводя бытовые, сниженные слова, лишенные какой бы то ни было поэтичности:

«Лизавета Николавна велела горничной снять с себя чулки и башмаки и расшнуровать корсет... но я не продолжаю описания: никому не интересно любоваться поблекшими прелестями, худощавой, тонкой, жилистой шеей и сухими плечами, на которых обозначились красные рубцы от узкого платья» (стр. 126).

Использование бытовых деталей, выраженных бытовой, обыденной лексикой, приводит к реалистическому портрету, далекому от романтических портретов «Вадима».

С особой силой эта реалистическая, бытовая струя в языке сказывается при описании дома Красинского, его квартиры:

«Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу, или по жидковатой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите темную и узкую дверь как в чистилище, поскользнувшись на пороге, вы летите две ступени вниз и попадаете ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукой ощупываете лестницу и начинаете взбираться наверх» и т. д. (стр. 154—155).

Все описание типизируется обращением к читателю с глаголом во втором лице настоящего времени («вы пробираетесь», «вы находите»), как это обычно у писателей натуральной школы (см., например, аналогичные конструкции в «Записках охотника» Тургенева).

Сравнение «дверь как в чистилище», а также сравнение, предшествующее этому описанию («49 номер есть число мрачное и таинственное, подобное числу 666 в «Апокалипсисе»),—образец иронического использования романтических штампов.

Но все же описание не свободно от той романтичности в лексике и фразеологии, которую еще не удалось полностью преодолеть Лермонтову («бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства», «пирамиды дров»; ср. также инверсию: «тяжелый запах, едкий, отвратительный»).

3

В «Вадиме» речь действующих лиц, за исключением бытовых, не диференцирована. В «Княгине Лиговской» речь каждого действующего лица индивидуализирована в соответствии с социальным положением и характером.

В речи Вареньки, сестры Печорина, подчеркнут эмоциональный характер ее высказываний с восклицательными предложениями, эмоционально-оценочными словами: «Какие у нее (у Негуровой) глаза! — п р е л е с т ь!..» (стр. 115); «п р е к р а с н о! я бы желала, чтоб Верочка это узнала» (стр. 115); «однако сознайся, что глаза ч у д е с н ы е!» (стр. 116); «а ты спал!.. у ж а с н о весело» (стр. 113) (ср. в комическом плане у Гоголя речь дамы приятной и дамы приятной во всех отношениях: «Какой веселенький ситец!..»; «это такое о ч а р о в а н ь е»; «словом, б е с п о д о б н о» и т. д.).

Аналогичное явление в речи Негуровой: «Не правда ли, что Новицкая о ч е н ь м и л а... Вы от нее в в о с т о р г е» (стр. 123) с подчеркиванием иного речевого характера в реплике Печорина: «Я очень редко бываю в в о с т о р г е» и т. п. Наоборот, для характеристики старшего поколения, родителей Негуровой, Лермонтов прибегает к чиновничьему арго: «Вот, например, Печорин, — говорил ее отец — нет того, чтоб и с к а т ь в о м н е или в Катеньке» и далее просторечием, просторечными, вульгарными оборотами: «что это н ы н ч е, с т р а м смотреть; бывало слово лишнее услышат — покраснеют... да и б а с т а, — уж от них не д о б ь е ш ь с я... о т в е т а, а ты, м а т у ш к а, 25 лет д е в к а, так н а ш е ю и в е ш а е ш ь с я... замуж захотелось» (стр. 124).

Лермонтов использует прямую речь для психологической характеристики, оговаривая это использование особой ремаркой:

«Часто повторяемое князем слово жена как-то грубо и неприятно отзывалось в ушах Печорина; он с первого слова узнал в князе человека недалекого, а теперь убедился, что он даже человек не светский» (стр. 138).

Ср. несвязную речь князя при знакомстве с Печориным:

«Князь бросил газеты в окно, раскланялся, хотел что-то сказать, но из уст его вышли только отрывистые слова:

— Конечно... мне очень приятно... семейство жены моей... что вы так любезны... я поставил себе за долг... ваша матушка такая почтенная дама — я имел честь быть вчерась у нее с женой» (стр. 135).

При передаче речи чиновника Красинского Лермонтов вернулся ко всем особенностям романтического языка, которые были столь обычны в «Вадиме». Например, в речи, обращенной к Печорину: «Пускай в е с ь м и р меня слушает... Драться! — я вас понимаю — насмерть драться!.. и вы думаете, что я буду достаточно вознагражден, когда всажу вам в с е р д ц е с в и н ц о в ы й ш а р и к!.. прекрасное утешение!.. нет, я б желал, чтоб вы жили в е ч н о, — и чтоб я мог в е ч н о м с т и т ь вам» (стр. 121).

Язык Красинского еще близок к языку Вадима. Рисуя гнев бедного чиновника, Лермонтов не избежал романтической при-

поднятости языка, хотя пытался преодолеть ее в описании чиновничьего быта.

В «Княгине Лиговской», таким образом, мы видим постепенное освобождение языка от романтической фразеологии, постепенное преодоление ее и переход к реалистическому языку. Лермонтов «гнет» язык для обрисовки психологии действующих лиц, однако без той романтичности, которая имеет место в «Вадиме». Этим он подготовляет прозу «Героя нашего времени» и прозу таких мастеров психологического портрета, как Тургенев и Толстой.

Язык «Героя нашего времени»

1

В «Герое нашего времени» Лермонтов окончательно порывает с романтическим стилем в языке. Лексика «Героя нашего времени» свободна от архаизмов и церковно-славянизмов. Ориентируясь на лексику и синтаксис общелитературного языка, Лермонтов тонко использует стилистическую роль каждого из явлений этого общелитературного языка.

Лермонтов достиг в «Герое нашего времени» той сложной простоты в языке, которая не удавалась никому из предшествующих писателей-прозаиков, кроме Пушкина.

В романе Лермонтова язык русской прозы достиг такой точки развития, начиная с которой возможно было использовать языковые средства для тончайшей психологической характеристики,— недостижимая задача для всей предшествующей литературы, за исключением Пушкина. В то же время Лермонтов прокладывал дорогу для «большого» психологического романа Тургенева и Толстого.

Язык «Героя нашего времени» прост на первый взгляд, но всю эту сложную простоту великолепно понимал еще Чехов, который писал: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах,— по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» («Русская мысль», 1911, кн. 10, стр. 46).

2

Так, например, при всей своей кажущейся простоте повесть «Бэла» довольно сложна как по композиции и стилю, так и по языку.

Повесть обрамлена рассказом автора, едущего из Тифлиса в Коби. Авторский рассказ перебивает собою повествование Максима Максимыча и делит его на две части. Центральным же ядром

повести является рассказ Максима Максимыча. В свою очередь в первую часть повествования Максима Максимыча включен рассказ Казбича о том, как он спасался от казаков; во второй части Максим Максимыч передает рассказ-автохарактеристику Печорина. Этой композиционной сложности повествования соответствует и ее стилистическая сложность. Каждое из действующих лиц-рассказчиков вносит свой речевой стиль, и все эти речевые стили сплавлены в одно сложное целое. Индивидуальные речевые особенности рассказчика как бы стираются в последующей передаче, но многие из них остаются, что и оговаривает Лермонтов. Так, рассказ Азамата, переданный сначала Максимом Максимычем, сопровождается следующим его замечанием: «Вот присел я у забора и стал прислушиваться, старяясь не пропустить ни одного слова» (стр. 194—195).

К песне, которую поет Казбич в ответ Азамату, Лермонтов делает подстрочное примечание: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура» (стр. 197).

Передачу особенностей речи Печорина Лермонтов мотивирует замечанием Максима Максимыча: «Его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от 25-тилетнего человека» (стр. 213).

И, наконец, о всем рассказе «Бэла», переданном Максимом Максимычем, Лермонтов специально замечает: «Я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле» (стр. 220).

Таким образом Лермонтов подчеркивает, что и речевой стиль Максима Максимыча прошел через его авторскую транспонировку.

Речевая характеристика Максима Максимыча — образец того высокого владения языком, которого добился Лермонтов в прозе. Уже Белинский подметил эту особенность языка повести «Бэла»:

«Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом, так что в каждом его слове, в каждом выражении заключается бесконечный мир поэзии. Не знаем, чему здесь более удивляться: тому ли, что поэт, заставив Максима Максимыча быть только свидетелем рассказываемого события, так тесно слил его личность с этим событием, как будто бы сам Максим Максимыч был его героем, или тому, что он сумел так поэтически, так глубоко взглянуть на событие глазами Максима Максимыча и рассказать это событие языком простым, грубым, но всегда живописным, всегда трогательным и потрясающим даже в самом комизме своем» (В. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 304—305).

С первого же момента введения Максима Максимыча Лермонтов подчеркивает его характерные речевые черты, тонко давая через речь психологическую характеристику.

Так, вначале подчеркивается молчаливость Максима Максимыча — отсутствием реплик:

«Я подошел к нему и поклонился; он м о л ч а отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма.

— Мы с вами попутчики, кажется?

Он, м о л ч а, опять поклонился» (стр. 187).

В дальнейших репликах Максима Максимыча даны некоторые обороты, характерные для военного языка:

«Т а к-с т о ч н о» (стр. 187); «т е п е р ь с ч и т а ю с ь в т р е т ь е м л и н е й н о м б а т а л ь о н е» (стр. 188); «ночью с д е л а л а с ь т р е в о г а; вот мы и в ы ш л и п е р е д ф р у н т н а в е с е л е» (стр. 191).

Сам же рассказ Максима Максимыча в дальнейшем почти свободен от подобной военной фразеологии. Лермонтов дает ее в минимальной степени — для профессиональной характеристики Максима Максимыча.

Аналогично подчеркнута лексикой в начальных репликах грубоватость речи Максима Максимыча. Лермонтов одновременно передает отрывистый характер его речи восклицательными, назывными и неполными предложениями:

«Вы думаете, они помогают, что кричат? А чорт их разберет, что они кричат? Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки все ни с места... Ужасные плуты! А что с них возьмешь? Любят деньги драть с проезжающих... Избаловали мошенников!» (стр. 188).

С самого начала повести Лермонтов подчеркивает речевые особенности Максима Максимыча сравнительно с авторской речью:

«— Ж а л к и е л ю д и! — сказал я штабс-капитану.

— П р е г л у п ы й н а р о д! — о т в е ч а л он...

— А вы долго б ы л и в Чечне?

— Да я лет десять с т о я л там в крепости с ротою» (стр. 190).

Так тончайшими языковыми средствами дает Лермонтов психологическую характеристику Максима Максимыча.

Лермонтов в течение всего повествования отмечает устный, разговорный характер его рассказа о Бэле и о Печорине. Рассказ все время перебивается репликами автора:

«А что Казбич? — спросил я нетерпеливо у штабс-капитана» (стр. 197).

«Как это скучно! — воскликнул я невольно» (стр. 204).

В повествовании же даны вводные предложения, обращенные к слушателю и подчеркивающие установку на устную речь: «В о т и з в о л и т е в и д е т ь, я тогда стоял в крепости за Тереком» (стр. 191); «славный был малый, с м е ю в а с у в е р и т ь» (стр. 192); «и ч т о ж е в ы д у м а е т е? на другую же ночь притащил его за рога» (стр. 192).

Всеми этими особенностями повествования Лермонтов ориентируется в повести «Бэла» на устную речь.

Лермонтов все события в «Бэле» передает через призму восприятия Максима Максимыча, простого штабс-капитана. Вот почему языковые особенности его речи последовательно проведены через всю повесть.

Повествование не является объективным, а на него ложится тон субъективного отношения рассказчика. Максим Максимыч во вводных предложениях, восклицательных предложениях, лексике эмоционального характера все время оценивает сообщаемое им. Но все это дано в подчеркнуто разговорной форме, лишено какой бы то не было риторичности, свойственной ранней прозе Лермонтова:

«Наделал он (Печорин) мне хлопот, н е т е м б у д ь п о м я н у т» (стр. 192); «вот они и сладили это дело... п о п р а в д е с к а з а т ь, н е х о р о ш е е д е л о» (стр. 199); «таков уж был человек, б о г е г о з н а е т!» (стр. 204); «его звали... Григорьем Александровичем Печориным. С л а в н ы й б ы л м а л ы й» (стр. 192); «а у ж л о в о к-т о, л о в о к-то был (Казбич), как бес» (стр. 194).

В повествовании Максима Максимыча все время используются как разговорная лексика, так и разговорные фразеологические обороты: «Зато уже иногда как начнет рассказывать, т а к ж и в о т и к и н а д о р в е ш ь с о с м е х а» (стр. 192); «с ы н и ш к о е г о, мальчик лет пятнадцати, п о в а д и л с я к нам ездить» (стр. 192); «погодите!» — отвечал я, усмехаясь. У меня было с в о е н а у м е» (стр. 193); «Азамат был п р е у п р я м ы й м а л ь ч и ш к а и ничем, бывало, у него с л е з н е в ы б ь е ш ь» (стр. 196).

Разговорная лексика, разговорная фразеология преобладают в рассказе Максима Максимыча—при полном отсутствии книжной метафоры, книжного метафорического эпитета.

Сравнения, которые даются в повествовании Максима Максимыча, в основном отличаются также разговорным характером, обычны в разговорной речи.

«Как теперь гляжу на эту лошадь: вороная к а к с м о л ь» (стр. 194); «Азамат бледный к а к с м е р т ь» (стр. 199); «он (Печорин) сделался бледен к а к п о л о т н о» (стр. 218); «она (Бэла) дрожала к а к л и с т» (стр. 211); «он (Казбич)... лежал себе ничком к а к м е р т в ы й» (стр. 200).

Характерны для речи Максима Максимыча бытовые сравнения: «Ведь весь исколот, к а к р е ш е т о, штыками» (стр. 198). Особенно интересно бытовое сравнение в пейзаже: «Все горы в и д н ы б ы л и к а к н а б л ю д е ч к е» (стр. 211).

Хотя действие «Бэлы» и происходит на Кавказе, хотя описывается быт горцев, но Лермонтов очень скупо использует ино-

язычную лексику. Характерна при этом мотивированная замена иноязычных слов русскими эквивалентами:

«Бедный старичишка бренчит на трехструнной... з а б ы л к а к п о-и х н е м у... ну, д а в р о д е н а ш е й б а л а л а й к и» (стр. 193); «девушка лет шестнадцати... пропела ему к а к б ы с к а з а т ь?.. в р о д е к о м п л и м е н т а» (стр. 193).

Тот же разговорный характер, что и лексика, имеет и синтаксис повествования Максима Максимыча. Особенно часто встречаются такие явления, характерные для разговорного языка, как бессоюзие, преобладание сочиненных сложных предложений над подчиненными, неполные предложения, употребление частиц и т. д.:

«Сынишко его, мальчик лет пятнадцати, повадился к нам ездить: в с я к о й д е н ь б ы в а л о т о з а т е м, т о з а д р у г и м. И уж точно избаловали мы его с Григорьем Александровичем. А уж какой был головорез, проворный на что хочешь: шапку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять. Одно было в нем нехорошо: ужасно падок был на деньги» (стр. 192); «стали мы болтать о том, о сем... Вдруг смотрю, Казбич вздрогнул, переменился в лице — и к о к н у» (стр. 199).

Той же установкой на устную речь объясняется и довольно частое употребление сказуемого перед подлежащим: «Дня через четыре п р и е з ж а е т А з а м а т в крепость... З а ш е л р а з г о в о р о л о ш а д я х... З а с в е р к а л и г л а з е н к и у татарчонка» и т. д. Однако здесь нет крайностей того сказа, которым писал Даль. Разговорный характер всего повествования сказывается и на постоянном использовании настоящего времени глагола, в то время как все повествование ведется в прошедшем времени. Не касаясь различных функций этого употребления настоящего времени, следует отметить, что оно в ряде случаев связано с напряженным действием, быстрой сменой событий (ср. также неполные предложения и их соответствие динамичности повествования):

«Мы е х а л и рядом, молча, распустив поводья, и б ы л и уж почти у самой крепости; только кустарник закрывал ее от нас.— В д р у г в ы с т р е л. Мы взглянули друг на друга: нас поразило одинаковое подозрение... Опрометью поскакали мы на выстрел, — с м о т р и м: на валу солдаты собрались в кучу и у к а з ы в а ю т в поле, а там летит стремглав всадник и д е р ж и т что-то белое на седле. Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца; р у ж ь е и з ч е х л а — и т у д а; я з а н и м» (стр. 214—215).

Отметим аналогичное использование междометийных сказуемых:

«Вот Казбич подкрался,—ц а п-ц а р а п ее» (стр. 216); «наконец в полдень отыскали проклятого кабана: — п а ф! п а ф! не тут-то было» (стр. 214).

Весь рассказ Максима Максимыча написан подлинно народным, разговорным языком, но в нем нет явлений, резко отличающихся от общелитературного языка. В то же время язык этот сохраняет индивидуальные черты рассказчика — Максима Максимыча. Лермонтов блестяще овладел выразительными средствами разговорного языка, внося его в литературу.

Такое сближение литературного языка с разговорным открывало новые средства выражения. Освобождение языка от романтической патетики было одним из проявлений реализма.

Новаторство Лермонтова, в частности, заключалось в том, что трагическую, романтическую по существу своему тему — гибель Бэлы — он рассказал разговорным языком, лишенным какой бы то ни было романтической «красивости».

3

Разговорные элементы, лексические и синтаксические, характерны не только для повествования, данного от лица Максима Максимыча. Лермонтов все время вносит эти разговорные моменты как в авторскую речь, так и в журнал Печорина.

«Бэла»:

«Осетин-извозчик... во все горло распевал песни» (стр. 187); «за моей тележкой четвертка быков тащила другую, как ни в чем не бывало» (стр. 187).

«Максим Максимыч»:

«Он наскоро выхлебнул чашку» (стр. 222); «я увидал Максима Максимыча бегущего что было мочи» (стр. 225); «штабс-капитан на минуту остолбенел» (стр. 225).

«Журнал Печорина»:

«Из сеней выполз мальчик лет 14-ти» (стр. 230); «кто-то вторично пробежал мимо его и скрылся бог знает куда» (стр. 231); «он (казак) выпучил глаза» (стр. 237); «мне любопытно видеть его с женщинами: тут-то он, я думаю, старается» (стр. 243).

Аналогично в синтаксисе:

«Оглядываюсь—никого нет кругом; прислушиваюсь снова—звуки как будто падают с неба» (стр. 234); «к которой избе ни подъедем — занята» (стр. 230); «я хвать за пояс — пистолета нет» (стр. 238).

Таким образом сближение языка прозы с разговорным языком не есть только стилизация речи Максима Максимыча. Те же тенденции к разговорному языку обнаруживает вся проза «Героя нашего времени».

Язык «Героя нашего времени» не свободен от эмоциональной лексики, вносящей оценку описываемого. Но лексика эта лишена книжности — она разговорна:

«С л а в н о е место эта долина!» (стр. 187); «я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту п р о к л я т у ю г о р у» (стр. 187); «больная нога ему мешала. Б е д н я ж к а! как он ухитрялся, опираясь на костыль» (стр. 245).

Продолжая развивать те тенденции, которые были заложены в языке «Княгини Лиговской», Лермонтов вносит сниженные бытовые детали, выраженные бытовой, не допустимой в высоком стиле, лексикой. Особенно это явление характерно при описании представителей светского общества, служа для иронической его характеристики:

«Я стоял сзади одной т о л с т о й дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена фижм... Самая большая б о р о д а в к а на ее шее прикрыта была фермуаром» (стр. 262); «в одиннадцать часов утра... княгиня Лиговская обыкновенно п о т е е т в Ермоловской ванне» (стр. 280); «вдруг из среды их (группы мужчин на балу) отделился господин во фраке с длинными усами и красной р о ж е й и направил неверные шаги свои прямо к княжне» (стр. 263—264).

4

Язык «Героя нашего времени» несомненно испытал сильное влияние языка пушкинской прозы. Лаконичность, точность в употреблении слова, отсутствие метафор, преобладание простых предложений — все это свойственно языку Пушкина. Те же самые явления характерны в ряде случаев и для прозы Лермонтова. Но Лермонтов, усвоив языковую и стилистическую манеру прозы Пушкина, в ряде случаев отступает от нее, внося свое, лермонтовское, отношение к языку.

В описаниях быта Лермонтов окончательно отказывается от какой бы то ни было метафоры, сравнений; эпитет точен, лишен метафоричности. Характерно также для точного реалистического языка использование числительных. В реалистическом описании Лермонтов пользуется не местными, диалектическими или иноязычными словами, а общелитературной лексикой:

«Сакля была прилеплена о д н и м боком к скале; т р и с к о л ь з к и е, мокрые ступени вели к ее двери. Ощупью вошел я и наткнулся на корову (хлев у этих людей заменяет лакейскую). Я не знал куда деваться: тут блеют овцы, там ворчит собака. К счастию, в стороне блеснул т у с к л ы й свет и помог мне найти другое отверстие н а п о д о б и е д в е р и. Тут открылась картина довольно занимательная: ш и р о к а я сакля, которой крыша опиралась на д в а з а к о п ч е н н ы е столба, была полна народа. П о с е р е д и н е трещал огонек, разложенный н а з е м л е, и дым, выталкиваемый обратно ветром из отверстия в крыше, расстилался вокруг такой густой пеленою, что я долго

не мог осмотреться; у огня сидели д в е старухи, множество детей и один х у д о щ а в ы й грузин, все в лохмотьях» (стр. 189—190).

Лаконическая точность в описании выработалась у Лермонтова под влиянием прозаического языка Пушкина.

Это достаточно ясно видно из сопоставления следующих, близких по теме описаний:

Л е р м о н т о в:

— Завтра будет славная погода! — сказал я. Штабс-капитан не отвечал ни слова и указал мне пальцем на высокую гору, поднимавшуюся прямо против нас.

— Что ж это? — спросил я

— Гуд-Гора.

— Ну так что ж?

— Посмотрите, как курится.

И в самом деле, Гуд-Гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном.

Уж мы различали почтовую станцию, кровли окружающих ее саклей, и перед нами мелькали приветные огоньки, когда пахнул сырой, холодный ветер, ущелье загудело, и пошел мелкий дождь. Едва успел я накинуть бурку, как повалил снег.

П у ш к и н:

Вдруг ямщик стал посматривать в сторону и наконец, сняв шапку, оборотился ко мне и сказал: «Барин, не прикажешь ли воротиться?»

— Это зачем?

«Время ненадежно: ветер слегка подымается; — вишь, как он сметает порошу».

— Что ж за беда!

«А видишь там что?» (Ямщик указал кнутом на восток).

— Я ничего не вижу, кроме белой стены да ясного неба.

«А вон-вон: это облачко».

Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик.

Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран.

Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегала небо. Пошел мелкий снег — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл: сделалась мятель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

Оставляя в стороне некоторые лексические совпадения, следует отметить сходство в построении этих двух однотемных отрывков. Характерен и для Пушкина и для Лермонтова диалог, предшествующий авторскому описанию. В обоих случаях диалог отличается сжатостью, почти полным отсутствием авторской ремарки. Диалог не лишен некоторой лексической локально-

сти («сметает порошу» — у Пушкина; «курится» — у Лермонтова).

В описании метели у Пушкина, благодаря наличию нераспространенных членов предложения («ветер завыл»), благодаря небольшому количеству второстепенных предложений, особое значение приобретает глагол (ср., например, в предложении: «Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело п о д ы м а л а с ь, р о с л а и постепенно о б л е г а л а небо»).

Точно так же и у Лермонтова глагол несет большую семантическую нагрузку, но предложения Лермонтова более распространены второстепенными членами предложения, в частности категорией качества («сырой, холодный ветер», «черная туча, такая черная»). Язык пушкинского описания, как это свойственно языку его прозы, лишен метафоричности. Но эта метафоричность в некоторой степени может быть отмечена у Лермонтова («по бокам ее п о л з а л и легкие струйки облаков»).

Лермонтов учился «суровой» простоте прозы у Пушкина, но не копировал ее буквально, внося свои особенности, в частности некоторую метафоричность, меньшую значимость глагола, большую роль категории качества. «Точность» языка пушкинской прозы, противопоставленная метафоричности романтиков, и была тем явлением реалистического стиля, которому следовал Лермонтов.

В «Герое нашего времени» при небольшой относительно роли описания может быть отмечена особая разбивка на сцены. При всем тематическом многообразии подобных сцен в них могут быть отмечены общие черты в построении и языке.

Начинается и кончается такая отдельная сцена обычно простым нераспространенным предложением или простым предложением с минимальным количеством второстепенных членов предложения. Благодаря этому подобное предложение отличается лаконичностью, служа в то же время указанием на поворот в действии. В этом случае Лермонтов следовал за синтаксической простотой предложения, которая была свойственна Пушкину. Далее Лермонтов дает повествовательный текст (часто сложным предложением). Затем следует диалог и текст, его комментирующий, и, наконец, заключительное высказывание, выраженное простым предложением.

«М а з у р к а н а ч а л а с ь. Грушницкий выбирал одну только княжну, другие кавалеры поминутно ее выбирали: это явно был заговор против меня;— тем лучше: ей хочется говорить со мною, ей мешают, — ей захочется вдвое более.

Я раза два пожал ее руку; во второй раз она ее выдернула, не говоря ни слова.

— Я дурно буду спать эту ночь, — сказала она мне, когда мазурка кончилась.

— Этому виноват Грушницкий.

— О нет! — И лицо ее стало так задумчиво, так грустно, что я дал себе слово в этот вечер непременно поцеловать ее руку. Стали разъезжаться» (стр. 279).

Белинский высоко оценивал язык лермонтовской прозы; он, например, так писал о языке предисловия к «Герою нашего времени»:

«Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как незаменимо другим каждое слово! Какая сжатость, краткость и вместе с тем многозначительность! Читая эти строки, читаешь и между строками: понимая ясно все сказанное автором, понимаешь еще и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым» (В. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 312—313).

Белинский дал очень четкую характеристику языка Лермонтова. Разобранная нами структура отдельных сцен отличается сжатостью и динамичностью. Диалог, входящий обязательным компонентом в отдельные сцены, почти лишен отягощающей его ремарки. Реплики в преобладающем большинстве состоят из одного предложения. Лермонтов передает реплики часто неполными разговорными предложениями, реалистически воспроизводящими бытовую речь:

«— Ты будешь танцовать? — спросил он.

— Не думаю.

— Я боюсь, что мне с княжной придется начинать мазурку,— я не знаю почти ни одной фигуры...

— А ты звал ее на мазурку?

— Нет еще...» (стр. 277).

Эта краткость реплик, отсутствие ремарок придает диалогу ту лаконичность, которая свойственна языку «Героя нашего времени» в целом.

Вследствие небольшого количества прилагательных, смысловой центр тяжести предложения лежит на глаголе. В этом отношении Лермонтов следует путями, проложенными в языке Пушкиным.

Слово, в частности глагол, у Лермонтова многозначно. Глагол служит не только для повествования, но имеет и второе, психологическое, значение, ибо комментирующие ремарки от автора немногочисленны:

«— Я вам скажу всю истину, — отвечал я княжне; — не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков. — Я вас не люблю.

Ее губы слегка побледнели...

— Оставьте меня, — сказала она едва внятно.

Я пожал плечами, повернулся и ушел» (стр. 288).

«Я сделал несколько шагов... Она выпрямилась в креслах, глаза ее сверкали» (стр. 281).

Преобладание глагола, его многозначность, но не метафорич-

ность свидетельствовали об отказе от романтического стиля в языке, того стиля, в котором категория качества превалировала над другими категориями в языке.

5

Если уже в «Княгине Лиговской» Лермонтов иронически относился к романтической фразеологии, то в «Герое нашего времени» эта ироническая интерпретация романтической фразеологии с особой силой сказывается в речи Грушницкого. Лермонтов как бы дает характеристику того стиля, который был свойствен его собственной ранней прозе:

«Говорит он скоро и в ы ч у р н о: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые п ы ш н ы е ф р а з ы, которых п р о с т о-прекрасное не трогает и которые важно драпируются в н е о б ы к н о в е н н ы е ч у в с т в а, в о з в ы ш е н н ы е с т р а с т и и и с к л ю ч и т е л ь н ы е страдания. Производить э ф ф е к т — их наслаждение; они нравятся романтическим провинциалкам д о б е з у м и я... Грушницкого страсть была д е к л а м и р о в а т ь» (стр. 242).

В речи Грушницкого Лермонтов как раз иронически подчеркивает эти романтические черты языка: «Моя солдатская шинель— к а к п е ч а т ь о т в е р ж е н и я. Участие, которое она возбуждает, тяжело, к а к м и л о с т ы н я» (стр. 243); «душа с и я л а на лице ее» (стр. 246); «это просто а н г е л» (стр. 246); «я ее люблю д о б е з у м и я» (стр. 266).

Лермонтов вводит подобную романтическую фразеологию иронически и в описания, относящиеся к Грушницкому: «Когда с б р а с ы в а е т т р а г и ч е с к у ю м а н т и ю, Грушницкий довольно мил и забавен» (стр. 243). Грушницкий бросил на нее один и з тех м у т н о-н е ж н ы х взглядов» (стр. 246); «Грушницкий следил за нею, к а к х и щ н ы й з в е р ь» (стр. 252); «какой-то смешной в о с т о р г б л и с т а л в его глазах. Он крепко пожал мне руку и сказал трагическим голосом» (стр. 266).

Так в реалистическом языке Лермонтова романтическая «высокая» фразеология превратилась в свою противоположность, служа для иронической характеристики героя.

Очень тонко отдельные элементы языка, свойственные романтизму, использовал Лермонтов при обрисовке образа девушки в «Тамани». Лермонтов показывает очарование, которое вызывает девушка в Печорине. Но Печорин как бы иронически относится к своему мимолетному увлечению. И в бытовом контексте появляются сравнения, эпитеты, фразеологические обороты, синтаксическая инверсия, свойственные языку романтического стиля:

«Прислушиваюсь снова — звуки к а к б у д т о п а-

д а ю т с н е б а. Я поднял глаза: на крыше хаты стояла девушка в полосатом платье с распущенными косами, настоящая р у с а л к а» (стр. 234).

Тот же бытовой, разговорный контекст и в последующих поэтических сравнениях девушки: «И вот вижу, бежит опять вприпрыжку м о я у н д и н а... я вообразил, что нашел г ё т е в у М и н ь о н у» (стр. 235—236) (ср. слова казака, противопоставленные этой «поэтизации»: «Экий б е с - д е в к а»).

Аналогично в ряде мест повести вкраплены элементы языка, связанные с романтическим стилем:

«Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня г л а з а с в о и, и, не знаю почему, но этот взор показался мне ч у д н о - н е ж е н» (стр. 236); «она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, о г н е н н ы й п о ц е л у й прозвучал н а г у б а х м о и х» (стр. 237).

Это сочетание романтизированного, лирического языка с бытовым вызвало высокую оценку Белинского. Белинский писал:

«Мы не решились сделать выписок из этой повести («Тамань»), потому что она решительно не допускает их: это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом: она вся в форме; если выписывать, то должно ее выписать всю от слова до слова; пересказывание ее содержания дает о ней такое же понятие, как рассказ, хотя бы и восторженный, о красоте женщины, которой вы сами не видели. Повесть эта отличается каким-то особенным колоритом: несмотря на прозаическую действительность ее содержания, все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари, или месяца. Особенно очаровательна девушка» (В. Б е л и н с к и й, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. V, стр. 326).

В «Герое нашего времени» Лермонтов, как было выше отмечено, отказался от романтического пейзажа, от романтического его выражения в языке. Кавказский пейзаж был особенно благодарной темой для писателей и поэтов — романтиков.

Этот отказ Лермонтова от романтического пейзажа сформулирован им в начале повести «Максим Максимыч»: «Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел во Владикавказ» (стр. 219). Вместо пейзажа — бытовые подробности и далее ироническое авторское пояснение: «Избавляю вас от о п и с а н и я г о р, о т в о з г л а с о в, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет» (стр. 219).

Пейзаж «Героя нашего времени» характеризуется реалистической точностью словоупотребления. Но некоторые черты романтиз-

ма, правда в слабой степени, могут быть отмечены в пейзаже Лермонтова.

Таково, например, широкое употребление эпитетов со значением цвета, обычное у романтиков, но приобретающее у Лермонтова уже реалистический характер:

«Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, к р а с н о в а т ы е скалы, обвешанные з е л е н ы м плющом и увенчанные купами чинар, ж е л т ы е обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко з о л о т а я бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно-вырывающейся из ч е р н о г о, полного мглою ущелья, тянется с е р е б р я н о ю нитью и сверкает как змея своею чешуею» (стр. 187).

В пейзажах иногда встречаются и слова в переносном значении («о б н я в ш и с ь», «б а х р о м а снегов», «ветки цветущих черешен с м о т р я т мне в окна»), изысканные, «поэтические» сравнения («воздух чист и свеж, к а к п о ц е л у й р е б е н к а»; «на запад пятиглавый Бэшту синеет, к а к «п о с л е д н я я т у ч а р а с с е я н н о й б у р и» (стр. 240).

Так Лермонтов придает лиричность пейзажу, внося в суровую простоту пушкинского языка некоторые элементы романтизма.

Если учесть, что пейзаж, данный Лермонтовым, воспринимался на фоне предшествующих опытов Марлинского, то следует отметить реалистическую точность языка пейзажа в «Герое нашего времени».

Это признавал даже Шевырев, отрицательно относившийся к творчеству Лермонтова.

«Марлинский, — писал Шевырев, — приучил нас к яркости и пестроте красок, какими любил он рисовать картины Кавказа. Пылкому воображению Марлинского казалось мало только что покорно наблюдать эту великолепную природу и передавать ее в е р н ы м и м е т к и м словом. Ему хотелось насиловать образы и язык; он кидал краски со своей палитры гуртом, как ни попало, и думал: чем будет пестрее и цветнее, тем более сходства у списка с оригиналом.

Поэтому с особенным удовольствием можем мы заметить в похвалу нового кавказского живописца, что он не увлекся пестротою и яркостью красок, а, верный вкусу изящного, покорил трезвую кисть свою картинам природы и списывал их без всякого преувеличения и приторной выисканности... Но, впрочем, должно заметить, что автор не слишком любит останавливаться на картинах природы, которые мелькают у него только эпизодически» (С. Ш е в ы р е в, О «Герое нашего времени», «Москвитянин», № 2 за 1841 г.).

Особо следует остановиться на языке лирических отступлений, которые имеются в «Герое нашего времени». Эти лирические

отступления заканчивают ряд повестей («Максим Максимыч», «Тамань», «Княжна Мери»).

В этих лирических отступлениях использованы языковые средства, бывшие достоянием романтизма, но они даны в бытовом реалистическом по языку контексте, и это меняет их качество: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг ч е с т н ы х к о н т р а б а н д и с т о в? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» И далее бытовой язык с точным значением слов: «Я возвратился домой. В сенях трещала догоревшая свеча в деревянной тарелке» и т. д. (стр. 239).

Не только лексика, но синтаксис таких лирических отступлений меняется. Вместо простых предложений, Лермонтов использует сложные: «Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда пред ним отдергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее преходящими, но зато не менее сладкими...» Это лирическое отступление, однако, тесно связывается со всем содержанием повести: «Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется». И, наконец, заключительное предложение, лишенное всякой лиричности, создающее перебой в стиле: «Я уехал один» (стр. 228). Концовка повести «Княжна Мери» столь же неожиданно вносит лирическую струю в образ Печорина; метафорическая лексика этой концовки типична для писателей-романтиков с их любовью к образам «моря»:

«Я, как м а т р о с, рожденный и выросший н а п а л у б е р а з б о й н и ч ь е г о б р и г а: его душа сжилась с б у р я м и и битвами, и, в ы б р о ш е н н ы й н а б е р е г, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по п р и б р е ж н о м у песку, прислушивается к однообразному р о п о т у н а б е г а ю щ и х в о л н и всматривается в туманную д а л ь: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей с и н ю ю п у ч и н у от серых тучек, ж е л а н н ы й п а р у с, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от п е н ы валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани» (стр. 312).

Этой лирической концовке-сравнению в то же время не свойственна чрезмерная метафоричность («с и н ю ю пучину», «т у м а н н у ю даль»); образы этого сравнения объединены тематически. Все это отличает подобную концовку от стилистической манеры романтизма с его нагромождением разнотемных сравнений и метафор.

В известной мере метафоричны и афоризмы, которые постоянно входят в текст «Героя нашего времени». Белинский высоко оценивал афористический стиль Лермонтова.

По поводу предисловия к «Герою нашего времени» Белинский писал:

«Как образны и оригинальны его фразы, каждая из них годится быть эпиграфом к большому стихотворению» (В. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 316). Эти афоризмы — своеобразное философское и политическое credo Лермонтова. Они направлены против современного ему общества. Именно так рассматривал афористичность языка реакционер Бурачек, когда писал, что «весь роман — эпиграмма, составленная из беспрерывных софизмов» («Маяк современного просвещения и образования», ч. IV за 1840 г., стр. 211). Метафора афоризма тесно связана с конкретным значением предшествующего текста. Вот почему афоризмы в «Герое нашего времени» органически связаны с контекстом, не создают диссонанса:

«Он (доктор Вернер) изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием: так иногда отличный анатомик не умеет вылечить от лихорадки» (стр. 247).

«Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом не признается» (стр. 248).

6

Проза Лермонтова имела огромное национальное значение для развития русской литературы. Как и Пушкин, Лермонтов доказал возможность существования русской национальной повести, русского национального романа. Лермонтов показал возможность использования средств русского языка для передачи сложных психологических переживаний. Лермонтов, отказываясь от романтического стиля, сближал язык прозы с разговорным общелитературным языком.

Вот почему современники отмечали язык Лермонтова как огромное достижение русской культуры.

Даже враждебный Лермонтову реакционер С. Бурачек приводит следующий типичный для того времени «Разговор в гостиной»:

«— Вы читали, сударыня, «Героя» — как вам кажется?

— А, бесподобная вещь! по-русски ничего не было подобного... так это все живо, мило, ново... слог такой легкий! интерес — так и заманивает.

— А вам, сударыня?

— Я не видала как прочла: и так жаль было, что скоро кончилось — зачем только две, а не двадцать частей?

— А вам, сударыня?

— Читается... ну прелесть! из рук не хочется выпустить. Вот если б все так писали по-русски, мы не стали бы читать ни одного романа французского» (С. Б., «Герой нашего времени» Лермонтова, «Маяк современного просвещения и образованности», ч. IV за 1840 г., стр. 210).

Язык «Героя нашего времени» был новым явлением в русской прозе, и недаром современник Лермонтова Сушков замечал: «Язык в «Герое нашего времени» чуть ли не выше языка всех прежних и новых повестей, рассказов и романов» (Сушков, Московский университетский благородный пансион, стр. 86).

Гоголь утверждал: «Никто еще не писал у нас такою правильною и благоуханною прозою».

Д. Д. Благой

—

ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН

(Проблема историко-литературной преемственности)

«Le poète est mort, vive le poète». Эти слова можно в полной мере отнести к появлению Лермонтова в русской литературе.

Именно стихотворение «Смерть поэта», написанное под влиянием ошеломляющего известия о гибели Пушкина, сделало Лермонтова известным в широких слоях русского общества. Больше того, именно с этого времени творчество Лермонтова переходит в стадию полной художественной зрелости, эпоху создания всех величайших шедевров — от «Песни про купца Калашникова» и «Думы» до «Мцыри», завершающих редакций «Демона», «Героя нашего времени».

Связь между творчеством Пушкина и творчеством Лермонтова с самого начала ощущалась если не всеми, то во всяком случае наиболее чуткими и проницательными из критиков Лермонтова. В их сознании Лермонтов являлся непосредственным продолжателем, «наследником» Пушкина. «Мы смотрим на него, как на преемника Пушкина», — заявлял Белинский.

Когда Вяземский в одной из своих статей назвал Пушкина «следствием Жуковского», Пушкин заметил: «Я не следствие, а... ученик его».

Лермонтов был и учеником, и «следствием» Пушкина — следствием, которое, в свою очередь, явилось причиной новых великих литературных «следствий».

1

В свои школьные годы Лермонтов учился у весьма многих своих предшественников и современников — и русских, и западноевропейских. Однако не только самые ранние, но и самые яркие, самые впечатляющие, имевшие наибольшее для него значение уроки вынес он из творчества Пушкина.

Усвоение Лермонтовым Пушкина начинается с детских лет и на первых порах естественно носит еще совсем примитивный характер. Тринадцатилетний Лермонтов старательно переписывает в одну из своих детских тетрадей весь «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — первое русское произведение, вписанное им в эту тетрадь вообще. Однако весьма скоро от простого переписывания стихов Пушкина Лермонтов переходит к следующей стадии — более или менее близкого их пересказа.

Первые дошедшие до нас произведения Лермонтова относятся к 1828 г. — к четырнадцатилетнему возрасту поэта. За этот год в последнем пятитомном издании его сочинений под редакцией Б. М. Эйхенбаума имеем четыре мелких стихотворения и целых три романтических поэмы. Романтические поэмы были популярнейшим жанром русской поэзии середины 20-х годов, но, как известно, жанр этот ввел в русскую литературу Пушкин. В первых поэмах Лермонтова находим следы самых разнообразных влияний русской (Козлов, Рылеев и др.) и западной поэмы (в особенности, конечно, Байрон). Но обращение Лермонтова к самому жанру романтической поэмы возникает прежде всего под непосредственным воздействием южных поэм Пушкина. Это сказывается уже в переписывании Лермонтовым «Бахчисарайского фонтана». Из дальнейшего убедимся в этом еще более.

Первая поэма Лермонтова «Черкесы», как установлено исследователями, представляет собой своеобразно и довольно искусно собранную мозаику из целого ряда чужих стихов, прямо продиктованных поэту памятью и воспроизводимых то с буквальной точностью, то в порядке свободного пересказа. По подытоживающему частные наблюдения указанию Б. М. Эйхенбаума, «Лермонтов использовал для поэмы разные литературные источники, взяв из них целиком ряд строк, а именно: стихи 16—23 из «Причудницы» И. И. Дмитриева, стих 28 из «Абидосской невесты» Байрона в переводе И. И. Козлова (ч. 2, гл. IV), стихи 36—37 и 39—40 из «Кавказского пленника» Пушкина (чеченские песни), стихи 103—112 и 132—138 из «Натальи Долгорукой» Козлова, строфа IX из «Освобожденной Москвы» Дмитриева, строфа X — частью из Батюшкова («Сон воинов), частью из Дмитриева («Ермак»), стих 240 — из «Абидосской невесты»[1]. Добавим, что стих 227—«Уж лук звенит, стрела трепещет»—является почти буквальным повторением начальной строки известной эпиграммы Пушкина на Муравьева, напечатанной за год до того в «Московском вестнике». Как видим, в самом тексте поэмы пушкинского словно бы не так много: заимствованные у Пушкина стихи тонут среди самого разнородного материала, свидетельствующего, кстати сказать, об исключительной начитанности четырнадцати-

[1] Лермонтов, Полн. собр. соч., под ред. Б. М. Эйхенбаума, т. III, стр. 559. Все цитаты из Лермонтова, за исключением специально оговоренных случаев, даются нами по этому изданию.

летнего Лермонтова в русской поэзии вообще. Однако, подобно тому, как самое обращение Лермонтова преимущественно к жанру романтической поэмы шло прежде всего от Пушкина, Пушкиным же, навсегда запомнившимся Лермонтову в качестве «певца Кавказа»[1], точнее — его «Кавказским пленником», подсказано и кавказское, черкесское содержание первой лермонтовской поэмы. Об этом прямо говорит эпиграф к поэме, взятый Лермонтовым из «Кавказского пленника» (заключительное восьмистишие эпилога) и выписанный им наизусть, с рядом небольших отступлений от подлинника. Еще красноречивее свидельствует об этом следующая поэма Лермонтова, прямо названная пушкинским заглавием: «Кавказский пленник».

Сохранился каллиграфически вырисованный Лермонтовым «титульный лист» его поэмы: «Кавказский пленник. Сочинение М. Лермонтова. Москва 1828». Однако эту вещь Лермонтова правильнее назвать не столько «сочинением», сколько своего рода школьным поэтическим «изложением» пушкинского произведения. Как известно, сюжет и фабула лермонтовского «Кавказского пленника» полностью заимствованы из одноименной поэмы Пушкина: молодой русский попадает в плен к черкесам, пасет в ауле стада, в него влюбляется юная черкешенка; пленник не может отвечать ее чувству, любит на родине другую, тем не менее дева помогает ему бежать, перепилив его оковы. Самое повествование развертывается Лермонтовым почти в той же последовательности, что и у Пушкина, и почти с полным совпадением в деталях. Приведем, например, начало обоих произведений:

Лермонтов:

В большом ауле, под горою,
Близ саклей дымных и простых,
Черкесы позднею порою
Сидят — о конях удалых
Заводят речь, о метких стрелах,
О разоренных ими селах;
И с ними как дрался казак,
И как на русских нападали,
Как их пленили, побеждали. —
— Курят беспечно свой табак,
И дым, виясь, летит над ними—
— Иль, стукнув шашками своими,
Песнь горцев громко запоют.

Пушкин:

В ауле, на своих порогах,
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных гибельных тревогах,
О красоте своих коней,
О наслажденьях дикой неги,
Воспоминают прежних дней
Неотразимые набеги,
Обманы хитрых узденей,
Удары шашек их жестоких,
И меткость неизбежных стрел,
И пепел разоренных сел,
И ласки пленниц чернооких.

Помимо бросающихся в глаза смысловых и текстуальных совпадений, в обоих приведенных кусках имеем и одинаковое число строк. Лермонтов, видимо, сперва хотел даже в этом итти за своим

[1] См. выразительную строку: «Но час настал — и нет певца Кавказа» в черновике стихов на смерть Пушкина.

подлинником, однако, с самого начала ему это не удалось: следующие три строки отделены им пробелом от первых тринадцати, но непосредственно связаны с ними не только содержанием, но даже и рифмой. В дальнейшем Лермонтов от этого отказался, хотя в ряде случаев отдельные композиционные куски поэмы числом строк точно совпадают с соответствующими кусками Пушкина (например, отрывок одиннадцатый у Лермонтова и пушкинский отрывок, начинающийся словами: «в Россию дальний путь ведет»). В лермонтовский «Кавказский пленник» включен ряд и буквальных выписок из одноименного произведения Пушкина, например:

Лермонтов:	Пушкин:
И взор ее, как бы безумный	...Но взгляд ее безумный
Порыв любви изобразил;	Любви порыв изобразил.
Она страдала. Ветер шумный,	Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил!..	Свистя, покров ее клубил.
Или:	
Мне будет гробом эта степь.	Мне будет гробом эта степь;
Но на костях моих изгнанных	Здесь на костях моих изгнанных
Заржавит тягостная цепь.	Заржавит тягостная цепь...

Еще чаще случаи, когда Лермонтов не просто переписывает наизусть отдельные места своего оригинала, а излагает их своими словами, меняя порядок строк, то опуская, то дополняя отдельные выражения, подчас целые стихи, перемежая свое вольное изложение цитатно-точными вставками пушкинского текста[1].

Приблизительно это мы уже видели в цитированных нами строках начала обеих поэм. Приведем еще один-два примера:

Лермонтов:	Пушкин:
Но кто в ночной тени мелькает?	Но кто, в сиянии луны,
Кто легкой тенью, меж кустов,	Среди глубокой тишины
Подходит ближе, чуть ступает,	Идет, украдкою ступая?
Всё ближе... ближе... через ров	Очнулся Руской: перед ним,
Идет бредучею стопою?..	С приветом нежным и немым
...Вдруг видит он перед собою:	Стоит черкешенка младая.
С улыбкой жалости немой	С улыбкой жалости отрадной
Стоит черкешенка младая!	Колена преклонив, она
Дает заботливой рукой	К его устам кумыс прохладной
Хлеб и кумыс прохладный свой,	Подносит тихою рукой.
Пред ним колени преклоняя.	

[1] Полное, почти из стиха в стих, сопоставление одноименных поэм Пушкина и Лермонтова и указание всего заимствованного последним из пушкинского «Кавказского пленника» материала сделано в работе Б. В. Неймана, к которой и отсылаем («Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова», Киев, 1914, стр. 17—39).

Или:

Она... с кинжалом и пилой;
Зачем же ей кинжал булатный?
Ужель идет на подвиг ратный!
Ужель идет на тайный бой!..

К нему приблизилась она...
В одной руке блестит пила,
В другой кинжал ее булатный:
Казалось, будто дева шла
На тайный бой, на подвиг ратный.

Мало того, при написании своего «Кавказского пленника» Лермонтов пользовался материалом не только одноименной поэмы Пушкина, но и других его произведений: в ряде мест поэмы имеем почти дословные реминисценции из «Евгения Онегина», «Бахчисарайского фонтана», наконец, снова повторяемую начальную строку эпиграммы на Муравьева: «Лук звенит, стрела трепещет», которую мы уже отметили в «Черкесах».

Помимо заимствований из Пушкина, имеем в поэме заимствования и из Козлова (так, в первом из двух только что приведенных нами примеров отсутствующая у Пушкина строка «Кто легкой тенью меж кустов» взята у Козлова), причем строки Пушкина подчас контаминируются со строками Козлова:

Пушкин:

Где много милого любил...
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье.

Козлов:

Увы, я грешный погубил
Святые сердцу упованья.

(«Чернец»)

Лермонтов:

Где много милого любил,
Где он, несчастный, погубил
Святые сердцу упованья.

Особенно любопытно, что и разрешается фабула лермонтовской поэмы не по Пушкину, а по Козлову — Байрону. У Пушкина чересчур «прозаическая», в отношении героя, развязка. Лермонтов придает поэме куда более эффектную развязку, заимствуя ее из «Абидосской невесты» Байрона в переводе Козлова: пленника в минуту расставания его с девой убивает выстрелом из-за деревьев некий черкес, дева в отчаянии топится; в заключение оказывается, что убийца был отцом черкешенки; призывом к нему терзаться век, выраженным в стихах, полностью заимствованных из «Абидосской невесты», переведенной Козловым, и заканчивается поэма.

Отступает Лермонтов от Пушкина и в некоторых фабульных подробностях. Например, у Пушкина пленник в черкесском ауле одинок. У Лермонтова он встречается там с товарищами «несчастья» — другими пленниками, которые к тому же — доста-

точно фантастично — оказываются его старыми, «незабытыми друзьями», — черта автобиографически характерная для четырнадцатилетнего поэта с его мечтами о дружбе и рано созревшим сознанием одиночества. Недаром вслед за описанием радости пленника при встрече с товарищами следует пространное лирическое отступление:

Счастлив еще: его мученья
Друзья готовы разделять
И вместе плакать и страдать...
... Но кто сего уж утешенья
Лишен в сей жизни слез и бед,
Кто в цвете юных пылких лет
Лишен того, чем сердце льстило,
Чем счастье издали манило...
Пусть не живет тот на земли.

В характеристике своего пленника Лермонтов, по справедливому указанию Б. В. Неймана, совершенно опускает столь важную в обрисовке пушкинского пленника черту — «равнодушия к жизни и к ее наслаждениям... преждевременной старости души». Черта эта, видимо, была просто еще непонятна четырнадцатилетнему поэту; вскоре, наоборот, она станет слишком «понятна» ему: почти во всех следующих поэмах — «Корсар», «Преступник», «Два брата» и т. д. — она начинает усиленно подчеркиваться, в частности в «Корсаре» фигурируют как раз те строки о разочаровании пушкинского пленника, которые Лермонтов пропустил в своей одноименной поэме.

Наличие некоторых элементов самостоятельности, как бы мало ни имелось их в лермонтовском «Кавказском пленнике», необходимо, конечно, всячески подчеркнуть. Автор поэмы — не только мальчик, обнаруживающий живой интерес к современной поэзии, замечательную память на чужие, преимущественно пушкинские, стихи и уменье легко комбинировать их и пересказывать собственным стихом, но и начинающий поэт, пытающийся на чужом материале дать выражение своим собственным настроениям, думам и чувствам.

Поэма «Кавказский пленник» не только «собрана из чужих стихов, представляет собой упражнение в поэзии»[1], не только «диктант» и «изложение», но действительно в какой-то мере и «сочинение».

Знаменательно в этом отношении и то, что Лермонтов не задумывается озаглавить свою поэму названием поэмы Пушкина. В этом не только заключено подчеркнуто-откровенное признание

---

[1] Лермонтов, Полн. собр. соч., под ред. Б. М. Эйхенбаума, 1935, т. II, стр. 559.

своей несамостоятельности, но сказывается и смелое стремление четырнадцатилетнего мальчика померяться силами с величайшим поэтом современности, кумиром самого же Лермонтова, потребность рассказать взволновавший, захвативший его сюжет на свой лад, передать его как-то по-своему.

К следующему 1829 г. относится попытка Лермонтова пересказать другую поэму Пушкина. Однако она предпринимается в несколько ином плане. Лермонтов начинает перерабатывать в оперу пушкинских «Цыган». Описательные места он передает прозой, вкладывая их в уста того или другого персонажа (монолог старого цыгана, поджидающего Земфиру); в прямой речи полностью сохраняет пушкинский стих. Замысел Лермонтова был брошен им в самом начале, но впечатление и от этой поэмы Пушкина, как и от всех южных поэм вообще, прочно залегло в его творческом сознании[1].

Наряду с простым пересказом поэм Пушкина в эти же 1828—1829 гг. встречаем у Лермонтова попытки и более самостоятельного творчества, ходя и идущего в русле тематических и фабульных мотивов и образности тех же пушкинских поэм. Так,

---

[1] В работе Б. В. Неймана зарегистрировано пять случаев явных реминисценций Лермонтова из «Цыган» (в стихотворениях «Элегия», «Одиннадцатое июля», «Ангел смерти» и два раза в поэме «Измаил-Бей»). На самом деле их несколько более.

В «Цыганах» старик-цыган ждет Земфиру:

В шатре одном старик не спит;
Он перед углями сидит...
И в поле дальнее глядит...
Его м о л о д е н ь к а я д о ч ь
Пошла гулять в пустынном поле...
Она придет; но вот у ж н о ч ь.

В поэме Лермонтова «Последний сын вольности» (1830) старуха-волшебница ждет свою дочь Леду:

У закоптелого окна
Сидит волшебница одна
И ждет м о л о д е н ь к у ю д о ч ь.
Но Леды нет. Как быть? У ж н о ч ь.

В «Цыганах» римфующиеся строки:

И в очи мертвых ц е л о в а л и
. . . . . .
В н е м о м бездействии п е ч а л и.

В «Демоне»:

Напрасно их в н е м о й п е ч а л и
Уста родные ц е л о в а л и...

Запомнилась Лермонтову и строка о цыганском таборе: «Но все так живо-непокойно». Она близко воспроизводится в «Вадиме» (описание привала охотников в начале XIV главы): «Все было живо и беспокойно» и почти буквально в одновременно написанном «Измаил-Бее» — о Кавказе: «Где все так живо, непокойно». Значительнее всех этих мелких совпадений то, что фабульная концепция «Цыган» о т р а з и л а с ь в л е р м о н т о в с к о м «М а с к а р а д е».

«разбойничье» содержание поэм «Корсар» и «Преступник» непосредственно связано с «Братьями-разбойниками»[1].

Вторая из этих поэм, «Преступник», и композиционно дана — аналогично «Братьям-разбойникам» — в форме рассказа разбойника своим товарищам на привале; заканчивается этот рассказ так же в известной мере аналогично: мотивами одиночества, охлаждения чувств, угрюмой безнадежности обоих рассказчиков[2].

Поэма 1830 г. «Последний сын вольности» непосредственно связана не только образом героя (Вадим новгородский), но и некоторыми композиционными и фабульными подробностями с незавершенным замыслом поэмы о «Вадиме» Пушкина[3].

---

[1] Это подтверждается, например, в отношении «Корсара», по правильному указанию Б. В. Неймана, наличием в этой поэме мотива любви к брату и смерти его. (Тот же мотив имеется, кстати, уже и в «Черкесах»: князь совершает набег на русский город с целью освободить плененного брата:

Взгляните, в крепости высокой,
В ц е п я х в т ю р ь м е мой брат сидит.

Вспомним конец «Братьев-разбойников»:

Я помню, как в т ю р ь м е жестокой
Больной, в ц е п я х, лишенный сил...)

Мотив любви друг к другу двух братьев вскоре, в поэме 1829 г. «Два брата», превращается, что для Лермонтова весьма характерно, в мотив вражды двух братьев, однако, и в этом Лермонтов следует Пушкину, ассоциируя, как это уже отмечалось в лермонтовской литературе, эту вражду с враждой Онегина и Ленского; самые причины вражды те же — любовь и ревность.

[2] Отметим, кстати, не обращавшую на себя внимания исследователей, но явную реминисценцию в набросках поэмы Лермонтова 1829 г. «Олег» из стихотворения Пушкина «Домовому» (1819):

Л е р м о н т о в:	П у ш к и н:
Не презирай сих мест: они	Л ю б и зеленый скат холмов,
З н а к о м ы были в д о х н о в е н ь ю.	Луга, измятые моей бродящей ленью,
	Прохладу лип, и кленов шумный кров:
	О н и з н а к о м ы в д о х н о в е н ь ю.

[3] В пушкинском «Вадиме» описываются два спутника — старец и юноша; последний — Вадим. Само описание ведется по контрасту: старику с «тощим лицом» противопоставлен цветущий юноша. То же имеем и у Лермонтова в описании возвращения на родину Вадима и Ингелота. Лермонтовского Вадима на борьбу с Рюриком подымает не только любовь к вольности, но и месть за любимую девушку, погубленную Рюриком: князь насильно завладевает Ледой, та кончает с собой. По возвращении на родину Вадим находит на кургане ее труп. В наброске пушкинской поэмы, опубликованном в 1827 г. в «Московском вестнике» и введенном Пушкиным в издание его стихов 1829 г., ничего похожего мы не найдем; однако в другом наброске, опубликованном в том же 1827 г. в альманахе «Памятник отечественных муз», рассказывается продолжение сна Вадима: по возвращении в Новгород Вадим бежит в знакомый, но запустелый терем, где живет «любовь очей душа-девица», проникает в ее «светлицу» и находит ее в постели мертвой. Как видим, судьба Леды разработана Лермонтовым подробнее, но самый мотив возвращения героя на родину, которая встречает его трупом любимой, несомненно общий. Это подтверждается и тем, что тот же фабульный мотив повторяется Лермонтовым в его «Боярине Орше», причем в форме, еще более близкой Пушкину: Арсений спешит в запустевший боярский

Фабула поэмы 1830 г. «Две невольницы», как правильно замечено, почти полностью воспроизводит фабульную схему «Бахчисарайского фонтана»: турецкий султан Ахмет молит свою любовницу, гречанку Заиру, о любви, в которой та ему отказывает; другая любовница, испанка Гюльнара, из ревности убивает ее[1].

Воздействие на все названные лермонтовские поэмы творчества Пушкина осложнено целым рядом других воздействий—и отечественных, и западноевропейских. Так, поэма «Корсар» и самым своим названием, и рядом подробностей разработки восходит и к Байрону; к поэме «Две невольницы», разрабатывающей тему ревности, взят эпиграф из «Отелло» Шекспира; на поэмах «Преступник» и «Два брата» отразилось, по наблюдениям исследователей, некоторое воздействие Шиллера. Это разнообразие литературных воздействий сказывается и в тексте поэм. В «Корсаре», например, есть реминисценции из Козлова, Марлинского и даже — в описании бури—дословная (за исключением одного слова) выписка семи строк из оды Ломоносова; однако больше всего в этой поэме реминисценций из Пушкина — в особенности, помимо уже указанных «Братьев-разбойников», из «Кавказского пленника», но также и из «Бахчисарайского фонтана» и из «Евгения Онегина»[2].

В частности, заслуживает быть отмеченной в одном месте «Корсара» контаминация в трех соседних строках стихов из «Кавказского пленника» и «Евгения Онегина», причем Лермонтовым зна-

---

дом, где, думает он, ждет его милая, входит так же робко и нерешительно, как и Вадим Пушкина, в ее «светлицу» и находит на «ложе сна» (у Пушкина «в постели хладной») свою мертвую возлюбленную, причем и у Пушкина, и у Лермонтова герои считают себя виновниками ее гибели. Тот же мотив имеем в «Корсаре» Байрона: корсар бежит из плена и находит свою возлюбленную Медору мертвой. Однако ряд текстовых совпадений, в особенности между пушкинским «Вадимом» и «Боярином Оршей», показывает, что этот байроновский мотив был осложнен в сознании Лермонтова творческим пересказом его же Пушкиным.

В самом тексте поэмы «Последний сын вольности» Б. В. Нейман отмечает почти дословное заимствование двух строк из «Евгения Онегина»:

Лермонтов:	Пушкин:
С руками, сжатыми крестом,	Под шляпой с пасмурным челом,
И с бледным пасмурным челом.	С руками, сжатыми крестом.

Укажем и еще две реминисценции: строка в посвящении к поэме «И с бурною пылающей душой» восходит к началу пушкинского стихотворения «Портрет» (напечатано в «Северных цветах» за 1829 г.):

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями.

Стих 449: «Погибла! дева говорит» — перифраза стиха из «Евгения Онегина»: «Погибну, Таня говорит» (гл. 6, строфа III).

[1] Кстати, у Лермонтова: «Я с гордым духом рождена» явно подсказано пушкинским: «Я близ Кавказа рождена»; у Лермонтова Гюльнара поет: «И песнь Испании счастливой», в «Кавказском пленнике» черкешенка поет: «И песни Грузии счастливой».

[2] См. указанную работу Б. В. Неймана, стр. 39—48.

менательно сплавляются не только тексты, но и сливаются в образе героя характеристики пленника и Онегина:

«Кавказский пленник»: «Евгений Онегин»:

И знал неверной жизни цену. Утратя жизни лучший цвет...
В сердцах друзей нашед измену...

Лермонтов:

Узнав неверной жизни цену,
В сердцах людей нашед измену,
Утратив жизни лучший цвет,
Ожесточился я...

Из всех случаев близости ранних поэм Лермонтова к Пушкину, конечно, интереснее и значительнее всего тесная связь, существующая между замыслом и первыми редакциями «Демона» и рядом произведений Пушкина.

Первоначальным зерном поэмы «Демон» является стихотворение Лермонтова 1829 г. «Мой демон». Стихотворение это непосредственно связано и самым образом демона, впервые введенным Пушкиным в русскую поэзию, и рядом бесспорных текстовых совпадений (они многократно указывались и потому повторять их не будем) со стихотворением Пушкина 1823 г. «Демон». Мало того, в «Мнемозине», где пушкинское стихотворение было впервые напечатано, оно было озаглавлено именно «Мой демон». Таким образом, как мы это видели на примере лермонтовского «Кавказского пленника», поэт и в данном случае подчеркнуто следует своему источнику в самом заглавии. Позднее, в 1831 г., Лермонтов почти полностью переработал свое стихотворение, но заглавие и основные черты сходства его с Пушкиным оставил неприкосновенными. Однако между пушкинским и лермонтовским стихотворениями сразу же сказывается и весьма существенное отличие, наглядно демонстрирующее различный художественный метод обоих поэтов.

Для Пушкина его встречи с демоном — прошлое, что прямо подчеркивается им с самого начала: «В те дни, когда мне были новы...», и выдержано на протяжении всего стихотворения, которое все дано в прошедшем времени. Для того чтобы художественно воплотить образ демона, Пушкину надо было пережить свое увлечение им, надо было, чтобы он отошел от него на известное расстояние. Вспомним его собственные слова, характеризующие метод его творческих воплощений: «Прошла любовь — явилась муза...»

Стихотворение Лермонтова все выдержано в настоящем времени:

Собранье зол его стихия.
Носясь меж дымных облаков,

Он л ю б и т бури роковые
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших,
С т о и т его недвижный трон;
На нем, средь ветров онемевших,
С и д и т уныл и мрачен он... и т. д.

Равным образом, если для Пушкина его демон — объективно противостоящий образ, лермонтовский демон почти прямо отождествляется с субъективным сознанием самого поэта. Вспомним его собственные многочисленные признания: «Как демон хладный и суровый, я в мире веселился злом...» или: «Как демон мой, я зла избранник...» и т. д.

Стихотворение Лермонтова «Мой демон» послужило непосредственным толчком к поэме «Демон», первые наброски которой делаются им в том же 1829 г.

Исследователи (Дюшен, Федоровский, Сумцов) указывали на близость фабульного зерна «Демона» — любовь демона к Тамаре — к другому стихотворению Пушкина, «Ангел», — любовь демона к ангелу.

И это тоже подтверждается наличием ряда буквальных текстовых совпадений. Однако, независимо от того, первые наброски «Демона» вообще почти полностью строятся на мотивах пушкинской лирики.

Так, последние строки посвящения 1829 г. — перифразировка строки из стихотворения Пушкина «Я пережил свои желанья»:

Л е р м о н т о в:	П у ш к и н:
И вот печальные мечты,	Я разлюбил свои мечты...
Плоды душевной пустоты.	Плоды сердечной пустоты.

Посвящение к редакции 1831 г. выдержано в тонах знаменитого пушкинского послания к Керн («Я помню чудное мгновенье»), которое вообще очень запомнилось Лермонтову и неоднократно отраженно звучит в его стихах[1]:

---

[1] Так, например, в посвящении к «Аулу Бастунджи» (1831) повторено словосочетание: «бурь порыв мятежный»: «Твой жар и бурь твоих порыв мятежный». Отголосок пушкинского послания — и в последней строфе стихотворения «Как небеса твой взор блистает» (1837):

Но жизнью бранной и м я т е ж н о й
Не тешусь я с тех пор,
Как услыхал т в о й г о л о с н е ж н ы й
И встретил м и л ы й в з о р.

То же в стихах 178—181 редакции «Демона» 1833 г.:

Но прелесть звуков и в и д е н ь я
Остались на душе его,
И в памяти сего м г н о в е н ь я
Уж не изгладит ничего.

Прими мой дар, моя Мадона.
С тех пор как мне явилась ты...
. . . . . .
Теперь, как мрачный этот гений,
Я близ тебя опять воскрес
Для непорочных наслаждений,
И для надежд, и для небес.

Отметим, что и обращение «моя Мадона» полностью перенесено из сонета Пушкина 1830 г. «Мадона», только что появившегося тогда в печати.

С первых же строк самой поэмы Лермонтова (редакция 1829 г.) наталкиваемся на прямую реминисценцию из «Кавказского пленника», протягивающую ассоциативные нити между образами пленника и демона:

Печальный демон, дух изгнанья,
Блуждал под сводом голубым,
И лучших дней воспоминанья
Чредой теснились перед ним.

Пленник:

И лучших дней воспоминанья
В увядшем сердце заключил.

Через некоторое время такие же нити психологических ассоциаций тянутся от демона к образу пушкинского Мазепы:

Лермонтов:	Пушкин:
Все оживилось в нем, и вновь	Но чувства в нем кипят, и вновь
Погибший ведает любовь.	Мазепа ведает любовь.

В редакции 1831 г. — подобные же нити между образами демон — монахиня и Мазепа — Мария:

Лермонтов:	Пушкин:
Своими сладкими речами	Мария, бедная Мария,
Ты бедную заворожил.	Своими чудными очами
	Тебя старик заворожил,
	Своими тихими речами...

В дальнейшей работе над своей поэмой Лермонтов поднял ее на высоту совершенно самобытного создания, однако, связь одного из величайших его творений, в его истоках, с миром пушкинского творчества является, конечно, весьма знаменательной[1].

---

[1] Отметим несколько несомненных реминисценций из Пушкина и в позднейших набросках и редакциях «Демона».

В редакции 1833 г.:

...ряды крестов,
Немые сторожи гробов,

В 1830 г. (год написания поэмы «Последний сын вольности») исследователями отмечается усиленное обращение Лермонтова к произведениям западной литературы. «Характерная для послепушкинской эпохи тяга к чужим литературам достигает у Лермонтова особенной силы: кроме Байрона, мы имеем в его творчестве следы близкого знакомства с Т. Муром, В. Скоттом, Гюго, Ламартином, Шатобрианом, А. де Виньи, Мюссе, Барбье, Шиллером, Гейне, Мицкевичем и т. д.» [1].

Правда, в это время Лермонтов наряду с Ламартином и «огромным Байроном», с которым он «был неразлучен», декламирует, по свидетельству современницы, и Пушкина, однако, самому поэту начинает казаться, что Пушкин уже дал ему всё, что можно было у него взять.

Период ученичества Лермонтова у Пушкина, действительно, заканчивается. В художественно-творческом развитии Лермонтова это ученичество сыграло исключительно важную роль. Поэзия Пушкина явилась для Лермонтова школой высшего художественного совершенства; именно в этой школе, сперва попросту копируя великие оригиналы, затем заимствуя с пушкинской палитры готовые краски для первых попыток самостоятельной живописи, научился Лермонтов владеть поэтическим языком и стихом, научился искусству построения образа, мастерству композиции.

Преимущественное воздействие оказывали в это время на Лермонтова романтические поэмы Пушкина во главе с «Кавказским пленником». Судя по чрезвычайно частым реминисценциям в творчестве молодого Лермонтова из «Евгения Онегина», можно было бы, казалось, говорить о сильном воздействии на него в это время и пушкинского «романа в стихах». Однако на самом деле воздействие это было еще в значительной степени внешним. В «Евгении Онегине» Лермонтова пленял ряд отдельных поэтических эпизодов (смерть Ленского, письмо Татьяны и т. п.). Пушкинский роман был для Лермонтова россыпью блестящих художественных образов, метких поэтических формулировок, поставлявшей Лер-

---

Как стадо летом пред грозою
Пестрея жмутся меж собою.

Образ этот прямо подсказан опубликованным незадолго до того пушкинским «Пиром во время чумы» («песенка Мери»):

И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой.

У Лермонтова: «Дитя Эдема ангел мирный» и в другом месте: «Посланник рая, ангел нежный»; у Пушкина (в «Ангеле»): «В дверях Эдема ангел нежный». У Лермонтова: «Улыбкой горькой упрекнул»; у Пушкина: «Свирепым смехом упрекнул» («Цыганы»). Выражение «И крылья легкие, как сон» заимствовано из пушкинского «Пророка» и т. д.

[1] Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924, стр. 33.

монтову неисчерпаемый материал для заимствования отдельных стихов, поэтических выражений, которыми то там, то здесь обильно инкрустировал он свои произведения. Однако глубокое содержание «Евгения Онегина», «поэзия действительности», которая впервые была явлена в нем нашей литературе, великий художественный реализм пушкинского «романа в стихах» — в этот первый сугубо-романтический период творчества Лермонтова оставались, в сущности, за пределами его восприятия.

Мало того, даже и романтические поэмы Пушкина казались в это время Лермонтову недостаточно романтичными. В своих пересказах-переработках их он до предела сгущает романтические краски.

Мы уже могли убедиться в этом на развязке, которую он придал «Кавказскому пленнику». С тем же сталкиваемся и в ряде других его юношеских поэм. В «Преступнике», написанном, как уже указывалось, под значительным воздействием «Братьев-разбойников», Лермонтову мало того, что его герой—атаман разбойников: он громоздит ужас на ужас, преступление на преступление—заставляет своего героя жить с мачехой, убивать отца и т. д. Экзотика «Бахчисарайского фонтана» его не удовлетворяет: в своей повторяющей его фабулу поэме «Две невольницы» он переносит место действия в Константинополь, вместо польки и грузинки делает своих героинь гречанкой и испанкой и т. д.

В 1830 г. Лермонтов заносит в одну из своих рабочих тетрадей: «Наша литература так бедна, что я ничего из нее не могу заимствовать». «Наша литература» — значит и Пушкин, и даже, в первую очередь, Пушкин.

В самом деле, воздействие Пушкина на Лермонтова к этому времени если и не прекращается (реминисценции из Пушкина продолжают попрежнему мелькать в произведениях Лермонтова в 1830—1832 гг., в частности, переполнен ими, например, «Измаил-Бей»[1]), то заметно ослабевает.

---

[1] Ср., например, стих 504: «В у л ы б к е у с т, в д в и ж е н ь и черных глаз» и «Улыбку уст, движенье глаз» (письмо Онегина к Татьяне); ч. II, стих 300: «Д н и м ч а т с я. Начался байран» и «Д н и м ч а л и с ь в воздухе нагретом» («Евгений Онегин», гл. 8, строфа XXXIX). Система рифм и словарь (стихи 986—989): «не может», «призрак», «тревожит»—несомненно подсказаны знаменитыми стихами из «Онегина»: «Кто жил и мыслил, тот не может...» и т. д. Выражение «на подвиг ратной» (стих 1058) взято из «Кавказского пленника». Стих 1302 и след., повествующие об уменьи Измаила по воле играть женскими сердцами:

Как он умел слезой притворной
К себе д о в е р е н н о с т ь вселять.
Насмешкой — скромность побеждать и т. д.,

конечно, перефразировка знаменитых строк об Онегине: «Как он умел казаться новым...» и т. д.; стих 1636: «Примета явная печали»—и: «Приметы гнева и печали» («Бахчисарайский фонтан»); стихи 1722—1723—слова Зары: «Ты знаешь, я владеть стрелою могу» и слова Заремы: «Кинжалом я владею»; стихи 2232—

Показательно в этом отношении, что уже в 1830 г. Лермонтов отказывается от канонического для поэмы, со времени «Руслана и Людмилы», четырехстопного ямба. Ряд поэм 1830 г., начиная с «Джюлио», пишется им, под явным влиянием английского стихосложения, пятистопным ямбом с одной мужской рифмой. Ряд других поэм, начиная «Последним сыном вольности» и кончая «Мцыри», пишется четырехстопным ямбом, но тоже с одними мужскими рифмами, то есть восходящим не к «Кавказскому пленнику», «Братьям разбойникам» и «Цыганам», а к «Шильонскому узнику» Байрона—Жуковского. К тому же времени (1830—1831 гг.) относятся и смелые опыты Лермонтова в области ритмики, также явившиеся, по справедливому указанию Б. М. Эйхенбаума, «результатом его ознакомления с английской и немецкой поэзией».

Далек в основном Лермонтов от Пушкина и в своей юношеской драматургии, окрашенной — относит ли он действие пьесы в средневековую Испанию («Испанцы»), или пишет из современной русской действительности («Menschen und Leidenschaften», «Странный человек») — в приподнято-романтические тона и связанной теснейшим образом не с «Борисом Годуновым», а с западным, преимущественно немецким театром Sturm und Drang'a, в особенности с драматургией Шиллера и его русских последователей, вроде молодого Белинского.

2233: «Но кто проникнет в глубину морей. И в сердце где тоска...» подсказаны «Полтавой»: «Кто снидет в глубину морскую» и т. д. Это же место повторяется Лермонтовым и ранее (ч. I, стихи 248—250). Стихи 860—861: «Он для великих создан был с т р а с т е й. Он обладал п ы л а ю щ е й д у ш о й»—связаны со стихотворением Пушкина: «С своей пылающей душой. С своими бурными страстями». Дважды отражаются в «Измаил-Бее» и строки «о чугунной кукле» Наполеона, вообще особенно запомнившиеся Лермонтову: стих 963 — «поодаль с п а с м у р н ы м челом» и стих 1928: «Крестом сжав руки».

Ряд реминисценций из Пушкина находим и в поэмах 1831 г. Уже делавшиеся указания пополним еще несколькими. В поэме «Ангел смерти» имеется несомненная реминисценция из посвящения к «Полтаве»: стих 92 — «Одно сокровище, святыню» и — в римфе — «пустыню». В поэме 1831 г. «Аул Бастунджи»: стих 550: «Все понял он... Стоит над мертвой Зарой»— отголосок стиха «Кавказского пленника»: «Все понял он... прощальным взором». Укажем несколько реминисценций и к еще более поздним поэмам: в «Хаджи Абреке» (1833—1834) стихи 315—316: «И покатилась голова... И окровавленной рукою» ср. с «Полтавой»: «И отскочила голова... И напряженною рукой»; в «Боярине Орше» (1835—1836) стих 168—«Он жил, он знал людей и свет» ср. в «Кавказском пленнике»: «Людей и свет изведал он». Стих 554: «вырву слабый свой язык» (стих этот перешел и в «Мцыри») подсказан пушкинским «Пророком»: «И вырвал грешный мой язык».

Наконец, по стихам и поэмам Лермонтова конца 20-х и первой половины 30-х годов постоянно мелькают типично пушкинские выражения вроде: «пыл сердечный» («К гению»)—из «Евгения Онегина»: «души моей царицы» (там же)—из «Руслана и Людмилы»; «муж рока» («Эпитафия Наполеона») — из Полтавы, где то же сказано о Наполеоне; «Пронзительных лобзаний («Преступник»)—из «Бахчисарайского фонтана»; «С в а л и л с я медленно старик» («Каллы»)—из «Цыган»; вспомним, как критика нападала за этот стих на Пушкина; «ветреное племя», «младая дева», «смех холодный», «океан угрюмый» (в программном стихотворении Лермонтова: «Нет, я не Байрон. Я другой»)—из элегии Пушкина «Погасло дневное светило» и т. д.

Весьма далек в стилевом отношении Лермонтов от Пушкина и в своей юношеской столь же приподнято-романтической прозе («Вадим»)[1].

2

С новой силой воздействие Пушкина сказывается в один из самых острых и критических моментов художественно-творческой эволюции Лермонтова — в период его перехода от романтизма к «поэзии действительности» — к художественному реализму.

На 1833—1834 гг. падает кризис романтического миросозерцания Лермонтова. Яркое выражение этого кризиса — так называемые «юнкерские поэмы» («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша», наконец — хотя написанная и позднее, через два года по окончании юнкерской школы, но по жанру полностью к ним примыкающая — «Монго»).

В юнкерских поэмах прежде всего сталкиваемся с грубо циническим изображением любви, т. е. того, что составляло предмет самых возвышенных помыслов и эмоций юноши Лермонтова, автора романтических поэм, романтических драм, романтической прозы, романтической лирики. Содержание всех их взято из самой обычной повседневности. В них повествуется не об исключительных страстях, подвигах или преступлениях, а рассказываются бытовые юнкерские «подвиги» за бутылкой вина и проступки, заключающиеся в амурных похождениях, насчитывавшихся-десятками у реальных героев поэм — как известно, все персонажи их портретны, и в этом и заключалась их особая «соль» для той аудитории, для которой они были предназначены. Поэмы опубликовывались в юнкерском рукописном журнале; читатели их или прямо являлись самими героями поэм, или во всяком случае были лично и самым ближайшим образом с ними знакомы.

Юнкерские поэмы, конечно, — еще не реализм; но во всяком

---

[1] Это не мешает наличию многочисленных реминисценций из Пушкина и в «Вадиме». Так, следующее описание жены Палицына явно тянет к «Евгению Онегину» (строки о Лариной-матери и о возможной судьбе Ленского): «добрая женщина», «жиреть, зевать, бранить служанок...» «все это продолжается сорок лет... и будут оплакивать ее кончину...» Слова «блистательный позор», в одной из реплик Ольги, и в «немом бездействии» (в конце гл. XIV)—из «Цыган». Фраза в начале гл. XI: «Что делать Юрию?—В деревне, в глуши»—также тянет к ряду мест «Евгения Онегина», как к письму Татьяны — слова Юрия Ольге: «Сжалься... Я здесь один среди получеловеков, и вдруг в пустыне явился мне ангел...» Слова: «сердце... забилось, как орел в железной клетке при виде кровавой пищи» (гл. XVII) подсказаны пушкинским «Узником»; думы Вадима о мщении: «О! я не таков, чтобы равнодушно выпустить из рук свою добычу» — репликой Алеко старому цыгану; наконец слова автора об Юрии: «Он был таков же, как вы и я» — последней главой «Евгения Онегина».

Отметим, кстати, и несомненную реминисценцию в «Испанцах», стих 512—«Луна! — как много в этом звуке» (ср. «Москва... как много в этом звуке»).

случае они знаменуют собой шумное и озорное вторжение реальной действительности в мир патетико-романтических переживаний и страстей юношеского лермонтовского творчества.

И знаменательно — в юнкерских поэмах Лермонтов вновь обращается к пушкинскому четырехстопному ямбу, но не к упоительно-лирическому стиху романтических поэм, а к непринужденно-разговорным — перебивающим течение рассказа обращениями к «друзьям», к «читателям» — ямбам «Онегина», способным схватывать все впечатления действительности, оттенки всех настроений и чувств.

Напомню, например, описание Лермонтовым пестрой движущейся толпы в «Петергофском празднике» и знаменитое пушкинское описание Москвы, как она предстает с несущегося по Тверской возка, в VII главе «Онегина».

Лермонтов:

Узоры радужных огней,
Дворец, жемчужные фонтаны,
Жандармы, белые султаны,
Корсеты дам, гербы ливрей,
Колеты кирасир мучные,
Лядунки, ментики златые,
Купчих парчевые платки,
Кинжалы, сабли, алебарды,
С гнилыми фруктами ларьки,
Старухи, франты, казаки,
Глупцов чиновных бакенбарды...

Пушкин:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

Здесь не только схожее течение стиха, достигаемое с помощью аналогичных ритмико-синтаксических конструкций, но и один и тот же метод стремительного, на лету, в порядке моментальной фотографии, изображения действительности.

Отдельные места юнкерских поэм подчас представляют собой сплошную мозаику онегинских реминисценций:

Но прежде нужно вам, читатель,
Героев показать портрет:
Монго — повеса и корнет,
Актрис коварных обожатель,
Был молод сердцем и душой,
Беспечно женским ласкам верил
И на аршин предлинный свой
Людскую честь и совесть мерил.
. . . . . .
Маёшка был таких же правил:
Он лень в закон себе поставил...

Не привожу, по их крайней известности, соответствующих мест из «Евгения Онегина» (см. глава 1, строфы II и XVII; глава 4, строфа XXII; наконец, снова самое начало 4-й главы).

Итак естественно, что последняя из юнкерских поэм — «Монго», — из которой как раз и взяты только что приведенные строки, заканчивается прямым фамильярно-дружеским — в стиле всей поэмы — упоминанием «нашего Пушкина»:

Тут было шуток, смеху было!
И право, Пушкин наш не врет,
Сказав, что день беды пройдет,
А что пройдет, то будет мило...[1]

Юнкерские поэмы сами по себе не приносят Лермонтову особой чести: в последнем пятитомном издании под редакцией Б. М. Эйхенбаума они даже даны — и, как мне кажется, правильно, — не в основном тексте, а в приложениях. Однако в творческой эволюции Лермонтова они, как сказано, составляют важный этап. С одной стороны, они знаменуют наличие глубокого творческого кризиса. За 1833—1834 гг. Лермонтов, за исключением юнкерских поэм, почти ничего не пишет: за это время им написано всего шесть стихотворений (тогда как за один 1832 г. было написано пятьдесят одно) и лишь одна поэма «Хаджи Абрек», за 1830 г. — пять поэм, за 1831 г. — четыре, за 1832 — две. С другой стороны, юнкерские поэмы составляют начальный пункт на пути Лермонтова к реализму. Не случайно после написания первых трех поэм Лермонтов обращается к работе над «Маскарадом», а в год написания последней — «Монго» (1836) — принимается за роман из современной жизни, задуманный как широкое реалистическое полотно, — «Княгиня Лиговская».

Столь же не случайно, что над обоими этими произведениями, в особенности над вторым, где впервые возникает будущий главный герой лермонтовского творчества, центральный образ русской действительности 30-х годов — Григорий Александрович Печорин, реет образ пушкинского Онегина.

Исследователями назывался целый ряд литературных источников «Маскарада» — «Отелло» Шекспира, «Коварство и любовь»

---

[1] Эти строки, как и все стихотворение, откуда они взяты, вообще, весьма запомнились Лермонтову. В трагедии «Menschen und Leidenschaften» это стихотворение поет, аккомпанируя себе на гитаре, Заруцкий. Вариацией на его же тему является начало стихотворения 1830 г. «Совет»:

Если, друг, тебе сгрустнется,
Ты не дуйся, не сердись:
Все с годами пронесется —
Улыбнись и разгрустись.

Наконец реминисценцию из него имеем в стихотворении Лермонтова 1832 г. «Романс» («Ты идешь на поле битвы»): «Если друг тебя обманет» — у Пушкина: «Если жизнь тебя обманет».

Шиллера, романтическая мелодрама (преимущественно французская) вообще. Стиль и в особенности стих «Маскарада» правильно сближался со стилем и стихом «Горя от ума».

Однако, наряду со всем этим, на мой взгляд, имеется несомненная и тесная связь отчасти между фабулой лермонтовской драмы и в особенности между ее психологической ситуацией (Арбенин — Нина) и «Цыганами» Пушкина.

У Пушкина Алеко находит в любви Земфиры забвение прошлого, целение всем своим старым ранам, нанесенным ему светом и людьми. То же самое обретает Арбенин — и по своей натуре, и по своему весьма темному прошлому очень близкий Алеко — в любви Нины. Оба не прощают измены любимой (у Лермонтова в первой редакции «Маскарада» простого подозрения в измене) и убивают ее.

Контраст между любовью Арбенина к Нине и ее чувством к нему строится совершенно по аналогии с любовью Алеко и Земфиры. Арбенин, как и Алеко, «любит горестно и трудно», Нина — «шутя». О последнем так и заявляется в первой редакции «Маскарада», причем заявляется в порядке прямой реминисценции из «Цыган»:

Лермонтов:	Пушкин:
...Напрасно	...она дитя,
Подозревали вы — она дитя,	Твое унынье безрассудно:
Она еще не любит страстно	Ты любишь горестно и трудно,
И будет век любить шутя.	А сердце женское шутя.

Неслучайность этого совпадения подтверждается наличием в «Маскараде» ряда других, притом весьма существенных, текстуальных совпадений с «Цыганами».

Земфира, испуганная бредом Алеко, восклицает: «О, мой отец, Алеко страшен». Во время объяснения Арбенина с Ниной по поводу потерянного браслета он хочет взять ее за руку; она отскакивает в сторону, восклицая: «Не подходи... о, как ты страшен!» (действие I, сцена 5, выход 3).

После рассказа старого цыгана об измене Мариулы и его мудро-эпическом примирении с этим Алеко возражает, что он никогда не простил бы измены, «насладился бы мщением»: «Я не таков. Нет, я не споря...» и т. д. То же говорит о себе Арбенин в диалоге с Казариным в ответ на совет последнего примириться с неверностью жены: «О нет! Я не таков! Я не стерплю стыда и оскорбленья!..» (третья редакция «Маскарада», действие IV, явление 2). Наконец проклятие Арбенина умирающей Ниной: «И я тебя, убийца, проклинаю» повторяет проклятие Земфиры: «Твое убийство проклинаю». Каждого из этих сходств в отдельности было бы недостаточно, но наличие ряда их, причем все время в одинаковой ситуации, думается, свидетельствует о том,

что в творческом комплексе, владевшем Лермонтовым в период создания им «Маскарада», сыграли свою роль и «Цыганы» Пушкина. Симптоматична в этом отношении и ранняя, весьма примитивная попытка Лермонтова драматизировать «Цыган», перекликающаяся с драматургической формой «Маскарада».

В период создания своих юношеских поэм Лермонтов находил экзотику романтических поэм Пушкина недостаточной, испытывал потребность сгущать ее, усиливать. В «Маскараде», наоборот, вместо цыганского табора действие происходит в светских гостиных, психологическая драма, аналогичная драме Алеко — Земфиры, рассказывается стихом «Горя от ума». Мало того, от Арбенина «Маскарада» нити художественно-творческих ассоциаций тянутся не только к Алеко, но и к Евгению Онегину. Знаменательно в этом отношении, что Лермонтов придает Арбенину «Маскарада» имя Евгения.

Здесь следует вообще отметить факт несомненного тяготения над творческим сознанием Лермонтова имен пушкинских персонажей. Так, характерно, что вначале герой с той же фамилией Арбенин — главное действующее лицо в юношеской «романтической драме» Лермонтова «Странный человек» — называется именем Ленского — образа, вообще весьма симпатичного Лермонтову, — Владимир, причем это сближение имен здесь вполне соответствует характеристике и судьбе героя, восторженного поэта, преданного другом, отбившим у него возлюбленную, и умирающего от любви (ср. самое название Владимира Арбенина «странным человеком» со словами о Ленском, который привез из Германии «дух пылкий и довольный странный»). Однако имя Владимир совершенно не подходит Алеко-Арбенину «Маскарада», и последнему дается контрастное имя того же пушкинского романа: имя героя, который становится для зрелого Лермонтова одним из самых значительных, самых впечатляющих образов мировой литературы.

Неслучайность появления около этого времени в творческом сознании Лермонтова имени Евгений подтверждается тем, что вначале оно непроизвольно ассоциируется им и с Печориным: в одном месте рукописи «Княгини Лиговской», в первой главе, Лермонтов делает характерную описку: вместо фамилии Печорин пишет сперва: «Евгений». О знаменательной семантической близости самих фамилий — «Онегин» и «Печорин» (Онега и Печора) упоминалось уже много раз начиная с Белинского.

Приведем еще один пример появления у Лермонтова пушкинских имен: в неоконченной поэме «Сашка», как дальше покажем, ближайше связанной с «Домиком в Коломне», появляются и подсказанные последним женские имена: Параша и Мавруша (или Маврушка) — те же оба варианта и в «Домике в Коломне (см. строфы XXXI и XXXIV), причем первое имя Лермонтов под-

черкнуто переиначивает: на самом деле, сообщает он читателю, та, кого он называет Парашей, звалась Варюшей.

Наконец последний, еще более красноречивый, случай: в «Валерике» горец, кунак автора письма, зовется Галубом. К этому имени Лермонтов пришел не сразу. В черновой рукописи он был назван Юнусом, затем Ахметом. Как известно, Галуб не горское имя, и возникло оно в силу простой ошибки первых пушкинских редакторов — у Пушкина в подлиннике, в соответствии с кавказскими realia, «Гасуб». Таким образом, появление у Лермонтова имени Галуб не могло итти ни из какого другого источника, кроме пушкинской поэмы.

«Княгиня Лиговская» связана с «Евгением Онегиным» не только образом Печорина. К первой главе начатого романа взят эпиграф из «Онегина»: «Пади, пади! раздался крик!»

Как видим, Лермонтов снова двигался к Пушкину всем ходом своей творческой эволюции. Сильнейшим толчком на этом пути явилась смерть Пушкина. О том, с какой силой Лермонтов пережил гибель Пушкина, лучше всего свидетельствует его стихотворение «Смерть поэта».

Неоднократно отмечалось, что стихотворение это частично построено на материале самого пушкинского творчества. В связи с гибелью Пушкина Лермонтов вспоминает Ленского. Слова «невольник чести» в самом начале стихотворения связывают Пушкина в сознании Лермонтова с другим излюбленным им героем пушкинского творчества — «кавказским пленником».

Невольник чести беспощадной,
Вблизи видал он свой конец,
На поединках твердый, хладный,
Встречая гибельный свинец.

Однако от творчества Пушкина тянутся к этому стихотворению и другие нити:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?..—

вызывают в памяти строки из «Андрея Шенье» Пушкина:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?..

Отметим, что строки эти совпадают и по размеру (шестистопный ямб), и что вообще, как и «Андрей Шенье» Пушкина, «Смерть поэта» построена то на резких переходах от четырехстопного ямба к шестистопному и наоборот, то на сочетании в пределах смежных строк разностопных ямбов — четырехстопного, пятистопного и шестистопного. Роднит «Смерть поэта» с

«Андреем Шенье» и высокая гражданская патетика обоих этих произведений.

Еще значительнее связь «Смерти поэта» с пушкинской «Моей родословной». Тут дело не только в том, что строки Лермонтова:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастия обиженных родов! —

и формально (рифмы), и по существу связаны со стихами Пушкина:

Родов униженных обломок
Я, слава богу, не один,
Бояр старинных я потомок...

«Моя родословная» явилась, как известно, началом той ожесточенной борьбы, которую Пушкин повел в 30-е годы с реакционной придворной знатью и которая закончилась его гибелью. В «Смерти поэта», словно бы подхватывая выпавшее из рук Пушкина оружие, Лермонтов продолжает эту борьбу. Обращаясь к «надменным потомкам известной подлостью прославленных отцов», поэт имеет в виду представителей той же самой придворно-аристократической верхушки, которую громил Пушкин в «Моей родословной». Стихотворение Лермонтова — не только выражение его великой скорби и великого потрясения гибелью величайшей русской «славы», но и яркое свидетельство кровной идейной близости обоих поэтов.

3

Бросающееся в глаза сходство жизненных судеб Пушкина и Лермонтова, естественно, обращало на себя внимание; при этом наряду с существенным отмечались и сущие пустяки, компрометирующие самую правомерность подобного сопоставления. Между тем сходство общественных биографий Пушкина и Лермонтова в ряде основных моментов их жизненной судьбы не подлежит ни малейшему сомнению, весьма знаменательно и не заключает в себе ничего мистического.

Обоих поэтов в начале их жизненного и литературного пути роднит одинаковая политическая настроенность: оба безусловно отрицательно относятся к существующему порядку вещей.

Неудивительно, что одна и та же причина породила одинаковые следствия: литературная деятельность обоих поэтов начинается ссылкой Пушкина на юг, Лермонтова, до того в печати почти вовсе не появлявшегося, — на Кавказ, причем знаменательно, что совершенно ту же роковую роль, какую сыграла для Пушкина ода «Вольность», для Лермонтова сыграли стихи на смерть именно Пушкина. Естественно, что Лермонтов весьма ценил Пушкина

и как поэта-гражданина, придавая особенное значение поре его вольных стихов. Именно об этой поре, очевидно, вспоминает Лермонтов своими строками в стихах на смерть Пушкина:

Восстал он против мнений света
Один как прежде.... и убит.

О том, как Лермонтов вообще ценил гражданскую струю в творчестве Пушкина, показывает и стихотворение Лермонтова: «Опять народные витии» (1835), которое не только находится, как неоднократно указывалось, в непосредственной связи со стихотворением Пушкина «Клеветникам России», но и содержит прямое упоминание о Пушкине:

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

«Восставший в блеске новом», т. е. опять исторгающий из своей лиры гражданские звуки; после «продолжительного сна», т. е. со второй половины 20-х годов, когда эти звуки в творчестве Пушкина «заснули» [1].

---

[1] Реминисценции из пушкинских «вольных стихов» неоднократно мелькают в творчестве Лермонтова. Так, начало посвящения к первым наброскам «Демона» выдержано в тональности знаменитого обращения Пушкина к Чаадаеву («Любви, надежды, гордой славы...»):

Лермонтов:	Пушкин:
Я буду петь пока поется,	Пока свободою горим,
Пока, друзья, в груди моей	Пока сердца для чести живы,
Еще высоким сердце бьется...	Мой друг, отчизне посвятим
	Души высокие порывы.

Строки из «Умирающего гладиатора»: «Отца, простершего немеющие длани, зовущего к себе опору дряхлых дней ...» вызывают в памяти строку пушкинской «Деревни»: «О пора милая стареющих отцов». В. Я. Кирпотин правильно указывает и на бесспорную — и тематическую и образную — связь, имеющуюся между циклом стихов Лермонтова 1830—1831 гг. на тему об ожидающей его казни на плахе, и «Андреем Шенье» Пушкина («Политические мотивы в творчестве Лермонтова», М., 1939, стр. 64—73).

Не так давно была предпринята попытка доказать, что к Пушкину относится и стихотворение Лермонтова «О, полно извинять разврат...», исполненное горьких упреков по адресу поэта, некогда «певшего вольность», а теперь «боготворящего» злодеев «в порфире» (см. статью Г. Маслова «Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г.» в сборнике «Пушкин в мировой литературе», 1926, стр. 309—314. Утверждение Маслова принимается и редактором последнего издания сочинений Лермонтова Б. М. Эйхенбаумом, см. т. I, стр. 507). Однако нам отнесение этого стихотворения к Пушкину представляется весьма сомнительным. Стихотворение Лермонтова датируется 1830—1831 гг. Если считать, как Маслов и вслед за ним Эйхенбаум, что оно является откликом на «Стансы» Пушкина 1826 г. — «В надежде славы и добра...» и его же стихотворение «Друзьям»,—нельзя не подивиться запоздалости этого отклика. Равным образом

О кровной идейной родственности Лермонтова и Пушкина, замечательной близости их общественного сознания ярко свидетельствует и еще одно обстоятельство. Около 1834 г. юношей Лермонтовым был набросан незаконченный роман «Вадим» (в подлиннике заглавие отсутствует, дано последующими редакторами)[1]. Замечательно прежде всего, что содержание «Вадима» тесно связано, как и задуманная около этого же времени (в начале 1833 г.) «Капитанская дочка» Пушкина, с пугачевским восстанием. Мало того, и Лермонтовым и Пушкиным (в особенности в первоначальном замысле «Капитанской дочки» — в окончательном воплощении это сильно ослаблено) затрагивается одна и та же тема — изображается дворянин, присоединившийся к Пугачеву. Напомним вкратце сюжет Вадима. В романе изображен богатый и надменный помещик Палицын, жестокий крепостник, самодур и сластолюбец. У Палицына был «добрый сосед», ближайший друг и приятель; оба были страстными охотниками. Однако по совершенно пустому поводу — «собачьему» делу (собака соседа обскакала Палицына, сосед посмеялся над ним) — они жестоко поссорились. Палицын решил примерно наказать соседа — «открыл старинную тяжбу о землях, выиграл ее и отнял у него все именье». Сосед, умирая, проклял его и завещал свою ненависть сыну, Вадиму. Ради мести «семейству злодея» Вадим и идет в пугачевщину. Нельзя не видеть, что все это чрезвычайно, почти до полного подчас совпадения, близко к фабуле другого произведения Пушкина — его романа «Дубровский», набросанного в конце 1832 — начале 1833 г. Замечательные совпадения ряда основных фабульных моментов «Вадима» и «Дубровского» (отчасти «Капитанской дочки»; не останавливаемся на целом ряде также совпадающих, но относительно второстепенных подробностей) невольно подсказывают мысль о прямом воздействии одного произведения на другое; на самом деле всякая возможность такого воздействия абсолютно исключена. «Дубровский» был опубликован только в посмертном издании сочинений Пушкина в 1841 г., и можно с уверенностью сказать, что в период писания «Вадима» Лермонтов ничего не знал об этом романе Пушкина, равно как и Пушкин ничего не подозревал о существовании «Вадима» в период работ над «Капитанской дочкой». Пример,

---

в тексте стихотворения Лермонтова имеются места, стоящие в явном противоречии с утверждением Маслова. Так, вторая строфа начинается стихами: «Изгнаньем из страны родной гордись повсюду, как свободой». Пушкин в 1826 г. как раз был возвращен из ссылки: ясно, что эти слова никак не могут к нему относиться и что для стихотворного обращения Лермонтова должен быть подыскан какой-то другой адресат.

[1] В последнем полном собрании сочинений Лермонтова под ред. Эйхенбаума («Academia», 1937) «Вадим» традиционно отнесен к 1832 г., однако, по сообщению мне Н. В. Измайлова, приготовившего текст «Вадима» для юбилейного академического издания Лермонтова, правильнее отнести написание его к концу 1834 г.

кстати сказать, весьма поучительный, показывающий, как осторожно нужно решать вопрос о влиянии при наличии, казалось бы даже бесспорных, совпадений. Однако то, что ни о каком влиянии или заимствовании говорить здесь не приходится, для нас еще важнее, чем если бы такое влияние имелось.

В начале 30-х годов по России прокатилась волна народных восстаний — так называемых «холерных бунтов» (в Москве, в Петербурге, в новгородских военных поселениях). Пушкин, как мы знаем из его писем, чрезвычайно остро реагировал на это, видя в том, что происходило, своего рода рецидив пугачевщины. Непосредственных откликов Лермонтова на эти бунты до нас не дошло, поскольку вообще переписка его почти не сохранилась, однако возникновение темы пугачевского восстания в его юношеском романе достаточно выразительно. Неправое разорение по суду богатыми помещиками своих соседей было в русской действительности конца XVIII — первых десятилетий XIX в. явлением весьма распространенным. Приводя судебное решение по делу об отобрании имения Дубровского в пользу Троекурова (как известно, это судебное решение представляет собой подлинный юридический документ, который Пушкин полностью ввел в свой роман, соответственно изменив только имена), Пушкин предварял его следующими словами: «Мы помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидать один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имения, на владение коим имеем неоспоримое право». Лермонтов ничего не знал о том судебном деле, которое послужило Пушкину толчком к фабуле «Дубровского», но фабула его «Вадима» также основана «на истинном происшествии» — бабушка рассказала ему аналогичный случай, имевший место в эпоху пугачевщины. Таким образом сюжетные и фабульные моменты произведений обоих писателей непосредственно подсказаны им реальной действительностью. Тем знаменательнее отметить, что творческое внимание обоих было направлено на одни и те же или аналогичные явления социально-исторической действительности, что оба выбирали из нее одинаковый материал, во многом интерпретируя его весьма совпадающим образом.

Пушкин и Лермонтов занимают одинаковую позицию и по отношению к обществу — «к свету», т. е. к той классово-исторической среде (двор, правящая верхушка дворянства, аристократия), в которой оба вращаются, — позицию вражды, осуждения, непрерывной, то потаенной, то явной, ожесточенной борьбы. И опять-таки общие причины порождают общее следствие — оба поэта падают жертвами этой борьбы, трагически безвременно гибнут при схожих во многом обстоятельствах.

Этой одинаковостью вражды, общностью врагов объясняется и та потрясающая сила, которую обрели стихи Лермонтова на смерть Пушкина. Смерть Пушкина породила очень большое

количество стихотворных откликов. Среди них мы имеем и стихи наиболее близких поэту друзей — Жуковского, Вяземского и др. Однако из всей этой массы стихов наиболее сильными, сохраняющими непреходящую художественную действенность являются только два произведения — стихотворение Тютчева и «Смерть поэта» Лермонтова. Стихи Тютчева отличаются не только проникновенной лиричностью тона, но и поражают глубиной и верностью понимания значения Пушкина для родного народа и родной литературы. И все же стихи Тютчева — интимно-личный отклик на потрясшее поэта трагическое событие — и только.

Совсем в других тонах написаны лермонтовские стихи на смерть Пушкина. Тут есть и такая же высокая оценка поэта («дивный гений»), и такое же понимание его огромного национального значения («наша слава»); однако основной пафос стихотворения не в этом. Стихи — неумолимый обвинительный акт, но не по адресу физического убийцы поэта, — его Лермонтов почти не удостоивает замечать, с холодным презрением отзываясь о нем в третьем лице. Истинным виновником гибели поэта являются те «вы», к которым непосредственно и обращена исполненная страшной силы негодования и ненависти обвинительная речь Лермонтова. Исчерпывающе четкую и абсолютно точную общественно-политическую характеристику этих «вы» Лермонтов раскрывает в заключительной приписке к своим стихам:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..

Взывает Лермонтов, как и Тютчев, к божьему суду, но к божьему суду обращается он лишь тогда, когда видит, что гибель поэта осталась безнаказанной перед лицом суда земного, суда царя Николая, от которого он поначалу требовал, как это видно из эпиграфа, справедливой «казни» убийцы. Да и потом этот божий суд явно мыслится поэтом не в формах некоего бесплотного небесного судилища, а в очень конкретных формах посюстороннего народного гнева и правого возмездия:

Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь.

Немудрено, что на этих присланных Николаю I в порядке анонимного политического доноса стихах доносчиком была сделана красноречивая надпись: «Воззвание к революции». Как мы уже сказали, враги, убившие Пушкина, — двор, аристократия, — были кровными, непримиримыми врагами и для Лермонтова.

Именно это сделало Лермонтова в своих стихах выразителем

настроений всех наиболее передовых общественных кругов того времени, подняло его личную боль и скорбь по поводу великой литературной утраты на высоту могучего социально-политического протеста, сделало из его надгробного стихотворения Пушкину одно из самых сильных «вольных» стихотворений нашей поэзии.

4

Острейшее, напряженное переживание Лермонтовым гибели Пушкина не только вызвало к жизни стихотворение «Смерть поэта», но и с огромной силой погрузило Лермонтова в мир пушкинского поэтического творчества вообще.

Через две-три недели после этого стихотворения Лермонтов пишет следующее свое произведение — «Ветку Палестины». Критиками и исследователями давно, начиная еще с Шевырева, была отмечена бросающаяся в глаза близость первых шести-семи строф этого стихотворения—и по содержанию, и по жанру, и по композиции, и по самой форме стиха—к стихотворению Пушкина «Цветок». Равным образом Н. Ф. Сумцов указал, что заключительная, девятая, строфа «Ветки Палестины» весьма близка к строкам «Бахчисарайского фонтана».

Лермонтов:	Пушкин:
Прозрачный сумрак, луч лампады, Кивот и крест, символ святой... Все полно мира и отрады Вокруг тебя и над тобой.	Лампады свет уединенный, Кивот печально озаренный, Пречистой девы кроткий лик И крест, любви символ священный.

Б. В. Нейман добавляет к этому, что в строке «прозрачный сумрак, луч лампады», имеется «эпитет, схожий с пушкинским из письма Татьяны в «Евгении Онегине»: «в прозрачной темноте мелькнул» [1]. На самом деле Лермонтов с полной точностью повторяет пушкинское словосочетание из вступления к «Медному всаднику»: «Прозрачный сумрак, блеск безлунный». Как видим, здесь мы сталкиваемся точно с тем же, что наблюдали в самых первых юношеских опытах Лермонтова: «Ветка Палестины» представляет собой словно бы такую же своего рода мозаику пушкинских образов, стихов, словосочетаний, какою были первые поэмы Лермонтова: «Кавказский пленник», «Корсар» и др.

Среди авторов, сопоставлявших «Ветку Палестины» с пушкинским «Цветком», некоторые делали попытки и сравнительной

[1] Б. В. Нейман, op. cit., стр. 95—96; там же см. ссылки и на других авторов, сопоставлявших «Ветку Палестины» с творчеством Пушкина.

художественно-эстетической оценки обоих стихотворений, причем, как это чаще всего бывает при сравнении Лермонтова и Пушкина, в ущерб Лермонтову. Так, П. А. Федоровский, автор первой специальной работы о влиянии Пушкина на Лермонтова, отмечал как недостаток «Ветки Палестины» ее растянутость «относительно «Цветка» (в «Ветке Палестины» девять строф, в «Цветке» только четыре)[1]. Однако такой чисто арифметический расчет ни о чем сам по себе не говорит. Правда, то, что́ у Пушкина вмещено всего в два слова: «где цвел», у Лермонтова распространено на целых две строфы:

Скажи мне, ветка Палестины,
Где ты росла, где ты цвела,
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветр в горах Ливана
Тебя сердито колыхал?

Однако это вовсе не свидетельствует о бо́льшей «растянутости» лермонтовского стихотворения или о том, что Лермонтов здесь «вносит в традиционную медитацию декоративно-балладный элемент, что и характерно для его поэтики», как полагает Б. М. Эйхенбаум[2], а диктуется самой природой выбранного им материала — палестинских пейзажей.

Наряду с этим имеем и обратное явление, если угодно, лаконизации Лермонтовым пушкинского текста. Так, вся первая строфа пушкинского «Цветка» сжата Лермонтовым всего в одну начальную строку: «Скажи мне, ветка Палестины...» Что касается двух заключительных строф лермонтовского стихотворения, аналога которым в «Цветке» вовсе нет, то и они отнюдь не результат многословия, а составляют закономерное развитие темы, обусловленное опять-таки самим материалом — не засушенный в книге цветок, а палестинская пальмовая ветвь со всеми ассоциациями, отсюда возникающими (о набожном паломничестве и т. д.). Мало того, эти заключительные строфы замечательно передают душевное настроение поэта в момент написания им стихов.

В «Ветке Палестины» вообще, как известно, меньше всего литературности. В тяжелую для Лермонтова минуту, когда всё очевиднее становилась неизбежность суровой правительственной кары за его стихи на смерть Пушкина, он зашел в крайней тревоге к своему приятелю, родственнику управляющего III отделением, Мордвинова — А. Н. Муравьеву, чтобы рассказать ему

---

[1] П. А. Федоровский, Забытый литературный вопрос, Тифлис, 1891; 2-е издание—М. Ю. Лермонтов (из области забытых литературных вопросов), Киев, 1914.

[2] Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, стр. 106.

о грозящей опасности и просить помощи. «Долго ожидая меня, — рассказывает Муравьев, — написал он на том же листке чудные свои стихи «Ветка Палестины», которые по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной при виде палестинских пальм, принесенных мною с Востока». Господствовавшие здесь «мир и отрада», о которых говорится в заключительных строках «Ветки Палестины», особенно остро были прочувствованы Лермонтовым по контрасту с той крайней взволнованностью и тревогой, в которых сам он в это время находился.

Словом, как это ни парадоксально может показаться после сделанных сопоставлений, «Ветка Палестины» — совершенно оригинальное произведение; поразительная же близость ее к Пушкину лишь показывает, как переполнен был в это время Лермонтов миром пушкинского творчества, как кипели и бились в его творческом сознании могучие звуки пушкинской лиры, как все впечатления реальной действительности непроизвольно облекались им в формы пушкинской поэтической речи.

То же приблизительно имели мы и в самый начальный период лермонтовского творчества. Но если ранние поэмы Лермонтова — это всего-навсего «Фрейшиц», разыгранный «перстами робких учениц», «Ветка Палестины» — создание зрелого мастера, параллельный Пушкину шедевр, одна из драгоценных жемчужин нашей лирики.

В лоне пушкинской поэзии Лермонтов впервые ощутил, осознал себя поэтом.

Напряженно-мучительное переживание Лермонтовым гибели Пушкина, нашедшее себе выражение в стихах на его смерть, глубочайшее новое погружение его в мир пушкинского творчества, замечательной иллюстрацией чего является «Ветка Палестины», были как бы новым, вторым рождением Лермонтова в Пушкине. Именно с этого момента, как уже сказано, начинается период полной художественной зрелости Лермонтова, период создания им всех своих великих творений.

Если в первый, ученический, период творчества Лермонтову были особенно близки романтические поэмы Пушкина, — в период полной зрелости на первое место выдвигается для него «Евгений Онегин». Именно к этому времени относится замечательное свидетельство Белинского об отношении Лермонтова к Пушкину, высказанное им во время известного посещения его Белинским в арестном доме в феврале 1840 г.: «Перед Пушкиным он благоговеет и больше всего любит «Онегина» (письмо к Боткину от 16 апреля 1840 г.).

Творческое общение Лермонтова с пушкинским «романом в стихах» принимает самые разнообразные виды. Прежде всего Лермонтова в высочайшей степени пленяла самая форма «Онегина». В 1837 — начале 1838 г. он пишет реалистическую повесть в стихах «Тамбовская казначейша». Повесть написана онегинской

строфой [1], о чем с подчеркнутым вызовом в стихотворном же посвящении к поэме Лермонтов прямо и заявляет:

Пускай слыву я старовером,
Мне всё равно — я даже рад:
Пишу Онегина размером;
Пою, друзья, на старый лад.

Ср. пушкинское: «Тогда роман на старый лад» «Евгений Онегин», гл. III, строфа XIII.)

«Тамбовская казначейша» написана не только «размером Онегина», но и в легком, искрящемся, непринужденно-разговорном онегинском стиле, с лирическими отступлениями (см., например, строфу XXIII — обращение к «языку любви»), с перебивающими повествование обращениями к читателям, друзьям, с нарочитыми небрежностями — недоконченностью строф (см., например, строфу XII) и т. п. Типично онегинскими словечками, словосочетаниями, оборотами окрашена вся стиховая ткань лермонтовской повести, так, например, стихи 559—560:

И так позвольте отдохнуть,
А там докончим как-нибудь, —

конечно, подсказаны пушкинским:

Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

Стих 348: «Жизнь без любви *такая скверность*» явно перекликается со стихом: «Под старость жизнь *такая гадость*» («Евгений Онегин», гл. VII, строфа XIII)[2].

Выражение «Трибун тамбовских удальцов» (стих 114) связано с характеристикой в «Онегине» Зарецкого: «Глава повес, т р и б у н трактирный» и т. д.

Однако наряду со всем этим связь «Тамбовской казначейши» с «Евгением Онегиным» носит, главным образом, формальный характер. Самим Пушкиным изумительная форма «Евгения Онегина», до знаменитой онегинской строфы включительно, была специально создана для данной в нем картины широчайшего разворота — для всестороннего реалистического показа всей современной ему русской действительности. В своей «Тамбовской казначейше» формой пушкинского «романа в стихах» Лермонтов,

[1] До этого времени Лермонтов дважды использовал онегинскую строфу: в стихотворении 1832 г. «Что толку жить» и в отрывке поэмы того же года «Моряк».

[2] Этот последний стих, кстати, припоминается Лермонтовым и в «Сашке»:

...в те дни, когда я точно жил,—
Когда не знал я, что на слово младость
Есть рифма: г а д о с т ь, кроме рифмы радость!
(Гл. II, строфа I.)

рассказывает всего-навсего пикантный провинциальный анекдот, по значению не больше того, что самим Пушкиным рассказано в «Графе Нулине» или в «Домике в Коломне». С величайшим мастерством Лермонтов использует в своей анекдотической «сказке» (как он сам называет «Казначейшу») онегинскую строфу и онегинский стиль вообще, но того органического единства, той абсолютной слиянности между формой и содержанием, какое имеем мы в «Онегине», в «Казначейше» нет. Пушкинского романа нельзя вообразить себе вне той формы, которою он облечен. «Казначейша» смело могла бы быть рассказана обычным четырехстопным ямбом любой из юнкерских поэм. Это можно проследить даже в мелочах.

В «Онегине» имеется, например, исключительно дерзкое с точки зрения поэтической грамматики того времени enjambement:

Так видно небом суждено.
Полюбите вы снова, но...
Учитесь властвовать собою...

Однако это отнюдь не только формальный вызов Пушкина действующей традиции. На этом *но*, многозначительно (двумя способами: многоточием и небывалым enjambement) подчеркнутым паузой, лежит огромная смысловая нагрузка: именно непосредственно за ним и следует заранее обдуманный великолепный финал онегинской «проповеди» — один из тех «уроков», которые Онегин столь любил преподавать женщинам, но который на этот раз обойдется ему так дорого, будет стоить счастья всей его жизни. Лермонтов в «Тамбовской казначейше» целиком перенимает это enjambement, но здесь оно приобретает характер чисто формальной игры, даже несколько пародического свойства:

А вот, спокойствия рачитель,
Сидит и сам исправник — но
Об нем уж я сказал давно[1].

Отдаленно отражаются в «Казначейше» и некоторые образы и фабульные ситуации «Онегина». Однако в силу самого жанра лермонтовской поэмы отражение это принимает неизбежно пародический характер (так сам Пушкин пародировал в мечтающей Параше «Домика в Коломне» мечтания своей Татьяны) [2]. Напри-

[1] Лермонтову, кстати, вообще очень полюбился этот ритмико-синтаксический ход: дважды употребляет он его в «Маскараде»; см. его же в «Сказке для детей», где он, хотя и не равен, по силе смысловой выразительности, употреблению его в «Онегине», но выглядит не так формально, как в «Казначейше»:

Не знаешь ты, кто я — но уж давно
Читаю я в душе твоей, незримо,
Неслышно: говорю с тобою — но
Слова мои как тень проходят мимо...

[2] Пародировано в одном из лирических отступлений «Казначейши» (строфы XI—XII) стихотворение Пушкина «Узник». Не привожу этих строф, по-

мер, строфы XXXVI—XXXVIII, повествующие о неурочном приходе к казначейше, находящейся в утреннем дезабилье, влюбленного уланского штаб-ротмистра, его любовном — «на коленях» — объяснении и, наконец, неожиданном — в самый неподходящий момент — появлении в дверях супруга, весьма напоминают — конечно, в пародийном пересказе—с одной стороны, тон писем Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне, с другой — сцену финального объяснения между Онегиным и Татьяной [1].

В конце «Казначейши» Лермонтов тоже противопоставляет ее в несколько пародическом плане «Онегину»:

Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови — даже дамы.
А я, как робкий ученик,
Остановился в лучший миг;
Простым нервическим припадком
Неловко сцену заключил,
Соперников не помирил
И не поссорил их порядком...
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,
Друзья; покамест будет с вас.

«Робкий ученик» — конечно, Пушкина. «Соперников не помирил и не поссорил их порядком» — намек на Онегина и Ленского, сделанный к тому же на пушкинском языке: вспомним слова о Зарецком, который умел:

Друзей п о с с о р и т ь молодых
И на барьер поставить их,
Иль п о м и р и т ь с я их заставить...

скольку они уже неоднократно указывались в лермонтовской литературе в качестве одного из бесспорных образцов пушкинского влияния на Лермонтова, хотя в данном случае, повторяем, имеет место не просто реминисценция пушкинских стихов, но пародическое их использование; недаром Лермонтов в следующей же, XIII строфе называет их «выспренными мечтами».

[1] Так, следующее место объяснения Гарина напоминает письмо Татьяны с его непроизвольным взволнованно-страстным переходом от «вы» к «ты»:

Я вижу, вы меня не ждали —
Прочесть легко из ваших глаз:
Ах, вы еще не испытали,
Что в страсти значит день, что час!
Среди сердечного волненья
Нет сил, нет власти, нет терпенья!
Я здесь — на все решился я...
Тебе я предан... ты моя!

Ср. в письме Татьяны: «То воля неба: я твоя»; до этого восклицания всё время было обращение на «вы». Строка: «Что в страсти значит день, что час!» звучит весьма близко к строке из письма Онегина: «Мне дорог день, мне дорог час».

Элементы пародирования «Евгения Онегина» имеем уже в юнкерских поэмах. Например, преследование юнкером убегающей от него красавицы в «Петергофском празднике» пародийно напоминает преследование Татьяны медведем в сне Татьяны. Равным образом стих: «С тех пор промчалось много дней» в конце «Уланши» — не только явный слепок со стиха «Промчалось много, много дней» предпоследней строфы «Евгения Онегина», но в контексте лермонтовской поэмы также приобретает пародийное звучание.

От юнкерских поэм к «Тамбовской казначейше» вообще тянутся прямые нити. Но наряду с этим «Тамбовская казначейша» представляет собой новый и куда более значительный этап в развитии лермонтовского реализма, давая на материале анекдотического происшествия некое типическое изображение провинциального быта вообще. Соответственно этому, если в юнкерских поэмах мы отмечали следы несомненного воздействия на них «Евгения Онегина», здесь это воздействие приобретает значительно большие размеры, выражаясь в последовательном использовании Лермонтовым онегинской формы. В процессе роста лермонтовского реализма «Евгений Онегин» оказывается неизменным спутником и помощником Лермонтова. Таким он пребудет для него до самого конца.

«Евгений Онегин» был важен Лермонтову отнюдь не только формой. В своем романе Пушкин дал замечательное по силе художественно-типической выразительности изображение «современного человека» — героя своего времени — передового русского человека, сложившегося в исторической обстановке первой половины 20-х годов — эпохи перед декабрьским восстанием. В Лермонтове издавна возникает аналогичная творческая потребность: художественно оформить образ-тип такого же героя своего времени — человека 30-х годов, живущего и действующего в атмосфере последекабрьского разгрома и николаевской реакции.

Первая попытка осуществить этот замысел в форме прозаического романа («Княгиня Лиговская») не удалась: роман остался неоконченным. Вскоре после «Казначейши» Лермонтов снова возвращается к замыслу дать образ героя-современника, но на этот раз пытается реализовать его на специфически-пушкинских путях — в форме «романа в стихах». Начинается работа над «Сашкой».

Сам Лермонтов дал «Сашке» подзаголовок: «нравственная поэма». Однако, если «Сашка» и был первоначально задуман Лермонтовым в плане поэмы, то в процессе творческой работы поэта над ним он явно и быстро перерос этот первоначальный замысел, начал развертываться в большой стихотворный роман. В самом деле, в «Сашке» не только повествуется об одном эпизоде из жизни героя, а развертывается вся его жизнь вообще — вводится, совсем как в «Онегине», подробный рассказ об его прошлом, об его

родителях (с характеристикой обоих в ряде строф), их семейном быте, описание которого ведется с неменьшей обстоятельностью, чем описание семейного быта Лариных; дальше столь же обстоятельно, как о воспитании Онегина, рассказывается о воспитании Сашки гувернером-французом, об его первом «крепостном романе», о пребывании в «модном пансионе», годах студенческой жизни и т. д. О монументальности незавершенного целого можно лучше всего судить по грандиозным размерам первой главы: в ней 1641 стих, т. е. она одна больше, чем любая из поэм Лермонтова (за исключением «Измаил-Бея»), и равна почти половине «Евгения Онегина».

О том, что Лермонтов следовал в своем «Сашке» не поэмам Байрона («Беппо») и Мюссе («Намуна»), с которыми обычно связывают его исследователи, а традиции именно пушкинского «романа в стихах», свидетельствует и следующая, казалось бы, мелкая, но выразительная жанровая деталь: «Намуна» Мюссе и даже «Дон-Жуан» Байрона разделены на песни («Беппо», как и «Домик в Коломне», помимо строфического членения, никакого другого деления не имеет), «Сашка», как и «Евгений Онегин», разделен на г л а в ы (Пушкин ввел такое деление для стихотворных произведений впервые, вначале он называл было главы «Онегина» «песнями»).

Кстати, Лермонтов и сам чувствовал, что его «поэма» выросла в нечто большее: в XX строфе он прямо называет свое повествование «романом». Аналогично «Евгению Онегину», создал Лермонтов для «Сашки» и особую большую строфу: одиннадцать строк пятистопного ямба с единообразной рифмовкой.

В доказательство особой близости «Сашки» к «Беппо» Б. М. Эйхенбаум приводит три текстовых сопоставления между этими двумя произведениями по две—четыре строки каждое. Сопоставляемые куски более или менее близки друг другу, и возможно, что соответственные места «Сашки» действительно возникли в порядке реминисценции. Однако эти три сопоставления совершенно сходят на-нет в сравнении с тем количеством сопоставлений, которые можно провести между «Сашкой» и творчеством Пушкина [1].

В «Сашке» подчас встречаемся прямо с тем же явлением, какое мы наблюдали в «Ветке Палестины». Приведем, например, строфу CXXXIX:

---

[1] Помимо отдельных бесспорных сопоставлений, сделанных Б. В. Нейманом — строфы XXXII с «Бахчисарайским фонтаном», словосочетания «колокольчик однозвучный» (op. cit., стр. 98—99), укажем дополнительно: стих 86: «И я так п о л н ы й в о л е ю с т р а с т е й» восходит к стиху «Полтавы»: «Столь полных волею страстей». Выражение: «гуляка праздный» (стих 111) прямо взято из «Моцарта и Сальери». Выражение: «грозы бессильной вой» (стих 907) тем более соответствует пушкинскому «И буре немощному вою» («Кавказский пленник»), что окружено аналогичным смысловым контекстом: у Пушкина относится к пленнику на вершине Кавказских гор, у Лермонтова— к некоему путнику на вершине «высокого кургана».

И вы, вы все, которым столько раз
Я подносил приятельскую чашу, —
Какая буря в даль умчала вас?
Какая цель убила юность вашу?
Я здесь один. Святой огонь погас
На алтаре моем. Желанье славы
Как призрак разлетелося. Вы правы:
Я не рожден для дружбы и пиров...
Я в мыслях вечный странник, сын дубров,
Ущелий и свободы, и, не зная
Гнезда, живу как птичка кочевая.

Строфа эта — сплошной сплав пушкинских мотивов, сравнений, словосочетаний. Первые строки явно овеяны настроением лицейской годовщины Пушкина 1825 г. Близость особенно усиливается одинаковостью размера (пятистопный ямб), рядом совпадений в рифмах, словах, в подобно-звучащих ритмических отрезках. Ср. рифмующиеся строки:

Я подносил приятельскую ч а ш у...
Какая цель убила ю н о с т ь в а ш у?

Наставникам, хранившим ю н о с т ь н а ш у...
К устам подъяв признательную ч а ш у...

Ср. также полустишия (в обоих случаях начинающие стих): «Я здесь один» — у Лермонтова; «Я пью один» — у Пушкина. Следующие слова: «огонь погас на алтаре» — перифразировка пушкинских слов об убитом Ленском: «потух огонь на алтаре». «Желанье славы», как вспомним, — название одной из известнейших пушкинских элегий. Строка: «Я не *рожден для дружбы* и пиров» формально однотипна словам о себе Пушкина «Я был *рожден для дружбы*» из первой главы «Онегина». Наконец заключительная часть строфы: «не зная гнезда, живу как птичка кочевая» — реминисценция из «Цыган» («Птичка божия не знает...») с переносом их тут же на Алеко:

Подобно птичке беззаботной
И он, изгнанник перелетный,
Гнезда надежного не знал.

Рядом крепких нитей связан лермонтовский «Сашка» и непосредственно с «Евгением Онегиным».

Мы уже говорили о самом главном — общности задания и жанра. Одинаково рисуются и отношения обоих авторов к своим героям: как и Онегин, Сашка — друг поэта. «Он был мой друг», сообщает о своем герое Лермонтов в самом начале поэмы. Рассказ о воспитании Сашки, как сказано, вполне соответствует рассказу о воспитании Онегина. Наконец, помимо уже отмеченных нами реминисценций из «Онегина», по всему лермонтовскому «роману в стихах»

рассыпан ряд несомненно восходящих в «Онегину» стилистических и словарных мелочей. В строфе XLIX Лермонтов обращается к своему роману: «Роман, вперед!..» — вспомним у Пушкина: «Вперед, вперед, моя исторья!» (гл. VI, строфа IV). Лирическое отступление строфы VII — восторженное обращение к Москве: «Москва, Москва!... люблю тебя, как сын, как русский...», с последующим непосредственным переходом к теме поражения и гибели Наполеона — аналогично знаменитым строкам о Москве в VII главе «Онегина». Наличие в данном случае в Лермонтове онегинских ассоциаций подкрепляется текстуальными совпадениями (слова в «Сашке» о Наполеоне: «Напрасно думал чуждый властелин...» — в «Онегине»: «Напрасно ждал Наполеон...»; обращение в «Сашке» к Кремлю: «Один ты жив, наследник нашей славы» — обращение в «Онегине» по аналогичному поводу к Петровскому дворцу: «Прощай, свидетель падшей славы»). Стих 324 «Сашки»: «Но каламбуров полный лексикон»— явный оттиск с онегинского: «Слов модных полный лексикон» (гл. VII, стр. XXIV). Стих 192: «но час настал, — пора любви пришла» (строфа XVIII) весьма близок пушкинскому: «пора пришла: она влюбилась». Неоднократно находим в «Сашке» специфически онегинские рифмы:

Куда? — «На Пресню погоняй, извозчик!»
«Старуха, прочь!.. Сворачивай, разносчик!»

(Строфа IX.)

Старухе тетке самых строгих правил...
Ее краснеть ни разу не заставил[1].

Не приводим примеров общей фразеологии в «Сашке» и «Онегине» по их крайней многочисленности [2].

Однако, сколь ни тесно связан «Сашка» с «Евгением Онегиным», еще непосредственнее связь его с другим произведением Пушкина— «Домиком в Коломне». Самая строфа «Сашки» выработана Лермонтовым едва ли не на основе октав «Домика в Коломне»: первые пять строк ее полностью повторяют первые пять строк нечетных октав «Домика в Коломне»; в дальнейшем строфа модифицируется и усложняется: вместо шестого стиха, замыкающего тройное созвучие октавы, прямо следует заключительное двустишие со смежной рифмовкой, — схема, повторяемая Лермонтовым три раза подряд (у Пушкина abababcc, у Лермонтова abababccddee); напомним, что и размер «Сашки» и «Домика в Коломне» одинаков — пятистопный ямб. В содержании и стиле «Сашки»

[1] Последнее сближение было сделано еще Дюшеном и повторено Б. В. Нейманом (op. cit., стр. 99—100).

[2] Названием и кое-какими чертами в обрисовке главного героя лермонтовский «Сашка» связан, как известно, с «Сашкой» Полежаева, однако, и сам полежаевский «Сашка» — частью подражание, частью пародический пересказ «Евгения Онегина».

имеется ряд несомненных реминисценций из «Домика в Коломне». Отсюда, как мы уже отметили, Лермонтов прямо берет имена для двух действующих лиц—Параша и Маврушка. Обращение Лермонтова к музе:

Ну, муза, — ну, скорее, — разверни
Запачканный листок свой подорожный!
Не завирайся...—

по тону, по общему строю, равно как и по стилевой функции подобно обращению Пушкина:

Усядься, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!

В предыдущих строфах Пушкин сравнивает писание им своих октав с ездой в телеге, попутно говорит о полном одряхлении классического Пегаса; Лермонтов, соответственно этому, усаживается с музой на обыкновенного московского извозчика.

В стихах 1099—1100 «Сашки» читаем:

Являлась свечка, силуэт рубчатый
Старухи, из картин Рембрандта взятый...

Старуха эта явно сродни матери Параши из «Домика в Коломне»:

Старушка (я стократ видал точь-в-точь
В картинах Рембрандта такие лица)...

Совершенно аналогичны по содержанию и в значительной степени по словесному выражению лирические отступления у Лермонтова в строфе XXIV, у Пушкина в строфе XII; оба поэта вспоминают о прошлом, для обоих воспоминания в высокой степени горестны; у обоих это облекается в одни и те же образы:

Лермонтов:

В груди моей ш и п и т воспоминанье,
Как под ногой прижатая з м е я;
И ползает, как та среди развалин,
По жилам с е р д ц а. Я тогда печален,
Сердит, — молчу или браню весь дом,
И рад прибить за слово чубуком.

Пушкин:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в с е р д ц е усыпляет или давит
Мгновенно п р о ш и п е в ш у ю з м е ю;
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом... Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость,
Оставим это — сделайте мне милость!

Разрешается эта тема у Пушкина и Лермонтова совсем по-разному, но образное выражение ее Лермонтовым, несомненно, думается, возникает по ассоциации с «Домиком в Коломне».

Тесная связь между «Сашкой» и «Домиком в Коломне» имеет весьма важное значение. В «Сашке» оказывается такое же несоответствие между формой и содержанием, замыслом и его стилевым воплощением, какое мы видели в «Казначейше». Там стилем и формой «Онегина» рассказывается своего рода «Домик в Коломне»; здесь делается попытка воплотить замысел, аналогичный «Онегину», дать «роман в стихах» о «современном человеке» — стилем и формой своего рода «Домика в Коломне». Попытка эта неминуемо должна была окончиться неудачей, ведь и для самого Пушкина стиль его «Домика в Коломне» был сознательным отрицанием прежних творческих путей, в том числе и тех, на которых был создан «Онегин». В этом, думается нам, и заключается одна из двух основных причин (о второй скажем ниже) неоконченности «Сашки». Неудивительно, что одно из следующих же произведений Лермонтова, «Сказка для детей», ближайшим образом связанное — и формально (тот же пятистопный ямб в одиннадцатистрочных строфах, как и в «Сашке»), и в значительной степени по заданию — с «Сашкой» [1], начинается своего рода литературной декларацией, совершенно аналогичной той, которою начинает свой «Домик в Коломне» Пушкин: оба поэта отчетливо сознают исчерпанность прежних путей литературного развития, оба ищут новые пути.

Пушкин:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным давно приняться за октаву.
А в самом деле, я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!

Лермонтов:

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в упадок,
Поэты в том виновны не совсем
(Хотя у многих стих не вовсе гладок).
И публика не права между тем;
Кто виноват, кто прав — уж я не знаю,
А сам стихов давно я не читаю;
. . . . . .
Стихов я не читаю — но люблю
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я ловлю;
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на Ю.

[1] В комментариях к пятитомнику Лермонтова под ред. Эйхенбаума высказывается даже предположение, что оба эти произведения являются «фрагментами о д н о г о неосуществленного до конца творческого замысла, осколками недописанного большого «романа в стихах» — с развитым сюжетом (Сашка и Нина — героиня «Сказки для детей») и широким бытовым фоном» (т. III, стр. 604). Нам думается, что это, скорее, не «фрагменты» одного целого, а две попытки, два варианта разрешения одного и того же замысла, создания «романа в стихах» о современных героях.

Правда, у Пушкина это говорится больше в порядке личного творческого самосознания («четырехстопный ямб *мне* надоел»), у Лермонтова — в порядке констатации историко-литературного факта: «Умчался век...» и т. д., но это зависит прежде всего от того, что «Домик» написан девятью годами ранее «Сказки для детей». Пушкин уже в 1830 г. чутко провидел то, что девять лет спустя стало совершившимся фактом: охлаждение к повествовательным стихотворным жанрам и расцвет соответственных прозаических жанров — повести и романа. Ведь говоря о четырехстопном ямбе, Пушкин явно имел в виду не один только стихотворный размер: четырехстопный ямб — это почти все творчество Пушкина до 1830 г.: все поэмы (за исключением «Гавриилиады»), «Онегин». «Домиком в Коломне» не только ломается и отбрасывается привычный размер, ломаются и привычные жанры. И недаром одновременно с «Домиком в Коломне» пишутся «Повести Белкина».

Лермонтов прямо констатирует не только упадок «повестей в стихах», но и охлаждение публики, которое к тому же он и сам почти делит с нею, к стихам вообще. Правда, поэт хочет итти против течения: начав с заявления, что время стихотворных повестей прошло, сам пытается написать новый стихотворный роман. Однако неслучайно и эта последняя его попытка не удается: «Сказка для детей» так же брошена почти в самом начале повествования, как и «Сашка».

И дело тут не в личной творческой неудаче, а во всем ходе нашего исторического и литературного развития. Первые десятилетия XIX век, как известно, отличаются в нашей литературе расцветом стиха при крайне слабом развитии художественной прозы. Путь этого развития от стихов Батюшкова и Жуковского через «Руслана и Людмилу» и южные поэмы Пушкина идет к созданию «Евгения Онегина» как вершины, итога всей русской стиховой культуры первых трех десятилетий. Мало того, «Онегин»—не только вершина поэзии, но и перелом от нее к прозе. Об этом свидетельствует не только парадоксальный жанр «Онегина» — не поэма, а роман в стихах, — не только смутное предчувствие самого Пушкина уже в III главе «Онегина» («Я перестану быть поэтом... унижусь до смиренной прозы»), но и действительный переход Пушкина в 30-е годы преимущественно к прозе, которая в эти годы становится у нас наиболее передовым, ведущим литературным родом.

Написать в 30-е годы, после «Домика в Коломне», второго по жанру «Евгения Онегина»—значило бы сделать шаг назад, создать эпигонское произведение (вспомним, кстати, неудачу попыток самого Пушкина продолжать «Евгения Онегина» или написать новый «роман в стихах» — замысел «Езерского»).

Начиная писать свою «Княгиню Лиговскую» и именуя себя в «Тамбовской казначейше» старовером, Лермонтов и сам сознает это. Однако обаяние пушкинского «романа в стихах» так над ним

велико, что в своих «Сашке» и «Сказке для детей» Лермонтов все же делает попытку следовать его путям, непрестанно и знаменательно сбиваясь с этих путей на пути «Домика в Коломне».

Неудача этой попытки, если угодно, — поражение Лермонтова как подражателя Пушкина; но она же — торжество Лермонтова как истинного преемника Пушкина, как подлинно великого художника, глубоко осознавшего в себе новые запросы современности и сумевшего дать на них надлежащий ответ: в том же 1839 г., к которому относится «Сказка для детей», в конце его, в «Отечественных записках» появляется первая из повестей о Печорине — «Бэла», зачинающая собой эпический цикл «Героя нашего времени».

На обломках несостоявшегося «романа в стихах» возникает новая литературная форма, определяющая собой основную линию всего последующего нашего литературного развития — реально-психологический роман о «современном человеке» в прозе.

5

«Бэлою» завершается длительный процесс не только поисков Лермонтовым формы для воплощения современного героя, но еще более длительных и сложных поисков самого этого героя — образа, который действительно бы сосредоточил в себе наиболее типические черты современности, по праву мог бы назваться героем своего времени. Пушкин и в этих поисках оказал Лермонтову существеннейшую творческую помощь, сыграл, можно сказать, определяющую роль.

Первая осознанная попытка дать образ современного героя сделана Лермонтовым в его юношеской драме «Странный человек». Герой здесь — поэт, романтик, некий вариант Ленского, что, как мы видели, отмечается и самым его именем. В «Маскараде» действует герой с той же фамилией Арбенин, однако здесь он уже принимает другие черты, роднящие его с героем романтических поэм Пушкина, в особенности с Алеко и с Евгением Онегиным. Это опять-таки выражается в новом имени: Арбенин «Маскарада» — уже не Владимир, а Евгений.

Дальнейшая модификация образа героя — Печорин в «Княгине Лиговской» (неслучайность семантической связи имен Печорина и Онегина, свидетельствующей о литературной генерации лермонтовского героя, равно как и общественно-исторической наполненности его образа, нами уже отмечалась). Однако и в период работы над «Княгиней Лиговской» образ главного героя окончательно еще не установился в творческом сознании Лермонтова. Лермонтов еще колеблется в выборе героя, образ его еще раздваивается — наряду с «пушкинским» (условно говоря) ге-

роем — Печориным, в качестве второго параллельного героя выступает обиженный Печориным чиновник — лицо, предваряющее в какой-то степени линию «натуральной школы», Достоевского.

В «Сашке» герой один, но самый образ его еще как-то колеблется, двоится для самого автора. С одной стороны, Сашка наделен словно бы онегинскими чертами: ему двадцать лет, но «бледностью казалися покрыты его чело и нежные ланиты»; на устах его «опасней жала змеи насмешка вечная блуждала»; в его глазах печаль, гордость и презренье. Как и Онегин, он рано разочаровывается в книгах, в дружбе:

Шалун был отдан в модный пансион,
Где много приобрел прекрасных правил.
Сначала пристрастился к книгам он,
Но скоро их с презрением оставил.
Он увидал, что дружба, как поклон —
Двусмысленная вещь; что добрый малый —
Товарищ скучный, тягостный и вялый...

Однако наряду с этим Лермонтов показывает того же Сашку в аспекте как раз «доброго малого». В самом начале поэмы он прямо заявляет, что герой его не какое-нибудь трагическое лицо, а просто «добрый малый»:

Наш век смешон и жалок, — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.
Такие вещи очень хороши
Тому, как мало спит, кто думать любит,
Кто дни свои в воспоминаньях губит.
Впадал я прежде в эту слабость сам,
И видел от нее лишь вред глазам;
Но нынче я не тот уж, как бывало, —
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

И Лермонтов не только объявляет своего героя «добрым малым», но в первой главе романа таким его в значительной степени и дает.

Формула «добрый малый» звучит и в «Онегине». Гадая о том, кем явится Онегин по возвращении его в свет, представители «светской черни» высказывают предположение, что он мог за последние годы обточиться, обгладиться, нивелироваться, стать, как все:

Кем ныне явится: Мельмотом... и т. д.
Иль просто будет добрый малый,
Как вы да я, как целый свет.

Однако Онегин «добрым малым» не стал. Да и случись иначе, он перестал бы быть героем своего времени: положение передового человека в тогдашней исторической обстановке не могло не быть трагическим [1].

Поэтому же не годится в «герои нашего времени» и лермонтовский «добрый малый» — Сашка. В этом едва ли не другая причина того, что Лермонтов бросает «Сашку» и снова, на этот раз уже окончательно, возвращается к Печорину.

«Странный человек», намечавшийся в детски незрелом образе Владимира Арбенина, обретает подлинные плоть и кровь в Печорине («Вы странный человек», — говорит Печорину Вернер; «Славный был малый... только немножко странен...», «с большими странностями», — отзывается о нем наивно-добродушный Максим Максимыч).

Помог в этом окончательном определении лермонтовского героя, конечно, все тот же Онегин. Отказываясь не без борьбы от формы «Евгения Онегина», Лермонтов зато возвращается к его квинт-эссенции — к заглавному образу пушкинского романа.

Кровная близость Онегина и Печорина была ясна современникам с первого же взгляда. Герцен прямо называет Печорина «младшим братом Онегина» [2]. Еще ранее Белинский писал о Печорине: «Это Онегин нашего времени, г е р о й н а ш е г о в р е м е н и. Несходство их между собой гораздо меньше расстояния между Онегой и Печорой», — и тонко добавлял: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и невидимая самим поэтом» [3]. В другом месте он писал об этом еще энергичнее: «Без Онегина не было бы Печорина».

Печорин — это действительно Онегин 30-х годов. Он принадлежит к тому же общественному кругу, что и Онегин, взращен той же общественно-исторической средой. Причины, породившие его психический склад, общий тон отношения его к действительности в основном разительно те же. В первой же из цикла повестей о Печорине герой сам рассказывает о себе: «...у меня несчастный характер... В первой моей молодости с той минуты, когда я вышел из-под опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой

---

[1] Формулу «добрый малый» находим и в «Герое нашего времени», в применении к Печорину. В «Княжне Мери» сам он говорит о себе: «Есть минуты, когда я понимаю вампира... А все слыву добрым малым, да и добиваюсь этого названия». Но здесь эта формула звучит в устах Печорина горькой иронией и явно опровергается всем содержанием романа.

[2] «О развитии революционных идей в России», Полн. собр. соч., под ред. Лемке, т. VI, стр. 356.

[3] «Герой нашего времени». Избр. соч. В. Г. Белинского, т. I, 1934, стр. 457.

свет, и скоро общество мне так же надоело, влюблялся в светских красавиц и был любим, но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться — науки также надоели... Тогда мне стало скучно... Вскоре перевели меня на Кавказ. Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров, — и мне стало скучнее прежнего». Ведь это же прямо пересказ, иногда даже теми же словами, рассказа Пушкина в первой главе «Онегина» о его светском времяпрепровождении, пресыщении светскими радостями, об его бесплодной попытке заняться самообразованием — «книгами» и, как результате всего этого, об охватившей его непобедимой, неизбывной скуке [1].

Но, как и Онегин, Печорин отнюдь не только пресыщенный, скучающий денди — он во всех отношениях на голову выше не только того светского общества, к которому принадлежит, но и всех окружающих, он — действительный герой.

Мало того, он героичнее и пушкинского Онегина. И в этом заключается то весьма и весьма значительное новое слово о «современном человеке», которое произносит по сравнению с Пушкиным Лермонтов.

Всюду, где ни действует у Пушкина enfant du siècle, «современный человек», «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой, мечтанью преданной безмерно, с его озлобленным умом, кипящим в действии пустом», всюду он в какой-то мере развенчивается, если можно так выразиться, дегероизируется Пушкиным, терпит моральное поражение. В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов тоже словно бы относится к своему Печорину с явным осуждением, объявляет его «портретом, составленным из пороков всего нашего поколения», называет его общественное поведение и душевное состояние «болезнью». Но в сознании самого Лермонтова это несомненно «высокая болезнь». Мало того, все предисловие написано в весьма едких, подчеркнуто-иронических тонах; недаром другое предисловие, которое Лермонтов предпосылает «Журналу Печорина», заканчивается следующими многозначительными словами:

---

[1] Не привожу соответственных строф «Онегина» (главным образом, XXXVII — «Нет, рано чувства в нем остыли...» и XLIV — «И снова преданный безделью...») по крайней их известности. Отмечу только, что ими и вообще «Онегиным» подсказан и самый словарь приведенного повествования о себе Печорина: «свет», «красавицы», «книги», «скука», «надоели», «влюблялся в... красавиц» (ср. «в красавиц не влюблялся», гл. 4, строфа X). Как Печорин на Кавказе, Онегин надеялся избыть свою скуку в деревне. «Два дня ему казались новы... но скоро убедился он, что и в деревне скука та же...» После пребывания в деревне Онегин «пустился странствовать без цели»; о том же мечтает и Печорин через четыре месяца после сближения с Бэлой: «Я за нее отдам жизнь, только мне с нею скучно... жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать».

«Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» скажут они. — Не знаю».

Если в предисловии Лермонтов, как видим, уклоняется от прямого ответа на этот вопрос, самим романом этот ответ безусловно дается и дается в форме, не допускающей никаких сомнений.

У Пушкина изображение enfant du siècle проходит через ряд произведений, начинаясь «Кавказским пленником» и обретая наибольшую выразительность в «Евгении Онегине».

Лермонтов в своем Печорине как бы сжимает, вбирает в один образ, в одно лицо всю серию ликов пушкинского героя. Соответственно этому Печорин как бы проводится Лермонтовым через фабульные или идейно-художественные ситуации сперва южных поэм Пушкина о современном герое, затем «Онегина». «Бэла» — любовный эпизод героя с черкешенкой, «девой гор» — соответствует в основном сюжетном зерне «Кавказскому пленнику». Сюжет «Тамани» на первый взгляд не имеет ничего общего с «Цыганами». Но идея обоих произведений в значительной мере одна и та же. «Культура» в лице Алеко и Печорина сталкивается с «природой»: в «Цыганах» — с «мирным» бытом цыган (вспомним настойчиво повторяемый Пушкиным этот эпитет: «заботы мирные семей», «цыгане мирною толпой»), в «Тамани» — «с мирным кругом местных контрабандистов». Результат этого столкновения одинаков: культура вносит смятение, разрушение в дикую, первобытную, но по-своему «мирную» среду («И зачем было судьбе кинуть меня в *мирный* круг честных контрабандистов? — размышляет Печорин. — Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие ...»). Наконец, фабульная схема «Княжны Мери», как это прямо бросается в глаза и неоднократно отмечалось в литературе, чрезвычайно близка к фабуле «Евгения Онегина». Пушкин раскрывает образ своего героя в двух основных психологических моментах — любви и вражде — и, соответственно этому, в двух фабульных ситуациях — романе с Татьяной и дуэли с Ленским. Оба эти момента и ситуации составляют основное содержание и «Княжны Мери».

«Современный человек» Пушкина, как уже сказано, неизменно оказывается неправ, терпит моральное поражение. Герой «Кавказского пленника» сперва сближается с черкешенкой, затем начинает без всякой нужды говорить ей о «печальном хладе» своей души, о том, что он любит не ее, а другую. После смерти черкешенки он прехладнокровно, даже почти не помедлив, продолжает путь в Россию. Уже современники поэта нападали на негероичность характера пленника, указывали, что истинным героем в поэме является не пленник, а черкешенка, даже предлагали дать поэме соответственно другое название. Сам Пушкин словно бы соглашался с этим, отмечал, что его пленник не годится в «герои поэмы», что поэму действительно «приличнее» назвать

«Черкешенкой» [1], но при переиздании поэмы оставил всё по-старому.

Юного Лермонтова, как мы знаем, также не удовлетворил финал пушкинской поэмы: в своей одноименной переделке он разрешил фабулу совсем по-иному. В «Бэле» с самого начала отношения между героем и «девой гор» строятся иначе. Печорин искренно и не на шутку увлекается Бэлой. Не его вина, что через некоторое время увлечение это остывает; однако даже и в это время он готов «отдать за нее жизнь». Умирающую Бэлу он окружает всей нежностью. Правда, самая смерть ее оставляет его относительно холодным — не его вина: он сам страдает от этого («Я во все время не заметил ни одной слезы на ресницах его...»; «его лицо ничего не выражало особенного», — повествует Максим Максимыч, однако, тут же добавляет: «Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка»). Повесть Лермонтова как раз названа именем черкешенки, но, несмотря на то, что образ Бэлы одет в ней всей трогательностью поэзии, истинным героем ее, конечно, является Печорин.

Еще несомненнее моральная правда Печорина выступает в эпизоде с загадочной и дикой девушкой «Тамани». Он чуть не утопил девушку, но происходит это в порядке естественной самозащиты, в конце концов, он же терпит ущерб — и весьма прозаическим образом — от столкновения с «дикой долей», с «мирным кругом» контрабандистов: обкраден ими.

Наиболее полное поражение несет «современный человек» у Пушкина в романе Онегина с Тятьяной. Онегин не только морально наголову разбит Татьяной, но Пушкин в довершение всего ставит его в финале и прямо в трагикомическое положение — а что может быть хуже для лица, претендующего на значение героя?—сталкивает с неожиданно появляющимся мужем Татьяны, чтобы навсегда покинуть его в эту «злую минуту».

С таким финалом Лермонтов никак не мог примириться. Не случайно, думается, поэтому вся эта финальная сцена спародирована им, как мы уже указывали, в «Тамбовской казначейше». Некоторые критики обнаруживали в Мери сходство с Татьяной. Сходство это, надо сказать, достаточно отдаленное, но все же оно имеется. Мери, как и Татьяна, в том возрасте, когда приходит пора влюбляться; именно поэтому она готова сперва увлечься воображаемым героем в лице Грушницкого, затем увлекается истинным героем — Печориным. Черта еще более характеристичная и действительно роднящая ее с Татьяной: как и Татьяна, она не задумывается первой признаться Печорину в любви («Вы молчите? — продолжала она: — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?»). Вообще у нее есть характер,

---

[1] Письмо к В. П. Горчакову от октября — ноября 1822 г. (Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т. XIII, стр. 52).

решительность, но в конце концов она всего лишь милая, не без основания (вспомним ее первоначальное обращение с Печориным) наказанная им девочка, «милая княжна», «милая Мери», как называет ее сам Печорин,— и только. Ни о каком, хотя бы даже минутном, превосходстве ее над Печориным на протяжении всей повести не может быть и речи.

Вспомним финальную сцену — последнюю встречу Печорина с Мери: «Вот дверь отворилась, и вошла она. Боже! как переменилась с тех пор, как я не видал ее, — а давно ли? Дойдя до середины комнаты, она пошатнулась; я вскочил, подал ей руку и довел ее до кресел. Я стоял против нее. Мы долго молчали; ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду; ее бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки, сложенные на коленях, были так худы и прозрачны, что мне стало жаль ее». Здесь все противоположно финальной встрече Онегина и Татьяны. Там это он «идет на мертвеца похожий», он «в тоске безумных сожалений» о навеки потерянном и таком близком и возможном счастье падает к ее ногам, это у него — «больной угасший взор, молящий вид, немой укор».

С другой стороны, Печорин — отнюдь не самоуверенный, бесчувственный «герой» в кавычках. Предположение Максима Максимыча, что «он не мог плакать», неверно. Он «плачет как ребенок» на пути из Кисловодска в Пятигорск, куда ринулся вслед за увезенной мужем Верой. И в эту, единственную на всем протяжении романа, минуту своей слабости, которую сам он никак себе не хочет простить, он глубоко трагичен и совсем не смешон.

Однако с особенной силой реабилитация своего героя, относительно Онегина, дается Лермонтовым в истории дуэли Печорина с Грушницким.

Убийство Онегиным Ленского понятно, так сказать, в символическом плане. Онегин и Ленский — две контрастные фигуры, два противоположных психических склада: «стихи и проза, лед и пламень не так различны меж собой». «Стихи и проза» — это два отношения к действительности — поэтизирующее, идеальное, и трезвое, умудренно-прозаическое, реальное. Онегину еще в большей мере, чем пленнику, изведавшему людей и свет, нравится юная и мечтательная восторженность Ленского:

Он слушал Ленского с улыбкой...
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству;
И без меня пора придет;
Пускай покамест он живет
Да верит мира совершенству;
Простим горячке юных лет
И юный жар и юный бред.

В своем отношении к действительности Онегин и Ленский — это два возраста, две ступени в развитии сознания. В этом смысле убийство Онегиным Ленского при всей его суровой жестокости закономерно: чтобы перейти в условиях действительности того времени на высшую ступень самосознания и сознания вообще, необходимо убить в себе юношеский идеальный романтизм, убить Ленского. Однако, как реальный конфликт, как столкновение двух людей, поставленных в реальную жизненную ситуацию, убийство Онегиным Ленского и непонятно, и не заслуживает никакого оправдания. Понятно, что раздражившийся в той обстановке, в которую Ленский поставил его, затащив на именины к Лариным, скучающий Онегин хочет подразнить Ленского и вместе с тем оспорить его фактами (вспомним: «Меж ними все рождало споры») — наглядно демонстрировать ему всю пустоту и непрочность его идеала — Ольги; понятно, что, в душе чувствуя себя неправым перед поэтом («И поделом в разборе строгом, на тайный суд себя призвав, он обвинял себя во многом...» и т. д.), Онегин тем не менее не нашел в себе достаточно характера, чтобы презреть «общественное мненье», тем более, что в дело вмешался присяжный дуэлист, который ославил бы его в глазах общества. Но в своем поведении на дуэли Онегин жестоко неправ. Дуэльная этика того времени оставляла ему целый ряд вполне законных выходов из создавшейся ситуации: он мог переждать свой выстрел, мог выстрелить в воздух, мог, наконец, легко ранить противника. Вместо всего этого Онегин свой пистолет «стал первым тихо подымать», — выстрелил, как раз тогда, когда заметил, что Ленский «стал также целить», и убил его наповал безошибочно-смертельным выстрелом прямо в сердце. Объяснение этому одно — жадное цепляние Онегина за жизнь, несмотря на всю скуку и пресыщенность ею, слепой инстинкт самосохранения, который заглушает в нем все благородные чувства (жалость к поэту, сознание своей неправоты и т. д.). Именно таким безнравственным эгоистом — «себялюбивым и сухим» Пушкин и дает всё время «современного человека» — и пленника (поведение его с черкешенкой), и Алеко (убийство им Земфиры), и Онегина.

Для Лермонтова Ленский, как это ни покажется на первый взгляд неожиданным, был одним из особенно пленивших его образов пушкинского творчества. Описание смерти Ленского произвело на него сильнейшее впечатление. Соответствующие строки «Онегина» навсегда отпечатлелись в его творческом сознании, снова и снова возникая, в порядке реминисценции, в его собственных стихах, начиная с «Кавказского пленника», написанного Лермонтовым как раз в год появления в печати VI главы «Онегина» (вышла в свет в марте 1828 г.), и кончая такими вещами, как последняя редакция «Демона», «Валерик» или стихотворение «Сон», написанное совсем незадолго до смерти поэта. Всего у Лермонтова имеем не менее десяти творче-

ских воспоминаний и вариаций из строф «Онегина», связанных со смертью Ленского, — больше, чем из любого другого места того или иного пушкинского произведения [1]. Мало того, в стихах на смерть Пушкина Лермонтов, как известно, прямо приравнивает гибель поэта от руки Дантеса к убийству Онегиным Ленского, упоминая о последнем в самых прочувствованно-лирических тонах:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Лермонтов не прощает Онегину убийства Ленского, тем настоятельнее возникает в нем потребность реабилитировать в этом отношении «современного человека» — своего героя. В «Княжну Мери» вводится дуэль Печорина с Грушницким, не только аналогичная истории столкновения Онегина и Ленского, но и связанная с ней рядом прямых реминисценций. Печорин и Грушницкий тоже антитетичны друг другу, причем антитеза между ними идет словно бы по той же линии, что и между Онегиным и Ленским. У Печорина, по определению Грушницкого, которое сам Печорин настойчиво подтверждает, «самые прозаические вкусы», он — «материалист»; Грушницкий, как и Ленский, — «романтик». Конфликт между Грушницким и Печориным спровоцирован последним, причем причина та же, что и в «Онегине»: Печорин увлекает княжну, в которую влюблен Грушницкий. Совпадают даже детали: Грушницкий с негодованием узнает, что княжна танцует мазурку не с ним, ибо обещала танцовать ее с Печориным. Вспомним в «Онегине»:

Поэт конца мазурки ждет
И в котильон ее зовет.
Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?
Да Ольга слово уж дала
Онегину...

Реакция на это Грушницкого и Ленского выражается почти в одних и тех же словах: «Я должен был этого ожидать от девчонки. . от кокетки... Уж я отомщу!» (вспомним восклицание Ленского: «Кокетка, ветреный ребенок» и такую же неудержимую потребность в мести: «. .пистолетов пара, две пули — больше ничего — вдруг разрешат судьбу его»). Наконец, как и Онегин, Печорин убивает Грушницкого.

Однако, при столь близком внешнем сходстве, по существу своему столкновение Печорина с Грушницким — и по характеру

[1] Большинство реминисценций приводится в работе Б. В. Неймана (см. по таблице). Укажем дополнительно стих 921 окончательной редакции «Демона»: «Был томный цвет ее чела»—у Пушкина: «Был томный мир его чела».

его участников, и по поведению во время дуэли самого Печорина — глубочайшим образом отличается от столкновения Онегина с Ленским.

Ленский в своей восторженно-романтической настроенности — сама искренность; «романтизм» Грушницкого — сплошная поза. Говоря о возможном будущем Грушницкого, Печорин замечает: «Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами». Фраза эта опять вся овеяна атмосферой онегинских реминисценций. Вспомним строфы VI главы, где поэт раздумывает над судьбой, которая могла бы ожидать Ленского в будущем. Выражение «мирный помещик» — сжатая формулировка одного из вариантов этой судьбы: «В деревне, счастлив и рогат, носил бы стеганый халат...» и т. д. Замечательно, что и сделана эта формулировка также на языке Пушкина, причем как раз в том же «Онегине» (вспомним слова о Зарецком: «Надежный друг, п о м е щ и к м и р н ы й»). Однако и эта двойная реминисценция словно бы введена Лермонтовым прямо для того, чтобы тут же самым резким образом развести Ленского и Грушницкого совершенно в разные стороны. Для Пушкина возможны два варианта судьбы Ленского — либо герой, либо обыкновенный мирный помещик. Для Лермонтова будущее Грушницкого — либо мирный помещик, либо пьяница. Больше того, в прямую и резкую противоположность поэту Ленскому Лермонтов, устами Печорина, тут же спешит подчеркнуть, что в напыщенном декламаторе Грушницком, «важно драпирующемся» «в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания», на самом деле нет ни капли истинно-поэтического. Говоря о людях типа Грушницкого, Печорин прибавляет: «В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии». Однако в Грушницком «Княжны Мери» нет и «добрых свойств». Грушницкий не только самодовольный и пошлый глупец, но и человек, способный на всяческую низость. Рассердившись на княжну и Печорина, он не вызывает последнего на дуэль, а распускает об обоих всякого рода порочащие их сплетни. Во время самой дуэли он ведет себя прямым подлецом: поединок организован при его непосредственном участии так, что сам он не подвергается никакой опасности; для Печорина же, даже при самом легком ранении, смерть почти неминуема, — другими словами, дуэль превращена в безнаказанное, наверняка, убийство безоружного человека. Прекрасно понимая все это, Грушницкий тем не менее целит Печорину «прямо в лоб», и не его заслуга, что в самую последнюю минуту изменившая ему рука дрогнула и пуля лишь оцарапала колено Печорина. Наоборот, поведение на дуэли Печорина почти непостижимо благородно. Зная, что в его пистолет не будет положена пуля, он не только не разрушает «подлого умысла» заговорщиков, но еще дает возможность Грушницкому стрелять первому, т. е. заведомо идет на смертельный риск, причем все это проделывается

им вполне сознательно. «Я решился предоставить все выгоды Грушницкому», — замечает он сам. Поведение Грушницкого вызывает в Печорине вполне естественное «неизъяснимое бешенство». «И вот он остался один против меня, — повествует Печорин. — Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить, как собаку, ибо раненный в ногу немного сильнее, я бы непременно свалился с утеса». Однако Печорин и тут преодолевает в себе бешенство и злобу; предлагает все простить Грушницкому, если тот откажется «от своей клеветы», и стреляет лишь в ответ на его слова, исполненные предельного озлобления и непримиримой ненависти и не оставляющие возможности никакого иного выхода. — «Стреляйте! — отвечал он: — я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...»

Как видим, здесь все противоположно убийству Онегиным Ленского. Противоположны и сами противники: там «стихи и проза», «милый поэт», умерщвляемый «безжалостной рукой», — здесь на одной стороне фальшь, мишура и низость — на другой высокий душевный строй, трагически страдающая душа, бестрепетный героизм.

Убийство Онегиным Ленского — суровый обвинительный акт «современному человеку», убийство Грушницкого Печориным — его апология не как добродетельного человека в узко-моралистическом смысле (в этом смысле, наоборот, прав Лермонтов, говоря о Печорине как о «портрете, составленном из пороков всего нашего поколения»), а как героя, именно г е р о я, который, по верным словам Аполлона Григорьева, «не только был героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического».

Из всего сказанного отнюдь, конечно, не следует, что Лермонтов в своем романе ставил задачей просто исправить захвативший его, но не вполне удовлетворяющий литературный образ — пушкинского Онегина. Впервые в нашей литературе осознанный, воссозданный творческим сознанием Пушкина, образ «современного человека», «героя времени» только помог Лермонтову определенным образом направить свое внимание, распознать, увидеть и выбрать из разрозненных впечатлений действительности необходимые ему для аналогичного художественного задания черты; помог собрать, типизировать эти черты в лицо, аналогичное Онегину, весьма близкое ему по времени, но уже и иное, ибо действующее все же в изменившейся общественно-исторической обстановке, — создать Онегина не 20-х, а 30-х годов. Именно в этом, прежде всего, а не в творческом произволе Лермон-

това причина иной обрисовки героя. Герой показан иным, потому что иным стал и в самой действительности — действительности не александровского, а николаевского времени, не Аракчеева и декабристов, а Бенкендорфа, Белинского и Герцена. Иное освещение образа Печорина зависит, кроме того, и от разного положения, в котором находятся в отношении своих героев Пушкин и Лермонтов. Пушкин дает своего Онегина в основном со стороны, в порядке объективного творческого созерцания, причем он не только рядом с героем, но, чем дальше по ходу романа, тем больше и над ним; Лермонтов в гораздо большей степени — в своем герое. «Печорин — это он сам, как есть...» — восклицает Белинский под непосредственным впечатлением известной встречи с Лермонтовым в арестном доме (письмо к В. П. Боткину от 10 апреля 1840 г.). Это находит и замечательное стилистическое выражение. Пушкин начал было набрасывать дневник Онегина, его «альбом», но так и не ввел его в свой роман; наоборот, бо́льшая и едва ли не самая значительная часть «Героя нашего времени» написана как раз в форме печоринского дневника — «Журнала Печорина».

Литературным дебютом Лермонтова была попытка пересказать по-своему пушкинского «Кавказского пленника». С творческим пересказом Пушкина мы сталкиваемся у Лермонтова не раз, причем не только в первый, ученический, его период, но и в годы полной художественной зрелости. В какой-то степени тем же методом творческого пересказа написан, как мы видели, и «Герой нашего времени». Но разница между первой поэмой Лермонтова и этим зрелым его произведением, конечно, несоизмерима. Больше того, разница эта наглядно демонстрирует весь размах художественно-творческого развития Лермонтова, всю длину пройденного им пути. Поучительно в этом отношении сопоставить лермонтовского «Кавказского пленника» и «Бэлу».

«Кавказский пленник» Пушкина был первой русской байронической поэмой. В значительной степени именно через нее Лермонтов впервые приобщился к Байрону, могучее воздействие которого так сильно испытывал на себе впоследствии. Равным образом «Кавказский пленник» был первым высокохудожественным откровением Кавказа в нашей литературе, который был так дорог Лермонтову и сыграл такую исключительную роль в его творчестве. Наконец — что самое главное — в пушкинской поэме, при всей ее «молодости» и «незрелости» (слова о ней самого Пушкина), даны были такие герои и такая ситуация, которые явились как бы штандпунктом, составляли, в литературно-психологическом аспекте, центральное идейное содержание эпохи. В «Кавказском пленнике» показано столкновение цивилизации и природы, сложности и простоты, пресыщенного, всё испытавшего, обремененного всем пережитым опыта и первых непосредственных движений души, первых сердечных впечатлений, первых радостей

и печалей—другими словами, интеллигенции и народа. Равным образом в «Кавказском пленнике» впервые явлен в нашей поэзии образ «современного человека» — enfant du siècle,— представителя молодежи XIX в. Неудивительно, что именно «Кавказский пленник» оказался, так сказать, первой литературной любовью Лермонтова и что воспоминание об этой любви сохранилось в нем на всю жизнь. Среди огромного числа имеющихся у Лермонтова реминисценций из Пушкина на самом первом месте стоят реминисценции из «Кавказского пленника». Возникают они не только в ранних юношески-незрелых вещах, но и в произведениях самого последнего периода. Например, стоило Лермонтову в окончательной редакции «Демона» перенести действие поэмы на Кавказ, как в его сознании снова непобедимо запели строки пушкинской поэмы. Две из них полностью и почти без всяких изменений оказались в составе «Демона»:

Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

У Пушкина:

Таил в молчаньи он глубоком
Движенья сердца своего,
И на челе его высоком
Не изменялось ничего.

Это можно было бы рассматривать как элементарное заимствование, если угодно, почти «плагиат», если бы строки эти не входили так органически в контекст лермонтовской поэмы. Больше того, у Лермонтова, в применении к демону, эти патетические строки звучат даже уместнее, чем у Пушкина.

На тему «Кавказского пленника» — роман «современного человека» и черкешенки — написана и лермонтовская «Бэла», возвращающая нас в какой-то мере к первому литературному опыту Лермонтова. Но какая разница! В лермонтовском «Кавказском пленнике» — рабское следование, почти копирование учителя мальчиком-поэтом, не имеющим никакого, ни жизненного, ни творческого, опыта, знающим действительность только по книгам, лишь через те же стихи Пушкина да Козлова. Там, где случайно или сознательно Лермонтов отступает от пушкинского оригинала, это сейчас же ощущается как резкий диссонанс[1].

«Бэла» — не только произведение великого художника, но и человека с огромным жизненным опытом, со своим взглядом на

---

[1] Например, у Пушкина: «В и з ж и т железо под пилой», — у Лермонтова: «И вот под острою пилой с к р и п и т железо»; у Пушкина: «Идет, украдкою ступая», — у Лермонтова: «Идет б р е д у ч е ю стопою» и т. п.

действительность, с глубоко выстраданной думой о ней. Пушкин сам признавал серьезные недочеты своей первой южной поэмы, не только в отношении обрисовки характера Пленника, но и самой ее структуры — отсутствие в ней художественной и композиционной цельности («Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести: но все это ни с чем не связано, а есть истинный hors d'oeuvre»). Лермонтов в «Бэле» блестяще разрешает задачу, которой молодой Пушкин не одолел. Повесть о Бэле рассказывается Максимом Максимычем автору на пути во время перевала через главный кавказский хребет. Рассказ Максима Максимыча несколько раз, естественно, прерывается разного рода путевыми происшествиями. Это дает возможность орнаментировать повесть описанием кавказских пейзажей, попадающихся автору по пути, и разного рода бытовых сценок, что накладывает на все повествование подлинно местный колорит. Равным образом в самом рассказе Максима Максимыча описание свадьбы у горцев, ярко иллюстрирующее местные нравы, дано не само по себе, не в виде этнографической сценки, а составляет неотъемлемую часть фабулы. И этнография, и быт, и природа, и фабула в «Бэле» органически сочленены между собой, составляют единое художественное целое.

Замечателен и тот общий тон, в котором ведется рассказ «Кавказский пленник» Пушкина в свое время, как мы видели, казался Лермонтову недостаточно романтичным. В своем пересказе его он осложнил развязку целым рядом ультраромантических «ужасов». В «Бэле» все как раз наоборот. Чтобы лишить свой рассказ какой бы то ни было тени романтизма, всячески опростить его, Лермонтов сознательно вкладывает повесть о Бэле в уста человека самого что ни на есть «прозаического», простецкого, своего рода Ивана Петровича Белкина — «настоящего кавказца», Максима Максимыча. О том, что такое Максим Максимыч, Лермонтов сам поведал нам в очерке 1841 г. «Кавказец». В юности, до восемнадцатилетнего возраста, «он потихоньку в классах читал «Кавказского пленника» (конечно, пушкинского! — *Д. Б.*) и воспламенился страстью к Кавказу». Однако действительность оказалась совсем не такой, какой он представлял ее себе в мечтах: «Он думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги — мечта, вздор, неприятеля не видать, схватки редки и, к его великой печали, горцы не выдерживают штыков, в плен не сдаются, тела свои уносят. Между тем жары изнурительны летом, а осенью слякоть и холода. Скучно. Промелькнуло пять-шесть лет; все одно и то же». Эта проза Кавказа все время выступает в «Бэле»: описание «жалкой» и грязной горской сакли, хитрых проделок мошенников-осетин и т. п. Однако — и в этом великое торжество Лермонтова-художника, — несмотря на всю эту «прозу», несмотря на то, что история Бэлы и Печорина доходит до нас

через самые что ни на есть прозаические уста, вся она, по прекрасным словам Белинского, «облита поэзией».

Если в своей детской переделке Лермонтов действительно «робкий ученик» автора «Кавказского пленника», в «Бэле» ученик побеждает учителя.

6

Зрелая лирика Лермонтова (1837—1841) — свой особый, крайне своеобразный, окрашенный в резко индивидуальные цвета мир, выражение могучего своеобычного духа поэта, несущего вместе с тем в себе самом, в своей субъективности, наиболее характерные черты своего поколения, выражающего целую новую историческую эпоху. Почти все сравнивавшие лирику Лермонтова с пушкинской отмечали ее глубокое несходство, подчас прямую противоположность последней. «В первых своих лирических произведениях, — замечал Белинский, — Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных: но эти лирические стихотворения были столько же полны надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В... лирических произведениях Лермонтова, разумеется тех, в которых он является русским и современным поэтом, также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении: но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие при жажде жизни и избытке чувства... нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни, но везде вопросы, которые мучают душу, леденят сердце...» [1]

О том же, но уже касаясь не первых лирических произведений Пушкина, а всего его творчества в целом, пишет и Герцен: «Ничто не может с большей ясностью объяснить изменение, происшедшее в умах с 1825 г., как сравнение Пушкина с Лермонтовым. Пушкин, часто недовольный и грустный, оскорбленный и полный негодования, готов тем не менее примириться. Он стремится к миру, он не перестал на него надеяться; струна времен императора Александра не переставала дрожать в его сердце. Лермонтов же так привык к отчаянию, к антагонизму, что не только не старался выйти из него, но даже не понимал возможности ни борьбы, ни приспособления. Лермонтов никогда не выучился надеяться; он не проявлял ни к чему самоотвержения, потому что не было ничего, что требовало бы самоотвержения... Он всецело принадлежит к нашему поколению. Мы все, наше поколение, были слишком юны, чтобы принимать участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы видели только казни и ссылки. Принуж-

[1] «Стихотворения М. Лермонтова», «Избранные сочинения», ГИХЛ, 1934, стр. 482—483.

денные к молчанию, сдерживая слезы, мы выучились сосредоточиваться, скрывать свои думы — и какие думы! То не были уже идеи цивилизующего либерализма, идеи прогресса, то были сомнения, отрицания, злобные мысли...»[1]. В этих словах Герцена не только блестяще развернута разница между Пушкиным и Лермонтовым, но и проницательно указаны те общественно-исторические причины, которые эту разницу породили.

Однако, несмотря на всю антитетичность лермонтовской лирики по отношению к поэзии Пушкина, между нею и этой последней существует теснейшая преемственная связь. Связь эта носит иногда положительный характер, выражаясь в усвоении и использовании Лермонтовым пушкинских мотивов, образов, жанров, элементов пушкинской формы. Однако чаще всего она выражается отрицательно — сознательным противопоставлением себя Пушкину, подчас своеобразной полемикой с ним, причем полемикой, нередко осуществляемой на пушкинском же материале.

Ярким образцом положительной связи с Пушкиным является, например, стихотворение Лермонтова «Журналист, читатель и писатель». Уже Белинский отметил, что стихотворение это напоминает и идеею, и формою, и художественным достоинством «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина. Действительно, Пушкиным непосредственно подсказан жанр лермонтовского стихотворения, самое течение стиха; патетическая исповедь-монолог лермонтовского поэта и по тону, и по содержанию адэкватна лирическим излияниям поэта в «Разговоре» Пушкина: обоих волнует вопрос о смысле их поэтического деланья (правда, у пушкинского поэта этот вопрос выражается в форме —«к чему писать?», у лермонтовского — «о чем писать?» Однако и у Лермонтова это сводится в конце концов к пушкинскому — «к чему?»); оба — на грани отказа от творчества вообще. Связывается лермонтовское стихотворение с пушкинским и прямой реминисценцией. У Лермонтова журналист осведомляется у поэта: «Ну, что вы пишете? — нельзя ль узнать?» у Пушкина — книгопродавец: «О чем вздохнули так глубоко? Нельзя ль узнать?» Мало того, как мы с этим неоднократно уже сталкивались, и данное стихотворение Лермонтова не только прямо связано с определенной вещью Пушкина, но и овеяно пушкинской атмосферой вообще. Так, строки: «О преданьях глупых юных дней»,

Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно-черных
И ложно-радужных надежд...—

[1] «О развитии революционных идей в России» (Полн. собр. соч., под ред. Лемке, т. VI, стр. 374).

едва ли не возникли по связи с первоначальным концом VI главы «Онегина», где поэт призывает свое «младое вдохновенье» не дать «душе поэта» «окаменеть в мертвящем упоеньи света»:

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,
Среди холодных приговоров
Жестокосердной суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, дум и разговоров,
В сем омуте...

К этому же месту тянут и начинающее лермонтовское стихотворение слова журналиста:

Я очень рад, что вы больны.
В заботе жизни, в шуме света
Теряет скоро ум поэта
Свои божественные сны.

«Зато, какая благодать», — продолжает журналист, —

Коль небо вздумает послать
Ему изгнанье, заточенье
Иль даже долгую болезнь:
Тотчас в его уединенье
Раздастся сладостная песнь!

Лермонтов прямо влагает здесь в уста своему журналисту слова пресловутых «любителей искусств» из пушкинского «Ответа анониму»:

Постигнет ли певца незапное волненье,
Утрата скорбная, изгнанье, заточенье,
«Тем лучше», говорят любители искусств,
«Тем лучше! наберет он новых дум и чувств
И нам их передаст...»

Еще интереснее такие случаи, когда связь стихов Лермонтова со стихами Пушкина идет, так сказать, со знаком минус — выражается в сознательном следовании пушкинским темам, мотивам, художественным образам и одновременно в сообщении всему этому иной, подчас прямо противоположной, окраски.

Е. А. Хвостова в своих мемуарах передает в высшей степени примечательный разговор с ней Лермонтова во время пения одним из их общих знакомых романса на слова пушкинского стихотворения «Я вас любил»:

«Когда он запел:

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

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

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

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

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

— Я не понимаю робости и безмолвия, — шептал он, — а безнадежность предоставляю женщинам.

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

— Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастлива; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь — ее счастью; несчастлива через меня, что бы связало ее навек со мною... А все-таки жаль, что не я написал эти стихи, только я бы их немного изменил».

Эти последние слова замечательно точно характеризуют тот метод своеобразного творческого пересказа Лермонтовым Пушкина, свидетелями которого мы неоднократно являемся на протяжении всего его творчества.

Таким же методом творческого пересказа написаны, например, лермонтовские «Три пальмы». На связь их с IX подражанием Корану Пушкина («И путник усталый на бога роптал...»),—связь и тематическую, и идейно-образную, и чисто формальную, доходящую вплоть до одинаковости метра (четырехстопный амфибрахий) и, добавим, строфического членения (шестистишие с одинаковой рифмовкой aabbcc, причем две средние рифмы женские, остальные мужские), — указывалось уже давно [1]. Пересказ доходит до почти полной — едва ли не сознательно проведенной — тождественности определенных стиховых кусков:

И путник усталый на бога роптал *(Пушкин)*.
И стали три пальмы на бога роптать *(Лермонтов)*.

Однако идейное содержание «Трех пальм» прямо противоположно пушкинскому. У Пушкина смысл стихов — благостность мировых законов — аллаха. Изнемогший в знойной пустыне путник ропщет на аллаха и жестоко наказуется им: сам он становится старцем, а все вокруг него разрушается — истлевает пальма, сякнет и заносится песком кладезь, от ослицы остаются одни кости. Однако стоит ему даже не раскаяться, а просто глубоко

[1] Федоровский, op. cit., стр. 15; Н. Ф. Сумцов, А. С. Пушкин. Исследования, Харьков, 1900, стр. 322—323.

пережить тяжесть постигшей его кары («И горем объятый мгновенным старик, рыдая, дрожащей главою поник»), как совершается чудо: «минувшее в новой красе оживилось» — снова зыблется тенистой главой пальма, кладезь «вновь наполнен прохладой», кости ослицы опять одеваются телом, и снова помолодевший путник, освеженный и славя аллаха, продолжает свой путь.

У Лермонтова всё наоборот. Путник роптал на бога по личным мотивам, пальмы ропщут по самым благородным, альтруистическим побуждениям: они жалуются, что жизнь их прошла бесплодно, что они «росли и цвели в пустыне» — без пользы для человека, что ни разу им не удалось приютить и освежить «усталого странника» под своей «зеленой кущей». Но высшая сила — злобное и ироническое начало. Ага, вы тоскуете без людей, вам жаль, что вы не излили на них свои щедрые и бескорыстные дары. Хорошо же! И вот появляются люди. Пальмы «приветствуют нежданных гостей», гордо кивая «махровой главой»; ручей «щедро поит их» студеною влагой. Что же делают люди? Люди все подвергают безжалостному разрушению: пальмы срублены и сожжены, осиротевший «гремучий ключ» заносится раскаленными песками. Если заключительный аккорд пушкинского стихотворения — радостная картина всеобщего возрождения, Лермонтов кончает свои стихи безнадежной картиной всеобщего запустения, гибели:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит,
Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним.

Ноты глубокого пессимизма звучат и в иных стихах Пушкина. Оглядываясь в день своего рождения на прожитые двадцать девять лет, он пишет свое «Дар напрасный, дар случайный...» Но стихотворение это — преходящий ропот изнемогшего в пустыне путника. Стоило раздаться «с высоты духовной» призывно-укоряющему «величавому голосу» (ср. в IX подражании Корану: «Встает он и слышит неведомый глас» или в «Пророке»: «Как труп в пустыне я лежал, но бога глас ко мне воззвал») — и поэт, как и его путник, «рыдая главою поник» [1]:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

---

[1] Об интимно-личной окраске этого выражения свидетельствует то, что Пушкин почти буквально повторяет его в «Воспоминаниях в Царском селе» 1829 г., сравнивая свой приход под царскосельские сени с возвращением блудного сына, который, увидев, наконец, родимую обитель, «главой поник и зарыдал».

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал.
Я лил потоки слез нежданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.

Пессимизм Лермонтова — не преходящий пушкинский ропот, а предельно-горькая, предельно-выстраданная ирония, сосредоточенное отчаяние и безнадежность [1].

Есть в поэзии Лермонтова и мгновенные просветы, например, стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...», но стихи этого рода для него так же случайны, как для Пушкина стихи «Дар напрасный».

Шестая глава «Онегина», написанная Пушкиным в возрасте двадцати шести — двадцати семи лет, заканчивается знаменитым прощанием поэта со своей миновавшей «легкой юностью»:

Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;
Благодарю тебя. Тобою
Среди тревог и в тишине
Я насладился... и вполне;
Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

Эта благодарность перифразирована Лермонтовым в его стихотворении, написанном им в 1840 г., т. е. в том же самом двадцатишестилетнем возрасте, что и стихи Пушкина:

За всё, за всё тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей,
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

---

[1] Во избежание недоразумений необходимо еще раз подчеркнуть, что пессимизм Лермонтова носит не принципиальный, а, так сказать, «вынужденный» характер, питается не отвращением к жизни как таковой, не душевной дряхлостью, бессилием и ущербом, а, наоборот, является выражением «несокрушимой силы духа» поэта, его огромной «жажды» подлинно человеческой жизни, «избытка» клокочущих в нем подлинно-человеческих чувств, не находящих отзвука и утоления в окружающей его действительности.

Стихи Пушкина заканчиваются бодрой нотой радостного перехода к новой жизни, стихи Лермонтова — мрачно-иронической просьбой о смерти.

И это не случайное расхождение. «Что в смерти доброго!» — восклицает в одном из своих набросков Пушкин. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», — твердо заявляет он в своей элегии 1830 г. «Я жить хочу, хочу печали...» — вторит ему в 1832 г. молодой Лермонтов. Однако в зрелом творчестве Лермонтова одной из преобладающих нот становится напряженно-безнадежная жажда смерти (кроме указанного стихотворения см. еще замечательную пьесу «Пленный рыцарь»; ср. красноречивый жест Печорина в ответ на вопрос, когда он вернется из Персии: «Коляска была уже далеко, но Печорин сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: вряд ли! да и незачем!»; ср. слова Герцена о самом Лермонтове: «Когда Лермонтов уезжал из Петербурга на Кавказ во вторую ссылку, он чувствовал себя усталым и говорил друзьям, что постарается поскорее умереть. Он сдержал свое слово»).

Да, лермонтовское мировосприятие глубоко противоположно мировосприятию Пушкина, в душе которого, несмотря на все боли, огорчения и обиды, действительно не переставала дрожать струна бодрого оптимизма, радостных надежд эпохи преддекабрьского разгрома. Лермонтов полемизирует с звучанием этой струны подчас прямо в открытую, попросту заимствуя у Пушкина ряд его поэтических формул, но оборачивая их в другую сторону, наполняя прямо противоположным содержанием, противопоставляя пушкинскому «да» свое «нет».

«Гляжу вперед я без боязни», — заявляет Пушкин (стансы «В надежде славы и добра», 1826).

«Гляжу на будущность с боязнью», — отвечает Лермонтов в стихотворении, написанном десять лет спустя, в 1837 г.

Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал, —

говорит пушкинский демон («Ангел»).

Лермонтовский демон:

...все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.

«Я был рожден для дружбы мирной», — пишет Пушкин в I главе «Евгения Онегина». «Я не рожден для дружбы и пиров», — отвечает Лермонтов в «Сашке (строфа CXXXIX).

Завершающим актом этой своеобразной полемики мироотношений является стихотворение Лермонтова «Пророк». Пушкинский «Пророк», написанный в 1825 г., вылился из настроений большого общественного подъема поэта: одновременно с ним

и под тем же названием Пушкиным написано было другое, не дошедшее до нас, стихотворение, посвященное разгрому декабристов и проникнутое боевым антиправительственным духом. Следы этого подъема имеются и в сохранившемся «Пророке», заканчивающемся призывом к поэту-пророку «глаголом жечь сердца людей», развертывать свою деятельность в духе высокой гражданской проповеди:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Лермонтов начинает своего «Пророка» как раз с того момента, на котором заканчивает свое стихотворение Пушкин, и показывает, что вышло из попытки пророка следовать божьей воле и выполнить свою миссию:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Пророку ничего не остается, как «посыпать главу пеплом» и снова бежать в ту пустыню, из которой извел его Пушкин.

«Пророки» Пушкина и Лермонтова — это две главы в истории нашего общественного самосознания, два периода нашего исторического развития, между которыми легло мрачное пятнадцатилетие николаевщины.

«Пророк» — последнее произведение Лермонтова. С Пушкиным начал он свое литературное поприще, с Пушкиным же и закончил его.

7

В творческом облике Лермонтова имелась и еще одна исключительно важная черта, в отношении которой он оказывался замечательно близким и родственным Пушкину. Черта эта — влечение к народу, к народному творчеству.

Влечение это сказывается у Лермонтова с ранних лет. В уже известной нам записи пятнадцатилетнего Лермонтова, в которой

он заявляет, что ему нечего заимствовать из русской литературы по ее крайней «бедности», он тут же прибавляет: «Однако же, если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.—Как жаль, что у меня была мамушка немка, а не русская — я не слыхал сказок народных — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности». Последние слова совершенно аналогичны тому, что писал в одном из своих писем периода михайловской ссылки Пушкин: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостаток проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!» [1]

Интерес Лермонтова к народной поэзии мелькает по разным годам его творчества, сказываясь то в записи замечательной народной песни о татарском полоне, то в литературной обработке фольклорных мотивов [2]; но с особенной силой проникновение Лермонтова стихией народного творчества проявляется в 1837 г., в «Песне про купца Калашникова». И это, думается, не случайно. «Песня» пишется на Кавказе, куда Лермонтов был сослан за стихи на смерть Пушкина. Калашников падает жертвой правого мщения за честь жены, оскорбленной одним из царских приспешников. Вряд ли можно видеть в «Песне» перелицованное изображение семейной драмы Пушкина (попытка такого толкования имелась), но почти несомненно, что именно эта драма, закончившаяся гибелью поэта, так тяжко пережитой и самим Лермонтовым, и всеми лучшими русскими людьми, подняла — сознательно или бессознательно — в его памяти старый аналогичный случай, имевший место в студенческие годы Лермонтова в одной патриархальной московской купеческой семье (по свидетельству современников, именно этот случай и лег в основу сюжета «Песни»). Однако замечательнее всего, что сюжет этот обрабатывается Лермонтовым в подлинно народном духе — на материале и в формах народного эпоса. В результате образ купца, мстителя за свою семейную беду и обиду, вырастает в могучий народный характер, обретает черты национального героя.

Великую скорбь и потрясение, вызванные гибелью величайшей нашей литературной славы, Лермонтов изживает приобщением к неиссякаемой мощи и силе народного духа, к сокровищнице народного творчества. Нечто аналогичное имеем и в самый последний период творчества Лермонтова.

В год смерти он пишет одно из замечательнейших своих созданий — стихотворение «Родина». В этом стихотворении говорится

---

[1] Лермонтов, Полн. собр. соч., т. V, 1937, стр. 350, запись № 9 от 1830 г.; Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т XIII, 1937, стр. 121, письмо от первой половины ноября 1824 г.

[2] См. об этом подробнее в статье Н. М. Мендельсона «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» (сборник «Венок М. Ю. Лермонтову», 1914, стр. 165—196).

о мощи и силе родной земли с ее могучими степными просторами, колыханьем ее б е з б р е ж н ы х лесов, разливами, п о д о б н ы х м о р я м, рек. Стихи дышат любовью к народу и его быту, к незамысловатому и простому деревенскому пейзажу.

В творчестве Лермонтова последней поры подобные настроения и мотивы не являются чем-то исключительным. В другом стихотворении того же последнего года жизни, обращенном к С. Н. Карамзиной, Лермонтов говорит о неких новых потребностях, новых влечениях, в нем возникающих:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.
Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушительный язык...

Действительно, творческое внимание Лермонтова наряду с «алчущим тревог и бурь» образом Печорина привлекает около этого времени контрастный ему образ другого героя, величавого в своей простоте и доброте, — образ Максима Максимыча, о котором Белинский в своей статье о «Герое нашего времени» проникновенно-лирически восклицал: «Не правда ли, вы так свыклись с ним, так полюбили его, что никогда уж не забудете его, и если встретите под грубой наружностью, под корою зачерствелости от трудной и скудной жизни — горячее сердце, под простой м е щ а н с к о ю речью — теплоту души, то, верно, скажете: «Это Максим Максимыч». И дай бог вам поболее встретить на пути вашей жизни Максим Максимычей...»

По всему видно, что в мировосприятии и творческой эволюции Лермонтова намечался некий новый и весьма важный этап, трагически оборванный его внезапной гибелью.

Среди своих «ближних» — не только в «свете», но и вообще в окружавшей его общественной среде — поэт, как и его пророк, не находил ни отклика, ни отрады. Утолить его боли и обиды, помочь ему преодолеть «тяжесть скептицизма», которую, по слову Герцена, он был осужден «влачить», могло прикосновение к земле, к народу, в самом широком смысле этого слова. И Лермонтов явно становится на этот путь.

Для нашей темы представляет исключительный интерес, что и этот путь озарялся для Лермонтова лучами солнца Пушкина.

Аналогичный переворот произошел десятью годами ранее, на рубеже 30-х годов, и в Пушкине. И Пушкин в знаменитых строфах «Путешествия Онегина» декларирует отказ от экзотики, любовное обращение к простоте, к «серенькой» природе родной русской равнины, к родному народному быту. И Пушкин от образа

того «странного спутника»—российского «демона» и «Мельмота»,— который шел с ним бок о бок в течение всех 20-х годов, обратился к зарисовке других героев — Белкиных, Мироновых.

И неслучайно давно уже обращавшее на себя внимание исследователей сходство, не только в общем колорите, но и в отдельных подробностях, между лермонтовской «Родиной» и только что указанным местом из «Путешествия Онегина»:

Лермонтов:

Люблю дымок спалённой жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берёз.
С отрадой многим незнакомой
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;
И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Пушкин:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.

Неслучайно — также отмечавшееся — сходство, — опять-таки как в общей тональности, так и в ряде деталей, — между обрисовкой Лермонтовым коменданта кавказской крепости штабс-капитана Максима Максимыча и обрисовкой Пушкиным коменданта Белогорской крепости капитана Ивана Кузмича Миронова, вышедшего в офицеры из солдатских детей, и его верного товарища, кривого гарнизонного поручика Ивана Игнатьевича. И дело тут не в литературном подражании. Как и при создании образа Печорина, художественно воплощенные Пушкиным характеры его «необразованных и простых» людей, способных, однако, мужественно и без всякой аффектации умереть за то, что они считают своим долгом, помогли Лермонтову выбрать из окружающей его действительности штрихи и краски для создания замечательного типического образа такого же рядового, незаметного героя, доброго и простого штабс-капитана кавказской «линии».

8

Отношение лермонтовского творчества к творчеству Пушкина издавна привлекало к себе внимание критиков и литературоведов. Бросающееся в глаза сходство ряда элементов творчества Лермонтова с произведениями Пушкина заставляло некоторых прямо говорить о неоригинальности, подражательности Лермонтова. Особенно крайнюю позицию занял в этом отношении критик 60-х

годов Варфоломей Зайцев, утверждая в своей статье о Лермонтове, что произведения последнего являются «рабскими подражаниями» Пушкину, так что нужно иметь даже громадную память, чтобы запомнить, что именно принадлежит ему и что Пушкину.

Утверждение это, конечно, чудовищно несправедливо и свидетельствует о полном непонимании критиком живого процесса развития литературы, строящегося на тесных взаимных связях писателей друг с другом, на постоянной органической преемственности. Литературоведы, подходившие обычно к вопросу о литературных отношениях Пушкина и Лермонтова с бóльшим пониманием этой стороны дела, чаще всего ограничивались признанием большого «влияния» Пушкина на лермонтовское творчество. Самой обстоятельной работой этого рода, подытожившей весь накопленный предшественниками материал и подобравшей еще целый ряд параллельных мест, текстовых совпадений, реминисценций и т. п., является книжка Б. В. Неймана «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова», вышедшая к юбилею 1914 г.

Однако большинство исследователей отмечало, что творчество Пушкина имело значение для Лермонтова только в первый, ранний, период деятельности последнего. «Поэзия Пушкина имела значение для Лермонтова лишь в первые годы его творческой деятельности (1828—1830 гг.)», — пишет, например, в своей статье «Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии» С. В. Шувалов [1].

С этим солидаризируется в своей книжке о Лермонтове 1924 г. и Б. М. Эйхенбаум, склонный вообще связывать поэзию Лермонтова не с Пушкиным, а с Жуковским и второстепенными поэтами его школы, вроде И. Козлова, Подолинского и др. «От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского и его последователей», — пишет Эйхенбаум и через некоторое время, говоря о зрелом Лермонтове, снова повторяет: «Обходя Пушкина, поэзия которого в это время уже переставала удовлетворять и начинала восприниматься как «вчерашняя», Лермонтов останавливается на Жуковском и на поэтах его школы» (стр. 29 и 101).

Прошедший перед нами в настоящей статье материал, как нам кажется, решительно опровергает утверждение Шувалова и Эйхенбаума. Пушкинское творчество имело огромное значение для Лермонтова на всем протяжении его деятельности, причем в зрелый период лермонтовского творчества значение это не только не уменьшилось, но еще увеличилось, хотя и далеко вышло за рамки простого литературного «влияния». Равным образом совершенно неправильна попытка связать Лермонтова не с основной генеральной линией нашего литературного развития, нашедшей свое выражение в Пушкине, а с побочными, второстепенными, боковыми его тропинками.

---

[1] Сборник «Венок М. Ю. Лермонтову», М., 1914, стр. 290.

Вместе с тем, хотя количество параллельного материала, указанного в работе Неймана, может быть, как мы видели, по меньшей мере удвоено, неправильно было бы, за исключением самого раннего, ученического, периода творчества Лермонтова, говорить о простом «влиянии» на него Пушкина.

Белинский сравнивал Пушкина с морем, принявшим в себя воду всех рек и ручейков, включившим в себя всё предшествующее ему развитие, все большие и малые явления нашей допушкинской литературы. Лермонтов имел перед собой не только большие и малые литературные реки и ручейки — перед ним необъятно раскинулось безбрежное пушкинское море. В творчестве Лермонтова, как и в стихах Пушкина, можно открыть следы самых разнообразных «влияний», заимствований и реминисценций — от Ломоносова и Ивана Дмитриева до Козлова, Жуковского, Полежаева, Баратынского, — однако среди всех этих разнообразных речек и ручейков основной движущей силой был мощный, неиссякаемый поток пушкинского творчества.

Лермонтов оказывается подлинным «наследником», «преемником» Пушкина, продолжающим вести нашу литературу тем основным путем, на который поставил ее Пушкин, продвигающим далее решение тех исторических задач, которые впервые были осознаны и для своего времени решены Пушкиным: воплощение в русской литературе европейского романтизма в его байроническом аспекте; создание «поэзии действительности» — великой реалистической литературы; обращение литературы к сокровищнице народного творчества; художественное воплощение современности в образе центрального типического лица; создание лирики, расцвеченной всеми красками, пронизанной всеми голосами жизни, откликающейся на все запросы современности; создание русской художественной прозы. Общественно-историческая близость Лермонтова к Пушкину обусловила в основных чертах сходство их идейно-художественной эволюции.

Художественно-творческий опыт Пушкина, первым проделавшего эту эволюцию, оказывается для Лермонтова могучим подспорьем в его собственном творческом пути. В самые критические моменты этого пути Лермонтов неизменно обращается за творческим содействием к Пушкину, обретая в нем новые указания, новые силы, новые импульсы для создания своих собственных глубоко оригинальных художественных шедевров.

История творческих отношений Лермонтова и Пушкина развертывает картину не «влияния» одного писателя и подчинения этому «влиянию» другого, а кровной, органической преемственности, теснейшей историко-литературной связи двух непосредственно следующих друг за другом крупнейших представителей нашей литературы. На выяснении этих отношений формула: «Пушкин — родоначальник новой великой русской литературы» — обретает свою конкретную наполненность.

Б. В. Нейман

РУССКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

1

Проблема литературных влияний в творчестве Лермонтова интересовала нашу критику еще с начала 40-х годов и с наибольшей остротой была поставлена в известной статье Шевырева. Критик «Москвитянина» утверждал, что характернейшей чертой Лермонтова является «протеизм»: «Его лира не обозначала еще своего особенного строя; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй, уже известный... Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия» [1]. Статья Шевырева, превращавшая Лермонтова в подражателя крупных и второстепенных поэтов, вызвала гневные возражения Белинского. Вступаясь за достоинство и творческую самобытность великого поэта, Белинский утверждал, что «только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквою не видят мысли и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фолиантов могли бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину или Жуковскому, но и гг. Бенедиктову и Якубовичу» [2].

Этот спор о самобытности или подражательности творчества Лермонтова не был, однако, завершен статьями Шевырева и Белинского. Он отразился и в ряде последующих работ, причем иногда сходство сравнений и образов, неизбежное у поэтов одной эпохи, принималось за признаки лермонтовской подражательности, за отсутствие поэтической индивидуальности. Лермонтовская поэзия, пленявшая своей самобытностью Белинского и Черны-

---

[1] «Москвитянин», 1841, т. II, № 4.

[2] Белинский, Полн. собр. соч., под ред. Венгерова, т. VI, стр. 313.

шевского [1], становилась для некоторых критиков сплавом разнородных и случайно собранных элементов [2].

Неправильность подобных суждений, однако, не снимает постановки вопроса о литературных влияниях на Лермонтова. Белинский выступал против попыток разложить гениальное лермонтовское творчество на части, собранные отовсюду, но он вовсе не отрицал наличия в нем связи с литературными традициями его времени, не отрицал близости его к другим великим писателям прошлого. В своих статьях о Лермонтове Белинский сам сделал интереснейшие сопоставления его с Пушкиным [3]. Борясь против неправильной постановки проблемы литературных влияний в творчестве Лермонтова, мы, однако, не можем устранять самого вопроса о них. Для нас Лермонтов — это один из этапов в общем развитии русской литературы, и его творчество не могло быть изолировано от этого развития. Представить себе Лермонтова вне литературной обстановки так же невозможно, как и вне политических отношений эпохи. Как известно, сам Лермонтов в одной юношеской заметке отрицал свои связи с русской литературой: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать» [4]. Эти слова вызывали естественное удивление исследователей, видевших огромную роль русской литературы в формировании творчества поэта [5]. Но заметка Лермонтова свидетельствовала лишь о том, что поэт в эту пору больше ценил европейскую литературу—Шекспира, Шиллера, Байрона,—чем русскую.

При определении роли русской литературной традиции в творчестве Лермонтова следует обратить внимание и на то, что Лермонтов в пору творческого созревания был лично знаком с рядом русских писателей [6]. Достаточно будет указать на некоторые факты.

---

[1] См., например, письмо Чернышевского, опубликованное в ст. Лящкого «Н. Г. Чернышевский в редакции «Современника» («Современный мир», 1911, сентябрь, стр. 172).

[2] Лермонтов «должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала... Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособность, собрать воедино, невзирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций» (Эйхенбаум, Лермонтов, 1924, стр. 12 и сл.).

[3] «Журналист, читатель и писатель» напоминает идеею, формою и художественным достоинством «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина» (Полн. собр. соч., т. VI, стр. 45). Печорин это — «Онегин нашего времени, герой нашего времени. Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою» (VI, 313).

[4] Лермонтов, Полн. собр. соч., т. V, «Academia», М.—Л., 1937, стр. 350. В дальнейшем цитирование будет производиться лишь по этому изданию.

[5] См., например, «Материалы для биографии и литературной характеристики» проф. Абрамовича (Полн. собр. соч. Лермонтова, СПБ, 1913, т. V, стр. XII).

[6] Висковатов указывает на то, что Лермонтов стал заводить литературные связи в 1834—1835 гг., по выходе из школы гвардейских подпрапорщиков. См. Висковатый, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, стр. 216 (в дальнейшем эта книга именуется просто — Висковатов).

В отрочестве и в ранней юности, в пору своей московской жизни, поэт, еще до поступления в Благородный пансион при Московском университете, видимо, брал частные уроки у профессора и поэта Мерзлякова, учеником которого он был и в пансионе. В пансионе же его учителем был известный поэт и переводчик Раич, руководитель литературного кружка, в котором бывал Лермонтов. Это знакомство с преподавателями-поэтами дополнялось школьными и домашними литературными связями. Соучеником Лермонтова по пансиону был впоследствии более или менее известный поэт Л. Якубович; по университету — беллетрист Вистенгоф; поэтессу Ростопчину Лермонтов знал с детства, хотя более близкие отношения с ней установились во время последнего приезда поэта в Петербург, в 1841 г. К 1831 г. относятся эпиграммы Лермонтова, устанавливающие его знакомство с рядом поэтов. Он знал Н. Ф. Павлова, который в ту пору еще не написал своих известных рассказов, а был поэтом, стихи которого вызывали ироническое отношение Лермонтова [1]. Знал Лермонтов А. Башилова, московского остряка и второстепенного поэта, который наводнял «журналы и альманахи своими произведениями, передразнивая кн. Вяземского и А. С. Пушкина самым жалким образом»[2]. Знавал он и пресловутого Шаликова, наивного эпигона ветшавшего сентиментализма [3], и др. К раннему периоду лермонтовской биографии (к 1834 г.) надо, по словам Висковатова, отнести и знакомство с Муравьевым, автором «Тавриды». Впрочем, как ученик Раича Муравьев мог быть знакомым Лермонтова и по кружку их общего учителя.

В дальнейшем этот круг литературных знакомств значительно расширяется. В 1837 г. А. И. Тургенев, брат знаменитого декабриста, читал стихотворение Лермонтова «Смерть поэта» Козлову, писал о нем Пещурову, а об аресте поэта — А. Булгакову. Однако достоверным является личное знакомство с А. И. Тургеневым лишь в более позднее время. Нам известно, что в 1839 г. Тургенев слушал чтение Лермонтовым отрывка из «Героя нашего времени».

Более того, судя по заметке на рукописи «Княжны Мери», Лермонтов был намерен эту часть своего романа «Тургеневу послать» (т. V, стр. 491).

К 1837 г. относится знакомство Лермонтова с рядом декабристов, сосланных, как и он, на Кавказ. Он встречается не только с Лихаревым, Лорером, Назимовым и др., но и с А. И. Одоевским, крупнейшим поэтом декабристской каторги и ссылки; с ним Лермонтов, по его собственным словам, странствовал в горах Востока

---

[1] См. Лермонтов, т. I, стр. 215. Ср. также стихотворение «Примите дивное посланье» (1832), т. I, стр. 374.

[2] «Северная пчела», 1830, № 2, рецензия на альманах «Радуга», где помещены стихи Башилова (см. Лермонтов, т. I, стр. 253).

[3] См. эпиграмму «Вы не знавали князь Петра», т. I, стр. 255.

(т. II, стр. 53). Возможно, что Лермонтов был знаком с поэтом Полежаевым, который был близок к настроениям декабристов. Висковатый говорит об этом следующее:

«Были ли поэты знакомы лично, неизвестно, но возможно, так как Полежаев, возвращенный с Кавказа, где он был с 1829 по сентябрь 1833 г., проживал в Москве до смерти, в сентябре 1837 г. Во время проездов через Москву, особенно в 1835 г., Лермонтов мог видеться с Полежаевым, тем более что у них общим приятельским знакомством являлась семья Бибиковых» (Висковатый, стр. 127). Следует внести уточнение: Полежаев умер в 1838 г.

Эти связи Лермонтова с декабристами и людьми, близкими к декабризму, должны быть дополнены указаниями на знакомство поэта с Белинским. У нас нет основания предполагать, что Лермонтов был лично знаком с Белинским в пору их совместного пребывания в Московском университете. Предположение некоторых ученых, что в ранних драмах Лермонтова отразилась пьеса Белинского «Дмитрий Калинин», едва ли правильно; скорее сходство произведений обоих юных драматургов объясняется общими литературными влияниями трагедий великого Шиллера. Безусловными являются две даты встреч поэта и критика — в 1837 г. на Кавказе и в 1840 г. в ордонанс-гаузе. Но есть все данные предполагать, что встреч было больше. Во-первых, не будь их, стало бы непонятным посещение Белинским ордонанс-гауза: встреча на Кавказе была, как известно, слишком неприятной, чтобы через три года, без всякого возобновления знакомства, Белинский захотел увидеть поэта. С другой стороны, существование общего знакомого — Краевского — делает естественным предположение о неизвестных нам встречах двух великих людей[1].

Висковатый отмечает, что с Краевским, в ту пору редактором «Литературных прибавлений» к «Русскому инвалиду», Лермонтова познакомил Раевский; было это по окончании поэтом школы подпрапорщиков, т. е. в 1834—1835 гг. В 1837 г., когда Лермонтов был под домашним арестом, Краевский заезжал к нему. Очевидно, у них установились достаточно короткие отношения. Об этом говорит та непринужденность, с которой себя вел Лермонтов, по словам Панаева, в кабинете Краевского[2]. О тесных

---

[1] Об этих встречах говорит Панаев, но, к сожалению, очень кратко: «Белинский пробовал было не раз заводить с ним серьезный разговор, но из этого никогда ничего не выходило. Лермонтов отделывался шуткой или прерывал его, а Белинский приходил в смущение» (Панаев, Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском, СПБ, 1876, стр. 178). Сам Панаев, по его словам, «в первый раз увидел Лермонтова на вечерах князя Одоевского» (стр. 174).

[2] Висковатый, стр. 216; И. И. Панаев, Литературные воспоминания, «Academia», 1928, стр. 216—218.

связях говорит и то обстоятельство, что стихи Лермонтова были напечатаны в первой же книжке «Отечественных записок» 1839 г., когда Краевский стал их редактором. Отданы они были, следовательно, еще в 1838 г. Таким образом, встречи Лермонтова с Белинским, критиком журнала, могли происходить в 1839 г.; тогда естественным делается посещение Белинским ордонанс-гауза.

Таков второй круг литературных связей Лермонтова: А. И. Тургенев, декабристы, А. И. Одоевский, Полежаев, В. Г. Белинский.

Надо полагать, что с Пушкиным Лермонтов знаком не был, хотя, вообще говоря, сведения по этому вопросу весьма туманны. Но с рядом лиц из пушкинского окружения Лермонтов был то в более близких, то в более далеких отношениях. Одна из эпиграмм 1831 г. обычно адресовывалась П. Вяземскому («Вы не знавали князь Петра»). Если даже, как это не без основания сделано в издании «Academia», отнести ее к П. Шаликову, то и тогда следует предположить раннее знакомство поэта с одним из пушкинских друзей. Об этом говорит существование у Лермонтова и Вяземского общих знакомых — Бартеневой и др. Но письменные сведения датируют это знакомство лишь 1838 г., когда Жуковский отдал Вяземскому «Тамбовскую казначейшу», которую оба решили напечатать в «Современнике». Первое упоминание Жуковского о Лермонтове относится еще к 1837 г. Но из него неясно, был ли прославленный писатель знаком с молодым поэтом лично; знаменитое стихотворение Лермонтова, по всей вероятности, было известно Жуковскому, как и Тургеневу и Козлову [1]. В 1838 г., как уже было упомянуто, Жуковский читал «Тамбовскую казначейшу», принесенную ему самим поэтом; от Жуковского Лермонтов получает экземпляр «Ундины» с собственноручной надписью.

В 1839 г. Жуковский читал поэму «Демон» и в том же году встретился с ее автором у Карамзиных.

К числу давнишних относится знакомство Лермонтова с Козловым, во многом последователем и учеником Жуковского. Ссылаясь на Шан-Гирея, Висковатый отмечает, что особенно часто Лермонтов встречался с поэтом-слепцом в 1836 г.; самое знакомство, очевидно, датируется более ранним годом — временем окончания школы подпрапорщиков.

К концу 30-х годов поэт бывал у Хомутовой, которой Козлов посвятил стихотворение, напечатанное в 1838 г. в «Литературных прибавлениях» к «Русскому инвалиду». Лермонтов читал эти стихи еще в рукописи и, очевидно, тогда же обратился со стихотворным посланием к Хомутовой («Слепец, страданьем вдохновенный», т. II, стр. 109).

---

[1] См. «Хронологическую канву жизни М.Ю. Лермонтова», Полн. собр. соч. Лермонтова, т. V, стр. 601. Данные из этой канвы использованы и выше.

К знакомым Лермонтова относится далее Вл. Одоевский, с которым поэт, видимо, часто встречался в 1841 г. В этом же году Одоевский дал Лермонтову книгу с пустыми листами — «с тем, чтобы он возвратил мне ее сам и всю исписанную». К 1840 г. относится знакомство с Баратынским. Из писем Грота известно, что в 1841 г. у Лермонтова было несколько встреч с Плетневым. Висковатый утверждает, без ссылки на какие-либо документы, что Лермонтов впервые был у Плетнева в 1838 г. (Висковатый, стр. 223). Однако то обстоятельство, что «Бородино» было помещено еще в 1837 г. в «Современнике», позволяет отнести это знакомство к более раннему периоду.

Таким образом, Лермонтов, видимо, сам не встречавшийся с Пушкиным, был знаком с рядом писателей из пушкинского окружения, как более близких к Пушкину (Вяземский, Жуковский, Баратынский, Плетнев), так и значительно более далеких (Вл. Одоевский). Знаком был он и с друзьями друзей поэта, например с Козловым.

К 1840 г. относится сближение Лермонтова с участниками московского кружка славянофилов — с Самариным, Хомяковым и др. В результате этого знакомства стихотворение «Спор» было опубликовано в «Москвитянине» Погодина; однако значительное большинство своих произведений Лермонтов продолжал отдавать в «Отечественные записки». Знаком был Лермонтов и с Погодиным, в саду которого, на именинном обеде Гоголя, он читал отрывки из «Мцыри». Тем самым датируется встреча его с Гоголем (9 мая 1840 г.). К сожалению, Лермонтов ни словом не обмолвился о знакомстве с величайшим прозаиком своей эпохи, но в статье Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» есть слова, которые позволяют предполагать, что Гоголь знал Лермонтова не только как поэта, но и как человека: «никто еще не играл так легкомысленно с своим талантом и так не старался показать к нему какое-то хвастливое презрение, как Лермонтов» [1].

На том же именинном обеде Лермонтов встретился с М. Загоскиным и рядом других писателей. Во время своего краткого пребывания в Москве, в мае того же 1840 г., Лермонтов был у Н. Ф. Павлова, которого в юности высмеивал в своих стихах; теперь он познакомился с его женой, Каролиной Павловой, своеобразной и одаренной поэтессой. Можно упомянуть о знакомстве Лермонтова, во время его пребывания в Петербурге (февраль — апрель 1841 г.), с великосветским поэтом Мятлевым, о котором он вспоминает в стихотворении «Любил ли я в былые годы». К светским связям Лермонтова относится и его знакомство с графом Соллогубом, который, как известно, написал о Лермонтове клеветнический роман «Большой свет». К этому, наконец, надо

[1] Гоголь, Сочинения, т. VII, СПБ, 1900, стр. 201.

добавить, что Лермонтов, бывая у Плетнева, Смирновой и Карамзиных, мог встречаться еще с рядом других писателей. И. С. Тургенев, в ту пору уже автор нескольких стихотворений, опубликованных в «Современнике», хорошо запомнил две встречи с Лермонтовым в конце 1839 г. — у княгини Шаховской и на новогоднем балу [1].

Таков достаточно широкий круг установленных литературных знакомств поэта. Круг же литературного чтения Лермонтова, разумеется, выходил далеко за пределы непосредственных связей с знакомыми литераторами. Абрамович [2] перечисляет ряд писателей, которых, сверх перечисленных, судя по его произведениям, читал Лермонтов. В этот список входят писатели самых разнообразных направлений: Рылеев, Лажечников, Кукольник, Марлинский, Полевой [2]. Но и этот список, разумеется, весьма неполон. К нему можно было бы прибавить имена Крылова, Шевырева, Хомякова и т. д.

Лермонтов тщательно читал современную журналистику и альманахи. Отзвуки стихов и статей «Московского вестника», «Московского наблюдателя» [3], «Галатеи» [4] и т. д. в творчестве Лермонтова достаточно убедительно свидетельствуют о том, что поэт, при всей своей огромной творческой самобытности, не стоял, да и не мог стоять вне литературных связей, вне литературной эпохи и русских литературных влияний.

2

«Пленительная сладость» стихов Жуковского, изящный эпикуреизм Батюшкова и в особенности разносторонний гений Пушкина вытеснили из русской литературы классицизм. Для Лермонтова «век эпических поэм» умчался не только в 1839 г., в пору создания «Сказки для детей». Еще в письме к тетушке М. А. Шан-Гирей, в 1831 г., Лермонтов иронизирует над «глупыми правилами» французов, но его размышления об устарелости классицизма могли возникнуть даже раньше этой даты. Вполне вероятно, что еще в 1827 г. Лермонтов прочитал Шлегеля, отрывки из работы которого печатались в «Московском вестнике». А. Ве-въ (Веневитинов) на страницах этого журнала приводил мнение Шлегеля, что из трех единств в драме имеет значение лишь одно — единство действия, но и относительно его не все еще ясно. Остальные

---

[1] Тургенев, Полн. собр. соч., СПБ, 1898, т. XII, стр. 75—76.

[2] Назв. соч., стр. XII.

[3] Чернышевский, Очерки гоголевского периода («Современник», 1856, т. IX, отд. III, стр. 16).

[4] См. Гершензон, Пушкин и Лермонтов (Собр. соч. Пушкина, под ред. Венгерова, т. VI).

единства вызывали решительные возражения, так как они препятствуют воображению зрителя [1]. Эти взгляды Лермонтов мог возобновить в памяти в 1830 г., когда вышел перевод Шлегелевой «Истории древней и новой литературы», кстати имевшейся в библиотеке Благородного пансиона [2].

Вполне возможно, что именно в работах Шлегеля — источник лермонтовской иронии о «глупых правилах» французского классицизма.

Несмотря на то, что Лермонтов в течение ряда лет учился у классицистов Мерзлякова, Раича, Победоносцева, классицизм не оказал сколько-нибудь серьезного влияния на его творчество.

В свою отроческую поэму «Корсар» Лермонтов включил несколько строк из оды Ломоносова 1746 г.: «Нам в оном ужасе казалось, что море в ярости своей с пределами небес сражалось». Таким образом, из всего Ломоносова Лермонтов избирает не торжественную патетику одических восхвалений, а лишь образное описание бури, в котором, собственно, нет типичных для классицизма особенностей. Следует далее отметить, что в его стихах этой же поры встречаются, хотя и редко, анакреонтические мотивы, связывающие Лермонтова, впрочем, не только с XVIII в., но и с Батюшковым, юным Пушкиным, ранним Баратынским и т. д. Надо иметь в виду,что в журналах лермонтовской поры еще печатались стихи анакреонтического типа. Р. (Раич), учитель поэта, поместил в «Атенее» за 1828 г. (июнь, № 12, стр. 370—371) «Застольную песню» с обычными восхвалениями дружества и пиршеств: «На просторе, в час досуга, в час беспечности златой, у приветливого друга подымался пир горой». Хомяков в журнале «Московский вестник» за 1828 г. (ч. X, стр. 5) напечатал стихотворение с выразительным названием: «Три стакана шампанского», из которого юный Лермонтов целиком взял несколько строк в свое стихотворение 1829 г. «К П...ну». Стихотворение Н. П...ва (Павлова) «К друзьям», помещенное в том же журнале, вдохновило Лермонтова на создание своего стихотворения с тем же названием и с сомнительными уверениями, будто он любит «за бутылкой время быстро проводить». В этом анакреонтическом стиле выдержан ряд других стихотворений юного поэта. В стихотворении «Пир» (т. I, стр. 8) поэт призывает «любезного друга» под сень черемух и акаций, «в объятья мира, муз и граций». Мысленно отправляясь на войну (15-летним отроком!), поэт прощается с шумными пирами и милыми дарами вина («Война», т. I, стр. 25), а «в день рождения NN» рекомендует своему приятелю «быть счастливым на разные манеры» и «беспечно пировать». Перевод

---

[1] А. В е - в ъ, «О трех единствах в драме. Из Шлегелевой теории драматического искусства»(«Московский вестник», 1827, часть 3-я, № 11, стр. 143 и сл.).

[2] Отмечено в устном докладе Ф. Майского на заседании в Ин-те мировой литературы им. Горького.

с неизвестного французского подлинника («Веселый час», т. I, стр. 9—10) он пишет размером, который освящен традицией батюшковских «Пенат» и пушкинского «Городка», хотя лермонтовское стихотворение выделяется из анакреонтической поэзии своеобразным сочетанием эпикурейских призывов с тюремными мотивами.

В ранних стихах Лермонтова легко обнаруживается значительный пласт античных образов и мифологических реминисценций, которые столь же легко отнести к «неоклассицизму» Батюшкова и юного Пушкина, как и к отзвукам собственно XVIII в.

В духе классицистической поэзии, очевидно, было написано не дошедшее до нас стихотворение Лермонтова «Геркулес и Прометей», которое должно было быть помещено в пансионском журнале «Каллиопа» (т. V, стр. 362).

В этом же плане особенно интересно стихотворение «Пан», к которому сделана приписка самого поэта: «В древнем роде». Оно написано в так называемом антологическом стиле.

В ряде других стихотворений упоминается о «заблуждении Купидона» (т. I, стр. 2), о Парках, власть которых поэт ощущает над самим собой (т. I, стр. 23), ему известны милые дары Вакха (т. I, стр. 25), он желает другу пировать под сенью Марса и Венеры (т. I, стр. 55), он видит Диану, которая серебрит дремлющие волны (т. I, стр. 37), и пляшущего Пана (т. I, стр. 40). Сам себя он называет любимцем Феба (т. I, стр. 8), говорит о Парнасе и о крыльях дряхлого Пегаса (т. I, стр. 17), мечтает повесить на яблоню свой тирс с золотой лирой (т. I, стр. 19). Даже то, что врача он в одной эпиграмме называет обобщенным именем Дамона, и то, что он пишет ряд эпиграмм и мадригалов (т. I, стр. 12, 13, 34, 35 и т. д.), отдает известным привкусом старины.

Все приведенные примеры относятся, главным образом, к 1829 г. В дальнейшем почти не встречается образов и мотивов, навеянных поэзией классицизма. В 1830 г. Лермонтов один раз вспомнит об Амуре (т. I, стр. 163), в следующем году назовет красавицу обобщенным именем Нэеры (т. I, стр. 244) или скажет в вакхической «Песне»: «Друзья, ликуйте, ставьте чаши вверх дном» (т. I, стр. 216). Стоит отметить, что «Песнь Ингелота» из поэмы «Последний сын вольности» (I, 115—116: «Собралися люди мудрые») написана так называемым «русским размером», которым пользовался в «Бахариаде» Херасков, в «Бове» Радищев и т. д.

Но все эти отклики поэта на классицизм XVIII и «неоклассицизм» начала XIX столетия не были типичны даже для его раннего творчества — для стихов поэта, прошедшего школу у Раича, Мерзлякова и Победоносцева.

Каково было отношение Лермонтова к другому литературному направлению XVIII в. — к сентиментализму? О том, что Лермон-

тов читал сентименталистов, свидетельствуют его рассуждения о Руссо, переводы «Сентиментального путешествия» Стерна на французский язык, знакомство с Оссианом. В его произведениях разбросаны замечания о сентиментализме — обычно явно иронические. Поэт говорит о «жалких» романах, которыми зачитывалась мать Сашки, упоминает в «Казначейше» о «чувствительном прошедшем веке» и не раз пользуется словом «сентиментальный» в «Герое нашего времени». Лермонтов не очень четко разделял понятия «сентиментальный» и «романтический». Старушка, плачущая над «Грандисоном», названа им «романтической» (т. I, стр. 120), разговоры Грушницкого с Мери — сентиментальными прениями (т. V, стр. 269), а сама Мери — чувствительной барышней. Но вместе с тем, оказывается, Грушницкий нравится «романтическим провинциалкам до безумия» (т. V, стр. 242) и самый его приезд на Кавказ—следствие его «романтического фатализма» (т. V, стр. 243). Однако это своеобразное смешение терминов не случайно. Оно обусловлено действительной близостью романтизма типа Жуковского к сентиментализму. Для Лермонтова нет принципиальной грани между поклонницей Грандисона и романтизма типа Жуковского, а поклонников эффектных тирад в стиле Марлинского Лермонтов, знавший революционное творчество Байрона, одинаково определит и словом «сентименталист», и словом «романтик» — в том его значении, которое чуждо «истинного романтизма» великого английского поэта.

В ранних поэмах Лермонтова нетрудно найти простые заимствования из «Обуховки» стареющего Капниста и из произведений И. И. Дмитриева. Однако более интересны и показательны случаи, когда Лермонтов самостоятельно использует особенности сентименталистской поэтики. Они вошли в его «Кавказский пленник» как характерное упоение персонажей своей чувствительностью: «В одних слезах, в одном страдании отраду зрят они свою».

Слезы часто встречаются на страницах его ранней поэмы. В слезах, склонясь к главе юного пленника, товарищи его несчастья оживляют юношу водой. Сам герой вздыхает, проливает слезы, горько плачет и рыдает на груди товарищей, и они готовы вместе с ним плакать и страдать. Из его груди вырывается вздох не тяжелый, но унылый, в его «прелестных глазах» мелькают крупные слезы и т. д.

Рассказ самого поэта и диалоги персонажей обильно украшены восклицаниями: «Но, ах! Утраченного счастья никто не мог уж возвратить». В сентиментальном стиле порою создан и «уменьшенный» пейзаж:

Дыханье ветерков проворных
И ропот ручейков нагорных
И пенье птичек по кустам...

В ранних стихах Лермонтова иногда встречается фразеология, типичная для сентиментализма. Так, например, выражение Лермонтова «питать задумчивость» («Я здесь стою близ моря на скале; стою, задумчивость питая», т. I, стр. 112) перекликается с фразеологией карамзинского типа: «Питать в груди чувствительность, покой»; «чувствительность в груди питая, в сердцах у всех людей я камни находил» [1]. Того же происхождения частый в ранних стихах Лермонтова образ человека, в раздумьи сидящего на могильном холме или склоняющегося над могилой; мы найдем его и у Карамзина и у Дмитриева.

Разумеется, сентиментализм, как и классицизм, не мог играть существенной роли в поэзии даже раннего Лермонтова. В этом отношении характерно его стихотворение «Сосед» (т. I, стр. 314), в котором поэт говорит о пленительной, тихой жизни соседа, отделенной от него небольшим садиком; поэта прельщает этот мир домашнего уюта, тишина простой кельи, чуждой забот и светского веселья. Но тут же Лермонтов выразительно добавляет строки, совершенно чуждые сентиментализму:

И в этот миг таинственной отрады
Душа моя мятежная полна...

Мирная «отрада» сентиментализма лишь на «миг» могла наполнить его «мятежную душу».

3

Классицизм и сентиментализм нисколько не определяли творческого пути поэта в целом и даже в его отроческих стихах сказались значительно слабее, чем в творчестве Пушкина. Бо́льшее значение для развития Лермонтова-поэта имело творчество Жуковского. Его поэзия входила в сознание Лермонтова еще в пору его пребывания в пансионе. В 1827 г. он переписывает в свою тетрадь «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского, а в 1829 г. на акте декламирует стихотворение Жуковского «Море» [2]. Но эти факты, свидетельствующие о почтительном отношении к Жуковскому, сменяются другими, говорящими о том, что поэт, стремившийся «возвышенной душой к мечтательному миру» (Пушкин, «Жуковскому», 1818 г.), с годами потерял для Лермонтова свое обаяние. Уже в 1832 г. Лермонтов в своем стихотворении «Он был в краю родном» (т. I, стр. 393) пародирует стихотворение «Старый рыцарь» Жуковского, а в 1841 г. в «Югельском бароне» (т. II, стр. 149—151) комически переделывает «Смальгольмского барона» Жуковского. В годы поэтической зрелости отрицательное отношение Лермонтова к творчеству Жуковского, оче-

[1] Карамзин, Собр. соч., СПБ, 1884, т. I, стр. 101, 110.
[2] Висковатый, стр. 43 и 40.

видно, усилилось. Желая основать свой журнал, он заявил, что берется «к каждой книжке доставлять что-либо новое, не так, как Жуковский, который все кормит переводами, да еще не говорит, откуда берет их». Надо, однако, полагать, что недовольство Жуковским было обусловлено не столько несамостоятельностью значительного числа произведений поэта-«балладника», сколько общим направлением его творчества. Об этом свидетельствует другой факт: мать известных славянофилов, Киреевская, встречавшаяся с Лермонтовым в 1841 г., говорила, что поэт ей был несимпатичен за несочувствие к творчеству Жуковского [1].

Эта эволюция взглядов на Жуковского — от почтительного списывания его произведений до иронических отзывов о нем, отражается и в творчестве Лермонтова. Раннее тяготение поэта к Жуковскому обусловливалось не только славой знаменитого «балладника», которая, естественно, привлекала к нему внимание, но и тем, что тематика и характер поэзии Жуковского не были совершенно чужды тенденциям творчества отрока Лермонтова. Нет сомнения в том, что Лермонтов с первых шагов своего творческого пути выступает как певец «земли», — радости и горя земной жизни. Он не пленен «небесной красотой», он ищет «земного упоения» (т. I, стр. 31), он любит «мучения земли» (т. I, стр. 121): «Как землю нам больше небес не любить?» (т. I, стр. 310). Но вместе с тем в ранних стихах поэта з е м л я еще борется с н е б о м, чтобы его в дальнейшем окончательно победить [2]. Мотивы, близкие к поэзии Жуковского, мечтательной, печальной, лишенной стремления к борьбе, встречаются в ранних стихах Лермонтова. Они могут быть столько же навеяны творчеством Жуковского, сколько являться результатом собственных настроений самого Лермонтова. Юный поэт говорит о мгновенности радости, которая мелькает, как отсвет ночной звезды на глади залива (т. I, стр. 89). Задумчивость, по уверению поэта, овладевает его сердцем. Он персонифицирует свои «грустные мечты», которые «сидят задумавшись» в «беседке тайной» (т. I, стр. 3). Свое творчество он называет з а д у м ч и в ы м: грозный рок отнял у него веселье «и ржавый предков меч с задумчивой цевницей» (т. I, стр. 3); образ повторяется: «промчался звук моей задумчивой цевницы» (т. I, стр. 19). Эти мотивы мгновенности веселья и неизменности грусти обычны у Жуковского, который, хотя бы в известной элегии 1819 г. («Ты улетел, небесный посетитель»), говорил о жизни, — «где верны лишь утраты, где скорбь без крыл, а радости крылаты»; задумчивость — характернейшая черта музы Жуковского, которая тоже является с «цевницею златой» и склоняется «задумчиво на пенистые воды» («Вечер»).

---

[1] Ср. В и с к о в а т о в, стр. 369.

[2] См. ст. С а к у л и н а «Земля и небо в поэзии Лермонтова» (сборн. «Венок М. Ю. Лермонтову»).

Все эти настроения, чувства, раздумья занимают второстепенное место даже в ранних стихах Лермонтова. Творчество его в целом обращено к земным скорбям и носит протестующий характер. Но наличие настроений, близких к поэзии Жуковского, приводило к тому, что Лермонтов мог в какой-то мере и на определенном этапе своего развития подчиняться влиянию Жуковского. В начальных произведениях это влияние, как и обычно у Лермонтова, сказалось в простом заимствовании отдельных стихов и целых строф. В «Черкесах» описание лета, неба, реки и проч. составлено из строк, которые можно найти в «Двенадцати спящих девах», в «Людмиле», «Славянке» и проч.[1]. Но следы чтения Жуковского Лермонтовым заметны и в более поздних его созданиях. Они отражаются в фразеологии юного Лермонтова: «...гаснет день: усталою стопою идет рыбак на тихий склон» (I, 38); это явный отзвук начала прославленного «Сельского кладбища»: «Уже бледнеет день, скрываясь за горою... усталый селянин медлительной стопою идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой». Персонажи произведений Жуковского остаются в памяти поэта-отрока. Так, образ Ингелота, певца, толкающего Вадима на подвиги («Последний сын вольности»), заставляет вспомнить аналогичный образ Гостомысла, наставника Вадима (в повести Жуковского «Вадим новгородский») [2]. Однако 16-летний Лермонтов относится к тексту Жуковского уже значительно свободнее, чем 14-летний отрок: сентиментально-кроткий облик трогательного и добродетельного старца превращен в «сурового и дикого» певца свободы.

Можно указать также на то, что в «Боярине Орше» Лермонтова и в «Марьиной Роще» Жуковского есть сходная картина: запустевшая комната умершей возлюбленной; тождественность задания приводит к сходству отдельных деталей [3]. В стихах Лермонтова встречаются и некоторые другие образы, заставляющие вспомнить творчество старого поэта. Особенно интересна одна параллель, лишь частично затронутая в нашей науке [4]. Замечательное создание лермонтовского гения «Смерть поэта», как оказывается, отдельными деталями связано с посланием Жуковского «К Вяземскому и В. Пушкину» (1814). Укоры Лермонтова великому поэту, который от дружбы простодушной вступил в завистливый свет, перекликаются даже интонацией вопроса со словами Жуковского об Озерове: «Зачем он свой сплетать венец давал завистникам с друзьями!» Образы тернового венца и игл, язвящих

---

[1] См. мою статью «Лермонтов и Жуковский» («Русский библиофил», 1914, № 10).

[2] Шувалов, Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии (сборник «Венок М. Ю. Лермонтову», стр. 302).

[3] Энгельгардт, История русской литературы XIX столетия, т. I, СПБ, 1909, стр. 64—65.

[4] См. Лермонтов, т. II, стр. 180.

«славное чело», даже текстуально схожи у обоих поэтов. Жуковский, как и впоследствии Лермонтов, обращается мыслью к суду грядущих поколений: «Потомство грозное, отмщение!» Однако все эти мелкие сопоставления не могут затушевать громадного, решающего различия между названными произведениями. Лермонтов создал стихотворение совсем иной социальной широты и политического накала. Укоры «завистникам», которые мешали славе творца «Димитрия», заменялись у Лермонтова пламенными проклятиями тем, кто жадною толпой стоит у трона. Жуковский опечален, что Озеров «не отличил простых сердец от хитрых, полных вероломства»; Лермонтов восстает не против «плохих» людей, но против общественных устоев. Он бичует «свет», аристократический мир, который «душен для сердца вольного», он полон ненависти к «клеветникам ничтожным» — к придворной знати, к «насмешливым невеждам», погубившим свободный дар великого поэта. Жуковский говорит о тех «необольстимых потомках», которые «дадут ответ» завистникам и оставят славным имя чувствительного певца Моины. Лермонтов взывает к суду над потомками прославленных негодяев, над наперсниками разврата, над жадною толпой палачей свободы. Жуковский призывает к нелицеприятной оценке достоинств поэта, Лермонтов зажигает гневом против деспотизма.

От Жуковского к Лермонтову идут, подвергаясь выразительной трансформации, не только отдельные образы, но и целый жанр — баллада. К этому жанру надо отнести два отроческих стихотворения Лермонтова с одинаковым названием — «Гость» (т. I, стр. 122 и 320). К Жуковскому имеет большее отношение второе из них.

Самый ритм стихотворения с чередованием четырех- и трехстопного ямба заставляет вспомнить ряд произведений Жуковского — и «Громобой», и «Певец во стане русских воинов»; в балладе об «Алине и Альсиме» чередуются четырех- и двухстопный ямб, в «Эоловой арфе» — двух- и четырехстопные амфибрахии. Это общее впечатление сходства, обусловленное близостью ритмического движения стиха, дополняется сходством текстов. Строка Лермонтова: «И в церкви поп с венцами ждет», разумеется, повторяет «Светлану»: «Едем! поп уж в церкви ждет!». Вероятно, и стих «Гостя»: «На нем шелом избит в боях» — отголосок Жуковского: «Щиты их и шлемы избиты в боях» («Эолова арфа»). Ряд структурных особенностей баллады Лермонтова отражает учебу молодого поэта у старого мастера. Быстрое развитие действия и стремление к эффектам неожиданности приводят Лермонтова к частому употреблению слова «вдруг»: «И вдруг раздался крик войны», «мою невесту вдруг...», «Клариса вдруг к нему...» Эти приемы восходят к балладному искусству Жуковского: «вмиг из очей пропали», «вдруг в ее влетает слух тихий, легкий шопот». При всей сжатости размеров баллад их повествовательные тенденции

ведут к широкому развитию диалогических элементов. При этом Жуковский обычно не обозначает, кому принадлежит реплика: ее содержание должно помочь читателю ориентироваться в диалоге. Так, например, дан диалог Светланы с подружками. Этому приему следует и Лермонтов, помещая вслед за словами персонажа описание его действий, которое должно пояснить приведенную реплику: «Итак, прости! Жалей меня: печален мой удел! — Калмар садится на коня, и вихрем полетел». Это стремление к сжатости переходит в манеру конструирования фразы, лишенной придаточных предложений и носящей характер отрывистости; эти приемы типичны для «Светланы» и вообще для баллад Жуковского. То же стремление к лапидарности и отрывистости приводит Лермонтова к сознательной недовершенности предложений: «Спешат отечества сыны — и ноги в стремена»; «Что гость любезный наш не пьет, — Клариса вдруг к нему» и т. д. Это — черты балладного и общего стиля Жуковского: «Мой сын (в ответ пустыни житель)» («Пустынник»); «Обетам — верность, чести — честь, покорность — правой власти» («Певец во стане русских воинов»). Приведенные параллели, число которых может быть значительно увеличено, свидетельствуют, что «Гость» связан с балладным искусством Жуковского, в частности с его переделками «Леноры» Бюргера. Если по общему мрачному колориту «Гость» больше напоминает «Людмилу», то отдельными приемами и текстуальным совпадением стихотворение Лермонтова скорее отводит нас к «Светлане». Что касается другого стихотворения поэта под тем же названием «Гость» (т. I, стр. 122), то его отношение к бюргеровской теме очень отдаленное; мотив женской неверности дан здесь вне «замогильной» обстановки, но появление героя, забытого своей возлюбленной, в роли монаха заставляет вспомнить персонажей многих баллад («Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне...», «Рыцарь Тогенбург» и т. д.).

Однако нет надобности все ранние баллады Лермонтова возводить к искусству Жуковского. Некоторые из них совершенно лишены элемента таинственности и являются лишь стихотворным рассказом («В избушке позднею порою», т. I, стр. 167; «Куда так проворно, жидовка младая», т. I, стр. 385). Но, с другой стороны, целый ряд стихотворений Лермонтова является балладами, не нося этого обозначения. К такой группе относится не только ранний «Тростник» (т. I, стр. 389), но и более поздние стихотворения — «Русалка» (1836), «Дары Терека» (1839), «Морская царевна» (1841). Их фантастика — оживленный тростник, поющие русалки, дух Каспия — находится вне «гробовых» образов Жуковского. Эта фантастика значительно в большей степени связана с народными поверьями. К подобным мотивам могла толкнуть Лермонтова и поэзия Гейне. Больше связанным с поэзией Жуковского может казаться стихотворение «Любовь мертвеца». Тема загробной любви известна в балладах Жуковского. В «Эоловой арфе» Арминий

обещает Минване после смерти летать над нею легкой тенью, забыть о страхе измены и, переживши жизнь, не расставаться с любовью. Этот же мотив звучит в стихотворении Лермонтова, но с той мощью и пламенной страстью, которая неизвестна бесплотным стихам мечтательного поэта. Лермонтовский мертвец полон безумного томления любви, мучительной ревности, непреодолимого желания. Он «перенес земные страсти туда с собой», он, как и на земле, не хочет «мира и забвенья», ему не нужен «рай святой». Все это резко противоположно томной бестелесности баллад Жуковского и, может быть, скорее связано со стихотворением А. Карра (II, 237).

Отроком поэт мог в ученическом почтении взять несколько строк у знаменитого писателя, использовать отдельные его образы, его прославленный жанр. Но он наполнял их совсем иным содержанием, — мятежным духом борьбы и протеста, земными страстями[1].

4

Среди предшественников и современников Лермонтова была одна группа поэтов, которая оказала сильнейшее влияние на его творчество, причем следы этого влияния заметны не только в созданиях ранних лет.

Замечательные слова Луначарского, назвавшего Лермонтова последним и самым искренним эхом декабризма, подтверждаются всем творчеством великого поэта.

Знакомство с идеями декабристов и со стихами декабристских поэтов было обусловлено биографией Лермонтова, который еще в пору Благородного пансиона проводил летние вакации в Середникове, у вдовы Дмитрия Алексеевича Столыпина, брата его бабушки, близкого к Пестелю. Другой брат бабушки, Аркадий Алексеевич, был другом Рылеева. К его вдове, Вере Николаевне, были адресованы стихи поэта-декабриста. По всей вероятности, произведения Рылеева имелись в семье Столыпиных. Еще важнее другой путь ознакомления с запретной поэзией — Благородный пансион при Московском университете, сам Московский университет и те тетради с вольными стихами, о которых говорит Герцен в своих мемуарах «Былое и думы». Наконец знакомство с поэзией декабристов дополнилось личными встречами Лермонтова на Кавказе в 1837 г. с деятелями 14 декабря.

Если в творчестве Лермонтова не встречаем ясных упоминаний о декабристах, то все же мысль о них не раз отразилась в его стихах. В «Новгороде» (1830) он упрекает «сынов славян», что они

---

[1] Еще менее значительным должно было оказаться влияние Козлова, который развивал в своих стихах социально наименее ценные мотивы Жуковского и не в такой выразительной форме.

«мужеством упали» (т. I, стр. 162) — слова, обращенные, судя по контексту, вероятно, к декабристам. В «Поэте» (1838) Лермонтов вспоминает о временах, когда стихи поэтов «воспламеняли» бойца для битвы (т. II, стр. 42), — о временах Рылеева и Сенатской площади. Говоря в «Последнем сыне вольности» об изгнанниках, патриотах древней Руси и защитниках новгородской свободы, он, видимо, вспоминает о тех, кто томится в снегах Сибири, — о «горсти людей», которые, «увидев падший гром, не перестали помышлять в изгнаньи дальнем и глухом, как вольность пробудить опять» (т. III, стр. 113).

Непосредственное влияние этих поэтов сказалось, однако, главным образом, в области тематики. Разумеется, именно декабристы поддерживали в Лермонтове пафос борьбы за свободу, ненависть к деспотии, чувство революционного героизма, мысль о значении подвига во имя свободы отечества. Поэт вместе с узниками деспотизма ощущает себя заточенным и чувствует в своем сердце героический порыв к освобождению страны: «Потеряв отчизну и свободу, я вдруг нашел себя, в себе одном нашел спасенье целому народу» (т. I, стр. 246). Этот революционный патриотизм побуждал Лермонтова написать в «Сашке» строфы о защите русской земли и борьбе с вражеским нашествием (т. III, стр. 366). Любовь к родине порождала историческую тематику, характерную для творчества Рылеева, Одоевского, Марлинского и др. «Напомнить юношеству о подвигах предков... сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти» — такова была задача Рылеева как автора «Дум»[1]. Интерес к русской истории ярко проявляется и в творчестве Лермонтова.

Поэт обращается в своих созданиях к различным эпохам русской истории. Его интересуют времена Олега (отрывки 1829 г., т. III, стр. 59). Им посвящал свое вдохновенье и Рылеев. Однако лермонтовские отрывки о северных подвигах Олега ни по содержанию, ни в текстуальном отношении не совпадают с думой «Олег вещий», — о победе над Царьградом. Но самый интерес к Олегу мог быть вызван рылеевским стихотворением, впрочем, так же, как и пушкинской «Песнью о вещем Олеге».

Среди отроческих замыслов Лермонтова имеются прозаические наброски, начинающиеся словами: «При дворе князя Владимира» (т. V, стр. 351 и сл.). Редакция Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова в издании «Academia» готова видеть в них «один из исторических замыслов Лермонтова» (т. V, стр. 497). Это весьма неточно. Наброски Лермонтова — план его волшебной оперы, жанра, которым он в те годы увлекался. Здесь все чудеса московской сцены, прельстившие воображение отрока: поющий лебедь, говорящие вороны, звенящий щит; здесь дева превращается в лебедя и лебедь — в деву, на облаке появляется

[1] Рылеев, Полное собрание стихотворений, Л., 1934, стр. 115.

старец и проч. Но любопытно, что всему этому Лермонтов считает нужным придать некий исторический колорит и отнести ее к временам Владимира.

В сознание поэта входила и третья историческая тема — борьба с татарами. Эта тема по-декабристски переплетается с мотивами вольности: Мстислав (в отрывке № 20, т. V, стр. 355), герой, борец против врагов отчизны, идет в битву во имя свободы: «Слыша рассказ о прежней вольности, ему приходит в голову освободить родину от татар». Характерно, что так же понята борьба с татарами и в думе Рылеева «Дмитрий Донской». Герой-воитель идет против врагов во имя старинной вольности, дабы возвестить народу «залог блаженства», «святую праотцев свободу и древние права граждан» (Р ы л е е в, 139).

В этих прозаических отрывках намечается зарождение баллады Лермонтова о герое-воине, который, будучи изранен, приходит в свой дом и погибает у колыбели сына (ср. т. V, стр. 364, и т. I, стр. 167). Здесь же — зерно монолога «Три ночи я провел без сна» (т. I, стр. 245—246); в прозаических отрывках этот зародыш монолога дан в виде краткой ремарки: «Мстислав на кургане; три дня он молился». Кстати следует отметить, что в этих же отрывках заключено зерно ситуации более поздней исторической повести Лермонтова — «Вадим»: любовь к своей сестре, переходящая за грань только братской нежности; сестра Мстислава, как и в «Вадиме» Ольга, изменяет делу своего брата и переходит на сторону врагов.

Но, разумеется, самой характерной для вольнолюбцев 20-х годов исторической темой является Новгород, старинная вольность которого вдохновляла В. Ф. Раевского, Рылеева, А. Одоевского, Пушкина, Языкова, Веневитинова и т. д. Та же тема звучит и в лермонтовском стихотворении 1830 г., которое и носит название «Новгород» (т. I, стр. 162), и в приветствии 1832 г. «святой колыбели воинственных славян» (т. I, стр. 363). Трактовка Новгорода здесь, как носителя древней вольности, совпадает со стихами всех декабристских и декабристски настроенных поэтов. Интересно, что выражение «колокол на башне вечевой» (т. I, стр. 363) соединяет юношеские стихи Лермонтова с его размышлениями поры создания «Поэта» — о стихе, который некогда «звучал, как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных» (т. II, стр. 42). К теме Новгорода относится и «Последний сын вольности», где обработана легенда о Вадиме, привлекшая внимание ряда поэтов; но наиболее идейно близкие Лермонтову обработки Пушкина и Рылеева не могли быть ему известны как незавершенные и ненапечатанные в ту пору. Все три поэта, не зная этого, одинаково разрешали проблему образа Вадима, следуя, быть может, за Княжниным, — автором трагедии «Вадим новгородский», сожженной, по повелению Екатерины II, за республиканские речи героя. Все три поэта изображают героя древности как защитника

древней вольности, непреклонного борца за независимость и свободу старинного Новгорода.

Воспроизводя прошлое для поднятия героических настроений в сердцах современников, поэты-декабристы восхваляли не только борцов за свободу, но воспевали могилы убитых героев. Могила бойца становится характерным образом у поэтов декабристов. Ольга приводит сына к могиле Игоря, храброго воителя, хотя и запятнавшего свою славу алчбой к золоту. Поэт обращается к отцу семейства, — пусть приведет он сына к могиле мученика Волынского, верного сына отчизны, гражданина, который, «забывши вовсе о себе», был готов «всем жертвовать народу». В ограде Хутынского монастыря, у могилы Державина, сам Рылеев преисполняется героическим духом; не надеясь на славу громкого певца, поэт готов все же признать в себе рвение «к общественному благу». Могила бойцов — тема ряда стихотворений Лермонтова. Весьма интересно, что поэт к стихотворению с этим названием приписывает слово «дума» (т. I, стр. 164). Очевидно, Лермонтов связывал с думами Рылеева свою «Могилу бойца» — старого воина, перед которым некогда бледнели враги и над которым теперь насыпан холм, покрытый зеленым дерном. Поэт воспевает могилы своих фантастических шотландских предков-воителей, погребенных в пустынном замке, на стене которого висит заржавленный меч (т. I, стр. 188—189).

Самый образ поэта как у декабристов, так и у Лермонтова отмечен чертами борца и выступает зачастую как образ поэта битв, сурового барда. Таким дан рылеевский — с неожиданными героическими чертами — Державин, который всю жизнь «вел борьбу с пороком» и был органом истины священной. Таков Баян, рокочущий золотыми струнами славу витязям, таков скальд А. Одоевского, призывающий живых отомстить за павших («Тризна»)[1]. Этот образ героического певца перешел в стихи Лермонтова. Он появляется в «Песне Барда», говорящей о том седом певце дружин Днепра, который, узнав, что князь земли родной внимает приказу ханов, бросает гусли на землю и молча сокрушает их ногой (т. I, стр. 137—138). Он оживает в Ингелоте, который «поет о родине святой», «поет о милой вольности» (т. III, стр. 115).

Перед Лермонтовым и в пору его ранней учебы («Поэт», 1828), и в годы творческой зрелости вставала проблема общественной роли поэзии. В величайших созданиях своей лирики Лермонтов выдвигает идеал гражданской поэзии. Он тоскует о времени, когда стихи были нужны толпе, как чаша для пиров, когда поэт возбуждал своим словом «мысли благородные», когда он не был «осмеянным пророком» («Поэт»).

Перед ним, поэтом и гражданином, всегда образ грядущих по-

---

[1] А. Одоевский, Полное собрание стихотворений и писем, изд. «Academia», 1935, стр. 119.

колений, чей строгий суд прозвучит презрением над бесславной толпой его современников («Дума», «Пророк»).

Это—круг мыслей и чувств декабристских поэтов. Как на гражданина прежде всего смотрит на себя и Рылеев. Он с гордостью говорит о том, что в нем горит «любовь к общественному благу» (стр. 111). Предугадывая формулу Некрасова, он готов утверждать даже, что он «не поэт, а гражданин» (стр. 200). А. Одоевский говорит о себе как о народном певце, который поет не для сует [1].

Суровый Раевский, поэт-гражданин, считает позорным петь любовь: «Любовь ли петь, где льется кровь, где кат с насмешкой и улыбкой терзает нас кровавой пыткой» [2].

Этот круг идей ясно говорит о близости поэзии Лермонтова к творчеству поэтов-декабристов. Но эта близость главным образом идейно-тематическая. Труднее отметить черты сходства в текстах, в фразеологии, в образах поэтов. Влияние отвлеченного словаря Рылеева чувствуется в раннем стихотворении Лермонтова «Жалоба турка».

Можно далее указать на сходство кое-каких выражений и стихов в других произведениях Лермонтова и Рылеева. Так, например, строчка из «Умирающего гладиатора»: «Надменный временщик и льстец его сенатор» — заставляет вспомнить начальную строку знаменитого стихотворения Рылеева «К временщику»: «Надменный временщик и подлый и коварный».

Столь же малочисленны и сомнительны параллели с А. Одоевским. Почти все они уже указаны Б. Эйхенбаумом, главным образом в его предисловии к изданию стихотворений Лермонтова в малой серии «Библиотеки поэта». Эти параллели сводятся преимущественно к установлению связи стиха Лермонтова: «Он был рожден для мирных вдохновений» (стих. 1830, 1832, 1839 гг.) со строкой Одоевского: «Кто был рожден для вдохновений»... (Одоевский, стр. 146). Помимо данного примера следует отметить близость по настроению, а отчасти и по словесным формулировкам лермонтовского стихотворения «Казбеку» («Спеша на север издалека») к стихотворению Одоевского «Куда несетесь вы, крылатые станицы?» — особенно к его заключительной части. Чертами значительной близости между собой отмечены стихотворение Лермонтова «Спор» и стихотворение Одоевского «Сен-Бернар», напечатанное в 1838 г. в «Современнике» (т: X, отд. III, 167—169) за подписью А. О. Прижизненных публикаций произведений Одоевского было так мало, что Лермонтов, очевидно, не мог не прочитать стихотворения своего друга. Тема «Сен-Бернара» у поэта-декабриста—победа человеческой воли над первобытной мощью неприступных гор. В значительной мере в этом стихотворении предугадана ситуация «Спора». В стихотворении Одоевского «по ребрам

[1] А. Одоевский, Полное собрание стихотворений и писем, изд. «Academia», 1934, стр. 110.

[2] Щеголев, Декабристы, М. — Л., 1926, стр. 47.

голых скал, где нет когтей следов, где гнезд не вьют орлицы, идут полки с доверьем за вождем». Пушки «в медных жерлах взносят гром» на вершины непроходимых гор. И тогда—«мрачнеет Сен-Бернар», он знает, что пред ним — «чудный победитель», который сокрушает все на своем пути. У Лермонтова дана подобная же картина покорения Кавказа человеком, от мощи которого не уберегут даже те скалы, «где носились лишь туманы, да цари-орлы», — скалы и орлы ассоциируются в сознании обоих поэтов. Обобщенные упоминания о «медных жерлах» корреспондируют с широкой картиной мощи движущегося войска в стихотворении Лермонтова, у которого тоже «идут все полки могучи», «батареи медным строем скачут и гремят». Но одический жанр-окрашенная славянизмами лексика (ранен, глад, мраз) чужды стилю лермонтовского «Спора», в котором глубина раздумий сочеталась с четкой изобразительностью и какой-то народной простотой в складе стиха.

Следует добавить, что была сделана попытка связать некоторые художественные особенности поэзии Лермонтова с характерными чертами поэзии Одоевского (см. вступительную статью т. Брискман к собранию стихотворений Одоевского в Малой серии «Библиотеки поэта»). Ярче и несомненнее те следы, которые оставило в Лермонтове творчество Марлинского, однако само по себе менее типичное для эпохи декабризма.

В отрочестве Лермонтов заимствовал ряд строк из стихотворной повести Марлинского «Андрей, князь Переяславский». Вероятно, из стихотворения Марлинского взят и знаменитый стих «Белеет парус одинокий» [1].

Существует ряд указаний о влиянии прозы Марлинского на Лермонтова. Вполне возможно, что некоторые детали лермонтовских пьес — сцена дуэли в «Menschen und Leidenschaften», характеристика посетителей маскарадов, данная Арбениным, даже фамилии Звездич и Штраль — перешли к Лермонтову из повести Марлинского «Испытание» [2]. Более существенно указание на то, что в приподнятом, экзальтированном стиле «Вадима» чувствуется влияние автора «Аммалат-Бека» [3].

Говоря об отзвуках поэзии декабризма в созданиях Лермонтова, мы не можем, однако, превращать великого поэта в ученика Рылеева или Одоевского. Дело не только в том, что воздействие поэтов-декабристов сказывалось преимущественно в тематике произведений Лермонтова, лишь изредка и не очень ярко отражаясь в его образах, ритмах, стихотворных формулах. Важнее, быть может, иное: Лермонтов шире своих учителей в отношении тематики. Декабристы, которые были «страшно далеки от народа»,

---

[1] См. мою статью «К вопросу об источниках поэзии Лермонтова», «Ж. М. Нар. Пр.», 1915, № 4, и ст. Л. П. Семенова в «Филолог. записках», 1915, № 5—6.

[2] Яковлев, Лермонтов как драматург, Л.—М., 1924, стр. 209 и сл.

[3] Шувалов, назв. соч., стр. 304.

почти не затрагивали в своих стихах проблемы крепостничества. За исключением «агитационных песен» ни Рылеев, ни А. Бестужев, ни Одоевский не создали произведений о жизни крестьянской подневольной массы. Лермонтов еще в ранних своих созданиях вырвался из круга ограниченной тематики декабристов. «Рабство», о котором поэт говорит в «Жалобах турка» (1829), имеет определенный социальный смысл. Его ранние трагедии «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831) полны гневного возмущения против позора русской жизни, против ужасов крепостничества.

В Лермонтове жило тяготение к народу и народной жизни; оно отражалось в гениальных строках, прославлявших русские просторы и полных любви, «многим незнакомой», к русскому крестьянину («Люблю отчизну я»). Эти чувства запечатлены в любовании поэта мужеством и мудрой простотою русского солдата («Бородино») и трогательной материнской нежностью неведомой казачки («Колыбельная песня»).

Они сказываются и в той любви поэта к фольклору, — не к сказкам, пленявшим Пушкина, не к легендам — источникам ранних повестей Гоголя, а к героике народных исторических песен и былин, которые не тронули творческого воображения Рылеева и значигельно меньше влияли на вдохновение Одоевского.

Но, даже оставаясь в кругу декабристской тематики, Лермонтов по-своему разрешал проблемы, волновавшие Рылеева и А. Одоевского. Автор «Зосимы» и создатель «дум» не пытался воссоздавать прошлое в полноте его исторического колорита. В «Святославе» «младой гусар» стоит на часах, гремит вестовая пушка, и войска «белого царя» покрывают «берега Дуная». Одной и той же любви к отчизне исполнен Олег, Курбский и Державин. Ольга при могиле Игоря говорит тем же языком, что и люди других эпох — Богдан Хмельницкий и Наталия Долгорукова. Лермонтов уже знает то, что еще не интересовало декабристов; он внимательно читал «Бориса Годунова» и «Капитанскую дочку» Пушкина. Его Иоанн Грозный — образ XVI в.; поэт видит быт старинного Замоскворечья, лавки купцов, низенький дом священника, девушек, стоящих у калитки («Песня про купца Калашникова».)

Самые приемы изображения персонажей глубоко различны у Рылеева и Лермонтова. Для автора «дум» достаточно показать героичность сердца его персонажей. Герои все — Мстислав, Михаил Тверской, Дмитрий Донской, Глинский, Рогнеда. Меняется обстановка, ситуация, возраст, пол, но характеры остаются те же. Герои не знают колебаний, охватившее их единое чувство не сочетается ни с каким иным стремлением.

Героизм же лермонтовских персонажей не мешает им быть людьми, наполненными всем богатством человеческих страстей. В известной мере это заметно даже в герое поэмы «Послед-

ний сын вольности». Вадим не только освободитель родного края от чужеземного владычества, но и пламенный юноша, влюбленный в красавицу Леду; и убивает он Рюрика не только как поработителя, но и как осквернителя чистоты любимой девушки. В своих лучших поэмах Лермонтов поднялся до той тонкости и силы в обрисовке человека, которые не были известны поэтам-декабристам. Учась у них, проникаясь духом их революционного протеста, Лермонтов как поэт блеском своего стиха, художественной выразительностью, глубиной анализа человеческого сердца далеко превзошел своих учителей.

5

Для понимания поэтического развития Лермонтова надо принять во внимание значение для него того поэта, в произведении которого сам Николай I видел «следы, последние остатки» декабризма. Лермонтов не назвал имени опального поэта, но с нежностью вспомнил об его произведении, создавая одноименную поэму: «Сашка» — старое название! Но «Сашка» тот печати не видал, и не дозревши он угас в изгнании» (т. III, стр. 375).

Образ поэта, замученного деспотизмом Николая I, не мог не вызывать симпатии в Лермонтове, который себя тоже чувствовал узником тирании, «пленным рыцарем» власти. Участь Полежаева, «незаконного» сына и человека почти без связей, была внешне трагичнее, чем жизнь внука властной и родовитой Арсеньевой, но оба поэта, воплотившие последние отзвуки декабристской революции, последние отголоски грома на Сенатской площади, должны были сходно чувствовать себя в современном обществе.

Творческая близость между поэтами проявляется в ряде произведений. Обычно упоминают, но не развивают кратких указаний о сходстве одноименных произведений обоих поэтов. Разумеется, название, которое Лермонтов дал своей поэме, и упоминание о Полежаеве не случайны. Между поэмами есть черты несомненного родства: пользуясь формой описания легкомысленных похождений и «соблазнительных» сцен, поэты предаются размышлениям о недостатках своей современности. Обе поэмы представляют рассказ автора, приятеля героя, о студенческих годах последнего. Эти позиции авторов, друзей своих героев, неизбежно приводят к сходным приемам повествования: Полежаев обращается к «студентам всех земель и краев», рекомендуя своего героя: «Он ваш товарищ и мой друг». Лермонтов становится в ту же позу: «Monsieur, рекомендую: герой мой, друг мой — Сашка...» Этот прием восходит к манере непринужденного рассказа «Евгения Онегина», за которым подчеркнуто следует сам Полежаев. Однако тема лермонтовской повести — студенческие годы добродушного, но не слишком скромного героя — тесно связана с замыслом Полежаева. Авто-

биографизм первого создателя «Сашки» вызвал автобиографические черты и в поэме Лермонтова. Но рассказ Полежаева о провинциальном прошлом героя соответствовал жизни загубленного поэта. Лермонтов, создавая биографию своего героя, исходит не из данных своей собственной жизни и не только из впечатлений от окружающей действительности, но во многом и из поэмы своего предшественника. Он рисует колоритные картины провинциальной жизни, перемешивая рассказы о своих собственных гувернерах с портретами не существовавших родителей. Так, появляется бригадир в отставке и его проказница-жена, показанные на фоне их быта, густо зарисованных интерьеров и детально описанных «серальных» историй. Поступление полежаевского героя в «модный пансион» соответствовало биографии поэта, обучавшегося у швейцарца Визара; это вызвало в произведении Лермонтова эпизод, не вполне совпадающий с пребыванием поэта в Благородном пансионе: «Шалун был отдан в модный пансион, где много приобрел прекрасных правил». Образ строгого, но добродушного дяди в полежаевском «Сашке» привел Лермонтова к созданию биографически сомнительной старухи-тетки «самых строгих правил». Ее поэтическое бытие совершенно независимо от полежаевского дяди, доподлинного Александра Николаевича Струйского. Лермонтов создает выразительный образ старой девы, предел скромности которой известен лишь ее усердному и осторожному лакею. Но отношение княжны, «устрашившейся святого брака», к племяннику совпадает с рассказом Полежаева о герое и его дяде. Лермонтовский Сашка, промотав деньги, жалуется на то, что его кошелек «пуст, как голова француза», и, тронув этим сердце старой девы, получает «три беленьких бумажки». В этом он, оказывается, следует за методами своего собрата из полежаевской поэмы. Тот тоже, истратив все деньги, обращается к милосердию дядюшки, который его сначала «отщелкал», но потом дал «червонцы светлы, драгоценны». Студенческие воспоминания полежаевской поэмы вызывают тождественные по теме воспоминания Лермонтова. Но и между ними есть существенная разница. Беглые и нескромные упоминания о «Таньках» и «Анютах» превращаются в выразительные портреты Параши и в особенности Тирзы.

Наряду с картинами легкомысленной жизни героя появляются замечательные зарисовки студенческой жизни, отголоски студенческих споров и знаменитой «маловской истории». Отступления, которые как композиционный прием могут итти столь же от Полежаева, как и от источника его поэмы — «Евгения Онегина», наполняются у Лермонтова лирическими воспоминаниями об отроческой любви, не исчезнувшей и в годы созревания, нежданными для возраста поэта рассуждениями о сладости отцовства, историческими размышлениями о французской революции и нашествии Наполеона, выражениями патриотизма, картинами подневольной

жизни крестьянской девушки, ландшафтными зарисовками и солью не всегда скромных шуток.

Все эти разнородные элементы должны были скрепляться сюжетной нитью, начатой в рассказе о Тирзе, как-то переплетающейся с повестью о разрушающемся барском доме и оборванной в начале II главы. Но эта сюжетная линия находилась уже вне соприкосновений с полежаевской поэмой. Так мысль об опальном произведении толкала поэта к самостоятельным зарисовкам, намеки полежаевского повествования превращались в самобытные картины.

Еще значительнее другая параллель.

Дюшен упомянул, что Полежаев своими описаниями войны предварил Лермонтова; но французский исследователь не раскрыл своих кратких и беглых замечаний [1].

Между тем, Лермонтов-баталист во многом, видимо, исходил из произведений Полежаева, посвященных, как и у автора «Измаил-Бея» (1832) и «Валерика» (1841), кавказской войне («Эрпели», 1832, и «Чир-Юрт», 1832). Самое отношение к войне у Лермонтова, оказывается, очень близко к восприятию Полежаевым порабощения Кавказа. Лермонтов достаточно четко различал войну оборонительную — защиту отечества («Бородино») — от захватнической войны, порабощавшей вольные аулы Кавказа. Памятные строки о просторах мира и осуждение бессмыслицы войны в «Валерике» близки к размышлениям Полежаева: «Да будет проклят нечестивый, извлекший первый меч войны на те блаженные страны, где жил народ миролюбивый» [2].

Самое изображение ужасов войны сходно у обоих поэтов. С чувством явно проступающей жалости Полежаев изображает горцев, которых «рубит кинжал и шашка казака»; поэт говорит о косе смерти, которая безжалостным размахом сражает людей «в домах, на стогнах площадей, в изгибах улиц отдаленных» (там же, 133—134). Это вполне соответствует картинам «Измаил-Бея» — описанию зарева пожара и кровавых насилий победителей, которые врываются со штыками в смиренную обитель и убивают старцев и детей (т. III, стр. 235).

Самые художественные принципы описания войны у обоих поэтов отличаются несомненным сходством. Полежаев решительно отступил от трафаретных приемов батальной живописи и создал реалистические картины, резко противопоставив внешней героике бытовые зарисовки. Он включил в свои описания войны детали внешнего облика воинов, их бытовой диалог, интонации восклицаний и вопросов. Самая конструкция предложения, в связи с целевой установкой автора, отличается отрывистостью и простотой:

---

[1] Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейским литературам. Перевод с французского. Казань, 1914, стр. 24—25.

[2] Стихотворения Полежаева, СПБ, 1892, стр. 125.

С высот твердыни замелькали;
По камням речки казаки
С главой дружины проскакали;
За ними вслед полки вперед,
Артиллеристы на лафеты...
Патроны вверх, полураздеты,
Ногой привычною мы в брод.
Вот на горе перед аулом...
«Вперед!» А! верно на Сулак?
Перелилось болтливым гулом;
Ведь говорил же нам казак!

Присущие Полежаеву приемы дегероизации войны использованы в «Валерике», быть может, с большей заостренностью, с более четко схваченными интонациями живой бытовой речи:

Ведут коней на водопой,
Зашевелилася пехота;
Вот проскакал один, другой!
Шум, говор. Где вторая рота?
Что, вьючить? — что же капитан?
Повозки выдвигайте живо!
Савельич! Ой ли — дай огниво! —
Подъем ударил барабан —
Гудит музыка полковая.

(Т. II, стр. 91.)

Этими общими тенденциями стиля обусловлена еще одна черта сходства. Полежаев ведет свой рассказ в манере непринужденной дружеской болтовни, обращаясь к читателю с «домашними» замечаниями по поводу происходящего и противопоставляя свою бивуачную жизнь спокойному существованию петербургского жителя. Среди этих замечаний особенно интересно одно, — когда поэт предлагает любителям батальных картин оставить свои уютные кабинеты и посмотреть на эти картины во всей их жизненной правде:

Кто любит дикие картины
В их первобытной наготе...
Того прошу, когда угодно...
Итти за мной тихонько вслед.
Я покажу ему на свете
Таких вещей оригинал,
Которых, верно, в кабинете
Он на ландкартах не видал.

Такое же противопоставление жестоких картин битв условным петербургским представлениям о них мы находим и у Лермонтова.

Поэт противопоставляет легкие стычки яростным, кровавым сражениям, о которых имеют туманное представление люди светского Петербурга:

Но в этих сшибках удалых
Забавы много, толку мало;
Прохладным вечером, бывало,
Мы любовалися на них,
Без кровожадного волненья,
Как на трагический балет;
Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет...

(Т. II, стр. 92.)

Но близость двух поэтов проявляется не только в сатирических поэмах и в батальных мотивах. Наибольший интерес представляет сходство поэзии Полежаева и Лермонтова в целом. Поэты, созданные одной и той же эпохой и полные ненависти к деспотизму, они и должны были оказаться схожими по общему строю своей поэзии. Следуя во многом за поэтами-декабристами, они отразили в своем творчестве типическую тему Рылеева и его поэтических друзей — тему тюрьмы. Но воплощение этой темы в стихах декабристов ощутимо отличается от того, как звучат тюремные мотивы в творчестве поэтов, писавших после разгрома декабристской революции. Предчувствие неизбежной гибели в попытке революционного восстания жило в сознании Рылеева. Тюремная обстановка — не случайный аксессуар его дум: заточен Глинский, в изгнании Курбский, в цепях Хмельницкий, сослан Матвеев, на место казни идет Волынский. Но через все «думы», как и сквозь всю поэзию Рылеева, проходит твердая вера в необходимость жертв во имя грядущей победы. Страдания, жертвы, заточения, самая казнь неизбежны, — «но где, скажи, когда была без жертв искуплена свобода?» (стр. 251). Эта же мысль пронизывает поэзию Одоевского. «Поэт декабристской каторги» мог говорить о заточении не как о предчувствии, а как о реальности. Оковы, цепи, заключения, стены, ограды, тюрьма — эти слова были знакомы поэту во всей их суровой доподлинности. Но в лучших созданиях поэта, до его отправления на Кавказ, тема тюрьмы не окрашивается в мрачные тона. Сердце поэта полно бодрости и упования. За временным сном начнется новая борьба: «Почтите сон его священный, как пред борьбою сон борца» (стр. 110). Час битв настанет: «Мечи скуем мы из цепей и вновь зажжем огонь свободы» (стр. 116). За затворами тюрьмы поэт не чувствует себя одиноким. Он в праве говорить от лица единомышленников: «Своей судьбой гордимся мы» (стр. 116). Мысль о счастьи грядущих поколений, за которые стоит бороться и страдать, придает бодрость поэту-узнику, готовому пойти на революционный подвиг. Одоевский полон любви и к будущим порослям человеческого племени: «Младенцы

снова расцветут, вновь закипит младое племя» (стр. 148). «Скорбный труд» борцов не пропадет: потомки завершат начатое дело: «Нет, — веруйте в земное воскресение: в потомках ваше племя оживет» (стр. 129).

Этот комплекс тем — борьба, заточение, грядущее — переходит к поэтам эпохи разгрома декабристского восстания. Тема тюрьмы была близка Полежаеву не только на основании литературной традиции, а непосредственно из жизни. Поэт, брошенный в тюрьму, знал, что такое «сырость страшная и тьма», «грязный и холодный пол»: «Здесь он во цвете юных лет, обезображен как скелет, с полуостриженной брадой, томится лютою тоской» (стр. 29). Тема тюрьмы не могла звучать в творчестве Лермонтова с такой доподлинной реалистичностью, как у Полежаева, потому что ордонанс-гауз мало походил на яму, в которой приходилось томиться автору «Арестанта». Однако сквозь творчество Лермонтова с огромной впечатляющей силой проходит тема тюрьмы. Поэт чувствует себя заточенным в каземат николаевской эпохи. Заключенный в тюрьму, поэт слышит в мрачной тишине напевы своего соседа по заточению (т. II, стр. 22—23). Окно его тюрьмы высоко над землей, часовой стоит у двери, будто годы проходят тюремные дни — «не дождаться мне видно свободы» (т. II, стр. 66—67). Порываясь из мук и тюремного заточения, поэт взывает к освобождению, к радости жизни, к «сиянию дня» (т. II, стр. 21).

Тюремные мотивы, общие у Лермонтова с Полежаевым и декабристами, иначе звучат в творчестве поэтов, взращенных в эпоху разгрома декабризма. Твердое мужество Рылеева и светлое упование Одоевского сменяется у Полежаева и Лермонтова чувством заброшенности и одиночества. Заточенный в тюрьму Одоевский говорит о друзьях по заключению; Полежаев, брошенный в яму, лишен дружеского привета: «из ста знакомых щеголько в, большого света знатоков» ни один и по ошибке не залетит к нему. Поэт испытывает «минуты душевной тоски, минуты ужасных мучений» (стр. 77). Вся его «молодая, бесполезная жизнь» кажется ему бессмысленной. Болезнь «удушием, кашлем» терзает его (стр. 78). Но чем мучительнее жизнь, тем горделивее он встретит смерть. Поэт, ощущающий себя «пленным ирокезцем» среди завоевателей и деспотов, поет свою предсмертную песнь с гордой ненавистью к врагу (стр. 19). Присужденный к позорной казни, он без страха встретит на плахе «мрак могилы» (стр. 34).

Эта ненависть к врагу и горделивое презрение перейдет в поэзию Лермонтова. Но здесь оно дополнится той жаждой жизни, которой нет в мрачных стихах Полежаева и которая пламенеет в звонких строках Лермонтова о побеге на волю с милой «соседкой» (т. II, стр. 66) и в задыхающихся строках «Узника» (т. II, стр. 21).

Этот круг тем и образов делает очень схожей поэзию Лермонтова и Полежаева. И это сходство не вполне может быть объясне-

но только влиянием Полежаева на Лермонтова, хотя, несомненно, и оно имело место. В значительной мере общность мотивов их поэзии — результат воздействия эпохи. Сходство настроений, порожденных определенным историческим моментом, неизбежно приводило и к близости тематической. Но эта родственность поэзии никак не уничтожала ясно ощутимых черт различия и четко проступающей самобытности Лермонтова.

Даже в «Сашке», явно следуя за одноименным произведением, Лермонтов создал картины такой жизненности и яркости, запечатлел размышления такой глубины и силы, которые значительно выходили за пределы дарования Полежаева. Заостренность разоблачающих картин и мощь протеста против захватнической войны заставили последующие поколения помнить именно «Валерик», а не полузабытый «Чир-Юрт». Несравненно шире и значительнее и лирика Лермонтова по сравнению с созданиями Полежаева.

Полежаев не поднялся до высот лермонтовского понимания роли поэзии. Он, как и декабристы, почти не затрагивал темы любви, которая в своеобразной, порою горестной окраске придает особую прелесть лирике Лермонтова. Из его творчества почти совсем исчез пейзаж, который поднят на огромную высоту в творчестве Лермонтова. Поэзия Полежаева была чужда тому богатству и разнообразию красок, которые были известны палитре Лермонтова. Короткий творческий путь Полежаева не знал переходов и развития. Ему было совершенно чуждо то зарождение веры в жизнь, которое Белинский отмечал в Лермонтове во время беседы с ним[1] и которое отразилось в ряде стихов последних лет («Любил и я в былые годы», т. II, стр. 117). Полежаев не знал и богатства жанров Лермонтова.

Но и в том, в чем поэты соприкасались, они оставались, при чертах несомненного сходства, все же различными. Еще Ап. Григорьев отметил: «О чем Полежаев еще стонет, если не плачет, о том Лермонтов говорит уже с холодной и иронической тоской».

Еще важнее иное: стоическое мужество «пленного ирокезца» у Лермонтова приобретает характер призыва к действенной мести. Он создает стихи, звучащие как «воззвание к революции», по утверждению доносчицы Хитрово; он создает образы, полные грозного протеста против деспотизма.

Так, соприкасаясь с Полежаевым, Лермонтов оставался собой — величайшим поэтом эпохи перехода от декабристской революционности к революционности демократической.

6

Уже выше была отмечена сатиричность как характерная черта поэзии Лермонтова. Она проявлялась в таких ранних, несовер-

[1] Белинский, Письма, под ред. Ляцкого, т. II, 1914, стр. 108.

шенных его созданиях, как «Булевар», и в многочисленных эпиграммах, она сказывалась в острых зарисовках «Сашки» и «Казначейши», она своеобразно окрашивала иронические картины «Сказки для детей».

Именно эта черта творчества сближала поэта с гениальнейшей комедией в стихах — «Горе от ума». Изучение этой пьесы помогало Лермонтову заострять сатирические зарисовки в его собственных пьесах.

Черты знакомства Лермонтова с грибоедовской комедией заметны уже в ранней драме «Странный человек», но более ярко и выразительно они сказались в крупнейшем создании Лермонтова-драматурга — в «Маскараде». Обе пьесы близки прежде всего по своей целевой установке — разоблачению дворянского общества. Пьеса Лермонтова раскрывается в своем замысле через сопоставление с более поздним стихотворением 1840 г. — «1-ое января». Своей пьесой Лермонтов бросает слова презрения и гнева в лицо великосветской знати; он срывает личины с шумной толпы аристократического маскарада: «Если маскою черты утаены, то маску с чувств снимают смело».

По силе разоблачения, по яркости картин и убедительности художественных средств «Маскарад» молодого поэта приближается к творению Грибоедова.

Это общее сходство дополняется близостью отдельных персонажей. Уже доказано, что сходство Шприха и Загорецкого обусловлено тем, что оба автора исходили из одних и тех же жизненных впечатлений — фигуры мелкого литератора и вместе с тем агента III отделения Элькана [1]. Частично указаны в «Маскараде» отзвуки монологов персонажей и отдельные выражения комедии Грибоедова.

Дело, однако, не только в этих деталях, но и в близости самого стиха в обеих пьесах. Читатель и слушатель «Маскарада» ощущает в остроте его афоризмов, в блеске его диалогов черты сходства с пьесой Грибоедова. Эта поразительная игра человеческим словом, этот сверкающий поединок вопросов и ответов, нежданных реплик, шутливых сопоставлений, сознательных несоответствий, этот каскад остроумия молодого поэта-драматурга появился, разумеется, не без содействия и помощи более зрелого мастера драмы.

Самая композиция диалога «Маскарада» во многом напоминает диалогическую систему «Горе от ума».

Особый блеск стиху Лермонтова придает прием разрыва его на звенья, причем каждое звено дается одному из собеседников:

---

[1] Лернер, Один из героев Грибоедова и Лермонтова («Ежемесячные литер. и научно-попул. приложения к жур. «Нива» за 1914 г., т. I).

Банкомет

Извольте.

1-й понтер

Сто рублей.

Банкомет

Идет.

2-й понтер

Ну, добрый путь.

(Т. IV, стр. 248.)

Еще пример:

Банкомет

Убита.

Князь

Чорт возьми.

Банкомет

Позвольте получить.

(Там же, стр. 249.)

Тот же прием мы находим у Грибоедова:

Фамусов

Что за история?

Софья

Вам рассказать?

Фамусов

Ну, да.

(Действ. I, явл. IV.)

Или:

Г-н N.

Ты слышал?

Г-н Д.

Что?

Г-н N.

Об Чацком.

Г-н Д.

Что такое?

(Действ. III, явл. XV.)

Этот прием может варьироваться: строка разделяется цезурой на две части, и каждая часть достается одному из собеседников (ср. «Маскарад», т. IV, стр. 250; «Горе от ума», действ. IV, явл. I).

Эти параллели можно было бы продолжить и указать на целый ряд приемов диалога, свойственных обеим пьесам. Достаточно, однако, отметить, что оба автора широко пользуются приемами прерывания речи персонажа его собеседником; это, в особенности при стихотворной форме пьес, придает особую заостренность реплике и приводит к синтаксической незавершенности предложения. У Грибоедова можно найти длинный ряд подобных примеров:

Лиза

Боюсь, чтобы не вышло из того...

Фамусов

Чего?

(Действ. I, явл. II.)

Еще пример:

Лиза

Бедняжка, будто знал, что года через три...

Софья

Послушай, вольности ты лишней не бери.

(Действ. I, явл. V.)

Использование этого приема найдем не раз и в «Маскараде»:

Князь

Там женщины есть... Чудо...
И даже там бывают, говорят...

Арбенин

Пусть говорят, — а нам какое дело?

(Т. IV, стр. 259.)

Шприх

Покойный ваш супруг...

Баронесса

Всегда ль ты так любезен...

(Т. IV, стр. 294.)

Особенно остро ощутим этот прием тогда, когда собеседник, прерывая говорящего, синтаксически заканчивает его фразу, но придает ей совсем не тот смысл, который хочет первый персонаж вложить в свои слова. Это широко и художественно завершенно использовано Грибоедовым:

Молчалин

Какое личико твое!
Как я тебя люблю!

Лиза

А барышню?

Молчалин

Ее
По должности, тебя...

(Хочет ее обнять.)

Лиза

От скуки?
Прошу подальше руки.

(Действ. II, явл. XII.)

Значительно реже этот прием, придающий особый блеск диалогу, встречается у Лермонтова. Как пример его можно указать хотя бы следующее место:

Князь

Ах, никогда мне это не забыть...
Вы жизнь мою спасли...

Арбенин

И деньги ваши тоже.

(Т. IV, стр. 257.)

Сходство диалога у Грибоедова и Лермонтова, несомненно, результат того, что 21—22-летний юноша-поэт учился мастерству у замечательного драматурга своей эпохи. Это, не доказывая более документально, ощущали и современники Лермонтова, например Муравьев[1] и последующие исследователи.

Однако было бы ошибочно предполагать, что все искусство Лермонтова как создателя «Маскарада» выросло из художественных принципов Грибоедова. Наоборот, творческие тенденции обоих драматургов в основном различны. Общеизвестно, что реалистическая по остроте разоблачения и типичности образов комедия Грибоедова в некоторой мере стеснена рамками не до конца преодоленной классицистической поэтики: в композиции пьесы, в распределении персонажей, в характеристических фамилиях действующих лиц и, в известной мере, в конструировании образов. Художественные тенденции лермонтовской пьесы коренятся совсем в иной почве. Очевидна ее связь не только с шекспировским «Отелло», но и с романтическими драмами Гюго и ро-

[1] А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, стр. 22.

мантической мелодрамой 30-х годов. Композиция драмы и характеров в «Маскараде» построена по совсем иным принципам. Этим определяется и то, что даже структура стиха «Маскарада» не всегда приближается к принципам грибоедовской комедии.

Указанные черты сходства в диалоге не определяют собой характера диалога лермонтовской пьесы в целом. Приемы грибоедовской игры с репликой были нужны Лермонтову при обрисовке великосветского общества в тех сценах, в которых поэт выступает как сатирик и разоблачитель. Но разоблачение в пьесе дано не только в приемах острого осмеяния персонажей аристократического «Маскарада». Лермонтов показывает образ Неизвестного, при всей его реальности данного в манере европейской романтики. С особенной резкостью противоречит грибоедовскому стилю фигура центрального героя пьесы, Арбенина, близкого, по манере трактовки, к «детям рока», к загадочным, мощным и властным натурам байронических поэм Лермонтова. Диалог этих персонажей, данных вне маскарадной суеты, характеризуется совсем иными тенденциями стиля. С наибольшей полнотой эти тенденции сказываются в речи Арбенина.

В разоблачении пороков общества Арбенин для Лермонтова играет немалую роль. Бывший игрок, он знает все шулерские ходы современной ему маскарадной толпы, он видит насквозь краплёные карты их поддельной игры; но, разоблачитель общества, он сам полон пороков и болезней своей эпохи. Этот сложный, противоречивый, внутренне расколотый образ дан поэтом в художественной манере, ничем не похожей, кроме совершенства стиха, на пьесу Грибоедова. В речах Арбенина нетрудно было бы уловить, как и во всем его облике, черты, сближающие его с героями лермонтовских поэм. При всей реалистической силе образа он окружен формулами романтических произведений: он «холодно закрыл объятия для чувств и счастия земли», он «ужасен в любви и ненависти». Речь героя заостряется антитезами, наполняется анафорами и градациями; фраза развертывается в обширный, эмоционально-приподнятый период. Это речь, чуждая тенденциям грибоедовского стиля.

Таким образом, даже в произведении, с наибольшей ясностью хранящем черты воздействия «Горе от ума», Лермонтов остается самим собой, поэтом самобытной силы и неповторимого творческого облика.

7

Вопрос о сходстве и различии между Лермонтовым и Пушкиным интересовал многих исследователей на протяжении всего XIX и начала XX в., но наиболее глубокое разрешение его мы находим в кратких замечаниях Белинского. И в Пушкине,

и в Лермонтове Белинский видел «несокрушимую силу духа и богатырскую силу выражения», но стихи Пушкина были «столько же полны светлых надежд предчувствия торжества, сколько силы и энергии»; в стихах же Лермонтова «нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие». Белинский не только указал на различие творческого облика двух поэтов, но и намекнул на социальную причину этого различия. «Лермонтов — поэт совсем другой эпохи, его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития общества»[1].

В этих кратких словах намечено разрешение вопроса о связи и различии двух величайших русских поэтов. Поэты, принадлежавшие почти к одному и тому же времени, оба воспринявшие передовую систему идей, прошедшие одну и ту же литературную школу байронизма, они не могли не быть творчески близки.

Борьба с деспотизмом, сочувствие освободительному движению Европы, зарисовка типического образа современной интеллигенции — лишнего человека, усиливающийся интерес к демократическим кругам — все это объединяло обоих поэтов, все это делало их произведения схожими по мыслям, настроениям, персонажам.

Самое мастерство Пушкина-художника оказывало влияние на поэтические приемы Лермонтова. Мы не рассматриваем вопроса о влиянии Пушкина на Лермонтова, поскольку этой теме посвящена специальная работа, печатаемая в данном сборнике (Д. Д. Благой, «Лермонтов и Пушкин»). Следует, однако, несколько остановиться на том, что черты несомненного сходства обоих поэтов только подчеркивают их чрезвычайно выразительные отличия друг от друга.

Поэты двух следовавших один за другим моментов в истории развития страны, они и должны были, при всех признаках близости, отличаться друг от друга. «Светлые надежды, предчувствие торжества» (Белинский) в творчестве Пушкина соответствовали общественному подъему оппозиционно настроенных элементов страны. Эта вера и радость, эта «жажда жизни и избыток чувств» незаглушенными звучат в поэзии и зрелого Пушкина, поры его высшего расцвета. Поэт знает гнет современного ему социального строя, он испытывает все муки, порожденные угнетательской властью, но он полон веры, бодрости, упования, не исчезнувших с днями его отлетевшей молодости. Безотрадность, безверие, омрачающие душу вопросы, отсутствие надежды мы слышим в поэзии Лермонтова, оформившейся в пору разгрома декабристского движения, в пору мрачных настроений многих поэтов 30—40-х годов. Но эта мрачность сочетается с «избытком несокрушимой силы духа и богатырской силы», с непреклонной волей поэта. Гармоническая муза, мудрая и уповающая, соприкоснулась с поэзией

[1] Белинский, т. VI, стр. 313.

мучительной тревоги, взволнованных призывов и гордой мужественности. Соприкасаясь, поэты отталкивались; их различие было резче и ярче их сходства.

Немногочисленные дошедшие до нас замечания Лермонтова о Пушкине говорят о своеобразном сочетании у Лермонтова глубокого преклонения перед гениальным поэтом и, вместе с тем, непрестанного несогласия и борьбы с ним.

Лермонтов не раз берет пушкинские темы, но он наполняет их совершенно особым, своим, лермонтовским духом. Недаром Чернышевский, говоря о подражании молодого поэта старшему, отмечает, что идея этих стихотворений «чисто лермонтовская, самобытная, выходящая из круга пушкинских идей»[1].

Нет никакого сомнения, что «Три пальмы» воспроизводят тему IX «Подражания Корану». В пустыне растут пальмы (у Лермонтова три, у Пушкина — одна); у их корней протекает ручей; к этому маленькому оазису направляет свой путь — у Лермонтова караван, у Пушкина — странник; прохлада оазиса успокаивает уставших путников; но пальма погибает — все дико и пустынно...

Однако, при всем сходстве содержания, строфики, отдельных строк и образов, пред нами два совершенно различные произведения, насыщенные совершенно различными настроениями и мироощущением: победой молодости и добра заканчивает свое стихотворение Пушкин; победой пустыни, бесплодных просторов — Лермонтов.

Лермонтов порою сознательно продолжает стихотворения Пушкина, причем этими продолжениями как бы возражает ему. В этом отношении характерен лермонтовский «Пророк» (1841). Самый процесс творчества различен у обоих поэтов. Об этом красноречиво свидетельствуют два схожие и резко различные стихотворения, о которых уже было упомянуто: «Разговор книгопродавца с поэтом» Пушкина и лермонтовский разговор на ту же тему: «Журналист, читатель и писатель».

«Пламенный недуг» вдохновения дает Пушкину радость рождения «размеров стройных», «звонких рифм».

Лермонтов тоже знал минуты, когда «рифмы, дружные как волны, журча, одна во след другой несутся вольной чередой», когда мир очищен благородной мечтой. Но для него, поэта эпохи разгрома декабристского восстания, типичны иные минуты творчества—мука бессонных ночей, «жадная тоска» сердца, когда

Болезненный, безумный крик
Из груди рвется, и язык
Лепечет громко, без сознанья,
Давно забытые названья...
Тогда пишу...

---

[1] Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы, СПБ, 1893, стр. 135.

Роль Пушкина сказалась на всем протяжении творчества Лермонтова. Но Пушкин никогда не подавлял собой Лермонтова: он помогал Лермонтову более четко осознать себя, своеобразие своего гения. Гармоническому взгляду Пушкина на жизнь Лермонтов противопоставил свой бунтующий протест, свое непримиримое восстание против гнета и деспотизма николаевской эпохи.

* * *

Следует добавить, что Лермонтов изучал не только крупнейших поэтов страны. Он читал огромное количество книг, журналов, альманахов. В отрочестве он, подготовляясь к будущей поэтической работе, не считал зазорным включать в свои стихи строки из самых разнообразных поэтов, порою совершенно забытых, иногда даже неизвестных.

Например, в стихотворении 1829 г. «К другу» он говорит:

Любовь пройдет, как тень пустого сна. —
Не буду я счастливым близ прекрасной;
Но ты меня не спрашивай напрасно:
Ты, друг, узнать не должен, кто она.

(Т. I, стр. 51.)

Оказывается, эти строки подсказаны окончанием стихотворения Астафьева «М. А. Д-ву»:

Я не был счастлив близ прекрасной,
Моя душа тоски полна...
Не спрашивай меня напрасно,
Ты не узнаешь, кто она.

В отроческих его стихах заметны заимствования из Н. П...ва (Павлова); в свою «оперу» «Цыгане» он включает неизвестно кому принадлежащую «Цыганскую песню». Эти и подобные параллели любопытны, главным образом, потому, что раскрывают круг литературного чтения поэта. Заимствование, например, из стихотворения Астафьева говорит о том, что Лермонтов читал альманах «Северная лира» на 1827 г., где это стихотворение было помещено на стр. 284—285. Следовательно, Лермонтов читал помещенные там статьи Раича и др. Заимствования из стихотворения Н. П...ва или неподписанной «Цыганской песни» очень важно как доказательство того, что поэт тщательно читал «Московский вестник» и, следовательно, мог быть знакомым со статьями теоретиков романтизма.

Лермонтов иногда, собственно говоря, не заимствует, а ссылается на общеизвестные в его пору поэтические выражения. Нетрудно видеть намек на известные стихи Языкова в «Послании» 1832 г.:

И наконец, я видел море,
Но кто поэта обманул?..
Я в роковом его просторе
Великих дум не почерпнул.

(Т. I, стр. 374.)

Исследователи видят в стихах Лермонтова самые разнообразные реминисценции — из Крылова, Хомякова, Шевырева, Бенедиктова, Подолинского и т. д. Однако все эти и подобные упоминания, ссылки, заимствования не определяли собой творческого пути Лермонтова: они были случайны и незначительны.

8

Одновременно с Лермонтовым жил и творил Гоголь, вступивший на литературный путь приблизительно в те же годы, когда юный поэт перекладывал в свои стихи строфы «Кавказского пленника». Выше было уже указано время знакомства обоих писателей, относящееся к более поздней эпохе. Но, разумеется, Лермонтов не мог не читать в 1831—1832 гг. впервые появившиеся «Вечера на хуторе близ Диканьки»; отдельные рассказы ему были доступны и раньше («Вечер накануне Ивана Купалы» был напечатан в «Отечественных записках» за 1830 г.). В 1835 г. он мог прочитать обе части «Миргорода»; отдельные повести печатались также раньше появления сборников («Повесть о том...», в альманахе «Новоселье», 1834 г.). «Нос» был напечатан впервые в 1836 г. (в журнале «Современник»), но другие петербургские повести — «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего» — появились за год до этого в «Арабесках». В 1836 г. появился впервые в печати «Ревизор». Из значительнейших созданий Гоголя Лермонтов, таким образом, не мог прочитать лишь «Мертвые души» и «Шинель», которые появились уже после его смерти, но приемы гоголевской сатиры уже достаточно обозначились в «петербургских повестях». Надо полагать, наконец, что Лермонтов знал писателей, которых считают предшественниками Гоголя, — Нарежного, Погодина и др. Художественный метод революционного романтика Лермонтова слишком не похож на метод Гоголя — создателя русской «натуральной школы». Фантастика «Демона» ничем не похожа на мир Акакиев Акакиевичей и Поприщиных, «Маскарад» никак не сравнишь с «Ревизором». Вместе с тем нет никакого сомнения в том, что Лермонтов на определенном этапе своего художественного развития соприкасался с творчеством Гоголя.

К Гоголю Лермонтова должно было привести нарастание в его собственном творчестве реалистических элементов. Их усиливающаяся роль проявлялась при переходе от романтической, в стиле Гюго—Марлинского, исторической повести к бытовым зарисовкам

«Княгини Лиговской» (1836). Самое совпадение времени создания этой незаконченной повести с годом публикации петербургских повестей весьма знаменательно. Соприкасаясь, с одной стороны, с так называемой «светской повестью» (Марлинский, В. Одоевский), «Княгиня Лиговская» вместе с тем хранит в себе следы «натуральной живописи». Еще Дюшен указал на сходство портрета, который висит на стене в комнате Печорина, с изображением старика в повести Гоголя «Портрет»: оба писателя подчеркивают мучительную силу взгляда портрета, который трудно вынести смотрящему на картину [1].

Важнее другие параллели, затрагивающие наиболее типические черты гоголевского творчества. В лермонтовской повести есть эпизод, резко выпадающий из общего стиля произведения своей тематикой и приемами оформления. В главе VII изображается посещение Печориным скромного жилища мелкого чиновника Красинского. Содержание этого эпизода влечет за собой и соответствующие бытовые детали. Появляются картины петербургской окраины, памятные читателям гоголевских повестей: тесный, грязный двор, высокие пирамиды дров, грозящие падением, тяжелый, едкий, отвратительный запах, ворчащие собаки, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, узкая дверь, скользкие ступени... Нет надобности подыскивать точную параллель у Гоголя, но самый интерес писателя к этим неказистым страницам жизни маленького чиновника не случаен для эпохи появления «Невского проспекта» и «Носа».

Но эпизод с Красинским имеет значение и с другой стороны. Отражая в себе возрастающий интерес писателя к обыденным явлениям действительности, этот эпизод связан с какими-то жизненными наблюдениями Лермонтова. Автор изображает тщетные поиски Печориным Красинского: «Начинаете стучать или звонить, и обыкновенно выходит кухарка с сальной свечой, а из-за нее раздается брань или плач детей... Дверь захлопывается» (т. IV, стр. 155).

Эта выразительная картина не является единственной в произведениях Лермонтова. Еще в 1832 г., в стихотворении «Девятый час. Уж темно» Лермонтов рисует несколько схожую картину: пять старых домов, чернеющих близ заставы, скрип калитки, доски, по которым ступают, идя по двору, открывающаяся дверь, свечка, «кто тут?» — «он» (т. I, стр. 335). Эта ранняя зарисовка дана лишь в нескольких штрихах; поэт, быть может, и не осмелился еще и, пожалуй, еще не мог дать картину большей насыщенности бытовыми деталями.

Но в «Сашке» (1839), в пору, когда ему уже мог быть известен Гоголь, создавший «Петербургские повести», эта же картина приобретает значительно бо́льшую выразительность:

---

[1] Дюшен, назв. соч., стр. 25.

Калитка — скрып... Двор темен. По доскам
Итти неловко... Вот, насилу, сени
И лестница; но снегом по местам
Занесена. Дрожащие ступени
Грозят мгновенно изменить ногам.
Взошли. Толкнули двери — и свет огарка
Ударил в очи. Толстая кухарка,
Прищурясь, заграждает путь гостям
И вопрошает: «что угодно вам?»
И, услыхав ответ красноречивый,
Захлопнув дверь, бранится неучтиво...

(Т. III, стр. 368.)

Детализация картины, заостренная подача бытовых черточек дана в более поздней поэме с гораздо большей убедительностью и жизненной достоверностью, чем в стихотворении 1832 г., и приближается к соответствующим отрывкам из «Княгини Лиговской».

Лермонтов мог исходить при этом из жизненных наблюдений, но возможность этих наблюдений и их художественная ценность становились для Лермонтова несомненными не сразу, а в связи с ростом реалистических тенденций его творчества и, вероятно, в связи с чтением гоголевских созданий.

Все это находится в соответствии с тенденциями многих «пассажей» его произведений второй половины 30-х годов. В той же поэме «Сашка» есть выразительная зарисовка ветшающего графского дома, сделанная в тонах натуральной школы. Поэт резко подчеркивает «низкие» черты разрушения былого великолепия. Показывая запустение некогда блестящего дома, Лермонтов отметит, что внизу живет теперь безмолвный дворник, причем жена его оказывается «беззубой», — поэт считает необходимым сообщить об этом своему читателю. Он не преминет сказать, что канал, у которого находится дом, зарос травой, причем обязательно — «негодной». Он четко видит пыль и паутину на карнизах стен и белую краску, которой замазаны окна. Изображая полуразбитые статуи «языческих богов», некогда украшавшие роскошные покои, он отметит, что они лежат в углах не только без рук и ног, но и без носов. Тут же выясняется, что колонны в зале были не из настоящего мрамора, а поддельные, лишь раскрашенные под мрамор. Безусловно, этот отбор деталей диктуется не только самой действительностью, но и находится в соответствии с избранной поэтом литературной манерой. Об этом выразительно свидетельствует «Сказка для детей», в которой описывается, разумеется, тот же ветшающий аристократический дом. В «Сашке» он был графским, здесь он княжеский; там он находился в Москве, у канала, на Пятницкой, в «Сказке» он перемещен в Петербург и поставлен у Невы. Но, изображая падение былого ве-

ликолепия, поэт в «Сказке» отличается большою сдержанностью в подборе деталей и, очевидно, избегает «снижающих» штрихов. И здесь трава покрывает заброшенные места, но поэт не считает нужным подчеркнуть, что она негодная. И здесь есть упоминание о пыли, но она «облагорожена» и возведена даже в степень «готической»: «В готической пыли портреты гордых бар». Поэт не развенчивает теперь и колонны, не превращает их в поддельные: «Из мрамора волнистого колонны кругом теснились чинно». Он не хочет видеть и других следов разрушения и опускает занавес над «низменными» деталями своей прежней зарисовки: «Сырая мгла и сумрак длинной залой спокойно завладели».

«Сказка для детей» представляет для нас интерес еще в ином отношении, вне вопросов гоголевского натурализма. Таинственная поэма о бесплотном духе превращается в некоторых строфах в «петербургскую повесть» о жизни людей всех сословий — преступном сне под сенью палат, о труде пред тощею лампадой. Беглая зарисовка старого Петербурга вне гоголевской манеры живописи заставляет вспомнить тематику тех же гоголевских «петербургских повестей».

Выделяя элементы натуральной школы в некоторых созданиях Лермонтова, следует снова вернуться к «Княгине Лиговской». Стоит обратить внимание на портретную живопись Лермонтова именно в этой повести. Перед нами целая серия очень выразительных портретных зарисовок, которые не соответствуют ни манере лермонтовских поэм, ни более поздним портретам «Героя нашего времени». В параллель к приемам изображения окраин Петербурга, сцен разрушения в «Сашке» и проч. Лермонтов, рисуя портреты, выделяет низменные, физиологические детали. Он говорит о толстых и рябых горничных с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, с руками шершавыми, как вчерашний решетный хлеб, с «четвероугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем». В облике 25-летней девушки (Негуровой) он видит лишь жилистую шею и сухие плечи, на которых обозначились красные рубцы от узкого платья (т. IV, стр. 125—126). Он создает портрет человека с угловатым подбородком, со ртом, похожим на отверстие, прорезанное перочинным ножичком в картонной маске. Он замечает на лице мелкие ямочки — следы разрушительной оспы и дает столь детализированное изображение носа, его длины, толщины, конца, что описание человеческих глаз совершенно теряется в этом нагромождении признаков человеческой неодухотворенности (т. IV, стр. 152—153).

Можно далее указать на иронически-восторженное описание светских дам, заставляющее, как это уже отметил Б. М. Эйхенбаум, вспомнить аналогичное описание Гоголем «Невского проспекта» (т. IV, стр. 456).

В этом отношении интересно сходство тона в таких двух отрывках: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением

этого бала...» (Лермонтов); «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть!» (Гоголь).

Наконец черты стиля натуральной школы можно найти в отрывке «У граф. В...» В этой повести, оставшейся, к сожалению, незавершенной, наряду со сценами, восходящими к фантастике Гофмана и Гоголя, есть ряд картин, исполненных в стиле гоголевского реализма. Внимание Лермонтова в этой повести, как и в «Княгине Лиговской», привлекают окраины Петербурга. Он с тщательностью, типичной для натуральной школы, описывает грязные дома отдаленных улиц, извозчиков, дремлющих под рыжими полостями своих саней, мокрых бедных кляч, мелких чиновников, хлопающих калошами пьяниц в зеленых фризовых шинелях, дворников в полинявших кафтанах и т. д. С явным стремлением к воспроизведению «натуры» он создает замедленную беседу героя с дворником, который с тупой неповоротливостью повторяет чужие слова: «Разве его не нанимали?» — «Как не нанимали, сударь, — нанимали». Воспроизводится не только темп, но и фонетика речи: «Полковник, из анженеров, что ли!» (т. V, стр. 332).

Выделяя эти черты, близкие к гоголевской манере, мы, однако, не должны преувеличивать их значение в развитии творчества Лермонтова. В величайшем создании лермонтовского реализма, в «Герое нашего времени», мы не находим гоголевской манеры ни в композиции образов, ни в портретном искусстве и т. п. Разрешение вопроса о литературной почве, на которой вырос «Герой нашего времени», уводит нас к «Евгению Онегину» и к французскому роману — к произведениям Б. Констана, де Виньи и т. д. Но это нисколько не мешает тому, что Лермонтов в своих произведениях исходил из наблюдений над русской действительностью и что его роман давал гениальное по своей яркости и глубине типическое изображение русской жизни. Будучи независимым в своем искусстве от Гоголя, Лермонтов в «Герое нашего времени» все же продолжал общие тенденции сатирического освещения действительности, которые в те же самые годы толкали его современника к созданию «Мертвых душ».

Между великими писателями первой половины XIX в. (Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым) была несомненная взаимосвязь. Но каждый из них, по существу, шел своим путем, воплощая в своей деятельности общие тенденции развития литературы, обусловленные развитием всей страны.

Мы можем подвести некоторые итоги нашего исследования. Влияние классицизма, сентиментализма и анакреонтики на творчество Лермонтова было незначительно. Значительней для его творчества была роль Жуковского, к которому Лермонтова влекло не только большое искусство прославленного «балладника», но и черты известной близости к поэзии Жуковского отроческих

настроений самого Лермонтова. Победа земных начал, углубившееся восприятие действительности и резко отрицательное отношение к ней определили собой и отрицательное отношение Лермонтова к поэту «сердечного воображения» и заменили отроческое подражание пародированием. Этот же путь творческого развития был причиной незначительности влияния Козлова.

Ни поэзия XVIII в., ни ограниченная муза Жуковского не могли определить собою художественного пути Лермонтова. Поэт возмущения и бунта против деспотической власти, «последнее и самое искреннее эхо декабризма», Лермонтов был близок прежде всего к группе декабристских поэтов. Тематика лермонтовских произведений, круг мыслей и чувств поэта ясно свидетельствуют о чтении Лермонтовым Рылеева, о знакомстве его с творчеством А. Одоевского. Лермонтовский протест поддерживался гневным пафосом рылеевских стихов, его революционный патриотизм зрел под влиянием созданий поэтов-декабристов, но самое искусство Лермонтова лишь в незначительной степени зависело от творчества автора «дум» или от поэзии Одоевского. Причины этого обстоятельства лежат в том, что даже тематически, а в особенности в приемах художественной обработки, Лермонтов был шире и творчески более мощен, чем его учителя, уроки которых он воспринял, но поэтически пошел своей дорогой.

Несомненны черты близости у Лермонтова с Полежаевым, творчество которого взращено той же эпохой разгрома декабристской революции, которая породила и Лермонтова. Тождественностью эпохи и сходством позиций в значительной мере объясняется и перекличка в мотивах творчества обоих поэтов, хотя очевидны и определенные черты влияния Полежаева на Лермонтова. Но несомненно и то, что творчество Лермонтова значительно шире поэзии Полежаева по тематике и идеям и выше по художественному совершенству.

Сатирические тенденции поэзии Лермонтова должны были сделать ему близким и грибоедовское «Горе от ума». Но различие творческих методов обоих поэтов приводило к тому, что точки соприкосновения с автором прославленной комедии видны, главным образом, в некоторых деталях «Маскарада», при всем различии общестилевой направленности лермонтовской драматургии.

Гораздо значительнее была та роль, которую сыграл Пушкин в развитии творчества Лермонтова. Лермонтов многое воспринял от своего старшего собрата и учителя. Он учился у него и в пору байронизма, и в годы созревания реалистических тенденций. Однако Лермонтов не только учился у него, но и боролся с ним. Пушкинской гармонии он противопоставил свое отрицание, более резкий протест и более явную ненависть.

На путях Лермонтова к реализму определенную роль, наряду с Пушкиным, должен был сыграть и Гоголь. Черты гоголевского реализма сказались в произведениях, ограниченных по количеству

и времени создания. Но глубоко знаменательно, что его реалистический и во многом сатирический роман создавался в те же годы, когда Гоголь писал свои «Мертвые души»; это было выражением общих черт развития нашей литературы, проявлявшихся несмотря на различие стилевых тенденций.

Лермонтов, как и всякий великий поэт, непрерывно и беспрестанно учился, но, как и всякий великий поэт, он брал лишь то, что ему было нужно для его собственного творческого развития, и оставался всегда и неизменно самим собой. «Нет, он не Байрон», и не Пушкин, и не Рылеев, и не Грибоедов. Единственным и неповторимым остался облик поэта, который горечь сознания действительности соединял с героической непокорностью ей, создание глубоко личных стихотворений — с гражданской направленностью всей своей поэзии, революционный романтизм — с реалистическими устремлениями.

Порожденный эпохой 30-х годов и вобравший в себя тенденции ее литературного развития, он сатирическим изображением «высшего общества», острым взором человека, видящего жизнь «низших» социальных прослоек города, теплым чувством по отношению к порабощенному крестьянству, самым гражданским пафосом своей поэзии выходил за рамки эпохи и шел сам и вел литературу, в конечном итоге, к революционной демократии, к поэзии Некрасова.

М. Нольман

—

ЛЕРМОНТОВ И БАЙРОН

Главная причина исключительного по глубине и размаху влияния Байрона на современников, людей 20—30 годов, коренится в том, что он наиболее обобщенно и мощно выразил протест против Реставрации с позиций еще не исчерпавшей себя буржуазной революционности. Космополитизм разочарования в результатах революции, «мировая скорбь» о «свободе мировой» в сочетании с сохранившимися еще иллюзиями «гуманизма революции» обусловили абстрактность протеста. Благодаря этому Байрон становился «властителем дум» пробуждающегося общественного сознания и оставался им до тех пор, пока протест не конкретизировался, пока на первый план не выступили более насущные задачи.

В истории русского байронизма это проявилось особенно резко. Байронизм, порожденный первым кризисом буржуазной революционности на Западе, послужил идеологическим знаменем дворянской революционности в России.

Россия узнала Байрона с небольшим опозданием, но с тем бóльшим энтузиазмом. Вслед за французскими переводами и переводами французских статей о Байроне (с 1818—1819 гг.) широким потоком хлынули русские переводы поэм («Гяур», «Мазепа», «Корсар», «Лара», «Абидосская невеста»), драматической поэмы «Манфред», лирики (особенно часто переводились «Тьма» и «Сон»). Но только немногие счастливцы (как им завидовал Вяземский!) могли знать всего Байрона, не переводимого на язык царской цензуры («Каин», отдельные песни «Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуана»). Для мракобесов имя Байрона было синонимом революции. Сохранилось немало красноречивейших свидетельств этому. Вот одна из типичных реляций тогдашней цензуры: «Безбожное влияние байроновского разума, изуродованного свободомыслием, оставляющее неизгладимый след в умах молодежи, не может быть терпимо правительством». В ответ на первые журнальные заметки раздался грозный окрик Рунича (1820): «...Поэзия Байрона

родит Зандов и Лувелей. Прославлять поэзию Байрона есть то же, что выхвалять и превозносить...» далее следует витиеватая метафора, долженствующая обозначить гильотину.

Ненавидимый реакцией (политической и литературной), ужасавший даже Жуковского, творец «Чайльд-Гарольда» был «властителем дум» «оппозиции» 20-х годов. Во время общественного подъема особенно ясно было, что «краски его романтизма сливаются часто с красками политическими», как писал Вяземский Александру Тургеневу в 1821 г. Романтический, абстрактный герой Байрона наполнялся реальным содержанием в представлении деятелей первого периода освободительного движения, а с другой стороны, соответствовал еще не вполне оформленной революционности.

Байронизм 20-х годов, в центре которого стоит, разумеется, Пушкин, воспринял в основном положительные общественно-политические идеи «властителя дум» (свободолюбие, культ разума и сильных страстей). В то же время в один год со стихами «К морю» написана «Ода к Хвостову», в которой уже дана характеристика Байрона, подробно разработанная Пушкиным позднее:

Велик он, но единобразен.

В этом же году в «Цыганах», завершающих созданный под байроновским влиянием жанр «южной поэмы», Пушкин прощается и с байроническим героем и с продолжением руссоистских идей. Но и впоследствии он ценил Байрона преимущественно как создателя лиро-эпической поэмы. «Погасло днéвное светило» — едва ли не единственное «подражание Байрону» в пушкинской лирике. В этом отношении Пушкин не составлял исключения в литературной жизни 20-х годов. Многочисленные переводы и массовая литературная продукция (наиболее значительное в ней — поэмы Рылеева и «Чернец» Козлова) вращались преимущественно вокруг романтической поэмы, столь высоко ценимой декабристами, что наиболее рьяные из них так и не простили Пушкину поворота к реалистическому роману. Полемика между Пушкиным и декабристами по этому вопросу не случайна. Байроновский герой, тот же Гарольд, например, при всей своей «мировой скорби» и разочарованности, бросал гордый вызов «палачам свободы», пророчествовал о «новых битвах». Байрон был свидетелем и участником «второй зари свободы» (национально-освободительного движения). И это придавало Корсару и Гарольду несомненное героическое содержание. Пушкин еще до разгрома 14 декабря почувствовал слабость этого движения и порожденного им романтического героя, а также байроновского индивидуалиста вообще. С тактом великого художника он уже начал «снижать» его, сначала в Алеко (что сразу заметил Рылеев), потом еще решительнее в Онегине, ибо Пушкин знал, что русское воплощение байронического героя не может не быть известным его снижением,

выражающемся в «эгоизме», хотя и «страдающем». Россия того времени еще не выработала прочного общественного идеала. Байрон уже начинает оплакивать разбитые идеалы, Пушкин еще только начинает поиски этих идеалов. И если при всех гражданственных устремлениях Байрон зачастую приходил к индивидуализму, увлеченный его сильными сторонами, Пушкин, наоборот, отходил от индивидуализма, подчеркивая его слабые стороны. Поэтому ни у того, ни у другого проблема противоречий индивидуализма не стала центральной темой всего творчества.

Декабристы высоко ценили Байрона-сатирика. Они и от Пушкина требовали сатиры. С каким пониманием различия условий отвечал им Пушкин, некогда сам призывавший «ювеналов бич»: «Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, требуешь от меня такой же. Нет, моя душа, много хочешь. Где у меня сатира? О ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набережная, если бы коснулся я сатиры».

Итак, наиболее близки были декабристам байроновское свободолюбие и протест, облеченные в формы политической лирики, романтической поэмы или же сатиры. Более скорбные, мрачные звуки лиры Байрона до них доходили слабее. Лишь у Пушкина, и то спорадически, появлялись мотивы демонические («Демон») и скептические («Фауст»); но основное содержание его творчества через осознание слабых сторон русского байронизма, временно исчерпанного спадом революционной волны, пошло по пути реализма. И хотя справедливо, что Пушкин никогда не расставался всецело с кумиром своей молодости, следующий этап русского байронизма, наиболее сложный и противоречивый, связан уже с другим именем, ставшим его синонимом, как в предшествующем десятилетии Пушкин.

Двадцатые годы передали тридцатым культ Байрона, особенно выраженный в стихотворениях на смерть Байрона, жанр романтической поэмы и начатки скептической поэзии. Их значение определяется передачей байроновской традиции и преодолением некоторых сторон байронизма.

Употребляя излюбленное выражение Лермонтова, можно сказать, что его поэтическое рождение, в отличие от Пушкина, произошло под звездой Байрона. Правда, могут возразить, что в подлиннике Лермонтов познакомился с Байроном только в 1830 г., что 1829 г. прошел под знаком Шиллера и т. д. На это можно ответить, что ведь и Пушкин изучил английский язык только к 1828 г. и что весь его байронизм шел через французские источники. Что же касается Шиллера, то ведь и молодой Байрон им зачитывался, и вообще нет ничего естественнее перехода от Шиллера к Байрону — это два последовательных литературных течения. Ведь Корсар, по словам автора, есть «современный Карл Моор». Наконец, если не прямое, то косвенное влияние Байрона,

шедшее и из западных и из русских источников (от Пушкина до Марлинского), дает себя знать уже в самых ранних опытах юного поэта, недавно еще переписывавшего в свою тетрадку «Шильонского узника» в переводе Жуковского и пушкинского «Кавказского пленника». Если «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», по словам Пушкина, «отзываются чтением Байрона», от которого Пушкин в свое время «сходил с ума», то «Кавказский пленник» и «Две невольницы» Лермонтова «отзываются» чтением Пушкина. «Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Преступник», «Два брата», относящиеся к 1828—1829 гг., вливаются в широкий поток подражательных романтических поэм (например, к 1827 г. относится высмеянная Пушкиным в заметке «О Байроне» романтическая трагедия Олина «Корсер», а в 1828 г. был переведен с французского нашумевший «Вампир», высмеянный впоследствии Лермонтовым в предисловии к его роману). От подлинных поэм Байрона первые опыты Лермонтова были далеки. Например, в «Черкесах» романтическая тема (черкесский князь, пытающийся спасти пленного брата) едва намечена. «Два брата» дают лишь эскиз темы, развитой потом в «Ауле Бастунджи» и в «Измаил-Бее». Даже в наиболее интересной в этом ряду поэме «Корсар» герой набросан еще робко, неумело, а связанная с Байроном тема звучит как дань традиции.

Кто знает, с каким трудом было бы сопряжено превращение этих эскизов в большие картины, если бы юноша Лермонтов под руководством прекрасного преподавателя англичанина Виндсона не изучил английского языка и не ознакомился с Байроном в подлиннике. Это «открытие» состоялось в 1830 г. По свидетельству А. П. Шан-Гирея «Мишель начал учиться английскому языку по Байрону и через несколько месяцев стал свободно понимать его», так что уже летом 1830 г. он, по словам Е. А. Сушковой, «был неразлучен с огромным Байроном». Из воспоминаний студентов Московского университета также видно, как увлекался Лермонтов чтением Байрона.

Непосредственное влияние Байрона на Лермонтова сразу приняло огромные размеры. Характерно также, что оно было разнообразным и по формам проявления. Даже по немногочисленным сохранившимся заметкам 1830 г. видно, как восторженный юноша все примеривал на рост Байрона. Ознакомившись с муровским жизнеописанием Байрона [«прочитав жизнь Байрона (Муром)»], точнее, с первым томом, так как второй том вышел в Англии только в самом конце 1830 г., молодой поэт с особенным интересом отнесся к тем деталям биографии Байрона, которые, как ему казалось, роднят их. В полунаивных «замечаниях» энтузиаста отмечено прежде всего раннее предчувствие у обоих поэтов поэтического призвания: «Когда я начал марать стихи в 1828 году (в пансионе), я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще теперь у меня. Ныне я прочел в жизни Байрона,

что он делал то же — это сходство меня поразило!» (т. V, стр. 348)[1].

Другое замечание: «Еще сходство в жизни моей с л о р д о м Байроном. Его матери в Шотландии предсказала старуха, что он будет в е л и к и й ч е л о в е к и будет два раза ж е н а т; про меня на Кавказе предсказала т о ж е с а м о е старуха моей Бабушке. — Дай бог, чтоб и надо мной сбылось; хотя б я был так же несчастлив, как Байрон» (т. V, стр. 351).

Юный поэт, решивший посвятить себя литературе и, как всякий другой, в предшествующем литературном материале искавший образцы, на которые он мог бы опереться, замечает: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать» (т. V, стр. 350).

О «ничтожестве литературы русской» говорил и Пушкин. С пушкинскими высказываниями перекликается также не только низкая оценка «французской словесности», но и высокая оценка «русских песен» и «сказок». Но Пушкин стал «взыскательным художником» и критиком после того, как прошел длительную школу. Лермонтов, по-своему опираясь на Пушкина, сразу порывает со всеми литературными течениями, не признает ни одного имени современной литературы, кроме духовно ему близкого (а об этом и шла речь!) Байрона.

С исключительной силой эта духовная близость выражена в известном стихотворении «К***»:

Не думай, чтоб я был достоин сожаленья,
Хотя теперь слова мои печальны; — нет!
Нет! все мои жестокие мученья: —
Одно предчувствие гораздо больших бед.

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

Как он, ищу забвенья и свободы,
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,
Любил закат в горах, пенящиеся воды,
И бурь земных и бурь небесных вой. —

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

(Т. I, стр. 124.)

---

[1] Лермонтовский текст везде цитируется по пятитомному изданию Полн. собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, «Academia», М.—Л., 1935—1937.

Из этого поэтического «предчувствия» берет свои истоки вся литературная продукция Лермонтова-студента.

Вовсе не случайно в 1830 и 1831 гг. Лермонтов зачитывался Байроном. Июльская революция во Франции всколыхнула и Россию и вызвала вновь к жизни забытые было декабристские настроения, особенно среди передовой части студенчества. Все вспомнили Байрона (даже Тютчев!), поэта-борца, осуществившего в своем творчестве «союз меча и лиры».

Мечта об «уделе» Байрона преследует юного поэта. Его «гордая душа», полная «жаждой бытия», ищет «боренья», без которого «жизнь скучна»:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя...

(Т. I, стр. 178.)

Смутные «пророчества» («кровавый бой», «кровавая могила», «могила бойца»), «эпитафии», напоминающие предсмертные стихотворения Байрона, но пессимистически усиленные, имеют обыкновенно в виду смерть героического одиночки. Однако в «Предсказании» в величественно-мрачную картину «черного года» России, напоминающую байроновскую «Тьму», но политически трансформированную, вставлен романтический вождь народного бунта — «мощный человек» с «булатным ножом» в руке. И Лермонтов готов повторить вслед за Байроном:

...Тебе, о мощь, привет,
Ужасная, торжественно немая!
В ночной тиши ты пролагаешь след,
Не страх — благоговенье навевая.

(«Чайльд-Гарольд», песнь IV, строфа CXXXVIII, пер. В. Фишера.)

В лирике этих двух лет мощно звучат чисто политические ноты, связанные с традициями декабризма и имеющие образец в лице Байрона. Вслед за Байроном Лермонтов поднимает «знамя вольности», выступает в защиту свободы, против тиранов [«10 июля (1830)», «30 июля (Париж) 1830 года»]. С байроновской верой он утверждает в «Новгороде»:

Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..

(Т. I, стр. 162.)

В «Испанцах» звучит отвращение к религиозной нетерпимости, насилию и произволу. Юноша Лермонтов пользуется и сатирой. От «Жалоб турка» (1829) он переходит к «Пиру Асмодея», который, как и «Видение суда» Байрона, написан октавами. В числе дей-

ствующих лиц сатиры Байрона есть Асмодей; там же встречаются следующие строки:

...на дьявольском обеде
Вы встретились, быть может, как соседи.

Эта ситуация использована Лермонтовым.

«Пир Асмодея» едва ли не единственный опыт чисто политической сатиры у Лермонтова. Но важен сам факт интереса к сатире в эти годы. В «Посвящении» описывается «надменный глупый свет с своей красивой пустотой!», ценящий только «злато» и не постигающий «гордых дум», которые, как это видно из черновика, «Байрон постигал» (т. I, стр. 452). И Лермонтов переходит к сатирическому бичеванию «бульварного маскарада», «бульварной семьи». Как бы чувствуя недостаточность этой сатиры, он делает пометку: «(продолжение впредь)» и выразительную запись: «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал, и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них, оно — лучше» (т. I, стр. 457).

К этому же времени относится заметка о «большой сатирической поэме «Приключения Демона». Впрочем, эти планы так и остались невыполненными.

К политическим мотивам близко примыкают стихи о Наполеоне, поэтическая интерпретация которого является особенно ярким примером неразрывной связи и в то же время отличия Лермонтова от Байрона. Для современников Лермонтова Байрон и Наполеон были наиболее полными выразителями их века. Лермонтов не только чувствовал эту связь, но и поэтически ее выразил в том, что для него Байрон и Наполеон — и только они — «великое земное», реальные образы возвышенного и трагического романтического героя.

Не говоря уже о стихотворениях 1829—1831 гг., даже значительно более поздние—переводный «Воздушный корабль» (1840) и оригинальное «Последнее новоселье» (1841)—продолжают романтическую трактовку Наполеона. «Дух вождя» в них перекликается с темой вождя в «Предсказании», написанном более десяти лет назад, что подтверждает романтическое восприятие Наполеона (бесконечные «Он», «Один», противостоящий «толпе»), близкое к пушкинскому восприятию Байрона:

...как Он непобедимый,
Как Он великий, Океан!
(Т. II, стр. 105.)

При сопоставлении этого лирического цикла с соответствующим байроновским видно, что Лермонтов гораздо прямолинейнее подошел к Наполеону. Если у Байрона Наполеон не лишен реаль-

но-исторических черт (в том числе и отрицательных, замеченных «европейской душой» Байрона), то для Лермонтова он в данном цикле — художественный образ, ярчайшее выражение романтического героя. Правда, наряду с этим циклом имеется другой, в котором для «русской души» не остались незамеченными несправедливые притязания Наполеона в отношении России. Характерно, что в «Бородине» и даже в «Поле Бородина» просто нет Наполеона. Романтический образ, каким мыслил себе Лермонтов Наполеона, противоречил бы идее народной войны. Правда, в «Двух великанах» (1832) (ключ к этому стихотворению дан в поэме «Сашка», гл. I, строфа VII) появляется и сниженный Наполеон («дерзкий», с «рукою дерзновенной»), но не случайна романтическая концовка, звучащая явным диссонансом.

Уже очень рано Лермонтов увидал в Наполеоне не только романтического героя, но и прогрессивное историческое лицо. Лермонтов понял, «что́ был Наполеон для вселенной: в десять лет он подвинул нас целым веком вперед» («Вадим», т. V, стр. 6). Но Лермонтов понимал так же хорошо захватнический характер наполеоновских войн и справедливость народного отпора «французу». Иными словами, Лермонтов, как и Байрон, сознавал двойственную роль Наполеона. Но, в отличие от Байрона, лермонтовская критика шла не по линии укоров за измену идеям революции. Впрочем, Байрон тоже воспевал национально-освободительное сопротивление Наполеону, правда, не со стороны России.

В отношении к Наполеону отразилось все различие между Лермонтовым и Байроном. Не с точки зрения гражданских идеалов «гуманизма революции», а с позиций романтически-индивидуалистических (сначала) и приближающихся к демократическим (потом) воспринимал Лермонтов все факты общественной жизни. Оба эти этапа имели свои точки соприкосновения с поэзией Байрона и питались ею, но всегда имели свое выстраданное содержание. Не прекращаясь, шел сложнейший внутренний процесс, не богатый, подчас, явными успехами, но таящий в себе огромные потенциальные возможности, которые лишь ждали случая прорваться наружу, снова все смешать и вдруг, точно в процессе кристаллизации, выделить драгоценную добычу, принадлежащую мыслителю и художнику.

В pendant к стихотворению, написанному в первые дни знакомства с Байроном, Лермонтов в 1832 г. так определяет свое credo:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В моей душе как в океане

Надежд разбитых груз лежит:
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто!

(Т. I, стр. 350.)

Было бы большим упрощением видеть в этих грустных стихах простое желание «эмансипироваться», к чему призывал в 1835 г. Мицкевича Баратынский; это еще большее упрощение, чем если бы видеть в первом стихотворении простое желание «подражать». Лермонтов просто вносит необходимые, с его точки зрения, коррективы в установленное и никогда им не отвергаемое духовное «родство». Это «как он... но» — первый проблеск сознания различных условий, в которых суждено действовать двум столь «сходным» поэтам.

Главная мысль стихотворения не в том, что поэт, так недавно еще мечтавший об «уделе» Байрона, хотевший «Байрона достигнуть», заявляет теперь: «Нет, я не Байрон», «мой ум немного совершит». Это неоправдавшееся опасение, вернее, оправдавшееся лишь наполовину («Я начал рано, кончу ране», сравн. позднейшее выражение: «Мой недозрелый гений»). Глубочайший же смысл этого стихотворения заключен в утверждении поэта «с русской душой», что только он может «рассказать» свои «думы». Правда, отличие этих «дум» от байроновских не сформулировано, если не считать «надежд разбитых груз». Жизнь разбила у Байрона не одну надежду, но как далеки эти десятилетиями выношенные и пламенем Великой французской буржуазной революции овеянные надежды Байрона от «надежды в мрачном подземелье», как, несколько перефразируя слова Пушкина из послания к декабристам, можно было бы назвать русскую надежду!

Протест Байрона питался не исчерпавшей еще себя буржуазной революционностью. Несмотря на свое разочарование в идеях XVIII в., Байрон насквозь гражданственен, что прекрасно чувствовали декабристы. Эта гражданственность питалась не только теоретической преемственностью, но и практикой национально-освободительного движения, активным участником которого он был.

Байронизм 20-х годов в России вырос на основе декабризма. 30-е годы, правда, вновь восстановили преемственность революционных идей, но носители их оказались одиночками, способными лишь на вспышки бессильного протеста. Дворянская революционность как политическое течение исчерпала себя, а революционно-демократическая мысль находилась еще в эмбриональном состоянии. Всякий протест в таких условиях неизбежно облекался в индивидуалистическую форму, при которой общественно-политические и сатирические мотивы могли возникать лишь спорадически

и не были устойчивыми, тогда как у Байрона они никогда не прекращались.

Трагизм положения Лермонтова усугублялся тем, что не только «несчастью верная сестра, надежда» была разбита, но не было еще и цели жизни. Байрон метался между признанием неограниченных прав личности и общественным идеалом буржуазной революции. Лермонтов как раз его-то и не знает, еще не знает, ибо Россия еще не выработала общественного идеала, о котором скоро так много будут спорить западники и славянофилы. Идеал личного счастья у Лермонтова бесконечно далек от светских «идеалов», но он и не общественная программа, а значит, трагически противоречив, эгоистичен (что показывал уже Пушкин), бессилен в борьбе за свое осуществление (что показывает Лермонтов). Глубоко прав Белинский, видевший пафос поэзии Байрона в отрицании, тогда как пафос поэзии Лермонтова «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности». Вот почему даже темы свободы и мести отличаются у Лермонтова глубоко личным характером. Правда, это личное было первой, зародышевой формой общественного. Но противоречивая форма не сразу себя осознала. Только в ходе творчества Лермонтов осознает личность как часть целого, благодаря чему трагедия личности для него становится отражением конкретной общественной трагедии. Байрону это стало понятно довольно скоро, Лермонтов же шел к этому с бóльшими трудностями, но и с бóльшими успехами. Трудности были связаны прежде всего с сознанием одиночества, отражавшим фактическое положение Лермонтова, в отличие от Байрона и молодого Пушкина, и особенно болезненно переживаемым юношей, одиноким даже биографически, особенно в период юнкерской школы.

Все вышесказанное объясняет, почему лейтмотив раннего творчества Лермонтова создается пессимистическими, трагическими нотами. Отсюда основная ориентировка на «мрачного» Байрона при еще большем усилении субъективно-романтического элемента. В этом направлении идут занимающие значительное место в продукции 1830—1831 гг. переводы «из Байрона», как прозаические («The Dream» (осуществлен ли?), «Darkness», отрывок из «The Giaour», «Napoleon's Farewell»), так и поэтические («В альбом», «Farewell», часть баллады из XVI песни «Дон-Жуана», V песня «Мазепы» и др.), переводы иногда очень точные, иногда вольные, переходящие в «подражание Байрону». Некоторые стихотворения так прямо и названы («К Л.», «Не смейся, друг, над жертвою страстей» и др.). Когда сравниваешь с ними остальные, не названные так, убеждаешься, что большинство из них может быть также отнесено к «подражаниям».

Особенно увлекали Лермонтова выразившимся в них пессимистическим взглядом, философской насыщенностью и драматическим трагизмом «Сон» и «Тьма», «Манфред» и «Каин». Для русского

байронизма 30-х годов это были такие же программные произведения, как «Чайльд-Гарольд» в 20-е годы. Им следовали и признанный бард Баратынский («Последняя смерть»), и начинающий поэт Тургенев («Стенио»). Прямым сколком с них является и лермонтовский цикл «Ночей», написанных белым стихом. Основная его тема, как и всей лирики этих лет, — «земные муки», «боль душевных ран». В стихотворении «Ночь I» это страдание по утрате «последнего, единственного друга».

Бессилие личности, сознавшей «свое ничтожество», приводит к бунту:

Тогда я бросил дикие проклятья
На моего отца и мать, на всех людей...—
— И я хотел изречь хулы на небо —
Хотел сказать...

(Т. I, стр. 74.)

«Ночь II», наиболее близкая к байроновской «Тьме», еще глубже по трагизму. На зов «смертного», изнемогающего «в муках нестерпимых», является «скелет» — «образ смерти» и предлагает ему, в дополнение к собственным «мукам», «определить неизбежный жребий»: который из двух любимых друзей должен погибнуть. Вслед за ответом: «оба! оба!» следует душераздирающий вопль, проклинающий жизнь и, подобно Каину, скорбящий лишь, «зачем они не дети» (т. I, стр. 78).

«Ночь III» дает, так сказать, субъекта всего цикла — романтический образ «страдальца»:

О если б мог единый бедный друг
Хотя смягчить души его недуг!

(Т. I, стр. 110.)

Эти заключительные строки, а также начальное двустишие стихотворения «Одиночество»:

Как страшно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить...

(Т. I стр. 84.)

показывают истинную причину, источник пессимизма. Он не только в «оковах жизни», но и в страшном «одиночестве».

К «Ночам» тесно примыкают стихотворения «холерного» цикла «Чума в Саратове», «Чума» (отрывок) и целый цикл «Смертей». Это не созданный одновременно пушкинский «Пир во время чумы», заимствованный, кстати, из произведения современного Байрону английского поэта Вильсона и хотя бы отдаленно напоминающий фон бокаччевских новелл. В стихотворениях Лермонтова, в отличие от Пушкина, тема смерти оборачивается темой одиночества. Особенно развито это в отрывке «Чума», построенном на самом драматическом моменте «Шильонского узника»,

использованном и Пушкиным в «Братьях-разбойниках» (только братья заменены друзьями). Лермонтов, вслед за Байроном, не признавал ни «Пира во время чумы», с торжеством жизни, ни торжества гармонизирующей, умиротворяющей «Смерти» романтиков (как, например, у Баратынского). Для него смерть — трагическое противоречие, еще большее, чем то, какое в ней видел Каин. Показателем незрелости здесь было то, что протест был крайне абстрактен, направлялся против бога, смерти, противоречивых страстей и поэтому не мог иметь перспектив разрешения, тогда как позднее акцент переносится на «монастырский закон» и брезжит просвет из безвыходного, казалось, тупика. Байронические истоки образа романтического героя прекрасно осознавались Лермонтовым и обнаженно показаны в стихотворении «На картину Рембрандта». «Великая тайна» «полуоткрытого лика», «означенного резкою чертою», известна только «мрачному гению», который «понимал»

Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон.

И дальше в форме вопросов Лермонтов набрасывает романтический образ Байрона, как он его себе представлял и не раз изображал:

То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Все темно вкруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.
Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы
Ты сам себя изображал?

(Т. I, стр. 273.)

На большинстве стихотворений еще лежит печать творческой незрелости. Бледность, возвышенное чело, руки, сложенные крестом, плащ — постоянные атрибуты героя. Он часто представлен самим автором, глубоко всегда субъективен.

В характерном «Отрывке» собраны такие особенности этого образа, как мотивы одиночества и преждевременной старости — следствие «тайных дум», власти «грозного духа». Тут же и близкое Байрону философское осмысление, выходящее за пределы индивидуальной судьбы: желанный идеал «других, чистейших существ», живущих без «злата и «честей». Но «этот рай земли» «не для людей». Последних ждет «казнь за целые века злодейств: они «сгибнут» и, «окованы над бездной тьмы», будут вечно испытывать лишь

«укоры зависти» и «тоску». Такой изощренной мести, соединенной, правда, с болью за людей и с порывами к идеалу, Байрон не придумывал.

Центральным стихотворением всей юношеской лирики Лермонтова является «1831-го июня 11 дня». Здесь во весь рост дан лирико-романтический герой, «великий», но непонятый, с душой, ищущей с детских лет чудесного, с печатью ранней грусти, с преувеличенными страстями:

...я любил
Всем напряжением душевных сил.
. . . . . .
Так лишь в разбитом сердце может страсть
Иметь неограниченную власть.

(Т. I, стр. 176.)

Играющая такую роль в судьбе романтического героя роковая любовь, «любовь... как чумное пятно», пронизывает почти всю лирику этих лет, особенно «7 августа», «Видение», «Сон», «Подражание Байрону» и др. Влияние байроновского «Сна» чувствуется буквально в каждой строке. Его признавал и сам Лермонтов. Поместив «Видение» в драму «Странный человек» (1831) как произведение героя ее, Арбенина, Лермонтов устами одного из действующих лиц признается: «Они, в некотором смысле, подражание The Dream Байронову» (т. IV, стр. 203). Кстати, эпиграф к драме взят именно из этой пьесы Байрона.

В стихотворении «1831-го июня 11 дня» дана обобщенная характеристика романтического героя. Когда-то в поисках «чудесного», видя «таинственные сны», детская фантазия питалась миражами:

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

(Т. I, стр. 173.)

Воображение, как у героя «Отрывка из начатой повести», «наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными и понятиями противуобщественными» (т. V, стр. 175). Теперь же поэт сознает, что эти «предметы», сконструированные по принципу: «в одном всё чисто, в другом всё зло», не соответствуют действительности. Это факт, хотя и печальный, что

...в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

(Т. I, стр. 179.)

Герои Лермонтова вовсе не исключение из этого правила, а, напротив, его самое крайнее выражение.

У Лермонтова двойственность романтического героя выражена подчеркнуто-резко, через моральные и психологические контрасты (бог и злодей, ангел и демон, избранник и ничтожество, жизнь-сновидение и «жизнь не есть сон», жалобы на одиночество и «дальше, дальше от людей», жажда жизни и охлаждение к ней, цель и бесцельность, бунт и примирение, роковая непонятость и желание поведать свои думы, «нездешний душой» и «с русскою душой»). Метод контрастов, чрезвычайно характерный уже для Байрона, был воспринят и развит романтической школой в борьбе с поэтикой классицизма и представляет значительное художественное завоевание, так как, пусть еще абстрактно, но все же раскрывается сила и слабость героя, протест и бессилие этого протеста вследствие ограниченной формы его проявления. В лирике это могло отразиться только в общих чертах; более обстоятельно двойственность романтического героя раскрывается в поэмах, занимающих наряду с лирикой центральное место в раннем творчестве.

Зависимость многочисленных романтических поэм Лермонтова от Байрона очевидна. В частности, она проявилась как в прямых заимствованиях, так и в целой тщательно продуманной системе эпиграфов из Байрона, выражавших, а подчас и внушавших (здесь трудно провести грань) основную мысль поэмы и отдельных ее глав, строф, образов. Употребляя выражение Лермонтова, можно сказать, что при чтении Байрона его «слух» «ловил» «эпиграфы неведомых творений». Эпиграф к «черкесской повести» «Каллы», взятый из «Абидосской невесты», может служить эпиграфом ко всем так называемым «кавказским поэмам», или, как часто называл их сам Лермонтов, «восточным повестям», и указывает на зависимость их от «восточных поэм» Байрона:

Это природа Востока; это страна Солнца —
Может ли оно приветствовать такие деяния, какие совершали его дети?
О! неистовы, как голоса прощающихся любовников,
Сердца в их груди и рассказы, которые они передают.

Строка из «Гяура»: «Когда такой герой родится снова?», взятая эпиграфом к «Последнему сыну вольности», исчерпывающе передает основную мысль поэмы. В «Моряке» развернут эпиграф из «Корсара». Подобные примеры можно было бы умножить.

Кавказ, эта, по выражению Белинского, «поэтическая родина» русских поэтов, воспоминание о неоднократном посещении которой жило в юноше Лермонтове, был для него тем, чем были для Байрона последовательно Шотландия, Восток, Швейцария и Италия.

Мой гений сплел себе венок
В ущелинах кавказских скал,—

(Т. I, стр. 117.)

сказал Лермонтов. Если впоследствии, отправляясь в ссылку, он иронически замечал: «Меня успокаивают словами Наполеона: Les grands noms se fondent à l'Orient», то в юные годы готов был верить этому.

Но, устремившись вслед за Байроном на Восток, Лермонтов очутился в более благоприятных условиях. Кавказ, вскоре окончательно вытеснивший Испанию и Шотландию, Италию и Литву, был своего рода романтической конкретностью, соединявшей еще более, чем «волжские разбойники», возвышенные страсти с конкретным пейзажем и бытом. От экзотики спасали не личные впечатления (Байрон был богаче ими), а сам материал Кавказа, позволявший вопросы свободы и войны брать в связи с Россией, не отрываясь, таким образом, окончательно от родины, а, наоборот, все более и более приближаясь к ней.

В трех словах: «свобода, мщенье и любовь» дана исчерпывающая характеристика содержания всех поэм, как и всего раннего творчества Лермонтова. Очевидна общность этих тем с байроновскими. В восточных поэмах Байрона формировался романтический герой, соединявший Чайльд-Гарольда первых двух песен с Манфредом. В этом байроническом герое, «человеке одиночества и таинственности», представлена яркая и сильная личность в ее положительных и отрицательных качествах, кипят страсти, призванные заглушить разочарование и страдания, зреет неопределенный гуманизм и ненависть к тирании. Последовательные фазы развития героя поэм усиливают связь его с обществом. Гяур руководится еще личной местью и выступает одиночкой. Селим («Абидосская невеста») уже предводитель разбойников и опирается на их помощь. Жизнь Конрада из «Корсара» уже неотделима от жизни его товарищей. Наконец Лара, «с общим делом личное связав», выступает как «вождь» крестьянского мятежа. Но вот что существенно: наперекор субъективным стремлениям автора соединение личного и общественного в герое Байрона осуществлялось уже не органически и крайне абстрактно.

«Свобода, мщенье и любовь» у Байрона выступали неразрывно. У Лермонтова свобода уже отнята, любовь несет одни страданья, остается только месть, являющаяся центральной темой романтических поэм, месть за отнятую любовь или отнятую свободу, а вовсе не способ занятий, как «корсарство» у Байрона, месть, полная противоречий, вытекающих не только из самой страсти, но и позиции мстителя.

«Menschen und Leidenschaften» — таков угол зрения Лермонтова. Это поэзия страстей, и скорее не «пламенное изображение страстей», что так высоко ценил в Байроне Пушкин, а «бешенство

страстей», как писал Полевой о «Бале» Баратынского (рецензия 1828 г.). Байроновский «порыв страстей» в поэмах Лермонтова еще более усилен и ситуации обострены. Самим Байроном найденные чрезмерными, «ужасы» «Лары» меркнут перед ужасами «Каллы». «Корсар» заменяется «преступником», «убийцей»; Лермонтов сталкивает, что редко делал Байрон, близких людей (братья в «Ауле Бастунджи», в «Измаил-Бее», в драме «Два брата»; возлюбленный и отец в «Боярине Орше», возлюбленный и брат в «Вадиме»). «Пустоте» света, в котором все сплошь — «сердцем хладные скопцы» (Пушкин), противопоставляется «сердца полнота». Но эта «полнота» означает лишь, что герой полнее чувствует свою «пустоту». На него, еще более чем на героев восточных поэм Байрона, уже легла тень Манфреда и Каина.

Герой с «сердцем огневым», переживающий «сумерки души»,— таково своеобразное, усиленное по сравнению с байроновскими героями, противоречие того, кто

...век счастливый свой
Опередил неверющей душой...
(Т. III, стр. 101.)

Откуда это усиление субъективно-романтического элемента? Его источник — индивидуалистическая форма протеста, на которой к тому же еще лежит печать идейной и художественной незрелости, абстрактности застывших контрастов. Герой Байрона активен, активность его целенаправленна. Любовь обыкновенно сопровождается борьбой с менее достойным соперником, и борьба эта не похожа на «действие пустое». У Лермонтова, даже чаще, чем у Байрона, «боренье» составляет драматическую основу поэмы. Но цели борьбы неясны. Страсти, руководящие противниками, затемняют разделяющие их принципы. Создается впечатление, что сталкиваются не конкретные личности и не по конкретному поводу, а самодовлеющие «страсти роковые». Конечно, конфликт, таким образом, абстрагируется, протагонисты вместе вырастают и снижаются, личное в них заслоняет общественное. Правда, с другой стороны, это «уравнение» героев приучает писателя к более объективному показу людей, вне зависимости от личных симпатий. И главное — сквозь эти «страсти», упорнее, чем в байроновских романтических поэмах, уже проглядывает мысль о «битвах, родине и воле», «свободе» и «войне». Она еще не раскрывает этих «великих страстей», путается в них, но личное и общественное соединяются уже на более конкретной основе. Сквозь контрасты начинают вырисовываться подлинные противоречия. «Измаил-Бей» и «Вадим» в этом отношении особенно характерны.

В «Измаил-Бее» (1832) ощущается зависимость от «Лары» и «Гяура» (Лермонтов даже пишет в английской транскрипции: «джяур»). Из «Лары» перенесен эпизод с переодетой девушкой,

сопровождающей героя и открывающейся ему лишь в критическую минуту. Лермонтов, правда, раскрыл обстоятельства этой любви, что в «Ларе» осталось тайной, но в общем «дочь Черкессии», ввиду своей поэтической условности, не отличается от героинь Байрона. Наоборот, в обрисовке главного лица Лермонтов проявляет самостоятельность. Усиливая типично байронические черты Измаила («сердце мертвое», «угрызение» — «истязателя храбрых»), поэт одновременно конкретизирует ситуацию, обусловившую одиночество героя, живущего «как лишний меж людей». «Кавказский пленник», естественно, был чужим среди чужих, а «изгнанник» Измаил чужой уже среди своих, чужой даже своему брату, тогда как в «Черкесах» Лермонтов пытался развернуть тему братства. Сначала, при виде разрушенных «мирных сёл», Измаил мечтал, как

...отмстит за униженье
Любезной родины своей...—

(Т. III, стр. 201.)

но

Недолгий жар погас! душой усталый,
Его бы не желал он воскресить;
И не родной аул, — родные скалы
Решился он от русских защитить!

(Т. III, стр. 236.)

«Не за отчизну, за друзей он мстил» — такова судьба человека, оторванного от своей родины. Убитый братом и проклинаемый черкесами, он «кончит жизнь, как начал — одинок».

Играющий такую важную роль мотив мести, притом «личной мести», наиболее резко и сложно выражен в «Вадиме» (1832—1834). Как и у Байрона, он переплетается с более широкими вопросами. Но там, где у Байрона почти не возникало сомнений и трудностей, даже когда герой мстил родине (Альп в «Осаде Коринфа»), они появляются у Лермонтова. Лара встал во главе крестьянского мятежа. В трагедии «Марино Фальеро» оскорбленный патрициями дож примыкает к республиканскому заговору. Тема личной мести органически сливается, даже растворяется в задаче общественного переворота. Не то у Лермонтова. Пути Вадима и пугачевцев могли сойтись, но между ними лежит пропасть. Между двумя борющимися историческими силами встала «третья», индивидуалистическая. Эта специфика лермонтовской позиции особенно резко вырисовывается на фоне написанной несколько позже знаменитой повести Пушкина. Художественно Швабрин совершеннее Вадима. Однако причины, толкнувшие героя к пугачевцам, у Лермонтова раскрыты более убедительно. «Личная месть» Вадима, в отличие от эгоистических побуждений Швабрина, вызванная тем же, что толкнуло на бунт Дубровского,

имеет далеко не личное значение и не случайно переплетается с народной местью, вписывается в общую «книгу мщения». Но для Лермонтова характерен этот личный акцент, проходящий через все творчество и затрудняющий процесс «коренного перелома», о котором говорил Белинский.

В «Вадиме» Лермонтов раскрыл причины и всю чудовищную неестественность индивидуалистической позиции. Поэтическое величие трагического индивидуализма, данное в «Демоне» в пределах личной темы, обнаруживает всю свою шаткость и даже антиэстетичность на фоне разыгрывающейся общественной трагедии. Кровная месть Каллы и Хаджи Абрека оставалась личной, хотя и освященной обычаями. Наоборот, в лирике 1830—1831 гг. в образе романтического вождя индивидуальный бунт сочетался с абстрактным мятежом. Но с реальными пугачевцами сочетать его уже невозможно. И Лермонтов подчеркивает это в следующем размышлении: «Какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если б это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем... какая слава! если б, например, он родился в Греции, когда турки угнетали потомков Леонида...» (т. V, стр. 44). Но он всего лишь участник пугачевского движения, «бунтовщик незаметный в пьяной, окровавленной толпе». Бороться за «какой-нибудь» народ легче, чем за свой собственный. Еще Стендаль говорил, что в принципе он с народом, но жить вместе с ним не смог бы. Итальянские карбонарии, к которым Стендаль и Байрон были близки, как и русские декабристы, боролись во имя народа, но были от него далеки. Герои Лермонтова субъективно борются во имя личных прав. Это их очевидная слабость. Но в них копится, не вполне даже осознанная автором, зреющая, потенциальная сила, рвущаяся к народу, к более конкретному, реальному народу, чем он представлялся Байрону. Это сказывается в самом изображении народа. В трагедии Байрона он уже появляется, но без плоти и крови. Наоборот, у Лермонтова, даже в ранних произведениях, жизнь народа показана с бóльшей степенью конкретности.

Характерно, что там, где Лермонтов наименее связан с Байроном — в драмах и прозаической повести (новое содержание требует и новых форм!), особенно ярко проявляются его слабые и сильные стороны по сравнению с Байроном. Уступая Байрону в романтическом обобщении (герои «Menschen und Leidenschaften», «Странного человека», Вадим), Лермонтов превосходит его в конкретном (картины крепостного права, крестьянского восстания). При этом непосредственные подражания Байрону, проявляющиеся в частностях, не ограничены и производят впечатление ненужных привесков, вставок (богоборческие ноты, подражание «The Dream», перевод «Еврейской мелодии», описание

турецкой войны и «розы Гулистана»). Впрочем, такое же впечатление производил и заимствованный из «Лары» эпизод с переодеванием. Творческая переработка заимствованных мотивов не всегда удавалась, тем более что обнаруживались специфические трудности. Лермонтов одновременно усиливал субъективно-романтический элемент восточных поэм и прорывался к общественным вопросам, к реализму. На фоне одних иногда чуждыми и лишними оказывались другие. Для Байрона тоже была характерна борьба реалистических и романтических тенденций. От романтизма он постепенно шел к реализму. Этой постепенности не было у Лермонтова. Уже сразу он как бы раздираем взаимно исключающими методами. Байрон легко заменил для него всю предшествующую литературу, потому что в байронизме в «снятом» виде были заключены и руссоизм и Шиллер. Но современная литература, романтическая и реалистическая, соответствовала внутренней борьбе Лермонтова-художника.

Роль Байрона в формировании жанра и героя романтических поэм Лермонтова была исключительно велика. Русская литературная традиция не давала достаточно материала, даже если говорить о байронической традиции. Пушкин воспользовался сюжетно-композиционными элементами жанра, художественной формой для того, чтобы выразить в ней «противоречия страстей» («Кавказский пленник»), «язык мучительных страстей» («Бахчисарайский фонтан»), «страсти роковые» («Цыганы»), «волю страстей» («Полтава»). Весь же внутренний мир протестующего героя, богатый и могучий, его не привлек. Поэтому он реже пользовался формой исповеди, его герой выступает больше во внешних действиях, чем в переживаниях, дан не непосредственно, а через автора, сохраняющего по отношению к своему герою пост объективного наблюдателя и критика. Воспринимая и развивая некоторые стороны байронических поэм Пушкина, преимущественно их реалистический элемент (природа и быт Кавказа, «пресыщенность» и «страсти» героя), Лермонтов должен был, однако, вернуться к Байрону, чтоб усилить протест и раскрыть сложный романтический характер. Больше всего связи с Байроном у Лермонтова как раз по линии характера романтического героя. Уступая Байрону в силе обобщения (в значительной степени благодаря усилению субъективно-романтического элемента), Лермонтов превосходит его уже с первых шагов в конкретном, психологическом анализе, как реалист. Он акцентирует не только сильные (как Байрон), не только слабые (как Пушкин) стороны романтического героя, а обе вместе, т. е. двойственность его. Герой Байрона цельнее, однообразнее, дальше от действительности; герой Лермонтова двойственнее, разнообразнее, ближе к действительности, сложнее.

Байрон утверждал романтического героя. Пушкин чувствовал и осуществлял снижение романтического героя в России.

Лермонтов его снова возвысил, но уже как противоречивое явление, соединив личный протест с темой родины и народа (как в «Измаил-Бее» и «Вадиме»), а впоследствии обобщив его («Мцыри», «Демон»).

Эволюция двух лиро-эпических циклов, проходящих через все творчество Лермонтова, соединяющих прочными узами юношеские и зрелые годы, наиболее ярко выражает основной закон лермонтовского творчества. Во всей мировой литературе вряд ли найдется аналогия этому поразительному процессу непрерывного и прерывистого, незаметного и резкого вызревания и цветения задушевнейших мотивов, дум и образов. В частности, это резко противоположно пушкинскому развитию с его относительно ровной эволюцией мировоззрения, испытавшего лишь один коренной перелом, связанный с поражением декабризма.

Развитие мировоззрения Байрона по форме ближе к пушкинскому, чем к лермонтовскому. Оно, по существу, почти не знало резких переломов. Для него более характерны чередующиеся моменты нагнетания и разрядки. «Манфред» и «Каин» — это высшее выражение «мировой скорби» — порождены именно в такие моменты сгущения атмосферы одиночества и отчаяния. «Манфред» (1817) появился сразу после бегства поэта из Англии, «Каин» (1820) ознаменовал разгром движения карбонариев. Они создавались сравнительно быстро и столь же быстро отходили на задний план, как только поэт освобождался от крайне мрачного настроения. Иное дело Лермонтов. Он весь из переломов, и в то же время он поразительно органичен. Постоянное движение вперед с постоянными возвратами назад. Всю жизнь он лелеял и вынашивал зреющие думы. Этот внутренний процесс кристаллизации дум прекрасно охарактеризован самим Лермонтовым: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежат юности сердца, и глупец тот, кто думает ими целую жизнь любоваться... полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов» («Герой нашего времени»). В творческой истории «Мцыри» и «Демона» отражен весь путь от «страстей» к «думам». Удивительно, как почувствовал это Белинский, почти не знакомый с сложным процессом создания этих поэм. Он высоко оценил «Мцыри», «несмотря на незрелость идеи и некоторую натянутость в содержании», и в особенности «Демона», «это детское, незрелое и колоссальное создание» [1], в котором «мысль... глубже и несравненно зрелее, чем мысль «Мцыри».

Белинский остроумно высмеял «глубокомысленного критикана», назвавшего «Песню» «произведением детским», а «Мцыри»—

[1] Из письма Белинского к Боткину от 17 марта 1842 г. Все высказывания Белинского, кроме специально оговоренных, взяты из трех его статей о Лермонтове: «Герой нашего времени» (1840), «Герой нашего времени» (1841) и «Стихотворения Лермонтова» (1841).

«произведением зрелым» на основании расчета «по пальцам» («автор был тремя годами старше, когда написал «Мцыри»). «Песня» и «Боярин Орша», при всей своей близости, были противоположны по основным аспектам: реалистическому и романтическому. И не только с «Песнею», а именно с «Боярином Оршею» и с еще более ранней «Исповедью» надо сопоставлять «Мцыри», чтобы действительно убедиться, что «Мцыри» зрелее». Одновременно это будет наглядным примером эволюции «байронизма» Лермонтова.

«Исповедь» (1830) и по теме и по форме восходит к поэмам Байрона, прежде всего к «Гяуру» и «Паризине». «Что без нее земля и рай?» — этот девиз пламенного сердца провозглашен вслед за байроновскими героями героем «Исповеди». В отличие от других поэм обязательный для Байрона сюжетный план оставлен в тени «тайны гибельной», чтобы сосредоточить внимание на психологических переживаниях героя-монаха. Кроме того, обострена ситуация. Гяур стал монахом после совершенного «преступления», и его «исповедь» близка к раскаянью. Вина «молодого отшельника» лишь в том, что он жаждет жизни, которая у него отнята «монастырским законом». Любовь была нарушением этого «закона», исповедь дышит гневным протестом против него, значительно превосходящим протест героя «Паризины». Обоим оправданием, правда, служат слова: «Я человек, как и другой», но у Лермонтова акцентируется нарушение элементарных прав личности, а поэтому убедительнее звучит и сам протест. Но чтобы яснее и ярче раскрыть обстоятельства, сужающие права личности, необходимо было выйти за пределы «исповеди», представить тему роковой любви не в неясном очерке, а в развернутых перипетиях.

В «Боярине Орше» много общего с «Паризиной». Романтическим образам Уго и князя Азо соответствуют Арсений и Орша. В обеих поэмах допрос составляет композиционный центр. Но упоминание об исповеди Лермонтов развил уже в первой редакции. Развит также другой намек Байрона (Паризина была невестою Уго). Давая «пламенное изображение страстей», Байрон стремился к самым необычайным ситуациям. В качестве «соперников» выступали отец и сын. И Лермонтов отдал в свое время этому полную дань, но теперь вообще отходит от байроновского «любовного треугольника». Соперничество приняло более реальные обоснования, реформируя и сюжетно-композиционные элементы. Арсений преступил социальный закон, запрещавший ему, приемышу, рабу и сироте, любить дочь боярина. Байроновская «роковая любовь», таким образом, лишается своей метафизической абстрактности, проецируется в конкретные условия России конца XVI в.

Оставаясь в основном романтической, поэма, творчески перерабатывая, вбирает в себя достижения восточных поэм Байрона

в области создания характеров. Эпиграфы из «Паризины» (к первой главе) и «Гяура» (ко второй и третьей главам) указывают, какой конкретный мотив и образ, притом центральный, заимствован Лермонтовым в данной главе и как он усилен и локализирован в соответствии с обстановкой поэмы и задачами автора, чего часто не было в прежних заимствованиях. В первой главе это крик и падение застигнутой девушки. Но падает она не «как статуя», а «как труп», что перекликается с ее дальнейшей судьбой. Отказ от «покаяния» во второй главе развернут в гневную речь перед палачами; наконец, в третьей главе мотив узнавания, превращенный во взаимное, образует в монологе Орши строгую логическую цепь: «узнал... узнаю́... знаю... знай».

«Боярин Орша» ближе к «Исповеди», чем «Мцыри» к «Орше». Первых сближает сюжет (роковая любовь), мотив «тайны», хотя и разной (возлюбленная и сотоварищи). В «Боярине Орше» лишь слабо намечено то, что образует основу «Мцыри» — воля и в особенности тема родины. Здесь уже есть первое бегство, но смысл его затемнен вторым, которого нет во «Мцыри». Процесс создания «Мцыри» (не только сопоставление с предыдущими поэмами, но и черновые варианты) показывает, как старательно автор счищал (хоть это ему и не удалось до конца) с нового героя ветхий романтический налет, все, что непомерно, в духе прежних поэм, возвеличивало его как исключительную, непо́нятую личность, но что другой стороной имело «ничтожество» («упреки» отца во сне). Сама «исповедь» уже не вытянута из него, тем более не выпытана. Характерно, что Лермонтов очень много работал над мотивировкой «исповеди». Сам ли «решился он сорвать молчанья гордого печать» или «святой чернец» «уговорил» его это сделать? Была даже попытка обойти этот щекотливый вопрос, сказав просто, как обычно делал Байрон: «тогда... чернец услышал исповедь его». Но в конце концов Лермонтов уступил, и его гордый Мцыри признается:

Все лучше перед кем-нибудь
Словами облегчить мне грудь.

(Т. III, стр. 433.)

Это — знаменательная победа естественного человеческого чувства, как и слезы, пролитые героем и напоминающие слезы Печорина:

Но я тут плакал без стыда.
Кто видеть мог?..

(Т. III, стр. 444.)

В черновиках остался и богоборческий «ропот» с устаревшим уже противопоставлением: «ты дал мне то, что дал ты всем», но «мне одному дал вместо родины тюрьму» (т. III, стр. 623). Мечтательность героя, названная «безумным бредом», и идеали-

зация дикой, «естественной» жизни уже получили известное оправдание в обстоятельствах жизни Мцыри. И тема-то взята не исключительная, не «субъективная» («преступная» любовь монаха к монахине и «приемыша» к дочери своего «благодетеля», как «преступна» была любовь героев Байрона), а самое обычное, всеобщее, «детское» чувство любви к воле, к родине; «on n'a qu'une seule patrie» — гласил вычеркнутый эпиграф.

Герой «Исповеди» «любил гораздо более, чем жил»; Арсений говорил, «что жил он меньше, чем страдал». Но, в отличие от этих байронических героев, для Мцыри жизнь не сосредоточена на любви. Для него жизнь — это общение с природой и людьми, преданность родине (в последнем Мцыри контрастирует с Беглецом). И все же не тема родины художественно стоит в центре поэмы. В ней завершается, откристаллизовывается самая сокровенная тема всего цикла, единственное общее место всех трех редакций. Обычному у героев Байрона стремлению к забвенью —

Меня могила не страшит:
Там, говорят, страданье спит
В холодной, вечной тишине, —

противопоставляется жизнеутверждение:

Но с жизнью жаль расстаться мне.
Я молод, молод... Знал ли ты
Разгульной юности мечты?
. . . . . .
Ты жил — я также мог бы жить!

(Т. III, стр. 435.)

Вся «исповедь», эта «тоска по жизни» дает ответ на два вопроса: «что видел... на воле?» и «что делал... на воле?» Видел «жизнь» и «жил», — лаконично отвечает Мцыри. Он и рассказывает-то для того, «чтоб жить, хоть мысленно, опять». Мечты о «родине», «друге иль брате», желание

Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной.

(Т. III, стр. 434.)

все это входит в понятие «жизни», невозможной в одиночестве. Важно, что, хотя и в романтическом аспекте, в поэме поставлен вопрос о «цели»:

Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

(Т. III, стр. 437.)

И эта цель достигнута, хотя не достигнута другая, более узкая — «пройти в родимую страну». Отсюда вырастает подлинный трагизм положения Мцыри, но трагизм, имеющий в себе самом и разрешение.

Исповедь вовсе не случайно является важнейшей формой романтизма. Она сохраняет лирическую взволнованность и непосредственность и, ограничиваясь одним мощным характером, предохраняет его от раздробления, на которое указал Пушкин, критикуя «Каина». Но романтическая форма требовательна. Первой «Исповеди» нехватало содержания. Произошел отход от этой формы в ее чистом виде («Боярин Орша»). Новое возвращение к ней в «Мцыри» стало возможно только на основе возросшего внутреннего содержания героя. Форма была удовлетворена. Белинский особо отмечал, что даже размер стиха в поэме гармонирует с ее содержанием. Но добиться этого единства формы и содержания, как в «Шильонском узнике», служившем образцом, Лермонтов смог только благодаря тому, что «Исповедь» байронического героя сделал, наконец, своей поэтической исповедью, извлекши и разработав оригинальный элемент, с самого начала в ней имевшийся.

Жажда жизни, тоска по жизни уже в «Мцыри» становится не только «страстью», но и «думой», вернее, тем и другим одновременно:

Я знал одной лишь думы власть,—
Одну — но пламенную страсть...

(Т. III, стр. 434.)

Но только более зрелый «Демон» органически соединяет «страсти» и «думы». В нем откристаллизовывается мотив, звучавший, между прочим, и в предшественниках «Мцыри», а в самом «Мцыри» получивший несколько иное значение:

Что, без тебя, мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?

(Т. III, стр. 473.)

Эта тематическая близость «Демона» к предшествовавшим поэмам объясняет, почему, в отличие от мистерии Байрона, «Демон» остался поэмой. Отсюда же понятно использование некоторых эпизодов старых поэм, в свою очередь заимствованных у Байрона (следы «любовного треугольника», в котором «ангел» впоследствии был заменен реальным «женихом»; описание побоища в ущелье).

Только тогда байроновское оживало в поэзии Лермонтова, когда оно было переосмыслено и творчески переработано. Уже юношей поэт так обыкновенно и поступал. В лирике он усиливал, сгущал как общее пессимистическое содержание, так, в особенности, личную, субъективную сторону его. В этом отличие лер-

монтовских подражаний, в которых сам автор превращается в действующее и притом в главное действующее лицо, например, от байроновской «Тьмы» и от подражания ей у Баратынского.. Почти логическая формула отрицания, каким является байроновский Люцифер, превратилась у Лермонтова в еще более субъективный «Мой демон». Эта субъективность выражена гораздо сильнее не в стихотворении того же названия 1829 г., не случайно быстро переделанном, а в стихотворении, связанном со второй редакцией «Демона», «Я не для ангелов и рая» (1831). Из чистого скептика, каким он был у Байрона и у Пушкина, демон превращается в страдальца «с гордою душой», одним словом, в типичного романтического героя, которому не чужд внутренний разлад, «змея сердечных угрызений», которому, в отличие не только от байроновского Люцифера, но и от пушкинского демона, наскучили даже его непосредственные обязанности «скептика» и «соблазнителя». И там, где исследователь склонен был видеть лишь «наивную неумелость выражений», вследствие которой «зла избранник» оказался «странником» «меж людей», на самом деле проявилась очень характерная двойственность трактовки романтического образа, более субъективно-романтического, но и более конкретного.

Образ «демона, изгнанника небес», это крайнее выражение черт романтического героя, возникавший спорадически у Байрона, и то как второстепенное лицо, в творчестве Лермонтова не случайно становится центральным образом, проходящим через все его творчество, отразившим весь его поэтический путь, как Фауст у Гёте. Поэмы «Азраил» и «Ангел смерти» с их мотивами любви ангелов и смертной, с их микро- и макрокосмом представляют подражание мистериям «Каин» и «Небо и земля». Не потому ли Лермонтов никогда более к ним и не возвращался, что они ничего не содержали в себе принципиально отличного от Байрона, в то время как в «Демоне» Лермонтов настойчиво улучшал и шлифовал свои оригинальные, задушевнейшие мысли, хотя и связанные с байроновскими, но в основе своей самостоятельные, как лермонтовский парус, хотя и пользующийся попутным ветром, но имеющий свое направление движения.

Байрон несомненно помог Лермонтову в 1830—1831 гг., в этот период лермонтовского Sturm und Drang'a, превратить первоначальные наброски 1829 г. в стройное целое. Особенно плодотворно было влияние Байрона с идейной стороны. Об этом, в частности, говорят появившиеся эпиграфы из «Каина».

Стоит только сопоставить глубочайшую гуманистическую основу Каина, открывшуюся теперь перед Лермонтовым, с почерпнутой из Альфреда де Виньи идеей «обольщения» отрывка 1829 г., чтобы понять подлинную долю влияния обоих произведений и все значение байроновского образца в формировании поэмы. Но следовать Байрону — не значило ограничиваться

Байроном, его абстрактным констатированием безмерности человеческих страданий и отсутствия счастья. Лермонтов писал не мистерию, а поэму. Действие совершалось не у истоков жизни человечества, а ближе к сегодняшнему дню. Однако главная трудность состояла в формировании оригинальной художественной идеи. Прекращение, фактически уже в 1831 г., работы над поэмой косвенно отражало бессилие решить тему «Демона» по-своему. Замысел ее стал по силам только зрелому художнику.

Обычно лермонтовского демона сопоставляют лишь с байроновским Люцифером, забывая, что влияние шло от общего идейного содержания драмы и что байроновские параллели: Каин — Люцифер в поэме Лермонтова сошлись. «Изгнанник рая» предстал вполне очеловеченным. Уже первое слово поэмы характеризует его «печальным». «Лучших дней воспоминанья» настолько контрастируют с его действительным положением, что даже «всего припомнить не имел он силы!» Байроновский Люцифер еще поглощен познаньем и если не «сеяньем», то рассеиваньем, раскрытием «зла». Демон лишь в прошлом был «познанья жадный», когда «не грозил уму его веков бесплодных ряд унылый...». К тому же «и зло наскучило ему». Богоборческие мотивы Люцифера потеряли свое значение:

...стоили ль трудов моих
Одни глупцы да лицемеры?
(Т. III, стр. 476.)

Демон искренно хотел бы жизни, счастья, любви. И вот он увидел и полюбил. И, полюбив, «позавидовал невольно неполной радости земной». Ни «искушенью», ни «забвенью» нет места. «Он с новой грустью стал знаком». Сколько нежности вложил он в свой голос, когда успокаивал рыдающую Тамару! А потом во сне:

...взор его с такой любовью,
Так грустно на нее смотрел,
Как будто он об ней жалел.
(Т. III, стр. 466.)

Любовь совершенно видоизменяет его:

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!...
(Т. III, стр. 466.)

Tabula rasa! Воск! Лепи из него, что хочешь. Исповедь демона полна «жалоб»: страшно жить в одиночестве, «без разделенья», «не зная назначенья», «без цели».

Белинский видел в «Демоне» и «сомнение» и «идеал новой истины», путь к которому лежит через «все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования».

Люцифер не «кажет» Каину, даже «издалека», ничего положительного. Но в самом Каине оно еще живо, хотя и борется с сомнением. Поэтому внутренний мир героя мистерии Байрона близок лермонтовскому демону. Больше чем Александр из «Двух братьев», он имеет прав на признание: «всегда один, отверженный, как Каин, бог знает, за чье преступление» (т. IV, стр. 385). Этими горькими признаниями дышит исповедь демона, ими он «страшен» и «могущ». Но Тамара склоняется на его мольбы вовсе не из сострадания к «страдальцу», как Элоа в поэме Альфреда де Виньи. Еще до встречи с демоном, как у Каина до встречи с Люцифером,

...часто тайное сомненье
Темнило светлые черты...

(Т. III, стр. 459.)

Она тоже не могла удовольствоваться «неполной радостью». В отличие от «Мцыри», тут нет и следа идеализации кавказского быта. Ни «судьба печальная рабыни», ни судьба монахини не удовлетворят «сердце, полное гордыни». Выразительный образ передает ее переживания: «То горный дух, прикованный в пещере, стонет». Мечты и думы Тамары бегут от небесного: «Святым захочет ли молиться — а сердце молится ему». «Ты не угаснешь без страстей», «Я дам тебе все, все земное» (не «неполную радость земную»!), — обещал ей демон, и это сбылось. Но Лермонтов, как и Байрон, твердо усвоил правило: страдающий заставляет страдать и других. Конец «в пылу страстей и упоенья» был трагичен для обоих. Проснувшиеся надежды были лишь «мечты безумные», так как он — «дух беспокойный». У этого демона есть свой «демон», который не только, «дав предчувствие блаженства», «не даст... счастья никогда», но который даже в само «предчувствие блаженства» вносит предчувствие «вновь грозящей разлуки».

История создания «Демона» не оставляет сомнения в том, что в основу поэмы положена не идея милосердия Альфреда де Виньи, а идея счастья, хотя и личного, в отличие от Байрона. Преувеличенное мнение о влиянии французского романтика игнорирует тот факт, что, даже по словам незадачливого критика (А. П. Шан-Гирея), сам Лермонтов решительно отверг предложенный «план», сказав, что он «сильно смахивает на Элоу, Soeur des anges, Альфреда де Виньи». С другой стороны, в отличие от Каина, страдающего от сознания, что он — предтеча и виновник умноженного страдания «будущих поколений», лермонтовский демон переключает вопрос как раз в личный план:

Что повесть тягостных лишений,
Трудов и бед толпы людской
Грядущих, прошлых поколений
Пред минутою одной

Моих непризнанных мучений?
Что люди? — что их жизнь и труд?
Они пришли, они пройдут...
Надежда есть — ждет правый суд:
Простить он может, хоть осудит!
Моя ж печаль бессменно тут
И ей конца, как мне, не будет...

(Т. III, стр. 476.)

Много раз упрекали Лермонтова за то, что его тема личного счастья уже байроновской, общечеловеческой. Однако надо понять закономерность этой темы у Лермонтова, ее противоречия и перспективу разрешения этих противоречий. Тогда раскроется подлинное значение поэмы как трагедии индивидуалистического протеста, которому, однако, созвучен «вечный ропот человека», не случайно последним аккордом завершающий поэму.

«Мцыри», и в особенности «Демон»,—высшее выражение лермонтовского байронизма. Лермонтов вплотную, хотя и в романтическом аспекте, подходит к важнейшим противоречиям. Романтические обобщения становятся более гибкими. Скорбь впервые обобщается как неудовлетворенное и, может быть, даже неудовлетворимое стремление к жизни полноценной, а не к «неполной радости земной». Субъективный элемент все определеннее выступает как «признак гуманности». Герой значителен уже не в силу своих личных качеств. Шиллеризированный Фернандо кричал: «Как я велик!», но этими словами не мог скрыть свое фактическое ничтожество. Демон признает не только свое «величие», но и «бесплодность» его. Мцыри, и в особенности демон, не столько принципиальные, сколько невольные индивидуалисты. Бóльшая зрелость идеи «Демона» сказалась в том, что в нем наиболее завершенно, хотя и романтически, намечены противоречия индивидуалистической формы проявления общественной идеи счастья. Это означало более объективное изображение романтического героя, вскрытие его сильных (непокорность, высокие запросы) и слабых сторон (одиночество, бессилие, отчаяние). А объективно раскрытая трагедия индивидуалистического протеста означала в то же время его крах, и эта идея в «Демоне» выражена яснее и ярче, чем в «Каине», потому что бунт Каина был слабо мотивирован, тогда как вся поэма Лермонтова служит мотивировкой протеста: демон принужден возвратиться к тому, от чего сам хотел отойти.

«Демон» как наиболее о б о б щ е н н о е выражение романтического образа, естественно, означал и его завершение. Он обнаруживал также невозможность средствами романтического метода вскрыть причины «болезни века».

В отличие от непосредственно общественного характера «мировой скорби» Байрона —

...Среди таких руин
Что наша скорбь? Своих я не коснусь кручин, —

(*«Чайльд-Гарольд», песнь IV, строфа 106.*)

типичные романтики делали акцент именно на «свои кручины». «Мировая скорбь» в их личной скорби звучала лишь отдаленно. Широкая и глубокая индивидуальность отличает Байрона от индивидуалистического романтизма.

Влияние Байрона, с одной стороны, и «ложно величавой школы» — с другой (вовсе не «сплав», а одно из проявлений двойственности раннего Лермонтова), сказывалось отрицательно и в художественном отношении. Слабый Юрий произносил богоборческие речи. Его «ошибка», как и «ошибка» Арбенина, была одновременно и слабостью автора. Работая над «Мцыри» и над окончательной редакцией «Демона», Лермонтов преодолел эту двойственность, выделив из нее свой «лермонтовский элемент», в котором тонули общеромантические ноты, а байронизм получал оригинальный лермонтовский отпечаток. Достигая, наконец, цельности и монументальности героев Байрона, Лермонтов идет значительно дальше по пути индивидуализации лиц и конкретизации условий.

Истина, выраженная в общем виде, как известно, еще не говорит всего. Таково положение Спасовича: «Лермонтовское настроение может иногда показаться более байроновским, чем у самого Байрона», применяемое им недифференцированно ко всему творчеству. А истина в том, что в раннем творчестве это настроение более субъективно-романтическое, тогда как в зрелом — объективно-реалистическое. И чем сильнее выражен «лермонтовский элемент», тем больше в нем подлинно байроновского по существу, а не только внешне (эпитеты, имена, эпиграфы и т. п.). Вот почему абсурдны и обречены на неудачу формалистические исследования. Там, где меньше всего текстуальных совпадений, как раз сильнее всего проявляется преемственность, т. е. одновременно связь и своеобразие. Наоборот, многочисленные текстуальные совпадения в ранних произведениях подлинного трагизма «Тьмы» и «Каина», подлинной лирики «Сна» не передают, несмотря на чрезмерное усиление и сгущение красок.

Но вопрос еще сложнее. На протяжении всего творчества Лермонтов одновременно и романтичнее и реалистичнее, субъективнее и объективнее Байрона. Оставаясь романтиком в общих «метафизических» вопросах, он приближался к реализму, поскольку обращался к конкретному изображению действительности. Таковы были вообще основные тенденции философии и литературы первых десятилетий XIX в., противоположные и родственные, параллельные и последовательные. Усиление субъективно-романтического и объективно-реалистического взгляда на жизнь, два способа протеста часто переплетались. Уже Байрон,

который, как сказал Гёте, был «не классик, не романтик, а само нынешнее время», по отношению к предшествующей литературе (особенно немецкой) выступал в этой двойственной роли (Конрад по отношению к Карлу Моору, Манфред—к Фаусту, но, с другой стороны, реализм «Дон—Жуана»). Движение Байрона к реализму проходило в борьбе двух тенденций, остро сказавшейся особенно в последние годы. Одновременно с «Дон-Жуаном» писались «Каин» и романтические трагедии «рока».

Условия России 30-х годов в большей степени, чем где бы то ни было, питали и романтику и реализм, заставляли и бежать от жизни и вновь возвращаться к ней, требовали и романтического протеста и реалистического изображения условий, определяющих положение личности в современном обществе. Поэтому нигде не было такого сочетания и внутреннего развития (уже с первых шагов) обеих тенденций, как в творчестве Лермонтова. Романтические мотивы при всей своей незрелости содержали протест, который принимал все более существенный и конкретный характер. Это противоречие романтических произведений вело к реализму и в нем находило свои разрешения. Но реалистический элемент добывался и в романтической лаборатории. С одной стороны, герой получал у Лермонтова еще бóльшую субъективность и лирическую окраску, чем у Байрона, становился, как говорил Белинский, «отражением тени» «собственной личности» автора. Но, с другой стороны, уже в самых ранних поэмах Лермонтов ставил его в более конкретные условия и окружал совсем другого сорта и калибра объективно раскрытыми художественными типами. В зрелом творчестве это противоречие особенно ощутительно. Как субъективны Мцыри и демон, но как тщательно описан кавказский быт и природа, сколько внимания местным сказаниям! А главное, как реалистически мотивированы все поступки романтических героев, как правдивы их переживания, как глубоко подметил Лермонтов слабости любимых героев!

Невозможно сопоставлять произведения Лермонтова только с одним каким-нибудь произведением Байрона. В любом из них проявляется отношение к Байрону соответствующего периода и к его творчеству в целом, потому что на каждом этапе Лермонтов «обгонял» Байрона, ускоренно совершал байроновскую эволюцию, используя весь пройденный Байроном путь. Уже в ранние поэмы, в основном соответствующие восточным поэмам Байрона и на них ориентирующиеся, врывается влияние более зрелых произведений: «Шильонского узника», «Манфреда» и «Каина», обобщающих идеи свободы и счастья. Более того, на их основе сразу зарождаются центральные циклы, в дальнейшем претерпевающие значительную эволюцию и в ней снова «обгоняющие» Байрона, как Печорин идет дальше не только Дон-Жуана, но и Онегина. Герой «Исповеди» близок и к Гяуру и к шильон-

скому узнику, Арсений стоит между узником и Уго. Демон первых редакций испытал влияние и «Каина», и мистерии, изображавшей любовь ангела и смертной. Оригинальное лермонтовское перекликается сразу и с ранним и с более зрелым Байроном, оно противоречиво. Идет беспрестанная борьба Лермонтова сегодняшнего с Лермонтовым вчерашним и Лермонтова завтрашнего с Лермонтовым сегодняшним. Трудности роста сказываются даже в прекращении работы над противоречивым замыслом, пока, наконец, более зрелая концепция не пробьет себе дорогу. Мцыри уже ближе к шильонскому узнику, мотивы которого не раз звучали и в лирике; окончательный демон ближе к Каину. Лермонтов в «Демоне», как Байрон в «Каине», переходит к романтизму, который можно назвать скептическим по отношению к самому романтизму и от которого один шаг к реализму.

Такой быстрый, при всей своей сложности, идейный и художественный рост Лермонтова объясняется тем, что он, подобно своему герою,

Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной...

(Т. I, стр. 381; т. II, стр. 53.)

Белинский, которому был известен всего «пьес десяток первых его опытов», был прав, когда писал Боткину (17 марта 1842 г.): «Надо удивляться детским произведениям Лермонтова — его драме, «Боярину Орше» и т. п. (не говоря уже о «Демоне»)... эта сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это — «с небом гордая вражда», это — презрение рока и предчувствие его неизбежности. Все это д е т с к и, но страшно сильно и в з м а ш и с т о». А двумя годами ранее, тоже сравнивая юношеские произведения Пушкина и Лермонтова, Белинский дал следующую замечательную характеристику: «В первых лирических произведениях Лермонтова, разумеется, тех, в которых он особенно является русским и современным поэтом... уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни, но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества». Напомним, что к «первым лирическим произведениям», не считая «детских» («Демон», «Маскарад», «Боярин Орша» и т. п.), Белинский относил «Бородино» и «Песню», произведения переходные в точнейшем значении этого слова. В них впервые из-за «страны порочной» (т. I, стр. 214) вырисовывается «Родина». Субъективно-романтический аспект типично байронического «Боярина Орши» буквально через год сменяется объективно-реалистическим углом зрения «Песни». Лиро-эпический жанр

вытесняется не известной Байрону эпикой. Почти одновременно Лермонтов выступает и прекрасным знатоком поэм Байрона и не менее глубоким, по словам Белинского, выразителем грусти, «которая составляет основной элемент, родную стихию, главный мотив нашей национальной поэзии». В «Песне» Лермонтов показал «кровное родство своего духа с духом народности своего отечества».

В «Песне» тоже «страсти», как и в «Боярине Орше», тоже «месть», как и в «Вадиме». Впрочем, уже в самых задушевных циклах поэм Лермонтов усложнил мотив «мести», играющий столь важную роль в других его произведениях, как и в романтических поэмах Байрона. Мстить хочет скорее Орша, но не Арсений. В герое зреет сознание, что виноваты не отдельные личности, а «монастырский закон», «люди», а не человек и не рок. И если месть купца Калашникова получает общественное значение, то только потому, что в лице Кирибеевича и стоящего за ним царя выступает этот деспотический «закон», грубо попирающий права личности. Луначарский очень верно замечает, что в произведении заключен «заряд гигантского мятежа» и что герой взят «в совершенном согласии с первоначальным духом буржуазных революций, как представитель народа». Это возможно было только в России, еще не пережившей буржуазно-демократической революции, и имело огромные творческие последствия. Защита прав личности перерастает рамки личной «мести» и поэтому окружена атмосферой всеобщего, а не только авторского, сочувствия. Впервые перед лицом двух реально-исторических борющихся сил автор обошелся без третьей позиции, хотя некоторый след ее остался в том индивидуалистическом способе борьбы, который избирает герой «Песни». «Песнею» завершает Лермонтов свой первый период — поэзию «страстей». «Думою» он закрепляет период зрелого творчества с его оригинальным «лермонтовским элементом». Наконец пришла пора, о которой Лермонтов лишь мечтал в 1832 г.: рассказать свои «думы». «Он, только он может совершить это, как полный представитель настоящего, д р у г о й в л а с т и т е л ь н а ш и х д у м!»

Очень знаменательно в устах Белинского это применение к Лермонтову пушкинской характеристики Байрона. От Байрона же («Байрон в «Манфреде», «Каине» и других произведениях») Белинский ведет основную стихию поэзии Лермонтова, именно преобладание в ней «субъективных стихотворений». С точки зрения 30-х и 40-х годов пушкинской критики субъективности Байрона было уже недостаточно. Исходя из того, что «в таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности», Белинский обосновал закономерность и подлинную народность этого элемента в поэзии Лермонтова: «По этому признаку мы узнаем в нем поэта русского, н а р о д н о г о в высшем и благороднейшем значении этого слова, — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества». В то же

время, высмеивая «добрый и невинный романтизм русский», Белинский саркастически замечал: «Да и где, из чего было тебе создать истинный идеализм Байрона?» («Русская литература в 1842 году»). Одним словом, для великого критика было несомненно единство идеологических и творческих основ Байрона и Лермонтова, что, однако, не исключало, а, наоборот, предполагало оригинальное преломление их у Лермонтова. «Русская душа» лермонтовской «Думы» заключается в том, что это был новый вид «сатиры», как ее называл Белинский. Байрон в своих «непроизнесенных речах» бичевал пороки с высоты достигнутых им (Байроном) идеалов. В дневнике В. Кюхельбекера есть замечательная запись от 17 февраля 1831 г.: «Ювеналовские выходки Байрона и Пушкина... заставляют меня презирать и ненавидеть мир, ими изображаемый, и удивляться только тому, как они решились воспевать то, что им казалось столь низким, столь ничтожным и грязным». В этих «ювеналовских выходках» было, быть может, не меньше, чем у Лермонтова, «благородного негодования» и даже горечи, но в них не было лермонтовской «глубокой грусти», пронизавшей все стихотворение, а не «одну грустную строфу», как намечалось прежде. «Громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества», Лермонтов обрушил не только на это общество, но и на себя как на члена этого общества, как на «одного из героев нашего времени», которое

...с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

(Т. II, стр. 40.)

Пророческие слова! Некрасов создал пародию на «Колыбельную песню» и на Печорина в своем «современном герое» («Саша»).

Белинский глубоко прав, видя в «Поэте» «другую сторону того же вопроса». «Поэт» еще более, чем «Дума», — обращение к самому себе, написанное кровью сердца. Для Байрона слова «поэт» и «гражданин» были тождественны. Они сливались в той роли трибуна (реже — пророка), которую он фактически играл. Он ясно видел пропасть, отделяющую его от «поэта-лауреата» Соути, высмеянного им в «Видении суда». «Я не поэт, а гражданин», — перефразировал Рылеев слова Радищева, подхваченные впоследствии Некрасовым. Пушкин, впервые столкнувшийся с противоречием в роли поэта, не довел это противоречие до конца, остановился на противопоставлении «поэта и толпы». Уживающиеся две стороны пушкинского «Поэта» принимают у Лермонтова-романтика форму неразрешимого мучительного противоречия «избранника» и ничтожества». Подобно всем романтическим противоречиям, при обращении к действительности оно конкретизируется и тогда получает перспективу разрешения.

Смерть Пушкина разбудила Лермонтова основательнее декабристских настроений 1830—1831 гг. И прежде всего Лермонтова-поэта. Он начал осознавать и осуществлять роль поэта-трибуна. Правда, показателем незавершенности этого процесса у Лермонтова, в качестве романтического рецидива, выступает обновленный пушкинский «Пророк». Последнее по времени поэтическое слово Лермонтова оказывается шагом назад не только по сравнению с тремя годами ранее написанным «Поэтом», но и с пушкинским «Памятником». «Поэт» имел двойника! В нем развит тот же образ, что и в «Кинжале». Характерно, что Лермонтов не удовлетворился прямым, типично байроновским ответом:

Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
Как ты, как ты, мой друг железный.

Для него типичнее вопросы, а не утвердительные ответы. Это вообще специфическая черта творчества Лермонтова. Он, как повествуется об этом в предисловии к «Герою нашего времени», лишь указывает болезнь, а как лечить ее — «бог весть». Путаница же в определении роли поэта есть опять-таки частное выражение общего закона, сформулированного Белинским: «являясь решителем важных современных вопросов», Лермонтов «нередко в них путался», и, чтобы покончить с этой путаницей, «нужен был великий перелом в жизни автора», подготовленный всей жизнью и творчеством поэта, трагически прерванными. О стихотворении «Не верь себе», замыкающем «триумвират», Белинский сказал лишь бегло, отметив в нем противопоставление «истинного вдохновения» и «ложного». Но если бы мысль Лермонтова сводилась к указанной Белинским проблеме, это было бы всего-навсего повторение идеи «Пролога» «Ямбов» Барбье. Но вся горечь и боль лермонтовского стихотворения как раз в том, что в словах: «как язвы бойся вдохновенья» речь идет не об известном роде «ложного» вдохновения и «ложной» поэзии, а о поэзии вообще.

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят...
(Т. II, стр. 40.)

Вернее даже, говорит не он, а кто-то, получивший слово от имени «толпы». Безусловно лермонтовский голос звучит только в последней строфе, меняющей «нам» на «им». Крайне характерно, что и в эпиграфе, взятом у Барбье, произведено небольшое, но важнейшее изменение. Вместо «que me font» (какое мне дело...), как было у Барбье, у Лермонтова появляется «que nous font» (какое нам дело).

Но вдумываясь еще глубже в это замечательное произведение, мы убеждаемся в том, что оно, в гораздо большей степени, чем написанный ранее «Поэт» и позднее «Журналист, читатель и писатель», выходит далеко за пределы «разговоров о поэзии». «Не

верь себе» — разрушение последней крепости романтизма, производимое вчерашним романтиком. И здесь Лермонтов гораздо ближе не к Барбье (ведь можно, как говорит Байрон, «понимать, не чувствуя, и зная, не полюбить поэта»), а к своему любимому поэту последних лет — Гейне. Когда-то Лермонтов думал, что обладает монопольным правом на страдание. Но прошли «годы странствований», и поэт понял, что и в «толпе»

...едва ли есть один,
Тяжелой пыткой неизмятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

(Т. II, стр. 45.)

Романтическое противопоставление «поэта и толпы» находится в стадии грустных раздумий, мучительных колебаний поэта, уже давно мечтающего «рассказать» «толпе» свои «думы», но все еще сомневающегося в способности этой «толпы», которая перед ним «играючи идет» «дорогою привычной», понять его. Правда, ей уже «смешон» «плач и укор, с своим напевом заучённым» «мечтателя молодого», но, кто знает, она, быть может, осмеет и истинного поэта. В «Думе» из этой «толпы» он не исключил и себя. Таковы не преодоленные еще сомнения Лермонтова, таков глубоко личный лирический смысл скептического «Не верь себе», в отличие от ранней лирики, уже ставившей большой общественный вопрос о «месте поэта».

Белинский, неточно определив тему стихотворения, назвал, однако, действительно характерное для Лермонтова и уже здесь ощутимое явление («напев заучённый», «меч картонный»). Генеральное отмежевание от эпигонов романтизма—линия и Белинского и Лермонтова. Критик-публицист и писатель-реалист каждый своими средствами делали одно дело. Как на фоне Грушницкого вырос Печорин, так на фоне жестокой критики Бенедиктова, Марлинского и других «подражателей» Белинский определил значение оригинального, самобытного творчества Лермонтова. Он говорил, что в одном четверостишии «Думы» «сказано больше, чем в двенадцати томах иного «господина сочинителя» (намек на Марлинского). С тем же негодованием и сарказмом он писал: «Только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквою не видят мысли и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фолиантов могли бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину или Жуковскому, но и гг. Бенедиктову и Якубовичу». И одновременно с этим Белинский особо отмечает «два перевода из Байрона», которые «тоже выражают внутренний мир души поэта» и как родственные по тону вливаются в «этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни!»

Прошло уже много лет с тех пор, как Лермонтов провозгласил: «Нет, я не Байрон». Во втором обращении к Байрону, падающем уже на зрелое творчество, нет и тени подражательности, столь характерной для ранней поры. И, однако, новая «Еврейская мелодия» не текстуально, а внутренним содержанием ближе к подлинному Байрону, чем старая в «Испанцах», не говоря уже о чисто романтической «Еврейской мелодии» 1830 г., неизвестно даже почему так названной (предполагают, что это одна из встречающихся у юного поэта ошибок в переводе с английского). Стремление приблизиться к Байрону заставило Лермонтова вторично перевести стихотворение «В альбом», неоднократно и до Лермонтова привлекавшее внимание переводчиков.

Белинский, естественно, не мог назвать третье стихотворение, навеянное Байроном, относящееся к этому же времени, что и два предыдущих. «Умирающий гладиатор» увидел свет уже после появления статьи Белинского, в 1842 г. Нужно еще резче, чем это сделано Б. М. Эйхенбаумом, отвергнуть утверждение М. Брейтмана о влиянии Шендолле и подчеркнуть зависимость лермонтовского стихотворения только от Байрона. Не потому, что у Байрона отсутствует лишь одна деталь (упоминание об отце), дающая повод привлекать в качестве второго образца Шендолле, не потому даже, что у Лермонтова отсутствует целый ряд деталей, имеющихся и у Шендолле и у Байрона (например, приветствие победителя). В стихотворении Лермонтова нет никаких следов идейного влияния Шендолле. Байрон, вероятно воспользовавшийся некоторыми деталями стихотворения французского романтика (если только не было другого общего источника), вдохнул в него новую жизнь, придав ему социальное и философское обобщение. Гладиатору противостоит уже не просто «зверский Рим» и «римская чернь», а «император» и «праздничная толпа». Мотив мщения есть для Байрона не немедленная месть, а «время-мститель», своеобразное понимание исторического процесса, перекликающееся с просветительским, по которому несправедливость должна в конце концов понести возмездие. Лермонтов еще более развил идею Байрона в социальном отношении. Характеристика «буйного», «развратного Рима» еще заостреннее. Появляются «надменный временщик и льстец его сенатор», «венчающие» «похвалой победу и позор...» Наряду с «бесчувственной толпой» и даже впереди ее, как им и полагается, стоят «знатные». У Байрона, как и у Шендолле (оба описывали действите ьную статую), гладиатор «на руку оперся». Героизация уже значительно снижена, по сравнению с Шендолле, но все-таки гладиатор умирает «бестрепетно». Совсем иное у Лермонтова. «Жалкий раб»

...безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...
И молит жалости напрасно мутный взор...
(Т. II, стр. 1.)

Лермонтов хочет дать объективную, а не желательную картину. Его «сраженный гладиатор», который «пал, как зверь лесной», не будет отлит из бронзы. Уже сейчас он «презрен и забыт... освистанный актер». Да и умирает он не со словами проклятья по адресу убийц, а с элегическими, столь обычными у Лермонтова безнадежными словами: «Прости, развратный Рим, — прости, о край родной...» Вспомним, что даже в стихотворении, пронизанном идеей «мщенья», поэт умирает

...с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

(Т. II, стр. 16.)

Даже «Благодарность» вовсе не есть простой «отголосок богоборческих речей Каина». В том-то и отличие этого стихотворения от заимствованных у Байрона рационалистических богоборческих мотивов ранней лирики и драм, что «в этом сарказме обманутого чувством и жизнью сердца», как писал Белинский, «утомление чувством; сердце просит покоя и отдыха, хотя и не может жить без волнения и движения». Сколько горечи прибавилось к теме «Паруса»!

«Умирающий гладиатор» Лермонтова значительно превосходит свой образец со стороны художественной. Как при переводе «Еврейской мелодии» Лермонтов сознательно отошел от ее библейского тона, так в «Умирающем гладиаторе» не оставил даже намека на «антикварность», седую древность происходящего, ожившую в памяти «паломника» (ср. «I see before nee the gladiator lie», послужившее Лермонтову эпиграфом). Все совершается как бы в настоящее время. Из трех байроновских строф сделано две, уничтожена статическая вступительная строфа. Описание выиграло в непосредственности и лиричности.

Особо следует остановиться на истории с концовкой. Она также восходит к IV песне «Чайльд-Гарольда», где даны «историй многотомные деянья —в одной главе». Вслед за описанием умирающего гладиатора Байрон дает некоторое обобщение этого образа, символизирующего место,

...где убийств кровавый пар вставал;
Где нации теснились и жужжали...
. . . . . .
Где вопли миллионов изрекали
То жизнь, то смерть — игрушки для толпы.

(Строфа 142.)

Но еще ближе лермонтовская концовка к строфе 94-й:

В ничтожество тупое погрузясь,
Бредет весь мир в глубоком разложеньи,
Природой извращенного гордясь,

Передает потомству ослепленье;
И вновь рабов природных поколенья
Вступают в бой — за цепи, не права;
Их ждет, как гладиаторов, паденье
Средь круга той арены, где сперва
Склонились их отцы, как с дерева листва.

Эту перспективу Лермонтов показывает уже осуществленною в настоящем:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд — игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!

(Т. II, стр. 2.)

Запад, этот «когда-то пламенных мечтателей кумир», был для Байрона грудой развалин. Но его взоры обращались к странам, вступавшим в национально-освободительное движение. Он верил, что в Италии, от которой позднее он ждал как бы второго издания французской революции, «творческим ключом еще сверкать развалины готовы». Вспоминая титанов прошлого, он говорит: «Чем были те в былом, тем ныне стал Канова» (строфа 55). Он верил, что

...придет пора сознанья,
И грянет стих глубоко вещий мой
На головы людей проклятия горой, —

(Строфа 134.)

и потому был «чужд отчаянью душой». «Пока восстанья крик народы не поднимут», он обратится взором к бессмертному прошлому страны «гениев» и «героев», будет «мыслить смело» и столь же смело творить суд.

Лермонтов не был славянофилом и не отстаивал особых «устоев» «страны рабов, страны господ», сыны которой, как он думал, пройдут,

Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.

(Т. II, стр. 40.)

Но не больше оснований у него было и для западничества. Нельзя забывать, что с Запада в конце 30-х годов долетали уже не звуки «гордой лиры Альбиона», а

...песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

(Т. II, стр. 2.)

Правда, Лермонтов руссоистски видит причину упадка в «язве просвещенья». Анализируя «Думу», Белинский не согласился с тем ее местом, где поэт укоряет «новое поколение», «что оно иссушило ум *бесплодною наукою*». Лермонтов не мог быть «не франк, не славянин», как требовал от него Н. Сатин, идеал которого взят едва ли не с Байрона («мира гражданин»). Однако Лермонтов не «западник» не потому, что он «славянофил», а потому, что на Западе он не видел прогрессивных сил. Огульная характеристика собственной страны сопровождалась такой же огульной характеристикой Франции, через семь лет боровшейся на баррикадах.

Очень показательно, что, как бы чувствуя недостаточность такой характеристики «европейского мира», во всяком случае ее художественную неполноценность, натянутость сравнения, Лермонтов перечеркнул эту концовку, ограничившись тем обобщением, которое было заключено в конкретном образе.

Итак, близость к Байрону и одновременно своеобразие зрелого творчества Лермонтова сказались в преобладании субъективного элемента, в возобновлении, после четырехлетнего перерыва, лирики, использующей ряд мотивов Байрона, в завершении двух циклов поэм. «Мрачный» Байрон помог Лермонтову выразить собственные скорбные звуки. Жизнеутверждающим стремлениям Лермонтова был также близок «Байрон с его чувственным пылом». Но в зрелом творчестве влияние Байрона не только усиливается по этим линиям, но и расширяется. Все более растущим реалистическим тенденциям открывается другой Байрон, создавший «горькую сатиру на современное общество» (Энгельс). Правда, здесь еще большую роль сыграли пушкинские литературные традиции, но ведь и они в своих истоках восходят к Байрону.

Обрисованные выше особенности последних романтических поэм объясняются тем, что они создавались уже в условиях перехода к поэмам реалистическим, к лирическим «думам», даже к роману в прозе. Вовсе не случайно в отношении Мцыри и демона употреблены выражения «безумный бред», «мечты безумные». Они перекликаются с целым рядом поэтических высказываний, развертывающих настоящую самокритику зрелого художника над ученическими опытами:

Наш век смешон и жалок, — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья
. . . . . .
Впадал я прежде в эту слабость сам...

(Т. III, стр. 364.)

Все, что составляло содержание романтических поэм, называется не иначе, как «безумный, страстный, детский бред» (т. III,

стр. 420). Черты байронического героя пародируются. Рядом с «печальным» появляется «хитрый демон». Особенно рельефно критическое отношение к романтизму выражено в стихотворении «В альбом С. Н. Карамзиной» (1841):

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

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

(Т. II, стр. 117.)

Обычно забывают, что это «преодоление байронизма» восходит к самому Байрону. Вот уничтожающая характеристика «байронических поэм», данная их создателем. В письме к Муррею (1821) Байрон писал: «Я скорее старался показать в пьесе сдержанные страсти, нежели высокопарное их выражение, которое теперь в моде». Далее он добавляет, что последнее «вовсе нетрудно, как я и доказал в моих юношеских сочинениях, конечно, не драматических». В другом месте Байрон назвал свои ранние произведения «преувеличенными бессмысленностями» и говорил: «Ни одна душа на свете не сделала столько, сколько я в моих первых сочинениях, для того чтобы распространить этот стиль, преувеличенный и фальшивый». «Ода к Венеции» (1818) приветствует народы, переставшие «питаться только жвачкою печали».

Если даже не все эти высказывания были знакомы Лермонтову, они остаются свидетельством того, что Лермонтов, правда ускоренно, прошел путь, аналогичный байроновскому. В своем зрелом творчестве он пошел дальше Байрона не только в выражении типично байронической темы («Мцыри», «Демон»), но и в «преодолении байронизма», отчасти уже начатого английским поэтом. Прежде всего в корне изменился творческий облик Лермонтова. Доминирует уже не романтическая лирика, а лирическая «дума», сатирико-бытовая повесть в стихах и роман. Нет нужды доказывать, что все эти жанры также восходят к Байрону. Важнее показать специфику их у Лермонтова.

У Байрона Лермонтов учился «воевать с людскими предрассудками». Вероятно, Байрона Лермонтов имел в виду, когда писал в «Сашке»:

Клянусь, иметь великий надо гений,
Чтоб разом сбросить цепь предубеждений...

(Т. III, стр. 374.)

Байрон действительно «разом» порвал с аристократическим обществом, жил своими нуждами и запросами. Лермонтов, как

и другие «лучшие люди из дворян» в России, еще не осуществил этого разрыва. Превосходство Лермонтова сказалось в другом. Если Байрон, по словам Белинского, стремился «не столько к изображению современного человечества, сколько к суду над его прошедшей и настоящей историей», то Лермонтов, по-своему продолжая этот «суд», переходит к реалистическому «изображению» типических явлений современности. Указав на близость Шиллера и Байрона, Гёте в то же время заметил, что «последний превосходит его в знании света». Лермонтов в этом отношении опередил не только автора «Коварства и любви», но и автора «Дон-Жуана». Правда, не сразу. Вопрос, заданный поэтом самому себе еще в 1831 г., «но что такое свет?» получил исчерпывающий ответ только много позднее, когда, «узнав хорошо свет и пружины общества» («Княжна Мери»), Лермонтов, подобно воспетому им поэту, «восстал... против мнений света», «душного для сердца вольного и пламенных страстей», и создал свою знаменитую «Думу». 1840 г. Лермонтов встретил стихотворением, по теме перекликающимся с ранним. Но если в 1831 г. он ограничился лишь признанием:

Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил...

(Т. I, стр. 173.)

то теперь, когда «шум толпы людской спугнет мечту мою», поэт разражается пламенным гневом:

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

(Т. II, стр. 59.)

Ненавидя «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски» (т. II, стр. 58); не сгибая колен «перед идолами света» (т. II, стр. 119); страдая «среди ледяного, среди беспощадного света» (т. II, стр. 63); не в силах порвать «светские цепи», Лермонтов и как художник следует Байрону, создавшему жанр сатирико-реалистической поэмы («Беппо», «Дон-Жуан»), который через Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне») привился и в России, но окончательно упрочился и приобрел особую остроту только у Лермонтова. «Как жизнь, разнообразен мой роман», — говорил Байрон о «Дон-Жуане». Но Лермонтова, уже в гораздо меньшей степени, чем Пушкина, могло удовлетворить его «шекспировское разнообразие». Если раньше он довольствовался воспеванием «свободы, мщенья и любви», то теперь преобладающих в «Дон-Жуане» мотивов («вдохновлен любовью и войной») уже явно недостаточно. Недостает того, что Толстой впоследствии назвал «миром» действительности не политической в тес-

ном смысле слова, какая преобладает у Байрона, а социально-психологической. Правда, и темы «Дон-Жуана» были близки Лермонтову, занимали одно из центральных мест в его творчестве. Как и Байрон, Лермонтоз воспевал и оплакивал чистую земную любовь, поруганную в современном обществе. Пестель в «Русской правде» доказывал необходимость завоевания Кавказа, что поэтически поддерживал Пушкин, Грибоедов был послом в Персии, а Лермонтов, сам участвовавший в «покорении» и даже иногда примирявшийся с ним, уже увидел, «за гранью дружеских штыков», «плен» для ребенка («Мцыри») и для целой страны («Кавказу», «Спор»). Глубже понимая трагическую неизбежность захватнических войн, Лермонтов, вслед за Байроном, показывал, что это «бойня», что «война священная—только за свободу». Сколько сарказма в словах Лермонтова: «воевать с людскими предрассудками труднее», чем «за белый крестик жизнью рисковать»! У Лермонтова реалистические картины войны («Валерик» и другие стихотворения) отличаются от байроновских (в «Дон-Жуане») еще большей будничностью и правдивостью.

«Тамбовская казначейша» характерами действующих лиц, если не сюжетом, напоминает «Беппо». Супруги Бобковские и штаб-ротмистр Гарин вызывают в памяти Лауру, «турка», ее первого мужа, и графа. Здесь та же скука и пустота «дворянского круга», тот же вызов лицемерию и ханжеству, тот же «несвязный рассказ», «нежданная развязка», то же желание кончить дело «полюбовно». Правда, положение героинь разное, и, что самое главное, в лермонтовской повести больше злости и презрения к уродствам жизни. В этом она ближе к общему тону «Дон-Жуана.

Влияние байроновского романа в стихах, правда осложненное «Онегиным», явственно и в «нравственной поэме» «Сашка», которая даже названа «романом», и в «Сказке для детей». Описание жизни героя и героини восходит к описанию юности Дон-Жуана. Сашка в известном смысле может даже быть назван русским Дон-Жуаном. Это «добрый малый», «чуждый общественных связей», растрачивающий жизнь на самые элементарные уроки «науки страсти нежной». Разнообразие, отсутствие четкого плана, отступления и подгонка сюжета, некоторая «темность» замысла — все это идет от Байрона, как и основная сатирическая струя. Автор «Дон-Жуана» говорил:

Не все ж свои оплакивать страданья,
И так как жизнь — лишь горестный обман,
Что может привести в негодованье,
И выставка пустая, то не грех
Дарить всему на свете только смех.

(Пер. П. Козлова, песнь VII, строфа 2.)

Лермонтов также отходит от своего старого романтического героя, с его «слезами», «бурями», «жадным сомнением» и безбреж-

ными желаниями, удрученного думой, что жизнь — «скверное наследство»:

...ныне
Осталось сердцу, вместо слез, бурь тех,
Один лишь отзыв — звучный, горький смех...:

(Т. III, стр. 385.)

Анализируя «Думу», мы уже отмечали специфику лермонтовской «сатиры». Ни «звучный, горький смех», ни даже «железный стих, облитый горечью и злостью», в отличие от Байрона, не могли быть последним словом Лермонтова. Не случайно «Сашка» и «Сказка для детей» остались незаконченными. Лермонтов чувствовал, что

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в упадок.

(Т. III, стр. 419.)

Сатирические повести в стихах оказались лишь переходной ступенью к новому, не известному Байрону и даже Пушкину, жанру прозаического романа, наиболее отвечающему задачам не только максимально объективного описания «болезней века», но и вскрытия их причин. А новый жанр, естественно, требовал и нового метода. В «Сашке» автор еще не развертывал психологического анализа, который в «Герое нашего времени» становится основным.

Образ Печорина долго вынашивался. Арбенин из «Маскарада», Александр из «Двух братьев», наконец, Печорин в «Княгине Лиговской» и романе «Герой нашего времени» — это, после «Мцыри» и «Демона», третий цикл, самый задушевнейший, самый оригинальный, отразивший все трудности пути к реализму. Эти трудности усугубляются тем, что Лермонтов не отбрасывает романтические мотивы, а реалистически их переосмысливает. Неизвестный в «Маскараде», слишком смахивавший на мстителя из «Лары», в следующей редакции передает свои функции Казарину. Уже у Пушкина «мщение» было снижено до уровня пустой и глупой дуэли. «Мщение» Грушницкого становится бесчестным. Однако самое интересное заключается в том, что и центральный герой утрачивает свои загадочные, байронические очертания. «Лорда Байрона портрет» в кабинете Онегина заменен у Жоржа Печорина («Княгиня Лиговская») картиной «неизвестного русского художника, не знавшего своего гения... Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски». «Их луч испытующий и укоризненный, улыбка более презрительна, чем насмешлива». «Картина сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтания, и он, как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары» (т. V, стр. 115). Нарисованный здесь образ, к которому Лермон-

тов вновь вернется в набросках рассказа, интересно сопоставить с прежним представлением о байроническом герое («На картину Рембрандта»). Сопоставление покажет, что, в соответствии с общей эволюцией творчества, от героев восточных поэм с их мятежными страстями Лермонтов перешел к скептицизму Байрона.

Герой романа, действие которого, в отличие от повести, было снова перенесено на Кавказ, не на поэтически-дикий Кавказ поэм, а на великосветский курорт, сохранил ряд черт байронического героя. Ему тоже выпало роковое предназначение быть «топором в руках судьбы», его глаза, как у Лары, не смеялись, когда улыбались губы, он «соблазнитель», «похититель», «мститель» и т. д.

Но, как хорошо показал Белинский, черты байронического героя в Печорине (в «Бэле» он «таинственное лицо») преодолеваются (в «Княжне Мэри» «туман рассеивается, загадка разгадывается»). Люциферовские идеи: «А что такое счастье? насыщенная гордость» — опровергаются всем ходом романа. Когда же рецидивы романтизма всплывают наружу, происходит реальнейшая вещь — «Печорин впадает в Грушницкого».

«Ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не верите в действительность Печорина?» (т. V, стр. 186) — спрашивал Лермонтов. Его реалистический герой, в отличие от прежних, «не стал ни злодеем, ни святым», ни даже тем и другим одновременно. «В этом отношении Печорин принадлежал к толпе» (т. V, стр. 464), — пояснял автор, рисовавший в нем «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии» (т. V, стр. 186).

Уже романтического героя Лермонтов раздваивал, руководясь следующими соображениями: «разве ангел и демон произошли не от одного начала?»; «что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» («Вадим», т. V, стр. 14, 21). От этой общей формулы взаимосвязи сильных и слабых сторон героя до конкретизации ее — весь путь Лермонтова, искавшего причин этого раздвоения. Преодолеть Байрона на его собственной почве было невозможно. Печорин — уже сознательное реалистическое обобщение. И если в романтических обобщениях Лермонтов был связан преимущественно с Байроном, то в реалистических, кроме «горькой сатиры» Байрона, он опирался на опыт родоначальника новой русской литературы, утвердившего в ней бесстрашие художественного критического анализа и глубоко человеческий моральный подход к жизненным явлениям. Но Лермонтов углубляет пушкинскую характеристику «современного человека», изображенного «довольно верно» певцом «развратного Жуана» («Евгений Онегин», глава 7, строфа 22). Наряду с усилением негативной стороны, «пороков» героя, Лермонтов усиливает положительные стороны (неудовлетворенность настоящим, поиски).

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

«овладел» Онегиным, более типическим, хотя тоже страдающим и мечущимся. Бесплодность поисков приводит Печорина в отчаяние, но в отчаянии рождается мысль о «причинах», наконец, «отысканных». Благодаря этому относительно Печорина излишни даже доказательства, что он не «пародия», приводимые Пушкиным для своего героя. Какой мучительный, зигзагообразный путь вел к этому современному Онегину! Но зато какие приобретения! И значительная доля их относится за счет того, что Лермонтов, в более зрелую эпоху, чем Пушкин, воспринял, перечувствовал и начал преодолевать в себе «байроновское» состояние, характеризующее переходный период с его «бурями», «мятежностью», «страстями» и «думами», с его безудержными стремлениями и поисками «цели».

Отмеченная Белинским «двойственность Печорина» — огромный шаг вперед по сравнению с Байроном и Пушкиным, хотя и у них, особенно у последнего, было сознание этой двойственности. Но Лермонтов резко подчеркнул ее, тогда как в Байроне Пушкин имел некоторое основание сказать, что он

Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм, —

а сам Пушкин недостаточно ясно видел сильные, протестующие стороны «эгоизма».

В противоречивых характеристиках героев Лермонтова отразился диалектический XIX век, тогда как Байрон еще не был свободен от метафизики XVIII в. Реализм был знамением времени и подготовлялся всем творчеством, вызревал в отдельных описаниях быта, войны, крепостного права, но окончательно восторжествовал лишь тогда, когда Лермонтов всецело обратился к современности. При этом сами демонические и скептические мотивы, как показал Белинский, анализируя стихотворение «И скучно и грустно», приобретают все более конкретный характер мучительных размышлений не о жизни вообще (как у Байрона), а о жизни «нашего поколения».

Реалистическое выражение двойственности героя и было подлинным «преодолением байронизма», которое совершилось и могло совершиться только в России, потому что для России, только что освобождавшейся от романтизма, «преодоление байронизма» было задачей времени, и его осуществил Лермонтов, развив протестующие и обличительные тенденции. Кроме гениальных предшественников, Лермонтов своим успехом обязан своему переходному времени, нарастанию общественного движения 40-х годов, опре-

делившему роль «Героя нашего времени» в цепи генеральных произведений русской литературы.

В частных письмах, где он мог быть откровеннее, чем в статьях, Белинский прямо говорил об автобиографичности Печорина. Действительно, автобиографичность героя у Лермонтова даже бóльшая, чем у Байрона. Но важно не это, а то, что автобиографичность Печорина не есть автобиографичность Юрия, ибо выросла сама личность поэта, она тоже постепенно объективируется. Именно благодаря этому в эпосе современности, в романе, Лермонтов «объективировал современное общество и его представителей» (Белинский — Боткину, 13 июня 1840 г.). Так была в основном преодолена ахиллесова пята художественного метода Байрона — его субъективизм. «Добрый малый» поэмы «Сашка», а особенно Печорин, типичнее байроновского Дон-Жуана и гораздо ближе к современности, к эпохе, их создавшей. Вполне Лермонтову принадлежит также отмеченная Белинским «замкнутость целого», основанная, правда, не на «единстве идеи», а на «единстве настроения». Реализм романа сказался не только в правдивом изображении героя, но и всего фона. В данном случае особенно интересен тот фон, который раньше неоднократно давался в романтическом освещении. Уже очень рано Лермонтов, вслед за Байроном, усомнился в идеалах Руссо. Развивая мысли, высказанные Байроном в «Чайльд-Гарольде» в ряде строф, посвященных «женевскому гражданину», юноша Лермонтов записал: «Идеалы — что в них? Они прекрасны, чудесны; но несчастные софизмы, одетые блестящими выражениями, не мешают видеть, что они всё идеалы» (т. V, стр. 351). Практически же юный поэт, опять-таки вслед за Байроном, не мог избежать романтической идеализации «естественного состояния» (например, в прозаическом отрывке 1832 г. «Синие горы Кавказа»). Но в то время как Байрон, даже последних лет, не порвал окончательно с утопиями Руссо, что видно из некоторых мест «Дон-Жуана» (описание жизни Буна в VIII песне, строфы 61—67) и в особенности из поэмы «Остров», Лермонтов, близкий к Руссо и Байрону в уничтожающей критике «цивилизации», подчас односторонней, никогда в период своей самостоятельности не пытался идеализировать «первобытность». Характеризуя дикого Азамата, ограниченность любви Бэлы, Белинский находит в романе «самое верное понятие о нравах и обыкновениях диких черкесов». Мысль Белинского очень близка к высказываниям Маркса о «первоначальной цельности» и ее недостаточности для современного человека. Алеко, преображенный в цыгана, смутно чувствует, Печорин, рядящийся в черкеса («Un Circassien»), прекрасно знает, что идеалы XIX в. находятся в будущем, а не в прошлом. То, что Лермонтов понимал уже и выразил в афористической форме в 1830 г., его герой осознал с десятилетним опозданием.

Проблема «Лермонтов и Байрон» оказалась таким образом

проблемой диаметрально меняющихся отношений. Бóльший романтик был одновременно и бóльшим реалистом, бóльший скептик таил в себе «семена глубокой веры». Это объясняется особенностями развития России. Идеалы Байрона лежали в недавнем прошлом. У него уже не было возможности их утверждать. Он мог только скорбеть о разбитых надеждах и, оставаясь на их почве, с высоты метать громы и молнии. Энгельс и зарождающаяся в России в 40-х годах революционно-демократическая мысль считали пафосом его поэзии отрицание, отмечали величайшую прогрессивность этого отрицания, но в то же время призывали к выработке нового общественного идеала. Впрочем, для России, вступившей в полосу подготовки буржуазно-демократической революции, этот новый общественный идеал одновременно был и первым. Лермонтов с гениальной прозорливостью заметил, что «Россия вся в будущем». Он знал, что Россия еще не выработала своего общественного идеала, а значит, и цели личной жизни. Политические формы государственного устройства в программах декабристов были заимствованы у Европы. «Гуманность», составляющая «пафос» поэзии Пушкина, только взрыхляла почву, оставляя открытым основной вопрос. Лермонтов выступил в обстановке краха и декабристских и европейских идеалов («гуманизм революции»), с которыми еще считался Байрон. 30-е годы убедили его в недостаточности романтических «страстей», в бесцельности блужданий «Паруса». Но, отбросив романтизм, он пришел к скептицизму «Думы», стихов типа «И скучно и грустно», так как по целому ряду объективных и субъективных причин не видел зарождавшегося нового, вовсе не известного Байрону. Не видел, но предчувствовал. Вот почему, стоя на распутьи, Лермонтов, подобно своему герою, всматривается в туманную даль. Он не идет к намеченной цели, он ее еще не наметил. Очевидно, вспомнив свои юношеские мечты об «уделе» Байрона, уже в «Вадиме» поколебленные, Лермонтов устами Печорина говорит: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как... лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками».

Но Лермонтов преодолевает не только романтизм, но и скептицизм Байрона, преодолевает не легко и спокойно, а вырывая его с кровью, потому что он — плод его собственных

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Скептицизм и бесперспективность «Дон-Жуана»» и «Каина» сменяются требованием цели жизни. Вопрос, великий вопрос о цели личной жизни, так остро поставлен впервые в России Лермонтовым в его романе: «Зачем я жил? для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные».

От юношеской эпиграммы (1829 г.):

Тот самый человек пустой,
Кто весь наполнен сам собой,

(Т. I., стр. 34.)

от «преступного страдальца» ранних романтических поэм до «порочного мученика» (демон), или, говоря реалистически, до «страдающего эгоиста», «эгоиста» поневоле, не знающего общественного идеала, — такова одна из важных внутренних тем лермонтовского творчества.

Мы так часто ссылались на Белинского, чтобы показать, как глубоко и диалектически раскрыл он творчество Лермонтова, несмотря на то, что был лишен возможности проследить его эволюцию и даже просто все сказать. К тому же взгляды основоположника русской научной критики в общей литературе о Лермонтове и в особенности в специальных исследованиях по интересовавшему нас вопросу систематически игнорировались, что и объясняет в значительной степени несостоятельность основных положений этих работ. Байронизм Лермонтова в них или лишался оригинальности, сводился к «подражательности» (последователи Шевырева), или, трактуемый односторонне, принижался (Алексей Веселовский, Спасович), или отрицался вовсе, по крайней мере для зрелого творчества (В. О. Ключевский), или суживался и подменялся другими влияниями («руссоизм» у М. Н. Розанова, «неистовая школа» у А. И. Белецкого), или же, наконец, выдавался за одну из составных частей «сплава» (Б. М. Эйхенбаум). Что же касается общих недостатков перечисленных работ, то к двум, указанным Спасовичем (байронизм как исключительно литературное влияние и одностороннее понимание поэзии Байрона), надо прибавить и третий: к самой поэзии Лермонтова подходили упрощенно и прямолинейно. Одностороннее понимание байронизма как «поэзии мировой скорби» основывалось, между прочим, и на том, что эта сторона поэзии Байрона нашла многочисленных последователей. Конечно, и в этой изломанной линии исследований есть ценные точки; не говоря уже о фактическом материале, интересны отдельные наблюдения и обобщения, противоречащие основным установкам и поэтому обычно неправильно истолковываемые. Что касается работ на иностранных языках, то они очень немногочисленны; это скорее попутные высказывания (Вогюэ, Брандес, Рейнгольд) слишком общего характера, разделяющие все достоинства, а еще больше недостатки русских коллег. Так, например, выводы Дюшена повторяют в ухудшенном виде утверждение Ключевского.

В нашей работе, особенно в применении к зрелому творчеству Лермонтова, речь шла не о «влиянии», «заимствовании» или «подражании». Речь шла и не о простом «отражении», как было бы

в случае параллельного развития. Речь, по сути дела, шла о преемственности.

На произведения Лермонтова, как на картины художника из его повести, тоже легла «печать той горькой поэзии, которую наш бедный век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников» (т. V, стр. 328). Но в отличие от большинства «байронистов» Лермонтов знал и другого Байрона, «с его чувственным пылом и горькой сатирой на современное общество» (Энгельс).

Известное определение Луначарского требует уточнения. Байрон действительно был эхом буржуазной революционности, самым мощным, но далеко не последним. Про Лермонтова мало сказать, что он «являлся как бы последышем, последним и глубоко искренним эхом декабрьских настроений». «Декабрьские настроения» только «разбудили» его, как Герцена. Лермонтов не мог остановиться на исторически пережитом этапе. Уже Белинский угадал в нем поэта новой эпохи. Трагедия и надорванность лермонтовского творчества, неудовлетворенность настоящим, тоска по жизни, жажда «бури» и поиски «цели» отражали муки переходного периода к новому этапу освободительного движения. Таким образом и по отношению в Байрону это была новая в своем своеобразии эпоха. В борьбе с темными силами реакции Лермонтов и Байрон перекликались. Отсюда вырастал протест, но отсюда же и бессилие, порождающее пессимизм в поэтах «безвременья», периода «великих разочарований, как писал Чаадаев Пушкину. Но это был «действенный пессимизм» (Горький), не позволявший примириться с существующим злом. Поэтому передовые люди 40-х годов (Белинский, Герцен и др.) видели в «мрачной поэзии такого необъятно колоссального поэта, как Байрон» (Белинский, О сочинениях Державина), пафос отрицания, «зарю нового романтизма», подхваченного в России Лермонтовым, учеником, продолжателем и завершителем поэзии Байрона, «представителем» байронизма в русской литературе, как писал Чернышевский. Но если пафос отрицания восходил к Байрону, то реализм и народность продолжали пушкинские традиции. Конечно, в самом-то Лермонтове эти две традиции были слиты воедино и взаимно проникали друг друга.

Эпоха Байрона и Пушкина пробила первую брешь в буржуазной и дворянской революционности. Лермонтов начинает с того и делает центральным то, на чем остановились, что не стояло в центре внимания Байрона и особенно Пушкина. Индивидуальный протест соответствовал переходному периоду от революционности дворянской к демократической.

Оригинальный «лермонтовский элемент», как он охарактеризован Белинским, с «безверием в жизнь и чувства человеческие при жажде жизни и избытке чувства» был подготовлен его предшественниками и с отрицательной и с положительной стороны. Подготовлен был пафос его поэзии, заключающийся «в нравственных

вопросах о судьбе и правах человеческой личности». Но у Лермонтова он выражен уже в форме мучительных «вопросов, которые мрачат душу, леденят сердце». И прежде всего это вопрос о цели не жизни вообще, как он негативно поставлен в «Каине» и позитивно Пушкиным («чтоб мыслить и страдать»), а жизни «современного человека», «героя нашего времени». Правда, и у Лермонтова он поставлен еще абстрактно.

Пушкин «восславил свободу и милость к падшим призывал». Лермонтов протестовал и призывал к бунту. Конкретизируя протест и его объективные причины, он не только не порывал с Байроном, а, наоборот, преемствовал пафос отрицания и утверждение прав личности, преодолевая в то же время односторонности индивидуалистического и отрицательного взгляда на жизнь.

Только поэт страны, переживающей, по крайней мере в литературе, как говорил Белинский, «вдруг» «все моменты европейской жизни», мог стать и стал преемником прогрессивных сторон поэзии Байрона. Это был после Пушкина новый симптом констатированного много позднее Энгельсом перемещения литературного центра в Россию еще задолго до первых симптомов перемещения в нее центра революционного, о котором сказал Маркс.

Лермонтов завершил «европеизацию» русской литературы, начатую еще в XVIII в., но основательно продвинутую только Пушкиным. Вместе с тем Лермонтов продолжал отстаивать оригинальность русского искусства. Ему принадлежат характерные, если даже и не вполне точно переданные слова: «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое». Гоголь был самым «русским» из всех писателей XIX в. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»,— метко сказал Достоевский. Достоевский и Толстой уже сами породили тьму последователей на Западе. Русская литература встала в передовые ряды всемирной литературы.

М. А. Белкина

—

«СВЕТСКАЯ ПОВЕСТЬ» 30-х ГОДОВ И «КНЯГИНЯ ЛИГОВСКАЯ» ЛЕРМОНТОВА

Введение

«Княгиня Лиговская» не была Лермонтовым закончена и при жизни его никогда не печаталась (повесть эта была впервые опубликована П. А. Висковатовым в «Русском вестнике», 1882, № 1, стр. 120—181); однако «Княгиня Лиговская» — одна из первых попыток Лермонтова создать значительное реалистическое произведение в прозе — является очень важным этапом в развитии его творчества, в становлении его реализма.

На следующем этапе своего творческого развития Лермонтов создал такое исключительное по силе и значению произведение, как «Герой нашего времени». Роман этот является ответом Лермонтова на созревшую общественно-литературную потребность времени. Он создал прозаическое произведение, изображающее жизнь и быт современного русского общества.

О необходимости создания такого произведения писал еще в 20-х годах Пушкин; его призыв подхватили и развили Надеждин и особенно Белинский, требуя от литературы «народности», т. е. глубокого и правдивого изображения жизни. Борьба между романтизмом и реализмом, столь остро развернувшаяся в 30-х годах, была, в сущности, борьбой з а и п р о т и в показа современной общественной действительности в русской литературе.

Тридцатые годы характеризуются не только борьбой романтизма и реализма, но, в то же время, и критическим характером русского реализма. Именно теперь появляются повести Гоголя и Пушкина. Повести эти были тогда единичными явлениями, совершенно не понятыми многими современниками. В массовой литературе господствовала еще романтическая повесть и, главным образом, новая разновидность ее, возникшая в самом начале 30-х годов, — светская повесть. Светские повести играли большую роль, и некоторые крупные критики (Шевырев и др.) считали их даже «столбовой дорогой русской прозы».

В 30-х годах вокруг светских повестей разгорелась большая идейная борьба, поднятая Белинским на высокий принципиальный уровень. За светскую повесть высказались сторонники реакционного романтизма, против — передовая русская критика в лице Надеждина и Белинского, боровшегося за реализм.

«Княгиня Лиговская» интересна не только как первая попытка Лермонтова создать прозаическое произведение, рисующее жизнь и быт современного общества, но и как произведение, в котором резче видны связь и отталкивание автора от современной ему литературы.

Написанная в разгар идейной борьбы за и против светской повести в литературе, «Княгиня Лиговская» носит следы этой борьбы и показывает, что Лермонтов был вместе с Белинским и Надеждиным против Шевырева и других реакционных критиков. Таким образом, «Княгиня Лиговская» помогает установить отношения Лермонтова к основным идейным направлениям русской критики и литературы.

В своей незаконченной повести молодой Лермонтов не только полностью преодолевает и отрицает светскую повесть, — правда, он сохранил и развил то, что было в ней ценного: интерес к психологии героя и стремление к обогащению языка, — но уже твердо становится на путь великих русских реалистов — Пушкина и Гоголя. В «Княгине Лиговской» Лермонтов делает весьма интересную и чуть ли не единственную в русской литературе попытку синтезировать художественную манеру этих двух писателей.

Лермонтов внимательно прислушивался к спорам на страницах русских журналов, следя не только за иностранной, но, прежде всего, за всей русской литературой. Идя вслед за Пушкиным и рядом с Гоголем, он впитывал, как всякий гений, все многообразие литературной жизни и литературных форм, отбирая живое, отметая отжившее и создавая новое. Творчество Лермонтова нельзя объяснить одним лишь влиянием Гоголя и Пушкина, каким бы значительным это влияние ни было. Несколько ранее Лермонтова Пушкин своею повестью «Пиковая дама» с блеском и совершенством большого мастера творчески отвергнул светскую повесть, но Лермонтов отнюдь не был эпигоном Пушкина.

Молодой автор шел своим путем.

Цель данной работы — раскрыть специфику «Княгини Лиговской» в живом и сложном процессе русской литературы 30-х годов.

I. Развитие русской прозы в 30-е годы XIX в.

В 20-е годы, несмотря на довольно значительное количество романов нравоописательных, нравственно-сатирических, исторических (Нарежный, Булгарин, Загоскин), «...проза в русской ли-

тературе занимала очень мало места, имела очень мало значения. Она,—по справедливому замечанию Чернышевского,—стремилась существовать, но еще не существовала» [1].

В 30-е годы картина резко меняется. Ведущая роль в литературе этого периода бесспорно принадлежит прозе. «Пора стихов миновала в нашей литературе, наступила пора смиренной прозы»,— так характеризует Белинский этот новый период [2]. Даже Пушкин в 30-х годах пишет, главным образом, «смиренной» прозой.

Целый ряд писателей, дебютировавших стихами (И. Панаев, Н. Ф. Павлов, В. А. Соллогуб, А. Ф. Вельтман и др.), в 30-е годы становится в ряды прозаиков.

Журналы 30-х годов заполняются не стихами, а прозой, главным образом повестями, от количества и качества которых и зависит успех журналов.

«...в наше время и сам Ювенал писал бы не сатиры, а повести, ибо если есть идеи времени, то есть и форма времени», — замечает Белинский [3]. Почти все поэты, критики и публицисты говорят о снижении роли поэзии. Одни спокойно констатируют это явление, другие (Шевырев, Баратынский) видят в господстве прозы упадок литературы.

Господство прозы в литературе 30-х годов ни в каком случае не следует объяснять тем, что поэзия зашла в тупик. Ни одно десятилетие не было представлено такими блестящими поэтами, как 30-е годы, и заявление, что Пушкин, Баратынский, Полежаев и др. изжили себя к этому времени, звучит совсем неубедительно.

Снижение роли поэзии связано с широкими общественными процессами.

Литература выходит из салонов и гостиных и захватывает все бóльшие и бóльшие читательские круги. Столь модные в 20-е годы альманахи, заполненные в основном стихами, рассчитаны были на светский салон. Журналы, пришедшие им на смену в 30-е годы, были связаны уже не с узкими «салонными» сферами, а с гораздо более широким и более демократическим кругом читателей. В журналах печаталось довольно большое количество переводной иностранной литературы, отсутствовавшей в альманахах (их читатели пользовались иностранной литературой в подлинниках). Самый выбор иностранной литературы свидетельствовал уже об иных интересах читателей. Наибольшей популярностью пользовалась новая французская литература[4],

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., Эстетика — критика, ГИХЛ, 1934, стр. 251.

[2] В. Г. Белинский, Собр. соч., под ред. Венгерова, т. II, стр. 352.

[3] Там же, стр. 203.

[4] «Мертвый осел и обезглавленная женщина» Жюля Жанена, «Церковь парижской богородицы» Виктора Гюго (так переводили в 30-е годы «Notre Dame de Paris»), «Парижские тайны» Эжена Сю, романы и повести Ж.-Занд и, особенно, Бальзака занимали немало места на страницах наших журналов; их переводили, о них спорили, ими восхищались, их осуждали.

которая, несмотря на традиции «романтически-ужасного» (или благодаря им), обнажала потрясающие картины жизни низов большого города и создавала уже новый жанр — жанр реального и социального романа. Это привлекло внимание не только новой читающей публики, но и царской цензуры, которая уваровским циркуляром от 25 июня 1832 г. объявила борьбу «неистовой новейшей французской словесности».

Прислушиваясь к новым требованиям и стремясь полностью удовлетворить их, журналы 30-х годов знакомили своих читателей со всеми достижениями в области науки, литературы, общественной жизни и с последними сенсационными новинками. В журналах стали появляться статьи о сельском хозяйстве, промышленности, популярно-научные статьи по философии, истории, физике и другим областям знаний; появляется отдел смеси, в котором печатались легкие анекдоты, всевозможные происшествия и моды. Журналы старались дать своим читателям занимательное и полезное чтение. Скоро важнейшими отделами журналов становятся отдел «Литературной критики» и отдел «Книжной летописи», которые выражали направление журнала. В журналах и сосредоточивалась идейно-литературная борьба 30-х годов.

Проза 30-х годов отличается и новым содержанием и новыми жанрами. Не приключение, а нравоописание становится в центре всех произведений. Даже в исторических романах на первое место выдвигается стремление к описанию нравов. Именно в этом современники видели главное достоинство романов Вальтер-Скотта.

Несмотря на громадную популярность исторических романов, господствующим жанром 30-х годов становится повесть. «Повесть есть вывеска современной литературы», — заявляет Шевырев[1].

«Мы погибаем под повестями. Мы заповествуем вконец себя и наших современников», — пишет Сенковский [2].

«Роман и теперь еще в силе... но повесть во всех литературах теперь есть исключительный предмет внимания и деятельности всего, что пишет и читает...» — указывает Белинский [3].

Повесть в это время становится господствующим жанром не только у нас, а «во всех литературах».

«Библиотека для чтения» под весьма знаменательным заглавием «Сто тысяч первая и последняя повесть» переводит фельетон Жюля Жанена [4], писателя очень популярного в русской журналистике 30-х годов. В фельетоне этом говорится о тематическом разнообразии повестей, о колоссальном потоке их, который «льется, как дождь, сыплется, как град» [5].

---

[1] «Московский наблюдатель», 1835, т. I, стр. 121.

[2] Сенковский, Соч., т. II. Повести, 1834.

[3] Белинский, Собр. соч., т. II, стр. 189.

[4] Жюль Жанен (1804—1874) — французский романист, фельетонист, критик.

[5] «Библиотека для чтения», 1834, т. IV, отд. II, стр. 35.

«Телескоп» определяет повесть «как художественное произведение творческой фантазии, существенно отличное от прозаического анекдота и исторической были» и приходит к выводу, что «нынешняя повесть, подобно роману, есть художественное представление жизни со всех точек зрения»[1].

Не следует думать, однако, что русская повесть с самого своего начала отображала жизнь и была реалистической повестью. Отнюдь нет. «Марлинский был первым нашим повествователем, был творцом или, лучше сказать, зачинщиком русской повести»,— пишет Белинский[2]. Стилистически-изощренные, риторические, изображающие неистовые страсти и необыкновенные положения, повести Марлинского были типичными романтическими повестями.

Успех повестей и романов Марлинского в 30-е годы несравним ни с чем. На страницах «Московского телеграфа» (1833, № 2), «Библиотеки для чтения» (1834, т. I) и других журналов пишутся о нем длинные и хвалебные рецензии. «Марлинский, бесспорно, первый прозаик наш» — вот мнение большинства о нем.

Тургенев в своих литературных воспоминаниях пишет: «Пушкин был еще жив... но, правду говоря, не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики, Марлинский все еще слыл любимейшим писателем»[3].

Романтическая повесть Марлинского пользуется в 30-х годах бесспорным авторитетом и порождает целую серию подражательных повестей: князя Н. Мышицкого, П. Каменского, Фан-Дима (псевдоним Кологривовой), Владимира Войта и др.

Марлинский, вступивший на литературную арену еще в 20-х годах, был одним из ярких представителей русского романтизма, теоретиком и практиком его.

Тогда (в 20-х годах) романтизм был знаменем борьбы против схоластики классицизма. Связь с революционными идеями, неудовлетворенность средой, культ гордой, сильной личности, стремление к раскрепощению человеческих чувств — все эти черты делали романтизм прогрессивным явлением. Недаром в 20-х годах все передовое в литературе объединялось и боролось под знаком романтизма. Достаточно назвать имя молодого Пушкина.

В конце 20-х и в начале 30-х гг. издававшийся Н. Полевым журнал «Московский телеграф» (1825—1834) был провозвестником социально направленного французского романтизма.

«...французский романтизм, поборниками которого были и Марлинский и Полевой, надобно отличать от немецкого, — пишет Чернышевский, — ...они (т. е. романтики. — *М. Б.*) у нас были в свое время очень полезны, они восстали против

---

[1] «Телескоп», 1832, № 17, стр. 99.

[2] Белинский, Собр. соч., т. II, стр. 200.

[3] Тургенев, Литературные и житейские воспоминания, Собр. соч., т. XI, ГИХЛ, 1934, стр. 391.

закоснелости, неподвижной заплеснелости...»[1] Но Полевой и, главным образом, Марлинский не сумели пойти дальше романтизма. Реализм, который был дальнейшим этапом развития русской литературы, они не поняли и, выступая против него, занимали далеко не прогрессивную позицию.

После декабрьского восстания сосланный в Сибирь и затем на Кавказ, оторванный от русской общественной жизни, Марлинский не замечал сдвигов, происшедших за это десятилетие в русской общественной жизни и в литературе. Да и романтизм его, теряя гражданский пафос, мельчает и вульгаризируется. Произведения этого периода отличаются узостью тем, особым интересом к интимным переживаниям и тщательной заботой о языке. Своей риторикой и напыщенностью, изображением пламенных страстей своих романтических героев он не помогал раскрытию действительности, а сознательно уходил от «прозы жизни». Между тем, этой «прозой» все больше и больше проникалась русская литература.

Еще в 20-е годы появляются первые бытоописательные повести. В 1826 г. выходит повесть Погодина «Нищий», в 1829 г. — его же повесть «Черная немочь». «Обе они замечательны по верному изображению русских простонародных нравов», — отмечает Белинский [2]. Но у романтиков эти самые бытоописательные повести вызывали совсем иную оценку. «Говорят, что язык действующих лиц в «Черной немочи», картины и мелочные подробности взяты с природы... Но где границы вкуса? Все ли существующее в природе и в обществе достойно быть перенесено в изящную словесность?» — пишет «Московский телеграф»[3], будучи по-прежнему на страже романтизма.

Еще яростней обрушивается на подобные повести Марлинский: «Несноснее всего мне писаки, заставляющие нас целиком глотать самые пустые разговоры самых ничтожных лиц равно в шинке жида и в гостиной знатного барина, и все для того, чтобы сказать: «Это с природы». Помилуйте, господа. Разве простота пошлость? Разве для того бежим мы в ваши альманахи от прозы общества, чтобы встретить в них ту же скуку?»[4]

Но «проза общества» тем не менее все настойчивее проникала в большую литературу. В 1831 г. появляются первые подлинно реалистические «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». В «Московском телеграфе» помещается рецензия на «Повести Белкина», написанная Н. Полевым. Апологет романтизма сразу почувствовал в «Повестях Белкина» нечто новое и необычное.

---

[1] Чернышевский, Очерки гоголевского периода русской литературы. Избранные сочинения, Эстетика — критика, ГИХЛ, 1934, стр. 258—259.

[2] Белинский, Собр. соч., т. I, стр. 387.

[3] «Московский телеграф», 1829, ч. 28, стр. 321.

[4] А. Марлинский, «Клятва при гробе господнем» —соч. Н. Полевого. («Московский телеграф», № 18, 1833, стр. 240—241).

«...Кажется, сочинитель хотел испытать: можно ли увлечь внимание читателя рассказами, в которых не было бы никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге и никакого романтизма в содержании». И под конец Полевой вынес этим повестям суровый приговор: «Это фарсы, затянутые в корсете простоты без всякого милосердия»[1].

В 1833—1834 гг. появляются повести Н. В. Гоголя, которые в 1835 г. выходят в виде отдельных сборников («Миргород» и «Арабески»).

В потоке романтических повестей повести Гоголя резко выделялись своей «низкой» тематикой, новыми демократическими героями. Интерес этих повестей заключался не в занимательности сюжета, а в реалистическом воспроизведении будничных картин жизни, в смелом разоблачении пошлости тогдашней действительности.

Подлинное значение повестей Гоголя не было понято не только широкой публикой, но и большинством русской критики. Последняя называла Гоголя «русским Поль-де-Коком» («Северная пчела»), упрекала его за «низкую» и «грязную» тематику («Московский наблюдатель»), за грубый и неправильный язык («Библиотека для чтения»). По-иному отнесся к повестям Гоголя Белинский. Критик сразу увидел в Гоголе «поэта жизни действительной»[2].

Тотчас же после выхода в свет повестей Гоголя, в 1835 г., в период, когда Марлинский еще был окружен блеском своей славы, великий критик-демократ не только угадал сущность гоголевского творчества, но поставил никому дотоле не известного писателя во главе нового литературного течения, которое так и получило название «гоголевского направления».

Спустя четверть века, в 1855—1856 гг., Чернышевский писал: «Гоголевское направление до сих пор остается в нашей литературе единственным сильным и плодотворным». Но в 30-х годах это было еще неясно, и борьба между романтизмом и гоголевским направлением была во всем разгаре.

Романтизм или реализм? Марлинский или Гоголь? — вот как стоял тогда вопрос. Нужно было познать и осмыслить окружающую действительность. Но романтизм сознательно отворачивался от «прозы жизни», закрывал ее риторикой и напыщенностью. Поэтому 30-е годы знаменуются не только своего рода антагонизмом между прозой и стихом, но еще более острой борьбой между романтическим и реалистическим направлениями в русской литературе, и борьба этих двух направлений становится тем фокусом, в котором скрещиваются основные вопросы развития русской литературы 30-х годов.

---

[1] «Московский телеграф», 1831, № 22, стр. 256.
[2] Белинский, Собр. соч., т. II, стр. 213.

Как раз в разгар этой борьбы, в середине 30-х годов, из потока романтических повестей выделяется новая разновидность — «светская повесть», которая скоро становится одним из распространенных модных жанров того времени.

Нужно отметить, что в 30-е годы экзотика романтических повестей уже приелась. О гордой, сильной личности, ушедшей от общества на лоно природы, достаточно много писалось еще в 20-х годах. В 30-х годах литература обращается к современности и проявляет особый интерес к человеческой личности, к ее переживаниям. Светская повесть идет навстречу новым веяниям. Светский человек и светское общество, взаимоотношения их — вот основная проблема, вокруг которой строится содержание этих повестей. С неприступных гор Кавказа, из цыганского табора и далеких окраин герой переносится в обычную домашнюю обстановку, и главное внимание уделяется уже не приключениям его и необычайным происшествиям, а его переживаниям. Интерес к внутреннему миру героя связывает светскую повесть с романтическими поэмами. Повесть значительно психологизируется.

Не следует, однако, думать, что, отказавшись от экзотики, светские писатели стали рисовать своего героя без всякого романтического фона.

Приблизив тематику своих повестей к современной действительности, светские писатели не сумели найти новые художественные средства раскрытия этой действительности и при описании ее пользовались романтическими приемами, ставшими мертвыми штампами.

Перенесение героя в домашнюю обстановку — это не отмена, а замена фона. Так, например, для светских повестей романтическим фоном стала вся обстановка светской жизни: гостиная, будуар, театр, бал, маскарад. Все эти повести строго ограничены темой света, точнее, темой светской женщины.

Наиболее яркими светскими повестями являлись повести Марлинского («Испытание» и «Фрегат «Надежда»), Панаева («Спальня светской женщины», «Она будет счастлива»), В. Одоевского («Княжна Мими», «Княжна Зизи»), Ростопчиной («Чины и деньги», «Поединок»), Соллогуба («Большой свет»).

Они вызвали целый поток подражательных повестей: повести Рахманного (псевдоним И. И. Веревкина) — «Кокетка», «Женщина-писательница»; Виктора Стройского — «Графиня-поэт» и др. Несколько позже появились и пародии.

Главное внимание автора в данном жанре обращено не на изображение нравов, а на зарисовку характеров, психология которых раскрывается в любовных переживаниях героев.

Обязательная любовная интрига является центром развития сюжета светской повести. И характеры, и обстановка, и вся жизнь светского общества показаны не в процессе развития, а застыв-

шими, раз навсегда данными. Отсюда шаблонность, трафаретность описаний.

Поверхностные наблюдатели жизни, светские писатели главное внимание сосредоточивают на вопросах композиции и особенно языка. Они стремятся обогатить литературный язык, придать этому языку изящество, блеск и разговорную легкость светской беседы.

В этом отношении авторы светских повестей проделали большую работу, и в этом их бесспорная заслуга, несмотря на то, что язык их отличается некоторой стилистической манерностью.

Все светские повествователи в той или иной степени осуждают свет, но осуждение это звучит у них по-разному — от легкой иронии Соллогуба до более глубокого осуждения у других авторов. Однако никто из них не отрицает света, они хотят лишь морально исправить его. Поэтому все светские писатели большей частью в той или иной степени повинны в дидактизме.

Таковы отличительные особенности этих повестей, хотя каждый из светских повествователей и имеет свои особенности, которые выделяют его индивидуально.

О светских повестях шли большие и серьезные споры в литературной критике, за и против этого жанра ломалось немало копий. Но спор вокруг этих повестей был только отражением генеральной борьбы между романтизмом и реализмом.

II. Идейная борьба вокруг светской повести

Одной из основных проблем, стоявших перед русской прозой 30-х годов, была проблема изображения современного русского общества.

Еще в 20-х годах, угадывая историческую потребность, Пушкин настойчиво советовал А. Бестужеву, Вяземскому и позднее В. Одоевскому писать романы из жизни современного общества.

В конце 20-х годов он и сам, не закончив еще своего романа в стихах, начал писать прозаические повести, рисующие быт современного общества. В 1828—1829 гг. он набрасывает отрывок «Гости съезжались на дачу», в 1829 г. — «На углу маленькой площади» и «Роман в письмах». Повести эти не были закончены и наброски их при жизни поэта не печатались.

В 1829 г. Булгарин выпустил свой нравственно-сатирический роман «Иван Выжигин». Успех этого романа был совершенно исключительным. В несколько дней было раскуплено 2000 экземпляров, в 1829 г. вышло 2-е издание, в 1830 г. —третье. «До «Выжигина» у нас почти вовсе не было оригинальных романов, — отмечает Белинский, — тогда как потребность в них была уже сильная.

Булгарин первый понял это, и за то первый уже был и награжден сторицей».

Пушкин также не только отмечает успех булгаринского романа, но и пытается объяснить причины этого успеха. По поводу статьи Киреевского он писал:

«...Иван Выжигин бесспорно более всех достоин был внимания по своему чрезвычайному успеху. Два издания разошлись менее, чем в один год, третье готовится. Г. Киреевский произносит ему строгий и резкий приговор, не изъясняя однако ж удовлетворительно неимоверного успеха нравственно-сатирического романа г. Булгарина»[1].

Этот успех Пушкин считает чрезвычайно показательным и замечает по поводу романа, что «иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию».

Широкая популярность «Ивана Выжигина» породила целую серию мещанских нравственно-сатирических и нравоописательных романов, вроде «Нового Выжигина» Гурьянова, «Дети Выжигина» и «Смерть Выжигина» Орлова и т. п.

Эти нравственно-сатирические и нравоописательные романы, их угодливый тон по отношению к правительству, грубый и топорный язык вызывали резкую оппозицию со стороны более передовой группы писателей, получивших название «литературных аристократов».

В противовес «мещанскому» направлению последние выдвинули требование светской тематики.

Наиболее ярким выразителем этой группы был Вяземский [2], который с 1830 г. в «Литературной газете» резко нападал на «коммерческое направление» в литературе и на низкую тематику этого направления, считая единственно достойными объектами литературного творчества историю, гражданскую жизнь и быт салонов и гостиных. Но романы и повести со светской тематикой, принадлежащие писателям, плохо знавшим светский быт, абсолютно не удовлетворяли Вяземского. «Часть нравов — слабая часть журналов наших. Наблюдатели наши... близоруки, а между тем часто хотят описывать общество, которое видят только с улицы сквозь окна», — замечает Вяземский в 1830 г. Эта же мысль высказывается и в рецензии на «Записки москвича» (книжка 3-я, М., 1830): «Безжизненность, так сказать, безымянность большей части светских картин нашей литературной живописной школы, происходит именно от неверности подробностей. Страсти, пороки,

---

[1] А. С. Пушкин, Собр. соч., т. V, стр. 60, ГИХЛ, 1936.

[2] С 1825 по 1828 г. Вяземский принимал активное участие в журнале «Московский телеграф», а затем, с 1829 г., резко порывает с ним и вступает в открытую борьбу со своим бывшим соратником, буржуазным писателем и журналистом Н. А. Полевым. С 1830 г. Вяземский печатается уже в «Литературной газете».

глупости людские почти везде одни и те же: одна обстановка оных придает им краски местности и времени»[1].

Отсюда вывод: свет должен быть показан, но лишь писателями, принадлежащими светскому обществу, умеющими передать все подробности его быта, нравов, понятий и языка.

Чтобы облегчить задачу писателей, обращавшихся к светской тематике, Вяземский говорит о необходимости работы над языком; он сам стремится обогатить русский язык за счет иностранных языков. В предисловии к своему переводу романа Бенжамена Констана «Адольф» Вяземский указывает на стремление свое создать язык «светской практической метафизики» [2]. Таким образом, в борьбе с мещанскими нравственно-сатирическими романами создавалась светская повесть, которая была совершенно иной по стилю.

В отличие от длинного и запутанного романа, рисующего всю цепь жизненных приключений героев, светская повесть изображает лишь один наиболее значительный эпизод в жизни своего героя. Вместо всевозможных приключений, в центре светской повести ставятся переживания, которые показаны еще довольно примитивно; вместо поверхностно-фальшивого нравоописания «всех сословий русского народа» — изображение быта и нравов одного лишь светского общества.

Если нравоописательные и нравственно-сатирические романы строятся по образцу лесажевского «Жиль Блаза», то светская повесть ставит себе в образец новые французские психологические романы и повести, главным образом Бальзака. У последнего светская повесть старается перенять, правда чрезвычайно упрощая и сужая его, психологический анализ бытовых, преимущественно любовных, переживаний, исключительный интерес к женщине.

Богатый и изящный язык светских повестей выгодно отличается от топорного языка булгаринских романов.

Эта роль светских повестей в борьбе с грубой, нехудожественной нравственно-сатирической литературой была прогрессивной. Но светская литература, замкнувшись в своей «светскости», приобретает в то же время антидемократический, кастовый характер, и это вызывает резкий отпор со стороны демократических кругов русской литературы, и прежде других со стороны Полевого.

В полемике с писателями-аристократами Полевой в статье «Взгляд на два обозрения русской словесности» пишет: «Большой свет никогда не был рассадником дарований, и напротив, много раз убивал самые счастливые надежды». И далее в этой же статье

[1] «Литературная газета», 1830, от 21 апреля, № 23.

[2] Именно в этом Пушкин видел главное значение перевода Вяземского: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (П у ш к и н, О переводе романа Б. Констана «Адольф», Собр. соч., т. V, стр. 70).

Полевой указывает, что писатели должны «заглядывать в светский круг так же, как в книги: он будет для них предметом изучения, но не сферою их, не последнею целью».

Полевой боролся с «аристократизмом» в русской литературе не только в качестве публициста, но и писателя. Тематика его художественных произведений не имеет ничего общего с светскими повестями.

И критическими статьями своими и художественными произведениями Полевой пытался преодолеть «светскость» в литературе. «Полевой начал демократизировать русскую литературу; он низвел ее с аристократических высот и сделал более народною или, по меньшей мере, более буржуазною» — пишет о нем Герцен[1].

Пушкин так же, как и писатели-аристократы, выступал против нравственно-сатирического направления в русской литературе, против грубых и нехудожественных по форме, пошлых по тематике, угодливых по тону мещанских романов, но позиция его вместе с тем была совсем иной. Для Пушкина высшее общество отнюдь не являлось лучшим обществом. «Хорошее общество, — писал он, — может существовать и не в высшем кругу, а везде, где есть люди честные, умные и образованные»[2].

Поэтому он вовсе не считал «свет», в отличие от Вяземского, единственно достойной сферой для нравоописания.

В своих прозаических отрывках и повестях Пушкин шел по пути все большего и большего снижения тематики, все большей демократизации социального облика своих героев.

И если в первом отрывке («Гости съезжались на дачу») действие развивается в великосветском кругу, то во втором отрывке («На углу маленькой площади») действие переносится в Коломну, в третьем («Роман в письмах») — в круг «уездных барышень» и поместного дворянства и, наконец, на окраины, где ютятся армейские офицеры, чиновники и ремесленники.

«Нравы большого света» Пушкин рисует в обличительном и сатирическом тоне. Он изобличает замкнутость и холодное тщеславие высшего «света», его неискренность и злословие. Он не останавливается перед самыми унижающими определениями, когда рисует отдельных представителей этого общества, вроде графини Фуфлыгиной — «взяточницы, толстой, наглой дуры».

Таким образом, уже на первом этапе борьбы появилась пушкинская струя, правда мало замеченная современниками, которая отрицала не только нравственно-сатирическое направление, но и светскую повесть.

Однако борьба за и против светской тематики вступила в более острую фазу несколько позже. Апологетом светской повести становится известный в свое время критик С. П. Шевырев.

---

[1] «Развитие революционных идей в России» (А. И. Герцен, Избр. соч., ГИХЛ, 1937, стр. 400).

[2] А. С. Пушкин, Собр. соч., т. VI, стр. 97—98, ГИХЛ, 1936.

Бывший любомудр, последователь Шеллинга, Шевырев в 30-е годы переходит на сторону реакции. Он отстаивает реакционный романтизм в русской литературе и разрабатывает начала «светской эстетики», требующей от искусства аристократического изящества и «приличия», исключающего из него все «низкое» и «грязное».

Интересна в этом отношении полемика, которая велась в 1833 г. на страницах «Молвы»[1], за и против игры Каратыгина.

П. Щ.[2] на страницах «Молвы» высказывается против игры Каратыгина, в которой он видит оторванное от действительности декоративное мастерство, не раскрывающее основного содержания роли.

Каратыгину П. Щ. противопоставляет московского актера Мочалова, эмоциональная игра которого была гораздо ближе к действительности.

Шевырев же очень высоко оценивает игру Каратыгина, ставя ему в заслугу то, что он соединял качества светского человека с качествами художника. Дискуссия была прекращена, как выражалась редакция «Молвы», «по тесноте ристалища», но в этом небольшом вопросе выражалось уже принципиальное расхождение во взглядах на искусство Шевырева и редакции «Молвы» и «Телескопа».

Спор об игре Каратыгина и Мочалова в 30-х годах, когда «все интересы жизни, т. е. интересы высшие, сосредоточивались и могли выражаться только в искусстве и литературе», по справедливому замечанию Ап. Григорьева, носил гораздо более серьезный характер, чем это может показаться с первого взгляда.

Вся передовая часть русского общества (Белинский, Станкевич, Герцен и др.[3]) была на стороне Мочалова против Каратыгина, «лейб-гвардейского трагика» (как называл его Герцен), «который удивительно шел николаевскому времени и военной столице».

Когда через год на страницах «Молвы» [4] появилась первая

---

[1] «Молва», 1833 г., № 44—48, 50, 52—58, 70—61.

[2] По предположению Мордовченко, инициалы П. Щ. принадлежали П. С. Щепкину, профессору математики Московского университета, инспектору казенных студентов и руководителю студенческого театра (Н. И. Мордовченко, Гоголь и журналистика 1835—1836 гг. — «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», под ред. Гиппиуса, Академия наук, 1936, стр. 109).

[3] См. Белинский, «И мое мнение об игре Каратыгина», «Мочалов в роли Гамлета».

Станкевич, письмо к Неверову от 26 апреля 1835 г. («Переписка», стр. 112).

Герцен, «Русские тени».

Интересно указать, что пятнадцатилетний Лермонтов также был на стороне Мочалова. В письме к М. А. Шан-Гирей он пишет: «Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видали здесь *Игрока*, трагедию: *Разбойники*. Вы бы иначе думали. Многие из петербургских *господ* соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина (т. V, стр. 363—364).

[4] «Молва», 1834, № 38—52.

статья Белинского «Литературные мечтания», статья, выражавшая принципиально иное отношение к искусству вообще и к литературе в частности, идейное расхождение Шевырева с редакцией «Молвы» и «Телескопа» стало совершенно очевидным и привело к разрыву.

В 1835 г. Шевырев выступает в качестве постоянного критика и руководителя уже в новом, идейно близком ему журнале— «Московском наблюдателе».

Первый номер этого журнала почти полностью — от первой до последней страницы — носит программный характер. Журнал начинается декларативной статьей Шевырева «Словесность и торговля», где автор говорит об упадке литературы под развращающим влиянием торговли. Затем следует стихотворение Баратынского «Последний поэт», стихотворение Хомякова «Мечта», где автор тоскует о вытеснении высокой мечты низменной действительностью, и, наконец, в отделе критики мы находим две статьи Шевырева: о драме Н. Кукольника «Князь М. В. Скопин-Шуйский» и о «Трех повестях» Н. Ф. Павлова. Шевырев горячо приветствует повести Павлова и видит в них едва ли не единственное отрадное явление на фоне мнимого упадка русской литературы.

Констатирование упадка литературы и апелляция к прошлому, а не к будущему является основной темой всего журнала.

Во второй книжке «Московского наблюдателя» Шевырев помещает весьма пренебрежительную критическую статью о повестях Гоголя. Шевырев считает, что «дар к смешному составляет главную и резкую черту» творчества Гоголя, но, совершенно не поняв характера гоголевского смеха, заявляет, что «б е з в р е д н а я б е с с м ы с л и ц а (подчеркнуто мной. — *М. Б.*) — вот стихия комического Гоголя». Больше всего не нравится Шевыреву тематика повестей Гоголя, которую он считает «низкой», и настойчиво призывает его перейти к иной, светской тематике.

Произведения Гоголя, где изображается «низкая» действительность, вызывают у Шевырева прямо отрицательное отношение. Так, например, повесть «Нос», посланная Гоголем 18 марта 1835 г. в журнал «Московский наблюдатель»[1], так и не была напечатана, ибо ее признали там «грязною».

О комедии «Женитьба» Шевырев отзывался как о неестественном фарсе, а о «Ревизоре» отказался писать рецензию, «видя в нем грязное произведение» (критическая статья о «Ревизоре» в журнале «Московский наблюдатель» написана Андросовым[2], а не постоянным присяжным критиком этого журнала Шевыревым).

---

[1] См. письмо Гоголя к Погодину (В. Г. Г и п п и у с, Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях, М., 1931, т. I, стр. 338).

[2] «Московский наблюдатель», 1836, т. VII, стр. 99.

В 1835 г. Шевырев считает лучшими прозаиками Павлова, В. Одоевского и Шибаева [1], а не Гоголя.

В области поэзии пальму первенства Шевырев отдает не Пушкину, которого критик упрекает за «изящный материализм»[2], а Бенедиктову — поэту-романтику, которого он называет «поэтом мысли».

«Облагороженная» действительность, изящная форма, примитивный психологизм, ограниченный, главным образом, любовными переживаниями, — вот чего требует Шевырев от литературы.

Лицом, способствующим облагораживанию действительности, Шевырев считает, главным образом, светскую женщину и желает, чтобы эта женщина, как представительница «поэтического» начала самой жизни, была в центре литературного произведения. «Тайна повести истинной, повести глубокой — ...это сердце женское»,— замечает он в рецензии о «Трех повестях» Павлова».

Образцом такого «облагораживающего» произведения Шевырев находит светский роман мисс Эджеворт «Елена», о котором пишет: «...чудная Елена мисс Эджеворт, это создание нежное, идеал британской женщины»[3].

Интересно привести отзыв Белинского об этом же романе: «Роман мисс Эджеворт «Елена» есть не что иное, как пошлая рама для выражения пошлой мысли, что «девушка» не должна лгать и в шутку, — есть пятитомный и убийственно-скучный сбор ничтожных нравоучений гостиной... роман нам кажется и пошлым и бесталанным, и ничтожным, ничем не выше дряхлых романов господ Коттен и Жанлис»[4] (подчеркнуто мной. — *М. Б.*).

Эти два диаметрально противоположных отзыва на один и тот же светский роман для нас чрезвычайно интересны, потому что здесь мы видим в резкой, обнаженной форме две точки зрения на весь жанр светских повестей, точки зрения, высказанные с разных идейных позиций.

Трибуной Белинского был другой московский журнал — «Телескоп» и приложение его «Молва», которые также находились под влиянием философии Шеллинга, но, в отличие от «Московского наблюдателя», выражали левое направление этого учения. Лозунгом журнала была народность, но не та официальная, охранительная народность, которую провозгласил Уваров осенью 1832 г., которую всячески насаждали сверху и

---

[1] Малоизвестный и в свое время беллетрист, автор весьма посредственной светской повести «Может ли это быть?», напечатанной в «Библиотеке для чтения» за 1834 г., т. IV.

[2] «Московский наблюдатель», 1835, ч. III, стр. 442.

[3] «Московский наблюдатель», 1836 г., ч. VI, стр. 84.

[4] Белинский, О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» («Телескоп», 1836, № 5, 6, 7, или Собр. соч., т. II, стр. 510).

которую угодливо пропагандировали «Северная пчела», «Сын отечества» и «Северный архив», но народность, понимаемая как широкое и верное изображение русской действительности.

Лишенный революционных идей, выхолощенный романтизм 30-х годов с его фальшивой риторикой и оторванной от жизни тематикой препятствовал верному изображению действительности, и журнал «Телескоп» вступает в борьбу против романтизма.

Редактором «Телескопа» был в то время Надеждин, известный своими критическими статьями против романтизма, напечатанными еще в «Вестнике Европы». В «Телескопе» он, продолжая свою борьбу против романтизма, поднял ее на еще большую принципиальную высоту. И в этом его громадная заслуга.

«...Надеждин, один из замечательнейших людей в истории нашей литературы, человек замечательного ума и учености», — замечает о нем Чернышевский [1].

В 1834 г. на страницах «Молвы» выступил молодой Белинский со своей первой критической работой «Литературные мечтания». Решительно осудив пышную романтическую риторику, Белинский требует от литературы изображения действительности и подлинную народность.

С 1835 г. Белинский становится постоянным критиком и фактическим редактором «Телескопа», ибо Надеждин, уезжая за границу, передал редактирование журнала молодым сотрудникам своим — Белинскому, Станкевичу и др. Фактически почти всю редакторскую работу выполнял Белинский.

И в этот период Белинский в ряде статей развенчивает романтические авторитеты и кумиры — Марлинского, Бенедиктова и др., ведет и систематическую борьбу против светской повести. Надеждин из-за границы следит за этой борьбой Белинского и целиком поддерживает его позицию [2]. В статье «Европеизм и народность», присланной из-за границы, он обрушивается на журнал «Московский наблюдатель», ставший оплотом светских романтиков и эстетов. «Никакое сословие, никакой избранный круг общества не может иметь исключительной важности образца для литературы. Литература есть глас народа, она не может быть привилегией одного класса, одной касты...» [3]— пишет Надеждин.

Белинский также сразу увидел в стремлении культивировать жанр светской повести классовую ограниченность, игнорирование

---

[1] Чернышевский, Избранные сочинения. Эстетика—критика, ГИХЛ, 1934, стр. 335.

[2] Пафосом этой борьбы проникнуты не только статьи Надеждина и Белинского, но и небольшие очерки, печатавшиеся на страницах «Телескопа». Так, в очерках Н. Пауля «Кавказские картины» («Телескоп», 1833, № 15—16) звучит явная насмешка над пустыми романтическими описаниями.

[3] «Телескоп», 1836, № 2, стр. 217.

интересов всего народа и поэтому возражает даже против самого названия «светская» повесть.

«Что это такое — «светская» повесть? — пишет он. — Не понимаем: в нашей эстетике не упоминается о «светских» повестях. Да разве есть повести мужицкие, мещанские, подьяческие? А почему же бы им и не быть, если есть повести «светские»?»[1]

«Светскости» Белинский противопоставлял народность.

Но «что такое народность в литературе?» — спрашивает Белинский и тут же отвечает: «Отражение индивидуальности, характерности народа, выражение духа внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами»[2].

Лучшим прозаиком того времени Белинский считает «истинного художника — Гоголя», художественная манера которого, по существу, опровергала реакционно-светскую эстетику.

В критике прозы Гоголя и в спорах вокруг этой прозы отражалась идейная борьба в русской литературе 30-х годов.

Шевырев «находит в нем (в Гоголе. — *М. Б.*) только стихию смешного, стихию комизма. Мы думаем иначе, — говорит Белинский, — его (Гоголя. — *М. Б.*) талант состоит в удивительной верности изображения жизни, в ее неуловимо-разнообразных проявлениях»[3].

Белинский видит в Гоголе «поэта жизни действительной», а 1835 и 1836 гг. считает эпохою для русской литературы, ибо в эти годы вышли в свет «Миргород» и «Арабески», а на сцене появился «Ревизор».

Спор Шевырева и Белинского о «светскости» в литературе и о Гоголе носит глубоко принципиальный характер. Здесь шла борьба между двумя основными направлениями в русской литературе: охранительно-дворянским, отстаивавшим реакционный романтизм, и революционно-демократическим, отстаивавшим критический реализм и народность.

III. «Княгиня Лиговская» — преодоление светской повести

Лермонтов пишет «Княгиню Лиговскую» как раз в то время, когда на страницах «Телескопа» и «Московского наблюдателя» шла горячая полемика за и против светской повести, когда проблема изображения современного общества стояла чрезвычайно остро перед русской литературой, когда по всему фронту развернулась борьба между сторонниками романтизма и реализма.

---

[1] Белинский, О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя».

[2] Его же, Ничто о ничем («Телескоп», 1835, № 3).

[3] Его же, Собр. соч., т. II, стр. 470—471.

Белинский, выступая против антидемократических тенденций и романтических штампов светской повести, противопоставлял ей повести Гоголя, отличавшиеся реализмом и демократизмом. Особую роль в этой борьбе сыграла так называемая повесть о бедном чиновнике.

Начиная с «Арабесок» и главным образом с «Шинели», повесть о бедном чиновнике привлекает к себе чрезвычайное внимание и становится излюбленной темой писателей нового направления, известного у нас под названием «натуральной школы»[1]. Основными принципами этого нового направления был показ «жизни действительной... во всей ее наготе и истине» (Белинский), критическое отношение к действительности, демократизм и гуманизм.

Повесть о бедном чиновнике отличается от светской повести не только совершенно иной, демократической, тематикой, иными, демократическими, персонажами, иным бытом, но и принципиально иным отношением к человеку и к действительности. Поэтому как по содержанию, так и по форме чиновничья повесть антагонистична светской повести.

Любовная интрига, обязательная для светских повестей, в повести о бедном чиновнике или вовсе отсутствует, или же отодвигается на второй план. Главное внимание уделяется показу социального облика персонажей, реалистически-резкому описанию быта.

Композиция чиновничьей повести отличается гораздо большей простотой. Тщательно зарисованные портреты встречаются в чиновничьих повестях так же, как и в светских, но как мало похожи они на живописно-романтические портреты в светских повестях!

Если светская повесть рисует изысканно красивые жесты и позы, то в чиновничьей повести изображаются согбенные, уродливые спины, жалкие и изможденные лица. Вместо звучно-красивых имен, всех этих Греминых, Лидиных, Сафьевых и других, герои чиновничьей повести называются Башмачкиными, Куфаркиными, Чечевичкиными и т. д. Язык чиновничьих повестей отличается просторечием, грубоватой лексикой.

Но самое важное отличие чиновничьей повести, основной пафос ее заключается в трепетном сочувствии автора к маленькому человеку, в стремлении показать подлинную жизнь и подлинных людей, без всяких прикрас.

«Княгиня Лиговская» начинается сценой глубокого социального контраста. «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни по Вознесенской улице» идет бедный чиновник, на котором «синяя ваточная шинель со старым бобровым воротником» и картуз

---

[1] См. работу А. Г. Цейтлина «Повесть о бедном чиновнике Достоевского» (К истории одного сюжета), М., 1923.

неопределенной формы. Он молод, красив, но не замечает хорошеньких женщин, с которыми случайно сталкивается. «Утомленный однообразной работой», чиновник шел медленно, время от времени останавливаясь перед соблазнительно блестящими витринами кондитерских и магазинов и «долго, пристально, с завистью разглядывал различные предметы». Соблазны большого города вызывают жгучую зависть у бедного чиновника. Он ненавидел извозчиков, которые его приглашали прокатиться, ибо все это было не для него. Неожиданно на чиновника налетел гнедой рысак, на котором мчался офицер в серой шинели с развевающимся белым султаном. Чиновник был сбит с ног, а рысак с офицером промчались дальше.

Под влиянием этого случая «горькие думы овладели его (чиновника. — *М. Б.*) сердцем, и с этой минуты перенес он всю ненависть, к какой его душа только была способна, с извозчиков на гнедых рысаков и белые султаны» (т. V, стр. 110).

Мотив этот развивается и дальше. Узнав своего обидчика в блестящем офицере, забавно рассказывающем о том, как он задавил кого-то сегодня, бедный чиновник в ярости восклицает:

«Милостивый государь... вы едва меня сегодня не задавили, да, меня—который перед вами... и этим хвастаетесь, вам весело?— а по какому праву? потому что у вас есть рысак, белый султан? золотые эполеты? — разве я не такой же дворянин, как вы? — я беден!— да, я беден! хожу пешком — конечно, после этого я не человек, не только дворянин!..» (т. V, стр. 121).

Это глубокое чувство возмущения и оскорбленной человеческой гордости прорывается еще сильней, когда в разговоре с матерью чиновник гневно говорит:

«Разве когда он сидел здесь против вас, блистая золотыми эполетами, поглаживая белый султан, разве вы не чувствовали, не догадались с первого взгляда, что я должен непременно его ненавидеть» (т. V, стр. 158).

Но эта ненависть к золотым эполетам и белым султанам не носит еще принципиального характера.

Красинский жадно хочет выбиться в люди, попасть в среду светского общества. Он унизительно стоит в толпе зевак, разглядывает светских людей, приезжающих в прекрасных каретах на бал к баронессе Р. Увидя приехавших в карете князя и княгиню Лиговских, «Красинский поспешно высунулся из толпы зевак, снял шапку и почтительно поклонился, как знакомым, но увы, его не заметили или не узнали, что еще вероятнее» (стр. 166). Красинского охватывает чувство горечи и обиды.

«Деньги, деньги и одни деньги, — восклицает он, — на что им красота, ум и сердце. О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость» (стр. 166).

Таким образом, это не маленький, забитый, покорный чинов-

ник Гоголя, описанный с таким гуманным чувством и вызывающий столько сострадания у читателя, а протестующий против унижения и оскорбления человек, который поставил себе целью во что бы то ни стало пробраться наверх.

В только намеченном, но сложном характере Красинского выведен совершенно новый тип жителя большого города, который впоследствии станет одним из основных героев Достоевского.

Эту тему униженного и оскорбленного, но протестующего чиновника Лермонтов пытается связать с обычной светской темой.

Печорин встречается с женщиной, которая когда-то его любила и обещала быть ему всегда верной, но впоследствии вышла замуж за старого князя Лиговского. Прежнее чувство как будто снова появляется у Печорина. К нему присоединяется и горечь оскорбленного самолюбия[1].

Таким образом, «Княгиня Лиговская» сразу развивается в двух планах. Правда, тема чиновника очень быстро уступает место светской теме с ее любовной интригой. Но Лермонтов постоянно стремится выйти за пределы светской тематики и того круга образов и бытовых описаний, которые были характерны для светской повести.

Так, например, при описании театра светские повествователи не шли дальше изображения зрительного зала, лож, кресел и оркестра, т. е. тех мест в театре, которыми только и могут интересоваться светские люди.

Лермонтов же не только изображает обычный зрительный зал с ложами и креслами, но дает также ряд конкретных зарисовок, которые сразу выделяют изображаемый им театр от театра вообще, который довольно часто рисовали светские повествователи. Он изображает петербургскую улицу около театра и популярную в его время ресторацию «Феникс», что напротив театра, но особенно интересна у него зарисовка публики, выходящей из театра:

«Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные — красоте обыкновенных, обыкновенные — увы! гордости и блеску необыкновенных.

У тех и у других были свои кавалеры: у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие!.. в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, — кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями. Это была миньятюрная картина всего петербургского общества» (стр. 123).

---

[1] Следует указать, что подобная ситуация имеется в светской повести Павлова «Аукцион», напечатанной в «Телескопе» (1834, № 1).

Конечно, это еще не изображение петербургского общества, это только маленькая художественная зарисовка одного из моментов жизни этого общества. Но эта зарисовка характерна для Лермонтова, который не ограничивается описанием одного только светского общества, а стремится показать все общество в его социальном разрезе.

Но особенно примечательны новые картины и пейзажи, которые появились в романе вместе с новыми демократическими персонажами и которые вовсе не свойственны светским повестям.

Лермонтов дает отличающееся конкретностью и точностью описание большого забитого жильцами грязного двора. Изображение этого двора и дома, между прочим, чрезвычайно близко к описанию дома, в котором живет портной Петрович («Шинель» Гоголя) и «Петербургских углов», где ютится городская беднота («Петербургские углы» Некрасова).

Автор кратко описывает бедную квартиру скромного чиновника. Красивый кавалерийский мундир Печорина с белым султаном еще более подчеркивает окружающую нищету и бедность.

Во всех этих описаниях чувствуется уже художник-реалист, который смело показывает социальные контрасты.

Таким образом, обычная оранжерейная обстановка светских повестей в «Княгине Лиговской» нарушена. Но и тот интерьер, который характерен для светских повестей, также по-иному рисуется Лермонтовым.

У светских повествователей их персонажи живут и действуют в обстановке, изображаемой трафаретно, безотносительно к личности персонажа. У каждого из них, правда, есть свое положение в обществе, свой дом, своя обстановка, но все это описано шаблонно, почти не связано с характером героев.

Лермонтов, наоборот, стремится подметить характерные, индивидуальные особенности в обстановке, окружающей его персонажи.

В бедной комнате чиновника Красинского на столе лежала книга: «Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым», сочинение Н. П., Москва, в тип. И. Глазунова, цена 25 копеек» (стр. 156). А это уже деталь, свидетельствующая об определенной черте характера хозяина этой комнаты.

Особенно интересно изображение комнаты Печорина.

Описывая ее обстановку, Лермонтов замечает, что «лоснящиеся дубовые двери с модными ручками и дубовые рамы окон показывали в хозяине человека порядочного. Драпировка над окнами была в китайском вкусе, а вечером или когда солнце ударяло в стеклы, опускались пунцовые шторы — противоположность резкая с цветом горницы, но показывающая какую-то любовь к странному, оригинальному» (стр. 114, подчеркнуто мною. — *М. Б.*).

Помимо ковров, письменного стола, оружия и диванов, по которым взгляд скользит не останавливаясь, внимание привлекает картина, которая «изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником... Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная... казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке...» Во всем этом портрете было что-то необыкновенное, и особенно притягивали к себе глаза, «испытующий и укоризненный луч» которых, «казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая...» (стр. 114—115).

Эту картину Лермонтов ставит в центре описания всей комнаты. Она — главное в этом описании, потому что выделяет данную комнату из тысячи других ей подобных, придает ей свое лицо и оригинальность, которые в известной степени соответствуют и дорисовывают оригинальность характера самого хозяина.

Особенно интересно описание этой картины тем, что, будучи романтическим по стилю и по содержанию, оно дано на бытовом фоне остальной обстановки.

Таким образом, Лермонтов не только далеко уходит за пределы обычной обстановки светских повестей, но даже светскую обстановку рисует по-иному. Это стремление установить связь между человеком и той средой, в которой он действует, между человеком и вещами нашло позднее полное развитие у Гоголя в «Мертвых душах».

Следует отметить и особое отношение автора «Княгини Лиговской» к «свету». Тема «света» в той или иной степени занимала всех авторов светских повестей, и здесь легко установить как черты сходства, так и черты различия Лермонтова с ними.

Светские повествователи обычно изображали «свет» с парадной стороны и развивали действие в обстановке бала, маскарада, театра, гостиной. Лермонтов же, помимо того, показывает читателям и изнанку жизни этого общества.

Так, в частности, беспощадно правдивыми красками обрисовывает он судьбу светской девушки. Для нее вопрос о замужестве — дело жизни, цель всех усилий.

Выйти замуж — это значит определить свое положение в «свете», найти свое место в нем.

Сестра Печорина, шестнадцатилетняя Варенька, «была очень недурна собой», и Лермонтов иронически добавляет, что «по словам маменьки (папеньки уже не было на свете) не нуждалась в приданом и могла занять высокую ступень в обществе, с помощию божией, хорошенького личика и блестящего воспитания» (стр. 112). В отличие от нее Лизавета Николаевна Негурова сделала два-три неверных хода в этой игре, в результате до 25 лет не вышла замуж, попала в разряд «старых дев» и вследствие этого оказалась в тяжелом и унизительном положении в светском обществе. Ей

приходится страдать и выносить уколы и оскорбления не только в обществе, но и в семье со стороны ее неумного и грубого отца. Он раздражен тем, что Печорин ведет себя не так, как подобает себя вести молодому человеку, который имеет серьезные намерения, и свою досаду вымещает на дочке: «...ты, матушка, 25 лет девка, так на шею и вешаешься... замуж захотелось!..» (стр. 124). На это мать замечает: «Что ж делать, когда молодые люди не женятся... надо самой не упускать случая...» (стр. 125). В этом роде разговоры повторялись всегда, когда дочь оставалась наедине с матерью и отцом. Проблема замужества светской девушки, домашние разговоры светских людей, где выявляются отвратительные нравы этого общества, были уже показаны В. Одоевским в повести «Княжна Мими». Тем не менее сцены, нарисованные в «Княжне Лиговской», звучат по-новому.

Сцена, рисующая Негурову после бала в ее спальне, несколько напоминает сцену, изображенную В. Одоевским в «Княжне Мими». Но при описании Негуровой Лермонтов обнаруживает такую остроту зарисовки действительности, какой у Одоевского нет.

Лермонтов показывает Негурову с ее «поблекшими прелестями, худощавой, тонкой, жилистой шеею и сухими плечами, на которых обозначались красные рубцы от узкого платья» (стр. 126). Никто из светских повествователей не показывал светскую девушку в таком виде.

Лермонтов как будто нарочно срывает с нее ореол красоты и очарования, которым тщательно прикрывали ее все светские повествователи, кроме В. Одоевского. Лермонтов показывает и горничную Негуровой, «толстую, рябую девицу», затем, чтобы привести «ум в печальное сомнение на счет домашнего образа жизни господ» (стр. 126). Лермонтов выступает здесь как реалист. Он не боится срывать внешние покровы как с отдельных представителей, так и со светского общества в целом; он не боится натуралистических подробностей при обрисовке быта и смело показывает грубость его, таящуюся под внешним благообразием и блеском. Позже Л. Н. Толстой продолжил и значительно углубил эту линию Лермонтова срыванием «всех и всяческих масок» с правящих классов.

Но, обращаясь к парадной стороне светского общества, Лермонтов насыщает изображение его иронией и сарказмом. Таково, например, описание светских людей, съехавшихся на парадный обед к Татьяне Петровне. Лермонтов говорит, что за столом собрались люди «не столько для того, чтобы насладиться дарами роскоши, но чтоб удовлетворить тщеславию ума, тщеславию богатства... В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как в их понятиях, были перемешаны все века» (стр. 144—145).

В этом вступлении чувствуется ироническое отношение автора к светскому обществу и превосходство его над ним. За этим столом

люди не просто собрались пообедать, а блеснуть своим умом или во всяком случае предъявить претензию на ум, покичиться своим богатством, знатностью, положением. То здесь, то там за столом вспыхивают ничтожные и пустые споры.

В самые острые моменты «принципиальных» споров врывается проза обеда, и от этого усиливается комический элемент во всей этой светской церемонии. Например, за одним концом стола идет спор, какому из двух городов — Петербургу или Москве — следует отдать предпочтение. В середине спора, который ведется в напыщенном и высокопарном тоне, дипломат восклицает: «Какие ужасные клеветы про наш милый город (Петербург. — *М. Б.*), а все это старая сплетница Москва, которая из зависти клевещет на молодую свою соперницу». При слове «старая сплетница» разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржей».

Шутка автора сразу оттеняет и пустоту этого общества и всю комичность спора, который ведется в серьезном тоне.

Упоминание о спарже, которой чуть-чуть не подавилась старушка, о куске рябчика, который старательно жевала дама в малиновом берете, о соусе, «унизанном трюфелями», который «упи-сывал» рыжий господин,—все эти обыденные подробности вносятся автором в великосветский разговор, чтобы подчеркнуть пустоту его и ничтожность, чтобы снизить своих героев, сорвать с них тот ореол великолепия, которым окружали их светские писатели.

Описание бала у баронессы Р... также проникнуто иронией и сарказмом. Уже короткое предварительное замечание автора, что муж этой баронессы — курляндский барон — «каким-то образом сделался ужасно богат», — заставляет читателя насторожиться. На этом балу собралось «все, что есть лучшего в Петербурге».

Тут были посланники с их заморской свитой, военные генералы, государственные люди, один путешествующий английский лорд, чрезвычайно молчаливый, с супругой, говорившей за четырех, и ряд других не менее важных лиц... Тут были светские красавицы, которые с глубоким участием относились к иностранным дипломатам только за то, что они говорили по-французски.

«Тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское, и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове» (стр. 167). Тут было много и других самых разнообразных лиц — штатских и военных... «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!.. Сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки

и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного французского романа, бриллианты, взятые на прокат из лавки...» (стр. 167—168).

Саркастические замечания автора не щадят и дам. Это тем более следует отметить, что у всех авторов светских повестей какая-нибудь графиня или княгиня всегда была в центре описания бала, кульминационным пунктом всего светского великолепия. Лермонтов же, описывая светских дам, показывает фальшь, искусственность, лживость и мишурный блеск салонной толпы [1].

Описание людей, присутствующих на балу у баронессы Р., близко к описанию петербургского света, данному Пушкиным: «Тут был, однако, цвет столицы, и знать, и моды образцы» («Евгений Онегин», гл. VIII, строфа XXIV). Но ироническая патетика при обрисовке дам напоминает стиль Гоголя.

В этом обществе, полном предрассудков и условностей, женщина, впервые являющаяся на бал, на суд общества, должна быть очень осторожна, потому что «некстати пришитый бант, не на месте приколотый цветок мог навсегда разрушить ее будущность» (стр. 170).

Но «отъявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразой: «и! кто этого не делает!.. Трус обласкан везде, потому что он смирный малый...» (стр. 120).

Настоящему человеку в светском обществе нет ни места, ни дела, «ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: — свету нужны французские водевили и русская покорность чужому мнению» (стр. 111). В свете все обычно, все шаблонно, и даже «все залы схожи между собой, как все улыбки и все приветствия» (стр. 134). Ничего оригинального свет не терпит, «хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего — но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите.» (стр. 117).

Образованных обществ, «где умный, разнообразный разговор заменяет танцы (рауты в сторону), где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек... у нас в России мало, в Петербурге еще меньше», — замечает Лермонтов (стр. 117).

Но свету все это и не нужно. Красивая, привлекательная внешность и уменье ловко танцовать там больше ценятся;

---

[1] В поэме «Сашка» Лермонтов снова показывает фальшь света в «блистании модных дам»:

Вздыхая, мы бежим по их следам...
Увы, друзья, а наведите справки,
Вся прелесть их... в кредит из
модной лавки.
(*Т. III, стр. 371.*).

как только Печорин это понял, «стал больше танцовать и реже говорить умно; — и даже ему показалось, что его начали принимать с большим удовольствием. — Одним словом, он начал постигать, что по коренным законам общества в танцующем кавалере ума не полагается!» (стр. 118, подчеркнуто Лермонтовым). Но не только танцующему кавалеру, но и вообще светскому человеку ни ума, ни убеждений не полагается иметь. «Понятия же этого общества были такая путаница, которую я не берусь объяснить», — замечает Лермонтов. В общем «свет» — это сборище людей, «не помышляющих о будущем, еще меньше о прошедшем» (стр. 144). Это великосветское общество чиновного, официального Петербурга, задавившего всякую общественную мысль, для появления и развития которой нужна была другая обстановка, в частности хоть некоторое отдаление от этого официального все нивелирующего пресса. Уже в Москве была иная обстановка, которая способствовала иному формированию ума и характера Печорина, бывшего в то время студентом Московского университета.

Его суждения «в то время были резки, полны противоречий, хотя оригинальны, как вообще суждения молодых людей, воспитанных в Москве и привыкших без принуждения постороннего развивать свои мысли» (стр. 140).

Указание на бóльшую независимость мнений московской молодежи совершенно совпадает с высказыванием Герцена:

«В глубине провинций и, главным образом, в Москве заметно увеличивается слой людей независимых, не идущих ни на какую государственную службу, занимающихся управлением своих имений, наукой, литературой, ничего не требуя от правительства, кроме оставления их в покое. Это явление совершенно противоположно петербургскому дворянству, привязанному к государственной службе и ко двору, снедаемому рабским честолюбием, которое уповало во всем на правительство и только им и питалось»[1].

Демократическая струя, которая проявляется в «Княгине Лиговской» как в демократизации персонажей (бедный чиновник), так и в рассуждениях самого автора, является новым мотивом, причем этот новый мотив звучит так сильно, что сразу отличает «Княгиню Лиговскую» от всего потока светских повестей. Это не обычное для автора светских повестей осуждение света. Это — разоблачение «света» и отрицание его. Воспитанный на традициях декабризма, Лермонтов переносит на «свет» осуждение политическое и социальное, свойственное зарождающейся демократической идеологии.

Когда Лермонтов замечает, что образованных обществ, «где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек (только ли

---

[1] «О развитии революционных идей в России» (А. И. Герцен, Избр. соч., ГИХЛ, 1937, стр. 399).

тетушек? — *М. Б.*), у нас в России мало, в Петербурге еще меньше», когда он с тонкой усмешкой говорит, что «молодым людям в политику благоразумие мешает пускаться», когда он эполеты и эксельбанты иронически называет «блестящими вывесками, утратившими свое прежнее значение», когда он гневно бросает: «свет» — это сборище людей, «не помышляющих о будущем, еще меньше о прошедшем», — то здесь чувствуется не морализирование светского человека, а негодование гражданина, отвергающего это общество. Не зря именно в этих местах мысли автора выражаются в форме краткого бичующего афоризма [1].

Это отношение Лермонтова к русской действительности вообще, и в частности к Петербургу [2], где особенно сильно чувствовался официальный гнет, совершенно созвучно с мыслями и чувствами передовых людей того времени: Чаадаева, Герцена и др. Лермонтов не осуждал отдельные пороки светского общества, как это делали светские повествователи, а отрицал его в целом.

Не случайно вскоре после «Княгини Лиговской» Лермонтов создал такие произведения, как «Смерть поэта», а позднее «Думу» и «1-е января», в которых отрицание «света», «завистливого и душного», получило свое окончательное завершение.

У Лермонтова совершенно нет дидактизма, характерного для авторов светских повестей, которые хотели врачевать светское общество, исправлять его. Вместо дидактизма светских повествователей, в «Княгине Лиговской» — тонкая ирония и обличительный сарказм авторских замечаний. Позже, в предисловии к «Герою нашего времени», Лермонтов уже полемически выступает против морали и дидактизма, считая наличие их доказательством невысокого культурного уровня читателей и слабости писателей.

Лермонтов уделяет большое внимание обрисовке своих персонажей, останавливается на их портретах. Светские повествователи занимались обычно портретами светских красавиц, уделяя главное внимание не столько самому портрету, сколько пышной раме, позам, туалетам, внешней декоративности и эффектности. Поэтому и портреты выходили шаблонными,

[1] Афористичная форма этих высказываний несколько напоминает «Maximes» du duc de la Rochefoucauld». Между прочим в письме к А. М. Верещагиной, в котором Лермонтов рассказывает об истории с Сушковой, нашедшей свое отражение в «Княгине Лиговской», Лермонтов упоминает также о «Максимах» (т. V, стр. 385).

[2] В письме к С. А. Бахметевой Лермонтов так описывает свое первое впечатление от Петербурга:

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

(Т. V, стр. 368.)

похожими друг на друга, лишенными всякой индивидуальности. Все они являются лишь разновидностями романтических штампов. Лермонтов переносит центр описания на самый портрет, на лицо персонажа, мало обращая внимания на туалеты и внешнюю обстановку. Его интересует не внешний облик человека, а его сущность, его характер; он стремится показать этот характер в таких деталях, как выражение глаз, жесты человека, голос, манера держаться.

Вот, например, портрет Печорина:

«...Он был небольшого роста, широк в плечах, вообще нескладен; и казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению, походка его была несколько осторожна для кавалериста, жесты его были отрывисты, хотя часто они выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века — если это не плеоназм. Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости. Звуки его голоса были то густы, то резки, смотря по влиянию текущей минуты; когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться, и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтобы скрыть собственное смущение, — и в свете утверждали, что язык его зол и опасен...

Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...» (стр. 111).

Этот портрет далек от портретов героев светских повествователей. Там за «сверкающими» глазами, «вьющимися волосами» и «благородной внешностью» невозможно было различить ни лица, ни характера человека.

Правда, в портрете Печорина нет еще силы и сжатости изобразительных приемов, которыми Лермонтов с таким совершенством овладевает в «Герое нашего времени», но в нем уже чувствуется стремление автора передать сложную и противоречивую природу человека.

Рисуя портрет, Лермонтов описывает не только лицо, а внешность человека в целом. Интересен в этом отношении портрет «одного из характеристических лиц» петербургского общества — чиновника Горшенко:

«Он был порядочного роста, и так худ, что английского покроя фрак висел на плечах его как на вешалке. Жесткий атласный галстух подпирал его угловатый подбородок. Рот его, лишенный губ, походил на отверстие, прорезанное перочинным ножичком в картонной маске, щеки его, впалые и смугловатые, местами были

испещрены мелкими ямочками, следами разрушительной оспы. Нос его был прямой, одинаковой толщины во всей своей длине, а нижняя оконечность как бы отрублена, глаза серые и маленькие имели дерзкое выражение, брови были густы, лоб узок и высок, волосы черны и острижены под гребенку, из-за галстуха его выглядывала борода à la St.-Simonienne» (стр. 152—153).

Портрет этот очень далек от живописно-красивых портретов светских бытописателей. Здесь нетрудно указать на сходство с гоголевскими портретами. Однако стремление психологизировать портрет чувствуется в этом описании: «глаза серые и маленькие имели дерзкое выражение» — это уже лермонтовский прием, характерный для его портретов.

В портретных зарисовках в «Княгине Лиговской» Лермонтов рвет с традицией живописного романтического портрета. Они являются первым шагом к мастерским выпуклым портретам «Героя нашего времени».

Те первые шаги, которые делает Лермонтов для индивидуализации своих персонажей при зарисовке их портретов, получают дальнейшее развитие в изображении их характеров. Примитивно романтические штампы и шаблоны светских повестей его не удовлетворяют. Он хочет изображать новых людей, ярких, наделенных определенной индивидуальностью.

Центральным героем «Княгини Лиговской» является Печорин. Его характер, его внешность далеки от шаблонного героя, который перекочевывал из одной светской повести в другую. Несмотря на автобиографичность Печорина, Лермонтов пытается раскрыть этот образ как типический характер своей эпохи.

Печорин показан как человек с резким и проницательным умом, с сильным характером и волей, на голову выше окружающего его общества. Это скрытный человек, «который сжимал свои чувства из недоверчивости или из гордости». «Язык его зол и опасен».

Характер его сложен и противоречив. Печорин холодно и презрительно разговаривает с чиновником Красинским, вызывающе держится с ним и готов драться на дуэли, несмотря на то, что сам же унизил его и оскорбил. Но когда этот чиновник в совершенном смятении, со слезами на глазах, убежал, воскликнув, что он,— единственный сын у старушки-матери, — не может драться с Печориным, последний «с сожалением посмотрел ему в след...» (стр. 122).

Печорин презирал светское общество, но вместе с тем дорожил его мнением и считался с ним, самолюбие его страдало, когда его не замечали в свете. «Чтобы поддержать себя, приобрести то, что некоторые называют светскою известностию, т. е. прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается» (стр. 128—129), он начинает вести некрасивую игру с Елизаветой Николаевной Негуровой.

Когда в Петербург приезжает княгиня Лиговская, Печорин начинает ухаживать за ней, давая себе «честное слово остаться

победителем» (стр. 163). Он пускает в ход всю ловкость светского волокиты, и скоро его старания начинают приносить результаты. Покой княгини Лиговской нарушен. На одном парадном обеде после ряда намеков Печорина княгиня покраснела и смешалась...

«Тайное страдание изображалось на ее лице, столь изменчивом, рука ее, державшая стакан с водой, дрожала... Печорин все это видел и нечто похожее на раскаяние закралось в грудь его» (стр. 150).

Здесь в зародыше уже дан почти весь сильный, сложный и противоречивый характер Печорина «Героя нашего времени».

Но наиболее сильная черта характера Печорина, так полно показанная в «Герое нашего времени», заключается в том, что Печорин — это человек, предназначенный для борьбы, для бури, что он — олицетворенный протест и противоречие не только светскому обществу, но и всей тогдашней действительности.

Эта сторона характера Печорина едва только намечена в «Княгине Лиговской».

Стремление показать человека со всех сторон, понимание сложности и противоречивости всех процессов, происходящих как внутри, так и вне человека, чрезвычайно характерны для Лермонтова.

Конечно, в «Княгине Лиговской» сложные характеры не даны еще с должной силой и убедительностью. Характеры эти показаны в значительной степени не в действии, не в развитии хода событий, а преимущественно в высказываниях самого автора и в его описаниях.

Образ разочарованного демонического героя проходит через все творчество Лермонтова, ибо он был глубоко сроден ему своим бунтом, своим протестом и своим отрицанием николаевской действительности. Однако только постепенно, психологически углубляя этот образ, очищая его от внешнего романтического орнамента, Лермонтов в Печорине «Героя нашего времени» создает образ, в котором глубокий романтизм сочетается с реализмом. В «Княгине Лиговской», в лице Печорина, Красинского и других персонажей, Лермонтов делает только первые попытки создать полнокровные художественные образы во всей сложности и многообразии.

Но и эти еще несовершенные попытки намного выше примитивной психологизации светских повествователей. У Лермонтова как основные герои, так и второстепенные персонажи наделены своими собственными, индивидуальными чертами. Поэтому не только Печорин, чиновник Красинский и княгиня Лиговская, но и муж ее, и чиновник Горшенко, и даже случайно встречающиеся за обедом лица, каждый по-своему вырисовываются перед глазами читателя. Все это, конечно, совсем не похоже на штампованных героев светских повестей.

Композиционной стройности «Княгини Лиговской» помешали, с одной стороны, развитие сразу двух тем — темы бедного чи-

новника и темы Печорина, а с другой — отсутствие художественной завершенности как персонажей, так и всего произведения в целом. Автор постоянно дает знать о себе замечаниями и репликами, например: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность...» (стр. 111).

Однако замечания эти и авторские отступления, которые у светских повествователей носят обычно шутливо-развлекательный характер, большей частью приобретают у Лермонтова характер бичующего афоризма.

Следует отметить, что «Княгиня Лиговская» насыщена большим количеством фактов, которые приведены автором не случайно, а отражают значительные события эпохи.

«Княгиня Лиговская» начинается с точного указания даты начала событий: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни». Но и без этого указания можно было бы совершенно безошибочно определить, что описываемые события происходили именно в этом году. Указано, например, что польская кампания (1830—1831 гг.) происходила за два года до описываемых событий, что «картина Брюлова «Последний день Помпеи» едет в Петербург» (стр. 148). (Картина эта была привезена в Петербург в самом начале 1834 г.)

В комнате Печорина висело оружие — «подарки сослуживцев, погулявших когда-то за Балканом...» (стр. 114). Здесь автор намекает на то, что Печорин был в дружбе с людьми, принимавшими участие в русско-турецкой войне 1829 г.

На камине Печорина стояла статуэтка певца Н. К. Иванова, фамилию которого было запрещено даже произносить при Николае I, а рядом с ней стояли еще две статуэтки: Россини и известного своей революционностью виртуоза-скрипача Паганини.

В повести описаны типичные явления того времени, которые чрезвычайно точно воспроизводят эпоху.

При обрисовке своих персонажей Лермонтов так же, как позже Толстой, очень верно воспроизводит хорошо знакомых ему людей (Негурова — Сушкова, Лиговская — Бахметева) и факты из их жизни.

Выведенный в повести чиновник и делец Горшенко, «одно из характеристических лиц петербургского общества» (стр. 152), также списан с натуры, — с известного в то время дельца и аферист[1].

Вот это стремление протянуть нити от повести к жизни, увязать повествование с отдельными жизненными фактами и типичными явлениями совсем не было свойственно светским повествователям, но было характерно для молодого Лермонтова, стремившегося к реалистическому изображению действительности.

---

[1] Наркиз Иванович Тарасенко-Отрешков (1805—1873) (см. Л е р н е р, Оригинал одного из героев Лермонтова, «Нива», 1913, № 37, стр. 731—732).

Трудно сказать, почему Лермонтов не закончил «Княгиню Лиговскую». Может быть, ему помешала двойственность замысла, колебания между двумя планами, в которых он ее начал писать, может быть, вследствие быстрого роста и созревания его таланта, он не удовлетворился сделанным и нашел выход для волновавших его мыслей и образов в другом произведении и уже на большей высоте.

Может быть, наконец (и это, пожалуй, самое верное), Лермонтову трудно было развить и показать сложный и сильный характер Печорина на бальном паркете, в обстановке пустого светского общества. Для развития этого характера необходимо было действие, необходима была борьба, которая, конечно, не могла проявиться ярко между двумя бальными мазурками. И поэтому Лермонтов вырывает Печорина из светского общества, переносит его на Кавказ, приводит его в столкновение с самыми разнообразными людьми и обстоятельствами и благодаря этому широко и всесторонне показывает этот характер.

Такова незаконченная повесть Лермонтова «Княгиня Лиговская». В «Княгине Лиговской» — ее сюжете и тематике — имеются элементы сходства со светскими повестями. Так же, как и в светских повестях, в «Княгине Лиговской» основой развития сюжета является любовная интрига, почти все персонажи — светские люди, действие развивается в том же светском обществе; так же, как и в светских повестях, большое место занимают описания обстановки, портреты и, наконец, так же много внимания уделяется теме «света»[1]. Но вместе с этим в «Княгине Лиговской» появляется столько новых, и идейных и художественных, не свойственных светским повестям, мотивов, что она уже не может быть причислена к светским повестям, ибо стоит неизмеримо выше их. В «Княгине Лиговской», параллельно с обычной светской темой любви и любовной интриги, развивается тема бедного чиновника. В лице этого бедного чиновника в романе появляется не только новый, необычный для светской повести, персонаж, но и новые ситуации (столкновение бедного чиновника с гвардейским офицером) и новые описания (бедной квартиры чиновника, грязного, забитого жильцами двора и т. д.).

В произведении Лермонтова нарушена обычная для светских повестей замкнутость жизни светского общества. Автор показывает это общество в противоречии, в столкновении с окружающей средой. Это первое весьма существенное отличие «Княгини Лиговской» от светских повестей. Но и само светское общество ри-

[1] Некоторые ситуации, сходные с повестью Павлова «Аукцион»; отдельные сцены, напоминающие сцены из повести Одоевского «Княжна Мими», и, наконец, фамилия Штраль, взятая из первой светской повести—«Испытание» (Марлинский, «Испытание» — «Сын отечества» и «Сев. архив», 1830 г., т. XIII, № 23—32), содержат в себе следы влияния светских повестей.

суется Лермонтовым совсем по-иному. Вместо шаблонного описания персонажей «света», — у Лермонтова стремление к их индивидуализации; вместо парадной стороны жизни светского общества — попытка изображать его будни «без прикрас и без пощады»[1], вместо морального осуждения света — гневное разоблачение и отрицание его. Врачевать свет Лермонтов совсем не собирается, считая, очевидно, это делом безнадежным. Благодаря всему этому тема «света», которой занимались все светские повествователи, приобретает у Лермонтова совсем иное звучание.

Никто из светских повествователей не дал настоящих характеров. Все их герои, пылкие, страстные, но одинаково шаблонные, очень несложны и в то же время похожи друг на друга. Лермонтов уже в «Княгине Лиговской» пытается дать сложные и разнообразные персонажи, желая показать в них наиболее типичные характеры своего времени. В центре своей повести автор ставит характеры протестующие, сильные, волевые.

В своем незаконченном произведении Лермонтов, так же как и светские повествователи, проделывает большую работу над языком, но если у светских повествователей было главным стремление к изящному, вылощенному языку, то Лермонтов, влед за Пушкиным, не боится «просторечия», зато избегает «простомыслия».

В результате вместо занимательной «без всякой глубокости» светской повести, в «Княгине Лиговской» намечается изображение жизни действительной во всем ее разнообразии и сложности.

Перед нами не светская повесть, а нечто противоположное ей, ибо всем, что есть в ней существенного, «Княгиня Лиговская» отрицает светскую повесть, преодолевает ее. Это тем более знаменательно, что Лермонтов пишет «Княгиню Лиговскую» в период наибольшего расцвета светских повестей и в разгар идейной борьбы за и против светской повести. Лермонтов, взявшись за повесть из светской жизни, доказал, что он был не с Шевыревым, который отстаивал «светскость» в литературе, т. е. эстетизацию светской жизни и кастовость, а с Белинским, который требовал от литературы народности, т. е. показа жизни действительной. Новое критическое отношение к жизни заставило Лермонтова по-новому показать тему света: интерес к социальным проблемам, суровая критика светского общества, которое автор пытается уже нарисовать в образах индивидуальных, является отрицанием светской повести и обнаруживает в «Княгине Лиговской» зачатки социально-психологического романа. Таким образом, линии, по которым «Княгиня Лиговская» соприкасается со светскими повестями, — это не линии связи, а линии разграничения, линии от-

---

[1] Герцен, О развитии революционных идей в России (Избр. соч., ГИХЛ, 1937, стр. 405).

межевания. Нити, идущие от «Княгини Лиговской», ведут к Пушкину и Гоголю [1].

Некоторые описания в «Княгине Лиговской» чрезвычайно близки к приемам описания Гоголя. Так, широко используемый в «Невском проспекте» «прием овеществления лиц» [2], выражающийся в том, что, вместо человека, описывается одежда его, встречается в «Княгине Лиговской», например: «Лакей подсадил розовый салоп в блестящий купе, потом вскарабкалась в него медвежья шуба» (т. V, стр. 124).

Интересен прием групповой характеристики, прием обобщения, применяемый как Лермонтовым, так и Гоголем.

При описании светского бала Лермонтов дает характеристики отдельных групп на этом балу:

«Исключительно танцующие кавалеры могли разделиться на два разряда: одни добросовестно не жалели ни ног, ни языка, танцовали без устали, садились на край стула, обратившись лицом к своей даме, улыбались и кидали значительные взгляды при каждом слове, — короче, исполняли свою обязанность как нельзя лучше; другие, люди средних лет, чиновные, заслуженные ветераны общества, с важною осанкой и гордым выражением лица, скользили небрежно по паркету, как бы из милости или снисхождения к хозяйке; и говорили только с дамой своего vis-a-vis, когда встречались с нею, делая фигуру» (т. V, стр. 167).

В «Мертвых душах» Гоголь так описывает гостей на вечеринке у губернатора: «Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам, некоторые из них были такого рода, что с трудом можно было отличить их от петербургских, имели так же весьма обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды, или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц, так же небрежно подседали к дамам, так же говорили по-французски и смешили дам, так же, как и в Петербурге. Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как и Чичиков, т. е. не так чтобы слишком толстые, однако же и не тонкие. Эти напротив того косились и пятились от дам и посматривали только по сторонам, не расставлял ли где губернаторский слуга зеленого стола для виста... Это были почетные чиновники в городе» [3].

Сходство в описании здесь бесспорно, хотя ни о каком взаимном влиянии говорить не приходится. Лермонтов в «Княгине

---

[1] «Некоторые страницы «Княгини Лиговской» заставляют думать, что Лермонтов уже прочитал Гоголя и заинтересовался его методом описания»,—пишет Б. М. Эйхенбаум (см. его примечание к «Княгине Лиговской», т. V, стр. 456).

Лермонтов «...набирается у Гоголя приемов бытового юмора, с каким писаны его «Петербургские повести»,—отмечает С. Н. Дурылин (С. Н. Дурылин, Как работал Лермонтов, изд-во «Мир», 1934, стр. 105).

[2] См. книгу Виноградова «Этюды о стиле Гоголя».

[3] «Мертвые души», гл. I (Н. В. Гоголь, ГИХЛ, 1937, т. V, стр. 16).

Лиговской», пользуясь гоголевским методом описания, как бы предвосхищает некоторые описания «Мертвых душ».

Особенно интересно сравнить в этом плане характеристику дам, собравшихся на балу у баронессы Р. Здесь Лермонтов применяет один из излюбленных приемов гоголевского стиля — нарочито приподнятый, патетический тон при описании ничтожности для того, чтобы сильней оттенить эту ничтожность. В лермонтовском описании дам на балу у баронессы Р. слышится «комическое одушевление» Гоголя.

Сочетание «высокого» с «низким», снижение высокой патетики при помощи прозы жизни — эта гоголевская манера чувствуется и в описании обеда у матери Печорина (см. т. V, стр. 137).

«Вульгарные» слова, которые Лермонтов не боится вложить в уста родителей Негуровой, также сближают художественные приемы Лермонтова и Гоголя.

В портрете чиновника Горшенко, в основу которого положена не красота, а безобразие, также чувствуется влияние гоголевской «школы».

Нити, связующие «Княгиню Лиговскую» с повестями Гоголя, не ограничиваются только отдельными приемами и даже темой бедного чиновника. Они обнаруживаются также в общей демократизации всего романа (идейная направленность, персонажи, бытовые зарисовки, язык).

Стремление Лермонтова дать не наружную, показную сторону светской жизни, а изнанку ее, обыденную будничную жизнь, острота натуралистических зарисовок (домашние разговоры Негуровых, изображение Лизы Негуровой в ее спальне, рассуждения о горничной, быт чиновника Красинского), детальное описание обстановки и стремление через эту обстановку показать характер хозяина ее — все эти необычные для светских повестей приемы обнажения действительности очень близки к Гоголю, мастерски рисующему «повседневные картины жизни, жизни обыкновенной и прозаической».

Эта близость двух писателей в обрисовке быта подтверждается, между прочим, и отзывом Гоголя о Лермонтове, в котором он ценил главным образом «великого живописца русского быта».

Но если при описании быта у Лермонтова есть много общего с Гоголем, то при обрисовке характеров он идет вслед за Пушкиным. Гоголевские типы средних людей с их примитивной психикой не удовлетворяют Лермонтова. В этом отношении герои Пушкина были Лермонтову значительно ближе.

«Евгений Онегин», в котором со всей сложностью и многогранностью дается образ передового человека 20-х годов XIX в., постоянно стоял перед глазами автора «Княгини Лиговской».

На параллелизм фамилий (Онегин — Печорин), соответствую-

щий параллелизму характеров, указывал еще Белинский при разборе «Героя нашего времени».

Но, несмотря на некоторое сходство поведения Печорина с поведением Онегина, вытекающее из близости их характеров (любовный спорт, одинаковая боязнь мнения света, несмотря на презрение к нему), характер Печорина во многом и противопоставлен характеру Онегина.

Главное, что отличает Печорина от Онегина,— это сильный и властный характер Печорина, который, увлекаясь трудностью борьбы, «дал себе честное слово остаться победителем» (т. V, стр. 163), ибо «он знал аксиому, что поздно или рано слабые характеры покоряются сильным и непреклонным» (т. V, стр. 163).

Несмотря на все различия, налицо огромная идейная близость между пушкинским романом в стихах и незаконченным романом Лермонтова из жизни современного общества.

Начиная с эпиграфа «Поди! — поди! раздался крик», на протяжении всего лермонтовского романа сказываются реминисценции из «Евгения Онегина».

Лермонтов то цитирует Пушкина («какая смесь одежд и лиц»), то прямо вставляет в текст слова из «Евгения Онегина» («он получил такую охоту к перемене мест», стр. 139), то своими словами пересказывает стих Пушкина и говорит, что «право давности, священнейшее из всех прав человечества» (стр. 143).

В иронических комментариях, которыми снабжен весь текст «Княгини Лиговской», чувствуется также влияние не дидактических и развлекательных отступлений светских повествователей, а тонкая ирония автора «Евгения Онегина».

Эта идейная близость «Княгини Лиговской» к Гоголю и Пушкину носит принципиальный характер. Взявшись за роман из жизни современного светского общества, Лермонтов следует не за установившейся традицией светской повести, а, преодолев ее, творчески сближается с величайшими реалистами своего времени, Пушкиным и Гоголем, оставаясь в то же время своеобразным самостоятельным художником.

Следует отметить, что Лермонтов в этой своей прозаической повести находится под влиянием Пушкина-поэта, а не Пушкина-прозаика. Здесь он еще не возвысился над пониманием своего времени, которое совершенно игнорировало прозу Пушкина.

Однако не проходит и трех лет, и в «Герое нашего времени» Лермонтов с искусством большого и зрелого мастера не только использует могучую силу пушкинской прозы — ясность, простоту, полнокровность художественных образов, новеллистическую сжатость и действенность,—но и поднимает ее на высшую ступень, внося в нее большую психологическую глубину и сложность.

«Герой нашего времени» многогранностью характеров и сложной психологической мотивировкой их действий предвосхищает психологические романы Толстого и Достоевского.

Конст. Ломунов

—

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «МАСКАРАДА» ЛЕРМОНТОВА

В лермонтоведческой литературе Лермонтову-драматургу уделено совершенно недостаточное внимание. Сценическая история лермонтовской драматургии — область, вообще еще никем не затронутая. Широкое распространение в дореволюционной критике имела легенда о несценичности пьес Лермонтова. Собирая материалы для сценической истории, мы увидели, что эта легенда была пущена в свет с определенной целью — преградить доступ пьесам Лермонтова на сцену. Путь Лермонтова-драматурга к зрителю был трудным, мучительным путем, сценической истории «Маскарада» предшествовала долгая цензурная история. Лермонтов буквально воевал с царской цензурой. После трагической гибели поэта борьбу с цензурой продолжали передовые деятели русского театра, в числе которых были Щепкин и Мочалов. Замечательные актеры старейших театров страны — бывшего Александринского и московского Малого театра — ценой больших хлопот и неприятностей первыми осуществили постановку сцен из «Маскарада», когда пьеса находилась еще под цензурным запретом. Роль Арбенина издавна привлекала к себе внимание крупнейших актеров. О ней мечтал великий Мочалов. В этой роли выступали Каратыгин 1-й, Самарин, Аграмов, Писарев, Ленский, известный армянский трагик Адамян, П. Самойлов, Сазонов, Юрьев и др. В роли Нины выступали артистки, составившие эпоху в истории русского театра, — М. Г. Савина и Г. Н. Федотова (Позднякова.) С блеском исполняли эту роль Читау, Васильева, Глама-Мещерская. В 60-е годы прошлого столетия «Маскарад» исполнялся ослепительным созвездием талантов Малого театра. В 60-е и 70-е годы «Маскарад» ставится на крупнейших провинциальных сценах (постановки Писарева в Самаре и Оренбурге, Аграмова — в Одессе и т. д.). В 80-е годы первые частные русские театры (пушкинский театр Бренко, театр Корша) включают «Маскарад» в свой репертуар наряду с пьесами Островского, Гоголя и других классиков русской драматургии.

В 1914 г., в связи со столетней годовщиной со дня рождения Лермонтова, предполагалось возобновление постановок «Маскарада» в Александринском и московском Малом театрах, но директор императорских театров Теляковский заявил на заседании театральной дирекции: «Теперь не до «Маскарадов»!» Императорские театры не возобновили постановку пьесы Лермонтова к юбилею. Но «Маскарад» был тогда поставлен театрами Киева, Баку, Владикавказа и других городов страны.

В Советском Союзе за последние годы «Маскарад» ставится многими крупными театрами на периферии. Уже один этот сухой перечень фактов позволяет сделать вывод: «Маскарад» выдержал испытание временем, вошел в золотой фонд русской классической драматургии, и мы имеем все основания говорить о пьесе Лермонтова не как о юбилейной реликвии, а как о полноценном высокохудожественном произведении.

I. Цензурная история «Маскарада»

Сценической истории «Маскарада» предшествовала долгая «цензурная история». Три раза пытался Лермонтов пробить глухую цензурную стену и не смог добиться разрешения на постановку своей пьесы. Поэт писал драму для театра и настойчиво добивался ее сценического воплощения. Об этом свидетельствуют письма самого Лермонтова, воспоминания современников и, наконец, целое цензурное дело, возникшее по поводу «Маскарада» в драматической цензуре III отделения. Материалы этого дела впервые были опубликованы в статье: «Маскарад» Лермонтова в драматической цензуре. Историческая справка». Эта статья напечатана в «Ежегоднике императорских театров», 1911, вып. V.

Первую редакцию пьесы (трехактную) Лермонтов представил в цензуру в октябре 1835 г., ее возвратили автору «для нужных перемен» 8 октября того же года. Вторую, четырехактную, редакцию автор представил в цензуру в январе 1836 г.; ее возвратили автору, так как он, «ничего не изменив в трех актах первой редакции», добавил новый конец, но, как пишет цензор Ольдскоп, «не тот, который был ему назначен». Шефу жандармов А. Х. Бенкендорфу угодно было, чтобы вместо «прославления порока» автор дал «торжество добродетели», чтобы автор «примерно наказал» своего героя и чтобы «супруги Арбенины помирились». В октябре 1836 г. Лермонтов представил в цензуру третью редакцию драмы под названием «Арбенин». Хотя цензор и писал в докладе начальству, что в новой редакции «пьеса представлена совершенно переделанная», что «все гнусности удалены», начальство в третий раз запретило пьесу Лермонтова. Современники поэта в своих воспоминаниях рассказывают, что уже первое запрещение своей драмы Лермонтов встретил с негодованием и что «Маскарад» он писал как обличитель-

ную пьесу. А. Н. Муравьев в книге «Знакомство с русскими поэтами» (Киев, 1871, стр. 22) пишет: «Пришло ему (Лермонтову) на мысль написать комедию вроде «Горе от ума», резкую картину на современные нравы, хотя и далеко не в уровень с бессмертным творением Грибоедова. Лермонтову хотелось видеть ее на сцене, но строгая цензура третьего отделения не могла ее пропустить. Автор с негодованием прибежал ко мне и просил убедить начальника сего отделения, моего двоюродного брата А. Н. Мордвинова, быть снисходительным к его творению, но Мордвинов остался неумолим». О настойчивых хлопотах Лермонтова в цензуре были осведомлены его друзья и знакомые. Можно не сомневаться в том, что многие из них знали «Маскарад» в рукописи. В. А. Инсарский, служивший вместе с приятелем Лермонтова, С. А. Раевским, в департаменте государственных имуществ, сообщает, что в 1836 г.— год упорнейших атак поэта на цензуру — предполагалась постановка «Маскарада» на сцене [1]. Лермонтов не увидел своей пьесы в театре.

Борьбу с цензурой после смерти поэта продолжают передовые деятели русского театра. А. Гнедич, «старый театрал», как он сам себя называет, в статье «О лермонтовском «Маскараде» указывает: «В 1846 г., уже после трагической смерти автора, «Маскарад» был снова представлен в цензуру в экземпляре, написанном писарским почерком, с двумя поправками Лермонтова и снова не удостоился пропуска. Эти поправки носят случайный характер. Вся рукопись, очевидно, им не просмотрена» [2]. Цензура в четвертый раз запрещает драму Лермонтова.

Если Гнедич говорит, что копия пьесы, представленная в цензуру в 1846 г., имеет две лермонтовские поправки, то автор исторической справки «Маскарад» Лермонтова в драматической цензуре» (см. «Ежегодник императорских театров», 1911, вып. V) говорит о двух п о м е т к а х, сделанных рукой поэта на этой копии. Он пишет: «Ниже мы помещаем фотографический снимок обложки пьесы. Надпись р у к о й Л е р м о н т о в а (подчеркнуто нами. — *К. Л.*) наверху неразборчива и означает: «Для бенефиса г-жи Валберховой к будущей осени» [3]. Приложенный к статье фотоснимок обложки пьесы воспроизведен в IV т. Полн. собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума, изд. 1935 г., но совершенно не комментирован. Между тем стоит внимательно присмотреться к обложке копии.

В самом деле, если копия пьесы, поступившая в цензуру в 1846 г., содержит на своей обложке пометки, сделанные рукой Лермонтова, то это означает, что хлопоты о разрешении представ-

---

[1] «Русский архив», 1873, кн. 1, стр. 527.

[2] Газ. «Жизнь искусства», 1921, 8 ноября.

[3] Принадлежность этих пометок поэту подтверждена также в перечне лермонтовских рукописей (см. т. V академического издания сочинений Лермонтова под ред. проф. Абрамовича, 1913, стр. 39).

ления пьесы в 1846 г. велись тем человеком, которому сам поэт предназначал свою пьесу, т. е. Валберховой. Можно предполагать далее, что копия, представленная в цензуру в 1846 г., уже побывала в цензуре раньше. Какие основания есть у нас для такого предположения? Прежде всего характер лермонтовских пометок. Они могли быть сделаны только для представления пьесы в цензуру: указан автор пьесы, указано, для кого она предназначена и когда предполагается ее постановка. Затем, цензорские и канцелярские пометки сделаны в разное время и разными почерками. Это совершенно очевидно. Троекратная отметка цифры 36, быть может, указывает на то, что мы имеем дело с копией, в 1836 г. побывавшей в цензуре и возвращенной Лермонтову. Пометка: «Спб. $^{22}/_{6}$ 46», как нам кажется, указывает время второго поступления копии в цензуру—22 июня 1846 г. Оговариваемся, что это лишь предположения. Здесь же мы хотели бы подчеркнуть только одно обстоятельство: сам Лермонтов предназначал «Маскарад» для бенефиса артистки Валберховой. И «Маскарад» появился на сцене впервые именно в бенефис Валберховой, но не в 1836 г., а в 1852 г., когда Лермонтова давно уже не было в живых, а сама Валберхова была престарелым человеком. Несомненно, что здесь дело не в случайном совпадении.

Автор цитированной нами «Исторической справки» пишет: «В 1852 г. «Маскарад» снова поступил в цензуру, в III отделение. Как видно из нижепомещаемого доклада цензора, «Маскарад» был представлен в отрывках, отдельными сценами, и главные из них были одобрены цензурою к представлению». Однако из приведенного в статье доклада цензора Нордстема, по которому последовало разрешение пьесы в 1862 г., вовсе не видно, что в 1852 г. в цензуру были представлены отдельные сцены, а не вся пьеса. В докладе сказано: «В 1852 же году, по новом рассмотрении пьесы, цензура одобрила к представлению главные и существенные сцены из этой драмы». Это заявление цензора со всей определенностью указывает на то, что в 1852 г. Валберхова представила в цензуру всю драму, но разрешение получила только на представление о т д е л ь н ы х сцен. Это обстоятельство нужно особенно подчеркнуть, так как, начиная с Вольфа, установилось мнение, что Валберхова наметила «Маскарад» для своего бенефиса лишь потому, что пьеса Лермонтова была новинкой, выбрала из нее наиболее эффектные сцены, которые и представила на рассмотрение цензуры. Мы же утверждаем, что Валберхова воспользовалась не пьесой для бенефиса, а бенефисом для пьесы, для того, чтобы пробить «Маскараду» дорогу на сцену. Обычно отмечается материальная заинтересованность артистов в устройстве бенефисов. В архиве дирекции императорских театров мы видели дело «... о расписании... для бенефисов» [1] за 1852 г. По русской драматиче-

[1] Ленинградское отделение Центроархива, опись № 97/2121, дело № 13777, лист 3-й.

ской труппе на понедельник 27 октября 1852 г. назначался бенефис Валберховой с отметкой «1/2», что означает половину сбора. Таким образом, Валберхова имела не бенефис, как это принято думать, а полубенефис. В какой-то степени, как нам кажется, это доказывает также, что, выбирая пьесу Лермонтова, Валберхова руководствовалась не материальной заинтересованностью, а другими побуждениями.

Известно, что впервые «Маскарад» был опубликован в 1842 г. Опубликование драмы в печати, несомненно, возбудило надежды театральных деятелей на возможность постановки ее на сцене. Любопытно отметить, что в цензуру в 1846 г. был представлен не печатный экземпляр пьесы, а ее рукопись, и рукопись, как мы указали выше, имеющая пометки Лермонтова. Это дает основание думать, что и в 1846 г. хлопотали о разрешении на постановку «Маскарада» люди, близкие Лермонтову, и, судя по тому, что пометка Лермонтова — «Для бенефиса г-жи Валберховой» — оставалась нетронутой, можно думать, что и хлопоты о разрешении постановки в 1846 г. связаны с именем Валберховой.

Свой отказ в 1846 г. цензура даже не потрудилась мотивировать: имя Лермонтова было уже хорошо известно цензорам!

В 1843 г. великий русский трагический актер Мочалов, любимый актер Лермонтова, добивался разрешения на постановку «Маскарада» в свой бенефис. Мочалов действовал через В. Боткина. Вот что писал Боткин в своих письмах к А. Краевскому: «Мочалову очень хочется дать в свой бенефис, будущею зимою, драму Лермонтова «Маскарад». Но он не знает, к кому по сему предмету отнестись. Слыша о ваших отношениях с Киреевым [1], он просил меня потрудить вас просьбою указать путь, по которому надо итти для получения права или позволения дать ему в свой бенефис эту драму». Далее, Боткин просит извинения за беспокойство и пишет: «Мочалов надоедает мне об этом целый месяц, отделаться я никак не мог и лучше решился принять от вас «изрядное» ругательство, нежели отказать Мочалову. Он говорит, что он воскреснет в этой драме...» Письмо датировано 29 марта 1843 г. В следующем письме, от 26 апреля 1843 г., Боткин напоминает: «Да, я писал к вам о просьбе Мочалова касательно драмы Лермонтова «Маскарад». Не забудьте пожалуйста что-нибудь мне сказать об этом. Мочалов все ездит ко мне узнавать, а мне сказать ему нечего». И, наконец, в письме от 20 мая 1843 г. Боткин благодарит Краевского: «Спасибо вам за известие касательно «Маскарада» Лермонтова. Мочалов надоел мне: ездил все по утрам наведываться об ответе и сидел часа по два» [2].

Нельзя без волнения читать эти письма. Постановка «Маска-

---

[1] Представитель наследников Лермонтова.

[2] Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 г. СПБ, 1893. Прилож. стр. 66, 67, 69. Указанием на письма Боткина к Краевскому мы обязаны Н. Л. Бродскому.

рада» Мочалову не была разрешена ни в 1843 г., ни позже. У нас есть сведения, что в 1848 г. Мочалов снова хлопотал о разрешении на постановку «Маскарада» и также безуспешно. В 1852 г. эти хлопоты, эту борьбу с цензурой за Лермонтова продолжает М. И. Валберхова.

К этому времени М. И. Валберхова была авторитетнейшей, всеми уважаемой артисткой Александринского театра. По свидетельству Вольфа, Валберхову деятельно поддерживал в этих хлопотах Щепкин.

И только после энергичнейших, настойчивых хлопот этим великим деятелям русского театра удалось вырвать у цензуры разрешение на постановку *сцен* из «*Маскарада*» — всего на *один спектакль*, как сообщается в сборнике, посвященном столетию Александринского театра [1]. Но, судя по указанию Вольфа, «Маскарад» в этот первый год своей сценической жизни шел три раза [2]. Театральная библиотека им. Луначарского (Ленинград) любезно предоставила нам выписку из картотеки постановок Александринского театра. Из этой выписки следует, что в 1852 г «Маскарад» ставился Александринским театром *три* раза. 27 и 29 октября и 5 ноября, причем все три раза ставились *сцены* из «Маскарада». Добившись разрешения на *один* спектакль, александринцы ставят три спектакля. Несомненно, это стоило и новых хлопот и больших неприятностей, но так велико было желание поставить драму любимого поэта, что актеры александринской сцены шли на любые неприятности и любые хлопоты.

В архиве дирекции императорских театров, находящемся в Ленинградском отделении Центроархива, нам удалось обнаружить два интереснейших документа, относящихся к первому появлению «Маскарада» на сцене. Первый документ — отношение III отделения собственной е. и. в. канцелярии в дирекцию императорских театров за подписью генерал-лейтенанта Дуббельта, датированное 15 октября 1852 г. за № 3877 [3]. В этом стандартном отношении указано: «III отд. собств. е. в. канцелярии имеет честь возвратить при сем одобренную к представлению пьесу под названием «Маскарад», доставленную при отношении дирекции от 8 сего окт. за № 865». Внизу расписка: «получил режиссер Яблочкин» а сбоку, под штампом, карандашная запись: «пьесу удержать до получения ..... (следует слово, написанное неразборчиво — *К. Л.*) от наследников Лермонтова». Чьей рукой сделана эта запись, установить трудно, но надо полагать, что это была «высокая» рука, имевшея власть «удержать» пьесу даже послее ее официального разрешения. Чем вызвана эта «трогательная» забота о наследниках

---

[1] «Сто лет», сборник, посвященный 100-летию Александринского театра, стр. 77.

[2] А. Вольф, Хроника петербургских театров.

[3] Ленинградское отделение Центроархива. Архив дирекции импер. театров, опись № 91/2121, дело № 13834, лист 95-й.

Лермонтова? Мы перелистали пухлое дело «О возвращении из цензуры одобренных к представлению русских пьес» и не нашли других проявлений этой «заботы» о наследниках авторов. Правда, в другом деле мы встретили нечто подобное [1]. Дирекция московских театров обратилась с просьбой отдать на цензуровку «Лакейскую» Гоголя. Из Петербурга последовал грозный оклик: на каком основании? А имеет ли театр разрешение наследников покойного? Из Москвы робко ответили, что пьеса уже была однажды в цензуре и что актер-бенефициант надеется получить согласие от душеприказчика Гоголя — г. Погодина.

Не ясно ли, что «высокий покровитель» меньше всего заботился о наследниках Лермонтова. В его «заботе» не было ничего другого, кроме желания преградить «Маскараду» доступ на сцену. И надо сказать, что преграда была поставлена трудно преодолимая. За 10—12 дней, остававшихся до бенефиса, Валберхова должна была отыскать «наследников» Лермонтова и получить от них разрешение на постановку сцен из «Маскарада». В один день с «Маскарадом» из цензурной экспедиции III отделения была возвращена пьеса «Черное домино»[2], а 29 сентября пьеса «Дитя тайны»[3], входившие в программу бенефиса. Эти пьесы были, конечно, пропущены беспрепятственно. «Маскараду» же Лермонтова снова грозила перспектива не увидеть сцены. Как же вышла из положения Валберхова?

Замечательная артистка поступила мужественно. В том же деле, среди официальных отношений III отделения, мы обнаружили любопытный документ [4]. На большом листе бумаги каллиграфическим канцелярским почерком сделана следующая запись: «Беру на себя ответственность перед наследниками г. Лермонтова, если они окажут какие-нибудь претензии за представление сцен из комедии Лермонтова «Маскарад», в бенефисе моем, назначенном мне от дирекции 27 октября 1852 года». Рукой артистки подписано: «Мария Валберхова». Документ датирован: «1852 года, октября 27». Даты подчеркнуты синим карандашом. Запись сделана светлокоричневыми чернилами, а подпись — темнокоричневыми. Валберхова подписалась не в том месте, где ей указывал писарь, поставив слово «актриса», а выше. В верхнем левом углу листа, той же рукой, что на отношении III отделения «удержала» пьесу, карандашом написано: «К делу о пропуске пьесы «Маскарад». Обращает на себя внимание датировка документа — 27 октября 1852 г. «Подписка», следовательно, была «снята» с Валберховой в день ее бенефиса и подшита «к делу о пропуске пьесы «Маскарад». Самый характер этой карандашной пометки со всей определенностью говорит о существовании целого «дела», связанного с про-

[1] Опись № 97/2121, дело № 13999.
[2] Опись и дело те же, лист 96-й.
[3] Там же, лист 80-й.
[4] Ленинградское отделение Центроархива. Архив дирекции импер. театров, опись № 97/2121, дело № 13834, лист. 99-й.

движением пьесы Лермонтова на сцену. Мы еще не располагаем всеми материалами этого дела, но и того, что нам известно, достаточно, чтобы представить ту картину гонений, которым подвергалась драма Лермонтова и при жизни автора и после его смерти.

После первого появления на сцене еще целых десять лет, вплоть до 1862 г., «Маскарад» оставался под цензурным запретом. И любопытна мотивировка разрешения пьесы, последовавшего 12 апреля 1862 г.: поскольку в 1852 г. показали в театре самые существенные сцены пьесы Лермонтова, не имеет смысла держать всю пьесу под запретом (!). Таким образом, первое представление «Маскарада» в 1852 г., разрешение на которое было добыто с таким трудом, по признанию самой цензуры, сыграло решающую роль в окончательном разрешении пьесы в 1862 г.

Великая заслуга Валберховой, Щепкина, Каратыгина, Читау и других славных деятелей русского театра состоит в том, что они пробили каменную стену царской цензуры, ввели «Маскарад» в классический русский репертуар, первыми познакомили зрителей с драматургией великого поэта.

II. «Маскарад» на сцене Александринского театра драмы

Выше мы подчеркнули, что первое представление «Маскарада» на сцене связано с именем Валберховой, артистки Александринского театра драмы. Мария Ивановна Валберхова считалась одной из первых актрис своей эпохи. Р. И. Зотов пишет о ней: «Прекрасная актриса, которая долго соперничествовала с Семеновой. В ней все было соединено для достижения первенства. И прекрасное образование, и прелестнейшая наружность, и приятный голос, и опытные советы при изучении ролей, и собственное пламенное чувство, создающее истинных артистов. Недоставало только физических средств, именно для выражения сильных страстей голос Валберховой был слаб. Долго с успехом боролась она с своей соперницей, имела сильную партию между любителями искусства, превозносима была в журналах и экспромтах, но все-таки Семенова взяла, наконец, вверх. Тогда Валберхова перешла на первое место амплуа в комедию, и зрители должны были вдвойне радоваться победе Семеновой. Они выигрывали актрису, небывалую еще на русской сцене. Валберхова с первого шага заняла первое место в комедии и навсегда почти сохранила его» [1].

Пушкин, в статье «Мои замечания об русском театре», говоря о Валберховой, называет ее «прекрасной комической актрисой»

---

[1] Р. И. Зотов, И мои воспоминания о театре (см. Репертуар русского театра 1840 г., т. II, кн. VII, стр. 25—26).

и указывает целый список ролей, в которых Валберхова особенно отличалась [1]. Являясь свидетелем «соперничества» Семеновой и Валберховой, Пушкин оставался на стороне первой, но, в отличие от других сторонников Семеновой, он отдавал должное таланту Валберховой. Больше того. В черновых бумагах Пушкина хранятся наброски комедии, где драматургический материал распределяется не по действующим лицам, а... по актерам, будущим исполнителям комедии. На главные роли намечены Валберхова и Сосницкий. Пушкин писал пьесу для Валберховой! (См. Анненков П., А. С. Пушкин в александровскую эпоху, СПБ, 1874.)

С. И. Жихарев в «Записках современника» пишет: «На долю Валберховой в первое время ее вступления на сцену досталось несколько ролей из прежних трагедий; но впоследствии, когда талант ее более развился, сочинители и переводчики стали назначать ей роли в своих трагедиях, что весьма было не по нраву Семеновой и ее приверженцам. Так, Грузинцев поручил Валберховой свою Электру, Висковатов — Зенобию, граф Потемкин — Гофолию, кн. Шаховской — Идамию и Дебору и проч » [2].

Это свидетельство современника представляет для нас особый интерес: сочинители и переводчики поручают Валберховой лучшие роли в своих пьесах!

М. И. Валберховой принадлежит еще одна большая заслуга перед русской литературой и театром: в ее бенефис, 2 декабря 1829 г., впервые было представлено на сцене первое действие комедии Грибоедова «Горе от ума» [3]. Нетрудно себе представить, что огромное сценическое обаяние артистки, ее известность, ее отзывчивость на все передовые и яркие явления в литературе привлекли внимание Лермонтова. Он, как и перечисленные в воспоминаниях Жихарева «сочинители и переводчики», лучшую из своих пьес предназначал для бенефиса Валберховой, на что указывает сам поэт в своей пометке на обложке цензурной копии «Маскарада».

Сведений о первом показе зрителям сцен из «Маскарада» в 1852 г. до нас дошло мало.

Ни «Отечественные записки», ни «Библиотека для чтения», ни «Сын отечества», ни некрасовский «Современник», ни газета «С.-Петербургские ведомости» не откликнулись на первое появление «Маскарада» на сцене. Старый литературно-художественный журнал «Пантеон», уделявший большое внимание театру, в 50-е годы издававшийся и редактировавшийся Ф. Кони, известным журналистом и драматургом, напечатал подробный разбор бенефиса Валберховой, указав, что «бенефициантка употребила

---

[1] Пушкин, Однотомник, 1936, стр. 699.

[2] С. И. Жихарев, Записки современника, т. II, Воспоминания старого театрала, стр. 357.

[3] П. А. Каратыгин, Записки, стр. 316, прим. 1.

все средства к тому, чтобы составить спектакль интересный и заманчивый». Журнал дает отрицательную оценку пьесе Скриба «Черное домино» и фарсу «Дитя тайны», которые были показаны на бенефисе, и ни слова не говорит о «Маскараде» Лермонтова. Невольно приходит в голову, что журналы и газеты боялись писать о запретной пьесе Лермонтова, если им вообще не было запрещено писать о ней.

Среди этого молчания печати о первом представлении «Маскарада» буквально находкой выглядит статья о бенефисе Валберховой, напечатанная в газете «Северная пчела» за подписью Р. З. Псевдоним этот нетрудно разгадать. Автор статьи, конечно, Р. И. Зотов, воспоминания которого мы выше цитировали. Здесь он снова говорит о значении Валберховой в истории русского театра. «Имя Валберховой, — пишет он, — составляет целую летопись русского театра и драматического искусства. Почти за полвека до сего времени блистала она звездою первой величины на русской сцене, соперничествовала в трагедиях с К. С. Семеновой, первенствовала перед всеми в комедии и участвовала во всех периодах существования нашего театра и драматической литературы. Ныне она старшая представительница былого на сцене и сохранила в игре своей до сих пор все предания классической эпохи нашего театра и сценического искусства».

Обращаясь к показанному на бенефисе Валберховой, автор статьи дает отрицательную оценку и «Черному домино» и «Феномену» (другое название фарса «Дитя тайны»). Затем он переходит к «Маскараду» Лермонтова: «Сверх того играны были сцены из известной комедии Лермонтова «Маскарад». Это произведение не сценическое, но наполнено глубокими мыслями и сильным драматизмом. Превосходный наш Каратыгин 1-й играл роль Арбенина; жену его — г-жа Читау, Звездича — Смирнов 1-й, маску — г-жа Орлова. Следственно, обстановка была наилучшая. Увы! стихи Лермонтова, лучшие после Пушкина, написанные с глубоким чувством, остались незамеченными. Драматическое положение Арбенина и жены его, грозная вспышка страстей и трагический конец этого драматического анекдота не возбудили особенного внимания публики. Впрочем, мы обязаны сказать, что г-жа Читау искренно порадовала нас исполнением роли Нины: она, видимо, старается усовершенствовать свое прекрасное дарование и делает видимые успехи» [1].

Стараясь понять холодный, как ему казалось, прием «Маскарада» у зрителей, старый рецензент вспоминает, как недавно на представлении немецкой трагедии «Портрет» публика смеялась. Он объясняет это «странное» явление «преувеличенностью германского драматизма» и «отвычкой публики от серьезных вещей». Эти соображения автора статьи бесспорно основательны. Но,

[1] Газ. «Северная пчела», 1852, № 250, 7 ноября, стр. 1.

говоря о том, что «Маскарад» не возбудил внимания публики, рецензент, конечно, сгустил краски. Если бы это было так, то вряд ли театр, вслед за первым представлением, поставил «Маскарад» немедленно во второй раз а затем, неделю спустя, и в третий раз.

Старый театрал ждал восторженного приема «Маскарада» у зрителей, он винил публику в том, что она недооценила творения Лермонтова. Он готов был даже признать «Маскарад» несценическим, но тут же указал, что он полон драматизма, не замечая, как плохо одно с другим вяжется. Нам думается, что причина того «холодка», с которым встретили зрители первое представление «Маскарада», в другом. Сам Зотов называет «Маскарад» известной комедией. Напечатанный в 1842 г., «Маскарад», конечно, хорошо был знаком читающей публике. Что же увидела публика в 1852 г. на александринской сцене? Во-первых, не всю пьесу Лермонтова, а только отдельные сцены из пьесы. Во-вторых, сцены, в известной степени переделанные и, стало быть, искаженные.

В театральной библиотеке им. Луначарского (Ленинград) хранятся две рукописи «Маскарада», по которым впервые пьеса Лермонтова ставилась на сцене. Первая рукопись — суфлерская, что видно из соответствующей карандашной пометки на обложке. Эта рукопись является цензурным экземпляром пьесы, что видно из цензорской записи на обложке: «Одобряется к представлению. С.-Петерб. 13-го окт. 1852 г. Дейст. стат. советник Гедерштерн».

Цензорские визы стоят также на каждом листе рукописи, а в конце рукописи стоит цензорская пометка: «Одобряется к представлению».

Вторая рукопись — закулисная, как указано на ее обложке.

То, что именно по этим рукописям исполнялся «Маскарад» на сцене в бенефис Валберховой, явствует из пометки в правом верхнем углу обложки цензурного экземпляра: «Для бенефиса г-же Валберховой, назначенного 27 окт. сего 1852 г.».

Первые сведения об этих рукописях «Маскарада» дал В. Боцяновский в статье «Маскарад» Лермонтова»[1]. М. А. Яковлев в книге «Лермонтов как драматург» суфлерскую рукопись – цензурный экземпляр пьесы — называет четвертой редакцией «Маскарада»[2]. Мы познакомились с этой рукописью пьесы и пришли к заключению, что она не представляет собой новой редакции пьесы. На наш взгляд, она является копией второй редакции «Маскарада», но далеко неполной и неточной копией. Яковлев, признав эту рукопись четвертой редакцией, весь свой разбор ее сводит к указаниям на пропущенные сцены и целые действия в сравнении с основной редакцией. Такой подход явно ошибочен. Цензурный экземпляр рукописи носит название: «Маскарад».

[1] Еженедельник государственных академических театров, 1922 г., № 7.

[2] М. А. Яковлев, Лермонтов как драматург, изд-во «Книга», 1924, стр. 199.

Сцены, заимствованные из комедии Лермонтова». Уже само название рукописи обязывает исследователя говорить не о том, что пропущено, а о том, что взято, что заимствовано из основного текста пьесы. К такому именно подходу обязывает самый простой арифметический подсчет.

Заимствованные сцены, показанные в бенефис Валберховой, заключают в себе немногим более 600 стихов, а вся пьеса во второй, основной, редакции имеет, как известно, 2061 стих. Что же было заимствовано?

Судя по суфлерской и закулисной рукописям «Маскарада», заимствованные сцены делились на два действия. Первое действие включало в себя вторую (стихи 191—370) и третью (стихи 371—647) сцены первого действия пьесы [1]. Второе действие было сконструировано из: 1) монолога Арбенина, взятого из третьего действия, сцены первой, выхода второго (стихи 1464—1487); 2) сцены второй, второго выхода третьего действия (стихи 1594—1736) [2]; 3) заключительной реплики Арбенина, отсутствующей у Лермонтова: «Умри ж и ты, злодей».

Таким образом, на спектакле 1852 г. были показаны: сцена маскарада, встречи Арбенина с князем Звездичем и со Шприхом на маскараде и ухаживания князя за маской. В сцене маскарада выпущен выход третий — встреча Арбенина с мужской маской, с Неизвестным. Сцена третья, после маскарада у Арбениных, была показана целиком, кроме стихов, зачеркнутых цензорским карандашом.

На спектакле была совершенно выпущена вся цепь интриг, опутывающих Арбенина и Нину, и дан только результат их — монолог Арбенина:

> Намеки колкие со всех сторон
> Преследуют меня, я жалок им, смешон...

Дано решение Арбенина: «Решено: она умрет» и предсмертное объяснение Нины с Арбениным.

Выражаясь общо, в спектакле 1852 г. были показаны одни с л е д с т в и я и почти не показаны п р и ч и н ы их. Яркое, бичующее изображение светского общества, того пестрого маскарада жизни «большого света», который и вызвал драму Арбенина, в первом представлении пьесы Лермонтова на сцене почти отсутствовало. И понятно, что монологи Арбенина, написанные стихом, «облитым горечью и злостью», повисали в воздухе, казались беспредметными, воспринимались как холостые выстрелы. Становится понятным противоречивый отзыв Р. И. Зотова, приведенный выше. «Глубокие мысли» автора, «сильный драматизм» произведения

---

[1] Нумерацию стихов даем по второй редакции пьесы (см. изд. 1935 г., Собр. соч. Лермонтова, т. IV).

[2] Выпущен первый стих этого выхода: «Она тебе уж больше не нужна» (стих 1593 пьесы).

Лермонтова увидел Зотов при первом представлении «Маскарада». Но «Маскарад» показался ему несценичным. Могла ли пьеса Лермонтова показаться сценичной, если в спектакле отсутствовала самая существенная ее сторона?

В этом смысле первые постановщики «Маскарада» оказали плохую услугу пьесе: они как бы наглядно подтвердили утверждения некоторых критиков о несценичности пьесы Лермонтова, о ее незрелости. Смешно, конечно, обвинять в этом первых постановщиков «Маскарада»: каких трудов стоило им добиться разрешения на постановку хотя бы сцен пьесы Лермонтова, мы рассказали выше.

Если суфлерская рукопись свидетельствует о том, что заимствовано было из «Маскарада» для спектакля, то вторая рукопись — закулисная, — содержащая в себе не цензорские, а режиссерские пометки, дает представление об оформлении спектакля. На обратной стороне обложки, под списком действующих лиц и исполнителей, имеется следующая режиссерская запись: «На П. ст. (очевидно, на правой стороне. — *К. Л.*) диван, возле кресло, назади диван. Перемена. Стол вынести, на нем колокольчик. За кулисы приготовить. Зажженую свечу. По рукам. Читау 2 браслета. Орловой кольцо. Каратыгину кинжал. Смирнову 1 лорнет. На выход. Мужчины и женщины. Чайский и Кузмина пристают к Читау». Есть еще несколько пометок в тексте рукописи: 1) Турчанка проходит. 2) Гость подходит к Читау. К сцене второй, выходу первому (в основной редакции третья сцена первого действия) относится следующая запись: «Перемена на пр. ст. Диван и стол, на нем колокольчик, возле дивана кресло. На л. ст. Стол и 2 стула, слуге свеча». Дальше в тексте рукописи пометка: «Слуга входит».

К сцене второй (а по суфлерской рукописи к второму действию) относится запись: «Переодевается Читау. Перемена 3». Вот и все режиссерские пометки в закулисной рукописи. Они свидетельствуют о том, что первая постановка «Маскарада» имела очень несложное сценическое оформление. Обстановка, бутафория спектакля, была только самая необходимая. Декорации, по всей вероятности, отсутствовали, или, во всяком случае, сцена представляла собой «нейтральную» комнату, в стенах которой показаны были и сцены маскарада и сцены в доме Арбенина. Дом Арбенина сценически «оформлялся» колокольчиком на столе и зажженной свечой слуги. Из бутафорских предметов обращает на себя внимание кинжал, предназначенный Арбенину-Каратыгину, закалывавшему себя в конце спектакля, очевидно, для успокоения цензуры, которая еще от самого Лермонтова требовала переделки «Маскарада» в духе «торжества добродетели».

Режиссерские записи дают понятие и о конструкции постановки. Она, как мы уже указывали, заключала в себе два действия. Первое действие состояло из двух картин: маскарад и сцена после

маскарада в доме Арбенина. Между этими картинами устраивался перерыв, необходимый для перемены обстановки. Второй перерыв после окончания первого действия был необходим по ходу пьесы: развязке драмы, показанной во втором действии спектакля, предшествовала целая цепь событий, к сожалению, в первой постановке «Маскарада» выпущенная.

Постановка, несмотря на все ее, мы бы сказали, вынужденные недочеты, имела и успех и общественный резонанс. Убедительно свидетельствует об этом следующий факт: меньше чем через три месяца после постановки «Маскарада» на сцене Александринского театра, 21 января 1853 г., «Маскарад» Лермонтова ставит московский Малый театр.

Впервые полностью, в четырехактной редакции, на сцене Александринского театра «Маскарад» был поставлен 13 января 1864 г. В ленинградском отделении Центроархива хранится афиша этого спектакля. Она гласит: «На Александринском театре, в понедельник 13 января, русскими придворными актерами представлено будет в пользу актрисы г-жи Линской в первый раз «Маскарад», драма в четырех действиях и 10 картинах, соч. Лермонтова. В первый раз по возобновлении Браслет и прочее. Оригинальная комедия в 1 действии, соч. барона Ф. Ф. Корфа. Роль Елизаветы Федоровны в первый раз будет играть г-жа Макарова. В 1-й раз по возобновлении «Довольно!». Ориг. водевиль в одном действии. Порядок спектакля: 1) Маскарад, 2) Браслет и прочее, 3) Довольно!» [1] В следующей афише [2] указаны участвующие в постановке «Маскарада» артисты. И в третьей афише [3] указано распределение ролей «Маскарада» между артистами: Арбенин — Аграмов, Нина—Владимирова 1-я, кн. Звездич — Нильский, баронесса Штраль — Федорова 1-я, Казарин — Яблочкин, Шприх— Зубров, Неизвестный — Леонидов, чиновник — Шемаев, дама — Надеждина. Названы остальные действующие лица и исполнители. Названы также актеры, исполнявшие в пьесе роли гостей, понтеров, игроков, слуг.

Сама бенефициантка Линская в «Маскараде» не играла. Она принимала участие в комедии «Браслет и прочее» — исполняла роль тетки Варвары Николаевны — и в водевиле «Довольно!». В этих же пьесках участвовали Самойлов, Григорьев 1-й, Васильев 2-й, Струйская, Макарова, Маркова и др.

В третьей афише объявлен новый порядок спектакля: сначала шла комедия «Браслет и прочее», а за нею уже «Маскарад». На четвертой афише [4] указан еще дополнительный состав гостей — девятнадцать человек: 2 мужчин, 17 женщин.

---

[1] Ленинградское отделение Центроархива, № 92/2123. Дело № 3075, лист № 23.

[2] Там же, лист 26-й.

[3] Там же, лист 28-й

[4] Там же, лист 32-й.

В «С.-Петербургских ведомостях» был напечатан подробный отчет о бенефисе Линской [1]. Рецензент, Виктор Александров, начинает свою статью с утверждения: «Драма «Маскарад» принадлежит к числу молодых и слабых произведений знаменитого ее автора, который сам... обрек ее забвенью». Последнее рецензент «доказывает» тем, что драма, написанная в 1833 г. (?), была напечатана только после смерти автора, в 1842 г. Выше, в главе о цензурной истории «Маскарада», мы показали, как в действительности обстояло дело. А рецензент «С.-Петербургских ведомостей», выдвинув явно ложное утверждение, заявляет: «Уже это одно дает нам право не распространяться много об этой драме», «она не принадлежит к числу приобретений нашего репертуара, которыми следует особенно дорожить». Но тут же рецензент спешит заявить, что он не отрицает значения драмы Лермонтова. Больше того, «для человека, желающего уяснить себе личность Лермонтова,— пишет рецензент, — для человека, изучающего ход развития нашего общества, это произведение имеет свою большую цену Арбенин, несмотря на невозможность его как характера, как личности... все-таки родня Онегину и Печорину». Вслед за этой высокой оценкой рецензент неожиданно заявляет: «Как драма сама по себе, а тем более на сцене и в наше время, «Маскарад» не имеет никакого значения». Заявив это, рецензент должен был как-то объяснить сценический успех «Маскарада», успех пьесы Лермонтова у зрителей. Он пишет: «Говорят, что в Москве эта драма исполняется с успехом, но мы, и не видав тамошнего исполнения, можем сказать, что впечатление, ею производимое, то же самое, какое производит французская мелодрама, составленная искусно и полная красивых выражений, которые при изрядной декламации всегда вызывают рукоплескания. Вот почему многие актеры охотно возьмутся играть роль Арбенина; она много (даже слишком много) представляет артисту данных, чтобы рисоваться».

В этой пространной цитате поражает рецензентская развязность, с одной стороны, и явное неумение связать концы с концами — с другой. Рецензент осуждает московскую постановку «Маскарада», даже «не видав» ее. Но он не может отрицать успеха пьесы у зрителей, популярности роли Арбенина у актеров. Чтобы конкурировать с французской мелодрамой, пьеса должна быть «составлена искусно», должна быть полна «красивых выражений», — пишет рецензент и, вопреки себе, дает высокую оценку сценическим качествам «Маскарада».

Из исполнителей рецензент выделил одного Аграмова, игравшего роль Арбенина: «Роль свою читал г. Аграмов очень толково и подчас с таким жаром, что, избравши роль со смыслом и подходящую к данным артиста, он мог бы исполнить ее сносно».

М. В. Аграмов (Аврамов) пришел в Александринский театр

---

[1] «С.-Петербургские ведомости», 1864, № 13, 17 января, стр. 52.

с любительской сцены в конце 1861 г. и в 1862 г. был принят в состав С.-Петербургской русской драматической труппы, но, пробыв некоторое время на «казенной» сцене, отправился в провинцию. В его посмертном некрологе указано: «Наиболее значительными ролями из числа исполненных им за время службы в дирекции были следующие: Гамлет, Арбенин, Мих. Нагой («Смерть И. Грозного») и др.» [1].

Аграмов был не только большим актером, но и замечательным режиссером. Он режиссировал в Москве, С.-Петербурге (театры Корша и Лентовского), в Одессе и других городах. Роль Арбенина была его любимейшей ролью. Известная в 70-х и 80-х годах артистка Е. Горева, вспоминая о сезоне 1874/75 г., который она провела в Одессе, рассказывает: «Аграмов кроме того, что был хороший режиссер, и играл чудесно; некоторые роли, как, например, Арбенин в «Маскараде» и Франц Моор, навеки остались в памяти» [2]. Аграмов должен быть отмечен как один из первых и лучших исполнителей роли Арбенина и постановщиков «Маскарада».

Рецензент «С.-Петербургских ведомостей» бранит Аграмова за неудачный, по его мнению, выбор роли, забыв о своем собственном утверждении, что роль Арбенина «много представляет артисту данных».

Брань по адресу «Маскарада» нас не должна удивить. Она стала своего рода «традицией», начатой еще в 1843 г. журналом Сенковского «Библиотека для чтения» [3]. Напомним этот «отзыв» барона Брамбеуса, чтобы показать, как мало оригинальны все последующие рецензенты, бранившие «Маскарад». Сообщая о выходе в свет собрания стихотворений Лермонтова в издании Глазунова, журнал обругал издателей спекулянтами на том «основании», что они «осмелились» издать все произведения поэта, которые сам автор не включил в первое собрание своих стихотворений. Чтобы «показать», насколько «слабы» все вновь изданные произведения Лермонтова, журнал в развязном, полуиздевательском тоне передает содержание драмы «Маскарад»: «Арбенин... ни с того ни с другого обыгрывает картежников и возвращает деньги князю. Бескорыстие мифологическое... Само собою разумеется, они едут в маскарад. Само собою разумеется, князь по уши влюбился в маску... Само собою разумеется, записка попадается в руки мужу... Нина скушала мороженое с ядом дочиста и, само собою разумеется, умерла...» и т. д. Заканчивается рецензия таким резюме: «Нельзя не признать этой драмы самослабейшим опытом Лермонтова».

Отсюда, из журнала барона Брамбеуса, появилась впервые лживая версия о том, что сам Лермонтов считал «Маскарад» чуть

---

[1] «Ежегодник имп. театров», 1892/93 г. Некрологи.

[2] Журн. «Театр и искусство», 1917, № 10—11, Е. Горева, Из моей биографии, стр. 195.

[3] См. т. 56, 1852, отд. «Литер. летопись», стр. 39.

ли не слабейшим своим произведением и потому не печатал его при жизни. Эта легенда фигурировала потом как «неопровержимое доказательство» во всех «разносных» статейках по поводу постановок «Маскарада». Можно не сомневаться в том, что сам барон Брамбеус, редактор «Библиотеки для чтения» Сенковский, прекрасно знал настоящую причину, помешавшую появлению «Маскарада» в печати и на сцене при жизни Лермонтова. Но Сенковский, резко отрицательно относившийся ко всему творчеству Лермонтова, конечно, не делал исключения и для «Маскарада».

Рецензент «С.-Петербургских ведомостей» В. Александров, сам малоизвестный драматург, свой «разнос» пьесы Лермонтова начинает, как мы видели, с легенды, пущенной в оборот «Библиотекой для чтения». Но и он не мог скрыть успеха, который имела постановка «Маскарада» в бенефис Линской на сцене Александринского театра.

После премьеры, 13 января 1864 г., «Маскарад» был повторен 15 января и показан еще три раза в феврале (3, 23, 27) месяце того же года. Затем «Маскарад» надолго сошел со сцены Александринского театра. Только в 1889 г. он был возобновлен всего на один спектакль, в бенефис Сазонова и, очевидно, в связи с 75-летней годовщиной рождения Лермонтова. «С.-Петербургские ведомости» отозвались на бенефис Сазонова краткой, но ядовитой заметкой: «Лермонтова в этом году преследует несчастье; летом поставили скверный памятник в Пятигорске, теперь воздвигли столь же печальный памятник на подмостках Александринской сцены исполнением его «Маскарада» [1].

Бенефис Сазонова состоялся 12 декабря 1889 г. «Маскарад» был показан не целиком, а в извлечениях — всего три сцены. В газете «Биржевые ведомости» [2] была объявлена программа бенефиса и исполнители: «Кому весело живется», комедия в трех действиях, соч. В. Крылова. Три сцены из драмы «Маскарад», соч. М. Ю. Лермонтова. Участвующие: гг. Сазонов, Никольский, Корвин-Круковский, Рокотов, Новинский, г-жи Савина и Якубовская; г. Горбунов прочтет сцену своего сочинения». В той же газете от 14 декабря дан следующий отзыв о постановке сцен из «Маскарада»: «В пьесе «Маскарад» Лермонтова более всего блистала Савина, исполнявшая роль Нины. Вместе с Савиной большой успех имел Давыдов, отлично проведший свою роль. Нужно еще отметить одну особенность. Публике пьеса понравилась так, что при исполнении не раздавалось шума. Публика всецело была поглощена представлением. Не удивительно, что театр был полон».

Пьеса имела определенный успех. Талантливейшая артистка Мария Гавриловна Савина создала обаятельный образ Нины. Это было отмечено всеми, кто писал о спектакле. Виднейшая пред-

---

[1] «С.-Петербургские ведомости», 1889, № 343, 14 декабря.
[2] «Биржевые ведомости», 1889, № 340, 12 декабря.

ставительница русского реалистического театра, Савина и роль Нины исполняла в реальных тонах.

Даже «Сын отечества» подчеркнул это, правда, в не очень грамотной статейке: «Очень хороша была г-жа Савина, которая вполне реально, хотя и с чувством меры, умирала в последней сцене» [1].

Судя по газетным отзывам, бенефициант Сазонов с ролью Арбенина не справился. Тот же «Сын отечества» пишет: «Артист он талантливый, но роль Арбенина к нему не подходит; для такой роли нужен, выражаясь театральным языком, «первый драматический любовник», а не резонер-простак, каким является г. Сазонов». Роль Арбенина оказалась не по силам Сазонову, но это не значит, что в труппе Александринского театра не нашлось бы лучшего исполнителя на эту роль. Но успех «Маскарада» на сцене вовсе не радовал дирекцию императорских театров.

Не случайно «Маскарад» ни в один из театральных сезонов не был включен в репертуар «казенных» императорских театров. Он мог появляться и появлялся на сценах этих театров только по инициативе отдельных артистов, только в бенефисы, предоставлявшие актерам право самим выбирать пьесы для исполнения.

Но это же обстоятельство приводило к тому, что «Маскарад» не мог быть поставлен целиком, ибо, как правило, для бенефисов составлялась сборная, самая разнообразная программа. И понятно также, что приготовленные для бенефисного спектакля сцены из «Маскарада» могли быть показаны в сезон один (1889 г.), три (1852 г.) и максимум пять (1864 г.) раз.

«Маскарад» на сцене Александринского театра не был репертуарным спектаклем, несмотря на определенный и заслуженный успех его в бенефисных спектаклях. «Маскарад» оставался гонимой пьесой долгие годы спустя после официального разрешения пьесы царской цензурой в 1862 г.

III. «Маскарад» на сценах московских театров

А. «Маскарад» в Малом театре

Впервые на сцене Малого театра «Маскарад» был поставлен еще в 1853 г. Это первое представление пьесы Лермонтова в Малом театре забыто настолько основательно, что даже не отмечено в юбилейной книге театра, в посезонных списках постановок [2]. В архиве Малого театра нам удалось обнаружить монтировку первого представления «Маскарада» [3]. На первой ее странице написано: «Мон-

---

[1] Газ. «Сын отечества», 1889, 14(26) декабря, № 337.

[2] «Московский Малый театр 1824—1924», Сб. к 100-летию Малого театра, Гиз, 1924.

[3] Дело конторы имп. московских театров «Монтировка, разных пьес», № 341.

тировка ком. Маскарад в 1 д. Предполагается к представлению в первый раз в полуб (енефис) актрисы Львовой-Синецкой. Января 21 дня 1853 г. в Б(ольшом) Т(еатре)»[1].

«Московские ведомости» (№ 9, 20 января 1853 г.) в отделе «Зрелища» (стр. 92) сообщают: «Середа, 21 янв. В Большом т-ре. В пользу актрисы г-жи Львовой-Синецкой. В первый раз: Тарас Бульба, драма в 3 действ. В первый раз: Маскарад. В перв. раз: «Комедия без назв.», ком в 1 д. В перв. раз: «Горемычн. свадьба или возвращение с нижегородской ярмарки», интерм. в 1 д. Нач. в 7 ч.».

К сожалению, московская печать в ту пору так мало внимания уделяла искусству, что мы не располагаем отзывами о первом появлении «Маскарада» перед зрителями Москвы. Петербургский театральный журнал «Пантеон», печатавший «Московские письма» с известиями о театральной жизни и развлечениях второй столицы, первую постановку «Маскарада» в Москве и вообще бенефис Львовой-Синецкой обошел молчанием. Вспомним, что журнал молчал и о первом представлении «Маскарада» в Александринском театре. Выше мы расценили это молчание как вынужденное.

Какими путями пришел «Маскарад» на сцену Малого театра, теперь сказать трудно. Можно строить лишь более или менее правдоподобные догадки. Несомненно одно: успех первой постановки пьесы в Александринском театре, о котором мы рассказали выше, был одной из причин, побудивших маститую бенефициантку остановить свой выбор на «Маскараде». Для нас несомненно также участие в этом великого Щепкина[2]. Михаил Семенович в сентябре 1852 г. с громадным успехом гастролировал в Петербурге. При его участии, на что со всей определенностью указывает Вольф в своей «Хронике», Валберхова добивалась разрешения на постановку «Маскарада» в свой бенефис. Возвратившись в Москву, в свой театр, Щепкин мог рекомендовать Львовой-Синецкой «Маскарад» для ее полубенефиса[3]. Получить разрешение на постановку после того, как «Маскарад» был уже поставлен александринцами, стоило, вероятно, меньших хлопот, чем те, которые выпали на долю Валберховой.

Мы указали выше на несложность сценического оформления

---

[1] Бенефисные спектакли ставились иногда в Большом театре.

[2] Небезызвестный театрал А. Стахович пишет о Щепкине: «Лично знакомый с Пушкиным, Грибоедовым, Лермонтовым, близкий приятель Гоголя, Белинского, Грановского, Герцена, много интересного рассказывал о них Михаил Семенович...» Примечание Стаховича: «Садовский говорил мне, что раз за кулисы Малого театра пришел офицер и спросил, где уборная Щепкина. П (ров) М(ихайлович) указал ему ход и узнал после, что это был Лермонтов. Садовский его больше никогда не видал» («Клочки воспоминаний»). Н. Эфрос в биографии М. С. Щепкина говорит: «Имеются, хотя и очень смутные, неотчетливые, указания на знакомство Щепкина с Лермонтовым во время короткого пребывания поэта в Москве незадолго до смерти».

[3] Львова-Синецкая, вероятно, знала также и о хлопотах Мочалова, добивавшегося разрешения на постановку «Маскарада» в 40-х годах.

первой постановки «Маскарада» на александринской сцене. Оформление постановки в Малом театре, судя по монтировке, значительно ярче.

Малый театр показал самый маскарад, и для этого оформлена была маскарадная зала, тогда как в Александринском маскарад был «отодвинут» за кулисы. Постановщик пьесы в Малом театре, режиссер Акимов, стремился показать маскарадный фон, на котором завязывается драма Арбениных. Действующих лиц он наряжает в маскарадные костюмы, основные персонажи—Арбенин, Нина, Звездич — в бальных костюмах и домино. Несомненно, что одно действие, указанное в монтировке и афишах, делилось в спектакле на две картины и что во второй картине участвовали только Арбенин и Нина, так как только они меняют бальные костюмы на домашние.

В перечне бутафорских вещей бросается в глаза отсутствие кинжала, с помощью которого кончалась пьеса и жизнь Арбенина на сцене Александринского театра. Это позволяет думать, что Малый театр показал развязку драмы, соответствующую лермонтовскому тексту. Любопытна режиссерская пометка, дважды повторенная на страницах монтировки: «Действие в России, в наше время». Театр трактовал «Маскарад» как самую современную пьесу.

В первой графе монтировки указаны артисты и роли, ими исполняемые: Арбенин — Полтавцев, Нина — Васильева, кн. Звездич — Черкасов, женская маска — Воронова, Шприх—Соколов, слуга — Кремнев, слуги — 6 фигурантов, маскарадные гости — 10 фигурантов и 10 фигуранток. Из исполнителей привлекает наше внимание Васильева, крупнейшая артистка Малого театра. Роль Нины пришлась ей настолько по душе, что спустя почти 10 лет она снова хотела выступить в этой роли. Но возраст заставил ее передать роль Нины молодой воспитаннице Поздняковой, будущей знаменитой Г. Н. Федотовой.

Московскому Малому театру принадлежит честь первой в сценической истории «Маскарада» постановки его в полной четырехактной редакции. Эта постановка состоялась 24 сентября 1862 г. в полубенефис актеров Ольгина и Колосова. В архиве Малого театра мы разыскали монтировку этого спектакля, а в библиотеке театра режиссерский цензурованный экземпляр и суфлерский экземпляр «Маскарада», по которым ставилась пьеса на сцене Малого театра в 1862 г.

Обратимся сначала к монтировке [1]. На ее обложке указано: «Монтировка драмы «Маскарад», в 4 действиях, предполагается к представлению в первый раз в полубенефис гг. Ольгина и Колосова, сентября 24 дня 1862 года, в Малом театре». В первой графе перечислены «артисты и роли»: Арбенин — Самарин, Нина —

[1] Музей ГАМТ, дело № 652.

(воспитанница) Позднякова, кн. Звездич — Ленский, баронесса Штраль — Васильева, Казарин — Полтавцев, Шприх—Шумский, Маска — Неизвестный — Ольгин, хозяйка — Ольгина, племянница—Левлева, дама — Никифорова, служанка—Ермолова, доктор — Степанов, старик—Соколов, чиновник—Рябов 1-й, хозяин—Живокини 2-й, банкомет — Кремнев и т. д. Перечислены слуги, понтеры, гости. Кроме перечисленных поименно, в число слуг включено 6 фигурантов, в число гостей — 25 фигурантов и 15 фигурантоқ. Почти все лучшие актеры Малого театра были заняты в постановке. Оформление спектакля отличается сложностью, связанной с большим количеством картин в пьесе. Монтировка разработана с необычайной тщательностью. Режиссер Богданов дважды отмечает на полях монтировки: «Действие в Петербурге, в наше время, зимой». Декорации, меблировка, бутафорские предметы, освещение и т. д. — все было поставлено на службу задаче: показать «век пышный». Монтировка свидетельствует, что на сцене представлены были все 4 действия, все 10 картин пьесы. Это была первая полная постановка драмы. Но при дальнейшем знакомстве с материалами постановки мы увидели, что ее полнота была относительной. Анализ режиссерского цензурованного экземпляра показал, что текст пьесы подвергся значительным сокращениям. Последние произведены в тексте режиссерского экземпляра черным карандашом с отметками на полях напротив вычеркнутых стихов: «бело», «чисто В», и «В», что означает: «чисто вычеркнуто» и «вычеркнуто».

По нашим подсчетам, всего был сокращен 231 стих основного текста пьесы, из них 18 стихов — цензурные изъятия, остальные вычеркнуты режиссерским карандашом. Все сокращения составляют 11 процентов текста издания 1935 г. (2061 стих).

Каков характер этих сокращений? Наибольшим сокращениям подверглись монологи Арбенина — они сокращены на 189 стихов. На первый взгляд может показаться, что это было сделано исключительно с целью технической: надо было «уложить» постановку «Маскарада» в 3 часа 15 минут, как помечено на обложке режиссерского экземпляра. Можно подумать, что режиссер сокращал монологи Арбенина, и в самом деле местами длинные, стремясь к большей динамичности действия. Но при более внимательном ознакомлении с вычеркнутыми стихами нетрудно обнаружить и другую сторону дела. Оказались вычеркнутыми: 1) резко-сатирические характеристики, которые дают Арбенин и Казарин представителям «света» (дуэлянту, Трущову и др.); 2) сатирическая характеристика «миллиона» «надежд и целей», составляющих жизнь людей светского общества, которую дает Арбенин (стих 561 и далее); 3) характеристика женщин «света», которую Арбенин ошибочно приписывает Нине (стих 640 и далее); 4) целый ряд беспощадных самохарактеристик Арбенина (стихи 165—168: платил добром не по привязанности, а «просто видел пользу в

том» или знаменитое: «Сначала все хотел, потом все презирал я...» и т. д.), среди них исключительной обобщающей силы стихи: «Беги, красней, презренный человек. Тебя, как и других, к земле прижал наш век» (1117); 5) из длинных монологов Неизвестного вычеркнуты стихи, характеризующие светское общество как «мир... самолюбивых душ и ледяных страстей...».

Мы не указываем на характер других сокращений, но и приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть, что сокращения имели целью не только «разгрузку» пьесы от чересчур длинных монологов, но прежде всего удаление из нее «резкостей». Можно думать, что режиссер в этом случае действовал по принципу «как бы чего не вышло». Ему, вероятно, была хорошо известна история цензурных мытарств «Маскарада», он мог опасаться, наконец, что цензура запретит пьесу снова после первой постановки, и из осторожности «подчистил» некоторые стихи. Как бы там ни было, если это и была только простая осторожность, она режиссеру Богданову чести не делает. Своей «дополнительной цензурой» режиссер уменьшал обличительную силу пьесы Лермонтова, а это не могло не вести к уменьшению общественно-политического резонанса спектакля.

И в первое и в последующие представления на сцене Малого театра «Маскарад» давался в «водевильном окружении». Судя по газетным объявлениям [1], в один вечер с «Маскарадом» шли «Таинственный гость», водевиль в одном действии, переделанный с французского П. С. Федоровым, и «Беда быть таким»— водевиль в одном действии, переведенный с французского. Кроме того, в первый спектакль, полубенефис Ольгина и Колосова, давался еще дивертисмент. При третьем представлении, 3 октября, «Маскарад» сопровождался водевилем «Жена или карты» [2]. При четвертом представлении «Маскарада», 14 октября, давался водевиль в трех действиях «Медведь и племянница». Это водевильное сопровождение пьес «серьезных» было данью времени и показателем скудости театрального репертуара. Оно характеризует также «репертуарную политику» дирекции императорских театров. Бенефисы были единственной отдушиной, через которую на «казенные» сцены могли проникать пьесы, не включавшиеся в репертуар этих театров и даже находившиеся под цензурным запретом. Бенефисная программа поэтому составлялась так, что «опасная» пьеса не могла быть поставлена целиком и окружалась всяческой театральной дребеденью. Сценическая история «Маскарада» — яркая иллюстрация этому.

Каковы были отзывы печати о постановке «Маскарада» в Малом театре? Один из наиболее «подробных» и наиболее погромных отзывов дал А. Иванов в статье «Летопись Малого театра»[3]. Он пи-

---

[1] См. «Московские ведомости», 1862, 23 сентября, № 208, и 25 сентября, № 209.

[2] Там же, 3 октября, № 214, и 13 октября, № 223.

[3] Там же, 30 октября, № 236.

шет: «Эта драма, как известно (!—*К. Л.*), едва ли не самое неудачное, самое незрелое произведение Лермонтова». Иванов не указывает, откуда ему «это известно», но мы знаем источник: «Библиотека для чтения» Сенковского! Что же своего добавил критик катковско-леонтьевской газеты к отрицательной оценке «Маскарада»? В 1862 г. появился тургеневский роман «Отцы и дети», вызвавший горячую полемику. Иванов в своей статье противопоставляет Тургенева Лермонтову, Базарова — Арбенину. Больше того, он делает «нигилистическую» выходку против всей поэзии Лермонтова. Она, — пишет Иванов, — «проникнута необыкновенно эгоистическим чувством. Его герои отличаются изящным, как бы барственным эгоизмом. У них нет ни политических убеждений, ни горячей любви к добру, ни честной ненависти ко злу, ни особенного уважения к человеку. Волновали ли Арбенина, как тургеневских лучших людей, благородные далекие помыслы, общественные интересы, светлые мечты? Нет, его разочаровывали измены любовниц и надувательства друзей, неудачи в любви, да в картах. У них (героев Лермонтова. — *К. Л.*) не нашлось горячего слова к тем, которые хранили гордое молчание, в них не нашлось и отголоска гуманного живого чувства...» Вся статья свидетельствует о том, что Иванов не понял ни смысла поэзии Лермонтова, ни ее исторического места и значения. «Разделавшись» с Лермонтовым, критик «обрушивается» на актеров Малого театра — Самарина, Позднякову, Ольгина и др., игравших в «Маскараде». Роль Нины он называет бесцветной, бесхарактерной, убийственной и все же должен признать, что Позднякова «относительно играла очень хорошо». О Неизвестном (Ольгине) он пишет: «Представьте себе, что этот человек поклялся вечной ненавистью к Арбенину за то, что последний выиграл у него значительную сумму в карты; для публики все-таки совершенно непонятно: да из-за чего же тут ненавидеть и преследовать в продолжение целой жизни!» Для нас эта насмешка рецензента служит своеобразным указанием на то, что роль Неизвестного трактовалась театром без всякой мистики. Ярко выраженное реалистическое направление, издавна отличавшее Малый театр, театр Щепкина, — свидетельство тому, что и вся пьеса Лермонтова исполнялась реалистически. Едва ли можно сомневаться в том, что по стилю исполнения в Малом театре «Маскарад» был очень близок к грибоедовской комедии «Горе от ума», с которой у пьесы Лермонтова так много общего. И не здесь ли кроется причина того одинаково нелюбезного приема, который был устроен консервативной критикой пьесам Грибоедова и Лермонтова при их появлении на сцене? Но даже А. Иванов, «громивший» спектакль по указке хозяев газеты, нашел нужным «сказать несколько слов о замечательном впечатлении, которое производят лермонтовские герои с их миросозерцанием, когда они поставлены на сцену и непосредственно действуют своими воззрениями и убеждениями на зрителя».

Газета «Наше время» напечатала отзыв о спектакле, близкий по тону и содержанию отзыву «Московских ведомостей», но также не могла скрыть успеха пьесы Лермонтова у зрителей [1].

Несмотря на резко отрицательные отзывы консервативных московских газет, московский зритель шел в Малый театр смотреть лермонтовский «Маскарад», и об успехе пьесы и спектакля писали петербургские газеты спустя полтора года после премьеры [2]. В мае 1863 г. в роли Арбенина дебютировал артист Вильде. Это был малоталантливый актер, роль Арбенина, выражаясь театральным языком, была не в его средствах. «Московские ведомости» напечатали такой отзыв о дебюте Вильде: «На всем (исполнении) лежит печать провинциальной рутины, преимущественно в патетических местах, в ущерб естественности и искренности чувства. Личность Арбенина дебютант, кажется, неверно понял, недостаточно изучил и потому роль свою создал неудачно» [3].

Отзыв этот в высшей степени любопытен. Он заключает в себе признание высоких сценических качеств пьесы Лермонтова и ее главного героя, Арбенина. Автор отзыва утверждает, что образ Арбенина требует от исполнителя большой культуры и сосредоточенной работы. Он выступает против мелодраматической трактовки роли. Чем могло быть вызвано появление подобного отзыва? Только несомненным признанием пьесы Лермонтова зрителями и ярким исполнением ее первым составом актеров Малого театра (Арбенин — Самарин, Нина—Позднякова и др.). Каждый новый исполнитель должен был ориентироваться на высокое качество игры своих предшественников, притом игры реалистической. Неудача Вильде объясняется тем, что он отступил от реалистической трактовки роли к мелодраматической. Зрители, а за ними газеты реагировали на это отрицательно.

Первая постановка «Маскарада» в полной четырехактной редакции на сцене Малого театра была серьезнейшим испытанием сценических качеств пьесы. Спектакль имел несомненный успех, несмотря на то, что цензура, а за нею не в меру «осторожный» режиссер сильно искалечили текст пьесы.

В 1914 г., в связи со столетней годовщиной со дня рождения Лермонтова, предполагалось возобновление «Маскарада» в Малом театре. В библиотеке Малого театра хранится связка рукописей—ролей пьесы, с указанием артистов, которым роли предназначались для исполнения. Намечалось следующее распределение ролей: Арбенин—Ленин, Нина—Пашенная, Звездич—Максимов, баронесса Штраль — Яблочкина, Казарин—Айдаров, Шприх—Александровский, Неизвестный — Муратов и т. д. Роли были розданы по рукам 27 апреля 1914 г., но ни одна из рукописей не имеет

---

[1] «Наше время», 1862, 28 сентября, № 208.

[2] См. цит. нами статью В. Александрова в «Петербургских ведомостях», 1864, 17 января, № 13.

[3] «Московские ведомости», 1863, 9 мая, № 100, стр. 4.

следов работы над ролью. Состав исполнителей намечался сильный, и спектакль обещал быть ярким. Но, как и в Александринском театре, возобновление не состоялось: оно было запрещено директором императорских театров Теляковским, заявившим тогда на заседании дирекции: «Теперь не до «Маскарадов»!»

Остается пожелать, чтобы прекрасный коллектив Малого театра, бережно хранящий великие традиции Щепкина, возобновил «Маскарад» к предстоящим лермонтовским дням.

Б. «Маскарад» в пушкинском театре Бренко

«Маскарад» в театре Бренко был поставлен в первый раз 30 октября 1880 г. Рецензент газеты «Русский курьер» начинает свою заметку с традиционного утверждения: «Как известно, «Маскарад» вообще очень слабая вещь...» [1] Но ставится он на сцене, по мнению рецензента, «благодаря хорошей роли Арбенина». Роль Арбенина исполняли Чарский и Писарев. Отметив, что у Чарского было в исполнении больше внешней отделки, рецензент указывает, что Писарев «увлекал зрителей неподдельностью чувства, чего у Чарского не было ни на момент». «Глама-Мещерская прекрасно провела роль Нины», Шприха играл Андреев-Бурлак, кн. Звездича — Шмитов.

Положительную оценку спектаклю дала также «Русская газета»[2].

С исключительным успехом Писарев выступил в роли Арбенина в следующем 1881 г. в том же бренковском театре. Приведем краткую, но выразительную газетную заметку о спектакле, состоявшемся 24 ноября: «Существует мнение, что «Маскарад» написан не для сцены, и потому это произведение так редко встречается в афишах русских театров. Между тем, при хорошем исполнении, пьеса эта весьма сценична и производит сильное впечатление на зрителей. Г-н Писарев в роли Арбенина безупречно хорош и заслужил вчера по праву шумную овацию со стороны публики. Особенно удачны 4-й и 5-й акты. В том месте 5-го действия, где Арбенин, увидев через открытую дверь труп жены, с криком помешанного вбегает в нее, Писарев производит потрясающее впечатление, надолго остающееся и после закрытия занавеса. К сожалению, впечатление это несколько портил г. Рютчи, игравший тут очень слабо. Г-жа Глама-Мещерская исполнила роль жены Арбенина очень выразительно и ровно; сцену смерти она провела прекрасно, естественно и без утрировки, в которую так часто впадают исполнительницы в подобных сценах.

---

[1] «Русский курьер», 1880, 2 ноября, № 299, стр. 2.
[2] «Русская газета», 1880, 11 ноября, № 175.

После 4-го действия Писареву был поднесен лавровый венок, вызовам не было конца» [1].

Этот успех не был неожиданным для Писарева. Он подготовлен многолетней работой артиста над ролью Арбенина. В этой роли Писарев начал выступать еще в 60-х годах на провинциальных сценах Самары, Оренбурга и других городов.

Биограф М И. Писарева, М. В. Карнеев [2], отмечает колоссальный успех артиста в роли Арбенина и между прочим рассказывает один любопытный случай. В конце 60-х годов в Самаре образовался любительский кружок, состоявший «из людей весьма талантливых, блестяще образованных и глубоко преданных делу «театра» (Карнеев, стр. 34). Узнав о том, что Писарев ставит «Маскарад», любители решили состязаться с «присяжными актерами» и для своего спектакля наметили ту же пьесу. На бенефис Писарева кружок явился в полном составе. «Успех бенефицианта, — пишет Карнеев, — начался с 3-й картины 1-го акта и шел все crescendo, достигнув в двух последних картинах 4-го действия своего полнейшего апогея. Соперник М. И. (Писарева), Г. И. Ж-ий, будущий Арбенин — любитель... торжественно признал себя побежденным и отказался играть эту роль... на другой день кружок решил: пока М. И. Писарев будет служить в Самаре, не играть «Маскарада».

В сезон 1868/69 г. Писарев «с особенным успехом» (Карнеев) выступает в роли Арбенина на сцене Оренбургского театра. С театральных подмостков провинции он принес эту роль на столичную сцену молодого пушкинского театра. Количество положительных отзывов о постановке «Маскарада» в пушкинском театре Бренко можно увеличить. Например, газета «Современные известия» также отмечает, что «Писарев очень хорошо исполнил роль Арбенина... читал он положительно прекрасно, три-четыре монолога сказал правдиво, энергично, увлекательно». Рецензент попытался понять писаревскую трактовку роли Арбенина: артист играл человека скучающего, смотрящего на жизнь как на бремя, «но в котором еще таится огонь жизни». Эта коротенькая заметка — ценное свидетельство. Писарев трактовал роль Арбенина совершенно правильно, вполне в духе автора. Актер увидел в Арбенине таящийся под пеплом светской сутолоки «огонь жизни», он увидел кипучую лаву души, застывшую под бременем скучного существования. Он правильно понял слова Арбенина, обращенные к самому себе: «Беги, красней, презренный человек. Тебя, как и других, к земле прижал наш век». Актер передал страшную силу взрыва зажатых, сдавленных сил души, поток все испепеляющей лавы, направленный по ложному пути.

---

[1] «Московский телеграф», 1881, 25 ноября, № 326, стр. 3.

[2] М. В. Карнеев, М. И. Писарев. Биографический очерк, СПБ, 1893.

Талантливое исполнение правильно, в духе автора, трактованной роли принесло Писареву заслуженный успех.

Роль Нины в театре Бренко великолепно исполняла артистка Глама-Мещерская. В своих «Воспоминаниях» она рассказывает: «Новые постановки сменяли одна другую. Я сыграла и, как говорили и писали в газетах, с большим успехом Нину в «Маскараде», Юдифь в «Уриэле», Анненьку в «Иудушке»... выступала в ролях Офелии и Дездемоны, Софьи в «Горе от ума» [1]. Роль Нины открывает, как мы видим, целый список ролей классического репертуара, исполнявшихся талантливой артисткой.

За свое краткое существование пушкинский театр Бренко поставил «Маскарад» пять раз в сезон 1880/81 г. и два раза в сезон 1881/82 г. Постановка «Маскарада» связана была с особыми трудностями чисто технического порядка. Так, рецензент газеты «Русский курьер» отмечает: «Драма «Маскарад» по оригиналу в 4 действиях, но в театре б. п. Пушкина она за трудностью перемен разделена на пять» [2]. Техническими трудностями объясняется сравнительно небольшое число постановок пьесы Лермонтова в театре Бренко. Но обращение к Лермонтову-драматургу первого русского частного театра, каким был пушкинский театр Бренко, державший курс на классический русский репертуар, весьма знаменательно.

К сожалению, интриги казенных театров и новых театральных предпринимателей, а также коммерческая неопытность руководителей театра, скоро погубили молодое, многообещавшее начинание.

В. «Маскарад» в театре Корша

Большая часть артистов театра Бренко после его закрытия перешла в новый русский драматический частный театр Корша. Перешли, вместе со всеми, Писарев и Глама-Мещерская. Писареву, поставившему «Маскарад» в театре Бренко, принадлежит, очевидно, инициатива и в постановке драмы Лермонтова на сцене театра Корша в первый же сезон — 1882/83 г. По количеству постановок «Маскарад» в театре Корша в первый сезон был близок к произведениям прославленных мастеров русского драматического искусства [3]. После первой постановки целый ряд сезонов «Маскарад» в театре Корша не ставится, и возобновляется спектакль только в сезон 1888/89 г. [4]. В обзоре этого сезона указано: «Из старых

---

[1] Глама-Мещерская, Воспоминания, 1937, изд. «Искусство», стр. 145.

[2] «Русский курьер», 1880, 3 ноября, № 300, стр. 2.

[3] См. «Краткий отчет 10-летней деятельности русского драматического театра Корша в Москве», изд. 1892 г.

[4] В сезон 1888/89 г. роль Арбенина с большим успехом исполнял артист А. П. Ленский.

пьес отечественных авторов чаще других шли произведения Островского (22 раза), Гоголя и Лермонтова (по 7 раз), Тургенева (5 раз)» [1]. Успех Лермонтова-драматурга, судя по цифрам, в этот сезон равен успеху Гоголя. В первый сезон в театре Корша главные роли «Маскарада» исполняли Писарев и Глама-Мещерская. В петербургском «Музыкальном и театральном вестнике» была напечатана любопытная «Корреспонденция из Москвы» [2]. Игра Писарева и Гламы-Мещерской не удовлетворила автора корреспонденции.

Последний считает, что мастера реалистического театра искажали историческую перспективу, реалистически трактуя «Маскарад». Мы упоминаем «Корреспонденцию из Москвы» как один из первых сигналов в сценической истории «Маскарада», свидетельствовавший о «новой» трактовке драмы, и как дополнительное свидетельство того, что Писарев, Глама-Мещерская и другие актеры театров Бренко и Корша давали единственно правильную, реалистическую трактовку «Маскарада».

Третий раз театр Корша обратился к «Маскараду» Лермонтова в 1912 г. «Маскарадом» театр открывал свой XXXI сезон [3]. Постановка совпадала с 50-летием цензурного разрешения пьесы. Ставил «Маскарад» режиссер Зиновьев, для которого постановка эта была дебютом в театре Корша. Критик Эм. Бескин в «Московских письмах», напечатанных в журнале «Театр и искусство»[4], указывает: «Зиновьева за «Маскарад» дружно осудила вся московская пресса. И поделом». И в самом деле, большинство газет и журналов дало спектаклю отрицательную оценку. Н. Эф(рос) писал о спектакле: «Воспоминание об инсценировке «Братьев Карамазовых» — нож острый для зиновьевского «Маскарада». Нужно ли, чтобы гости в лермонтовской драме говорили так, как гости в «Жизни человека» или как блоковские мистики? Нехватило выдумки для изображения Неизвестного: он остался в режиссерской картине пустым местом. (Затянутым) темпом и (приглушенным) тоном режиссер «мечтал создать впечатление зловещей жути. Но создал не столько жуть, сколько скуку». Бескин в своем отзыве отмечает: «Монотонные, чуть слышные тона и невыносимо растянутый до полной потери пульса ритм. Актеры не говорили, а шептали, не ходили, а двигались точно заведенные марионетки». Вслед Н. Эф(росу) Бескин констатирует: «Он (режиссер) пугал, а не было страшно. Было только скучно». Рецензент журнала «Рампа и жизнь» [5] пишет: «Режиссера увлекла идея стилизации и символизации пьесы. Красивые, стильные декорации художника Костина, верные эпохе костюмы, мягкие

---

[1] См. «Краткий отчет».
[2] «Музыкальный и театральный вестник», 1883, № 4, стр. 9.
[3] См. «Русские ведомости», 1912, № 188, 15 августа, объявления.
[4] № 35, 1912, 25 августа.
[5] «Рампа и жизнь», 1912, № 34.

блики, полусвет, проникающая в душу музыка Архангельского — все это ласкало глаз и слух... Но мы не видели лермонтовских героев, не слышали «облитых горечью и злостью» лермонтовских стихов. Играли даже не в полутонах, а в четверть тона».

Отрицательную оценку в печати получила игра актеров. Арбенина играл Чарин. «Уже в первой картине, — читаем мы в журнале «Рампа и жизнь», — у него было лицо человека, совершившего несколько убийств. Для последней картины у него уже нехватило черной краски. Нина в исполнении Валовой — «Фрейшиц, разыгранный перстами учениц».

Актеры были лишены всякой инициативы. Режиссер «так и лез в глаза в каждой сцене, паузе, даже интонации», — пишет Н. Эф (рос). Критики склонны были «поправить» режиссера. Так, например, Бескин писал: «Зиновьев, ставивший пьесу у Корша, видимо, понял, что «Маскарад» надо стилизовать. Надо оголить его психологическую сущность. Но при этом Зиновьев забыл, что между мистикой Л. Андреева и мистикой Лермонтова дистанция огромного размера — это дни нашей жизни, андреевская мистика, лермонтовская же имеет историческую перспективу. И поэтому при стилизации Лермонтова надо сквозь призму наших восприятий пропустить и луч романтизма тридцатых годов прошлого столетия»[1]. Вместо андреевской мистики, критик потребовал от режиссера мистики... с «исторической перспективой»! Но на такую мистику у режиссера театра Корша, выражаясь по Н. Эф(росу), «нехватило выдумки».

В своем стремлении «стилизовать» пьесу Зиновьев позволял себе «поправлять» автора. Бескин в цитированной выше рецензии пишет: «Сцена, когда Нина теряет браслет, на чем построена вся коллизия, эта сцена была почему-то выпущена. И «рассудку вопреки» баронесса находит браслет, который никто не потерял». Нетрудно догадаться, почему эта реальная сцена выпущена: она ставит действующих лиц драмы в земные, конкретные отношения, в ней нет ничего «сверхчеловеческого», она м е ш а е т мистическому истолкованию пьесы режиссером. От «новой» трактовки пострадало не только содержание пьесы Лермонтова, но и ее «форма», блестящие лермонтовские стихи. Тот же рецензент сообщает в своих «Московских письмах»: «Пропал, конечно, и чеканный стих Лермонтова. Его обескровили. Разжевали, точно резину. И безжизненно-вялым, чуть дышащим подносили публике...»

Зритель не принял мистического «Маскарада». Пресса, в подавляющем большинстве отзывов, осудила спектакль. Но Зиновьев скоро нашел последователей. Его постановка открывала целую полосу символистской «ревизии» «Маскарада» Лермонтова.

---

[1] «Театр и искусство», 1912, № 35, стр. 668—669.

IV. Символистский «пересмотр» «Маскарада»

Не следует думать, что Зиновьев или другие режиссеры, дававшие пьесе Лермонтова мистико-символистское истолкование, были оригинальными. В 900-е годы прошлого столетия декаденты и символисты усиленно занимались «переосмыслением классического наследия великой русской литературы и, в частности, творчества Лермонтова. «Вождь» русского декадентства, Мережковский, в своей книжке «Поэт сверхчеловечества» (Спб., 1909) изображает Лермонтова мистиком. Пишутся статьи о «поэтическом лунатизме» Лермонтова. На заседаниях религиозно-теософского общества ставятся доклады о «религии Лермонтова» и т. д.

Взгляды Белинского, Чернышевского, Добролюбова и других представителей революционно-демократического лагеря на творчество Лермонтова отвергаются как «устаревшие».

Режиссеры, производившие «символизацию» «Маскарада», позаимствовали «новые» концепции, «новое» мироощущение у А. Белого, Вяч. Иванова, Кузмина, Ф. Сологуба. Их глазами они прочитали «Маскарад» Лермонтова, с их позиций они пересмотрели прежние сценические трактовки драмы, признали их устаревшими и поставили «Маскарад» как мистическое зрелище. Одни — грубо, «под Андреева», другие — утонченно, «под Блока».

Вслед за коршевским режиссером Зиновьевым «идея символизации» пьесы Лермонтова увлекла режиссера Бережного, поставившего «Маскарад» в киевском театре Соловцова в 1914 г

Режиссер решил «дать всю трагедию в символе маскарада, ибо, по Лермонтову, что есть жизнь, как не маскарад, как не игра?» (?! — *К. Л.*)[1].

Рецензент рассказывает о спектакле: «Сквозь занавес, испещренный эмблемами маски и игры, когда приподымались его концы, мы созерцали фрагменты жизни, где все — и честь, и любовь, и дружба, и порок, и измена — сплелось в одном узле, развязать который не в силах человек... Так символически была истолкована идея лермонтовской драмы. Замысел интересный. Взяв существенное, необходимое для аромата эпохи — в мебели, костюмах и ритме, режиссер остальное затушевал, фиксируя внимание на главное»[2].

Спектакль, в основу которого была положена идея бессилия человека перед волей рока, звучал мистически. «Аромат эпохи»

---

[1] Это «заключение», очевидно, выведено из слов Арбенина: «Жизнь вещь пустая!» Невольно вспоминается горькая насмешка Лермонтова над «несчастной доверчивостью» некоторых читателей... к буквальному значению слов (предисловие к «Герою нашего времени»).

[2] Газ. «Киевская мысль», 1914, № 274, 5 октября, «Театральные заметки» (разрядка наша. — *К. Л.*).

передавался только во внешних аксессуарах спектакля — «в мебели, костюмах и ритме». «Режиссер остальное затушевал». При явном сочувствии режиссеру («замысел интересный») рецензент выдает его с головой: этот «интересный» режиссерский замысел ничего общего не имел с авторским замыслом, который режиссеру пришлось затушевать, а великого автора объявить символистом, мистиком, — «ибо, по Лермонтову, что есть жизнь, как не маскарад, как не игра?» (?!).

Но если театр Соловцова показывал хотя некоторые «фрагменты жизни» и кое-что оставил от «аромата эпохи», то другой театр, Александринский, в постановке 1917 г. «символизацию» «Маскарада» довел до предела: «Маскарад» был показан как декадентское, мистическое зрелище. На сцене показывалась «сгущенная таинственность и ощущение действия инфернальных сил». Главным лицом драмы был сделан Неизвестный. Если коршевскому постановщику, как писал Н. Эфрос, «нехватило выдумки для изображения Неизвестного: он остался в режиссерской картине пустым местом», то александринская постановка 1917 г. вся проходила «под знаком Неизвестного». Народный артист СССР Юрьев, исполнявший в спектакле роль Арбенина, в беседе с автором настоящей работы [1] говорил о роли Неизвестного: «В маске появлялся человек и вещал, затем он появлялся в сцене бала, в момент отравления Нины, и, наконец, в последнем акте снова появлялся этот человек, как бы всем своим существом прикованный к гробу Нины, и жутко бросал через плечо князю отрывистые фразы. Во всем его облике и поведении было что-то мистическое, роковое, жуткое». Мистический колорит спектакля подчеркивали маски и музыка Глазунова. Кульминационной точкой мистического звучания спектакля была панихида, которую хор Архангельского пел над гробом Нины. «Знаком Неизвестного» спектакль заканчивался. «Этот же маскированный персонаж по окончании драмы проходил через всю сцену за прозрачной тканью траурного занавеса», — пишет Н. Волков.

«Действие инфернальных сил» было показано на фоне необыкновенной роскоши. «Все кругом ахали: ах, ах, ах, как пышно! как богато! — рассказывает о первом спектакле А. Кугель. — Поднялся сначала один занавес... потом такой же другой... потом почему-то еще третий и еще какой-то четвертый, газовый, а с боков воздвигались... порталы со скульптурными, золотом крытыми, украшениями... и стали мелькать костюмы один другого пышней... один другого замысловатей» [2]. Давая общую оценку постановке, журнал «Новый зритель» писал: «Это был последний опус императорского искусства, внутренне давно уже опустошенного, равнодушного к подлинной героической романтике и

---

[1] 30 ноября 1938 г.

[2] «Театр и искусство», 1917, № 10—11. Ст. Заметки.

способного дать только лишь зрелище острое, занятное, хорошо оформленное, но и только!» [1] Восприятие александринской постановки 1917 г. как «последнего опуса» императорского театрального искусства может быть отмечено у целого ряда авторов, писавших о спектакле [2]. Даже сторонники «символизации» Лермонтова вынуждены были признать, что спектакль «провалился» у зрителей, но в то же время они старались оправдать режиссера: не «режиссер и художники... убили актера, как в этом стараются убедить всех представители нашей правоверной критики, но актеры показали всю свою беспомощность: отсутствие техники, артистического темперамента и сценического такта и вкуса» (В. Соловьев). Отрицательную оценку актерской игре дали почти все, кто писал о спектакле. «Не было ни одной роли, сыгранной надлежащим образом, ни одного характера, переданного верно и в духе автора» (А. Кугель). Совершенно ясно, что в этом забвении «духа автора» — коренная причина неудачи всего спектакля и отдельных исполнителей.

Как известно, постановка «Маскарада» совпала с 25-летием сценической деятельности Юрьева, и роль Арбенина в репертуаре Юрьева считается одной из классических. В сборнике, посвященном Юрьеву уже в связи с 35-летием его сценической деятельности, нас особенно заинтересовала статья Луначарского. Широко известно, что Луначарский был одним из лучших знатоков театра и тончайшим ценителем артистической игры. Сказав в своей статье благожелательно по адресу юбиляра, Луначарский пишет: «Но особенно поразил меня Юрьев в «Маскараде». В московские гастроли Юрьев дал «Маскарад» в несчетном количестве раз, вечер за вечером, часто даже по два раза в день. Роль колоссальная: сыграв ее один раз, можно чувствовать себя надорванным на несколько дней. Только благодаря огромной актерской выдержке, огромной технике осуществляется эта возможность нести такую крупнейшую роль вновь и вновь, всегда свежо и неутомимо. Но помимо того, что это был tour de force актерской выносливости, надо прибавить, что, немного холодноватый в других ролях, Юрьев роль Арбенина играет с надрывом, не с тем некоторым классическим декламационным велеречием, которое слывет за сценический пафос, а с настоящей внутренней болью, даже с переходами от присущей «Маскараду» романтики куда-то в сторону более поздней «достоевщины»[3].

В 1934 г., после столетнего юбилея б. Александринского театра, состоялось возобновление постановки «Маскарада». Арбенина, как и 17 лет назад, играл Юрьев. Он приезжал в театр

---

[1] «Новый зритель», 1926, № 21, стр. 11.

[2] См. К у г е л ь, цит. статья; К. Д е р ж а в и н, Эпохи александринской сцены, 1932, стр. 183 и др.

[3] «Ю. М. Ю р ь е в», сборн. в связи с 35-летием сценической деятельности, 1892—1927, стр. 13.

в качестве гастролера на роль Арбенина. В журнале «Рабочий и театр» была напечатана обстоятельная статья «Возобновление «Маскарада» [1]. В ней есть интересные сведения о том, как изменялась режиссерская трактовка пьесы, начавшаяся с изменений в трактовках ролей Арбенина и Неизвестного. «В развитии характера Арбенина, — читаем мы, — всячески подчеркнуто сейчас физиологическое приближение безумия. Демоническая «одержимость» «рокового человека» раскрывается как душевное страдание. Юрьев заменяет прежнюю абстрактную декламационность чертами психологической конкретности. В его голосе появляются мягкие ноты, теплые полутона». Раскрытие психологической конкретности образа Арбенина может быть понято различно. Всяческое подчеркивание «физиологического приближения безумия» означает не что иное, как углубление того самого надрыва, той самой «достоевщины», на которые указал в свое время Луначарский.

Не всегда исследователю удается проверить критические отзывы о том или ином исполнителе, увидев последнего на сцене в интересующей исследователя роли или в живой беседе с артистом. Нам посчастливилось увидеть Юрьева [2] в роли Арбенина и беседовать с ним. Юрьев познакомил нас со своим пониманием роли, исполняемой им уже более 20 лет. Герой драмы, — сказал Юрьев, — человек богато одаренный, стоящий на голову выше людей, его окружающих. Среди этих людей отсутствуют духовные интересы, они живут, чтобы брать от жизни любыми путями все, что возможно. Арбенину, который насквозь видит свое окружение, жить настолько скучно и пресно, что он даже непрочь, чтобы привести кровь в волнение, «передернуть» карты, связаться с шулерами. Но вот на его пути встречается Нина, с ее чистым душевным обликом, настолько чистым, что Арбенин вновь воскрес «для жизни и добра». Однако полного счастья с Ниной он не чувствует. Арбенин привык анализировать. Он знает, что он ее старше, что у нее все впереди, что они говорят на разных языках. Радости жизни у них нет — появляется трещина. Это и подготовило почву для возникновения ревности, на которой и построен весь ход действия драмы. Если бы Арбенин попал в другой круг (например, круг интеллигенции), он был бы другим человеком. Случись это — не было бы трагедии. Трагедия — в бессмысленной гибели сильного, одаренного человека. Арбенин настолько хорошо знает свет, что в «измену» Нины ему легче поверить, чем в ее невинность. Последний идеал жизни, каким была для него Нина, растоптан, и он, как Отелло Дездемону, приносит Нину в жертву интригам и клевете.

«Таким, — говорит Ю. М. Юрьев, — я видел Арбенина раньше

---

[1] «Рабочий и театр», 1934, № 2, ст. «Возобновление «Маскарада».

[2] В концертном показе отдельных сцен (1938).

ше, таким вижу и теперь. Но тогда я понимал его прямолинейно, теперь более сложно. Пьеса Лермонтова для художника сцены — неисчерпаемый источник, по глубине близкий шекспировским пьесам. В роли Арбенина столько еще нераскрытых исполнителями психологических тайников, что в них долго можно углубляться Работа над ролью Арбенина, — говорит Ю. М. Юрьев, — всегда доставляла и продолжает доставлять мне огромное творческое удовлетворение».

Юрьев не находит, что при возобновлении «Маскарада» в 1934 г., играя Арбенина, он давал «физиологическое приближение безумия», как писал рецензент. Безумие Арбенина вовсе не является «роковым», предопределенным. Безумие Арбенина — это потрясение, испытанное им от страшного удара, для него неожиданного. «Я смотрю на Арбенина, — подчеркивает Юрьев, — не как на «рокового героя», а как на человека, страдающего в обществе, к которому он принадлежит и которое проклинает, но путей в другую жизнь не находит».

Трудно что-либо возразить против той трактовки роли Арбенина, которую услышали мы теперь от Юрьева. Но нам кажется, что артисту, настолько сжившемуся с ролью, как сжился с ролью Арбенина Юрьев, едва ли возможно самому выделить и указать изменения в трактовке роли, которые, несомненно, имели место на протяжении более двух десятков лет. Уйдя от абстрактной «декламационности» к передаче «психологической конкретности» образа, Юрьев сделал некоторый крен в сторону «достоевщины». Продолжая работать над ролью и правильно представляя себе содержание образа, артист в состоянии будет дать такую трактовку роли, которая не вызовет никаких возражений. А такой, «в духе автора», трактовкой может быть только реалистическая трактовка роли Арбенина.

Исключительно интересные сведения сообщаются в той же статье по поводу возобновления «Маскарада» [1] о новой трактовке роли Неизвестного. В свое время на эту роль намечался Далматов, «насквозь романтический актер старого Александринского театра». Как сообщил нам Ю. М. Юрьев, смерть Далматова, «изумительно репетировавшего роль Неизвестного», помешала осуществить постановку «Маскарада» еще в 1915 г. Эту роль с 1925 г. играл И. Н. Певцов (а до него артист Барабанов). Актер большой культуры, отличавшийся необычайно вдумчивым подходом к исполняемым им ролям, И. Н. Певцов играл Неизвестного не «по-далматовски», а по-своему.

«И. Н. Певцов, — читаем мы в статье, — дает совсем другой, глубоко конкретный образ земного, сосредоточенного, усталого, несчастного человека, с волевыми, но очень утомленными интонациями, с пристальным, но грустным взглядом старика, напрасно-

[1] «Рабочий и театр», 1934, № 2, ст. «Возобновление «Маскарада».

прожившего жизнь. Это глубоко реалистическая и удачная фигура, жаль только, что в угоду психологической деталировке И. Н. Певцов жертвует кое-когда ритмом лермонтовского стиха».

Певцов, вместо мистического действия «инфернальных» сил, стремился показать земные, реальные отношения конкретных, реальных людей, он пытался освободить роль Неизвестного от мистической шелухи и показать реалистическую сущность этого образа. Актеру это удалось в полной мере.

Режиссер Б. П. Петровых говорил нам о Певцове: «Илларион Николаевич распорол, разорвал ткань «Маскарада» в прежней его трактовке, и его фигура выглядела вне спектакля. Он органически не воспринимал мистики и сделал совершенно земной, реальный образ Неизвестного». Ю. М. Юрьев не считает настолько радикальной перемену, внесенную Певцовым в трактовку роли. «Что-то мистическое, жуткое, роковое было в его гриме, мимике, жестах, — рассказывает Юрьев. — Правда, тон его был более реальным, чем у других исполнителей этой роли. Певцов играл Неизвестного, как простого мстителя». Снимок, изображающий Певцова в роли Неизвестного, подтверждает слова Юрьева: Певцов заснят в «роковом» гриме, в мистической «форме», надетой на него постановщиком. Но его игра резко контрастировала с этой формой, с мистической окраской всего спектакля.

Возобновление постановки «Маскарада» в 1933/34 г. не изменило основного содержания постановки 1917 г.

И после этого «возобновления» зрители увидели мистический «Маскарад», а не «Маскарад» Лермонтова.

V. Последние постановки «Маскарада»

В связи с приближением лермонтовских юбилейных дат и с юбилеем 45-летней сценической деятельности Юрьева театр в третий раз возобновил постановку «Маскарада». Художественный руководитель театра, Л. С. Вивьен, в беседе с нами (в ноябре 1938 г.) говорил, что театр ставит своей задачей показать подлинно-лермонтовский «Маскарад», очистить спектакль от всякой мистики, привнесенной в пьесу, когда она рассматривалась «сквозь очки блоковско-кузминского настроения».

Что же получилось? Почти все, кто писал о новой постановке, отмечают, что она оставляет двойственное впечатление. В спектакль, если можно так выразиться, внесены «частичные улучшения»: земным и обыкновенным человеком стал Неизвестный, удалены большие куски глазуновской музыки и т. д. Театр встал на путь «сравнительно незначительных переделок, небольших переработок спектакля, с сохранением его основной архитекто-

ники и его стиля» [1]. После переработки «осталась оболочка прежнего спектакля, его архитектоника, его композиция». Одна из центральных сцен старого спектакля — сцена маскарада — после всех изменений «в основном сохраняет старые декадентские черты и, конечно, далека от того простого романтического маскарада, который изображен в пьесе Лермонтова. То же относится, пожалуй, и к обеим сценам игры». «Спектакль противоречив... Осталась внешняя оболочка старого спектакля, которая лишь частично насыщена новым содержанием» [2].

Спектакль еще не был подвергнут обстоятельному разбору и обсуждению. Но уже первые отзывы о нем свидетельствуют, что театр, вопреки обещаниям, снова показал далеко не подлинно-лермонтовский «Маскарад».

За последние годы «Маскарад» был поставлен крупнейшими периферийными советскими театрами.

Так, в 1933 г. пьесу ставит Орджоникидзевский городской театр («Пролетарий Осетии», 4/III 1933 г.); в 1934/35 г. — Архангельский театр («Северная правда», 31/XII 1934 г.); в 1935 г.— Курский и Таганрогский театры («Курская правда», 17/IV 1935 г.; «Таганрогская правда» 12/X 1935 г.); в 1936 г. — Большой советский театр в Воронеже («Коммуна», 10/XII 1936 г.); в 1937 г. — Куйбышевский областной драмтеатр, Рязанский и Сталинградский театры («Волжская коммуна, 2/X 1937 г.; «Ленинский путь», 26/IX 1937 г.; журнал «Театр», № 7, 1937 г.); в 1938 г. —Калининский, Павловский и другие театры («Пролетарская правда», 29/I 1938 г.; «Павловский металлист», 15/X 1938 г.). Этот список театров, ставивших «Маскарад», конечно, далеко не полон, но и он дает представление о большой популярности пьесы Лермонтова у советских зрителей. В юбилейный 1939 г. редкий из театров не обращался к «Маскараду». «Известия» (4/X 1939 г.) сообщают, что пьеса готовится к постановке не только театрами Москвы и Ленинграда, но и Омска, Еревана, Ижевска, Энгельса, Пятигорска, Казани и других городов [3]. «Маскарад» стал настоящей репертуарной пьесой и по количеству постановок стоит в одном ряду с пьесами Грибоедова, Гоголя, Островского, классиков русской драматургии.

Что общего в постановках пьесы Лермонтова в крупнейших театрах советской периферии? Прежде всего самый решительный, принципиальный отказ от мистико-символистского ее истолкования. Театры дают ярко выраженную реалистическую трактовку пьесы. Они трактуют «Маскарад» как обличительное произ-

---

[1] «Искусство и жизнь», 1939, № 3. Статья И. Березарка.

[2] Там же.

[3] К этому списку нужно добавить театры Киева, Днепропетровска, Тулы, Вологды, Махач-Калы, Йошкар-Ола, Ташкента, Горького, Иванова, Астрахани, Севастополя, Керчи, Брянска, Шахт, Армавира, Благовещенска, Краснодара, Белорецка, Кирова, Пензы (по сведениям ВТО).

ведение. Ставя «Маскарад» как обличительную пьесу, театры дают верную историческую перспективу: «великосветский» Петербург, столица николаевской России 30-х годов прошлого столетия, век «блестящий, но ничтожный». Театры прекрасно справляются с постановочной трудностью пьесы. Они далеко ушли от балаганных постановок «Маскарада» в дореволюционных «рядовых» театрах, где самое широкое распространение нашла мелодраматическая трактовка пьесы, выдвигавшая на первый план любовную интригу: Арбенин изображался как ревнивый муж, убивший жену за «измену»! Такая трактовка, как и трактовка декадентско-символистская, затушевывала обличительную направленность пьесы и «обедняла» «Маскарад»: пропадала психологическая сложность и глубина драмы.

Нельзя, однако, не отметить, что некоторые из театров на пути к верной, соответствующей авторскому замыслу, интерпретации пьесы имели и большие ошибки. Режиссеры, запутанные вульгарными социологами, нередко стремились всеми способами «разоблачить» Арбенина. Герою лермонтовской драмы давались такие характеристики: «разорившийся мелкопоместный дворянин», «рыцарь червонного туза», а в дальнейшей расшифровке — картежник, «высокой марки шулер», жулик (?!). При таком «истолковании» пропадала обличительная сила гневных монологов Арбенина, в которых заключен весь пафос лермонтовской драмы, вся пьеса получала неверное звучание. Но вульгарно-социологическая трактовка «Маскарада» Лермонтова не получила широкого распространения.

Театры видят в «Маскараде» не обычную социально-обличительную пьесу, а высокую трагедию. И это правильно. Это вполне соответствует замыслу Лермонтова.

Исключительно богатый опыт многочисленных постановок «Маскарада» на сценах советских периферийных театров требует внимательного, серьезного изучения. Можно без всякого преувеличения сказать, что только в советское время «Маскарад» стал жить настоящей, полнокровной сценической жизнью. Только советский театр по достоинству оценил замечательное произведение великого поэта.

Широчайшее распространение очень трудного в постановочном и исполнительском отношении «Маскарада» по сценам советской периферии, замечательные лермонтовские спектакли свидетельствуют об огромном росте театральной культуры в нашей стране.

Д. Я. Гершензон

ЛЕРМОНТОВ В РУССКОЙ КРИТИКЕ

О великом русском писателе Лермонтове можно сказать словами Белинского, относящимися к Пушкину: Лермонтов «принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение...» Действительно, каждая эпоха произносила свое суждение о Лермонтове. Вернее, в каждую эпоху критики различных социально-политических убеждений по-разному оценивали поэзию Лермонтова, ее общественно-политический характер и значение ее в истории русской литературы.

Мы не ставим перед собой задачи дать оценку всей критической литературы о Лермонтове, мы хотим лишь показать, как на разных этапах развития русской общественной мысли изменялось отношение к Лермонтову со стороны русской критики.

При всем многообразии и изменчивости этих критических оценок в русской критике выделились две различные концепции лермонтовского творчества: одна рассматривала Лермонтова как непримиримого протестанта и бунтаря, другая признавала наиболее значительными у Лермонтова мотивы примиренности, гармонии, религиозности и видела в нем поэта, пришедшего к смирению. Бунтарские же и обличительные стороны творчества Лермонтова эта группа критиков оценивала как явление наносное, чуждое русской жизни, объясняемое подражанием Западу. Для данной линии критики характерна и тенденция к снижению самостоятельности Лермонтова-художника, к умалению ценности его творчества. В зависимости от этих основных позиций рассматривались отдельные произведения Лермонтова, его значение в истории русской литературы.

В русской критике творчество Лермонтова впервые получило оценку в начале 40-х годов. Различные русские журналы по-

местили статьи о вышедших в 1840 г. стихотворениях Лермонтова и романе «Герой нашего времени». И при жизни Лермонтова и в первые годы после его гибели на страницах журналов живо обсуждался вопрос о характере и значении его творчества. Лермонтов был таким огромным явлением в жизни русского общества и русской литературы, в его творчестве были поставлены такие большие и важные проблемы, что это не могло не вызвать соответствующей борьбы мнений в критике.

Сороковые годы вошли в русскую историю как годы общественного подъема, роста философской и политической мысли. Лучшая, передовая молодежь искала в философии и в учении утопического социализма ответа на вопрос, какими путями необходимо итти к преобразованию общества, как изменить существующую политическую систему, чтобы улучшить тяжелое положение народа. Центральной проблемой этого этапа освободительного движения в России была проблема крепостного права. Жестокие репрессии Николая I по отношению к декабристам и глухая реакция 30-х годов не могли заглушить недовольства передовой части общества.

Борьбою общественно-политических течений 40-х годов следует объяснить и различия в оценке творчества Лермонтова русской критикой этого времени. Здесь выделяются две принципиально различные и противоположные точки зрения: с одной стороны, оценка Лермонтова такими критиками, как Шевырев, Сенковский, Булгарин, Бурачек, а с другой стороны—оценка Лермонтова Белинским. К первому направлению примыкают статьи Никитенко, Розена и др., а ко второму — высказывания Герцена и Боткина.

В своих двух статьях о Лермонтове («О «Герое нашего времени», «Москвитянин», 1841, ч. I, № 2, и «Стихотворения Лермонтова», там же, ч. II, № 4) Шевырев исходил из православянофильских позиций. Для Шевырева было характерно резко отрицательное отношение к значительнейшему лермонтовскому обобщению русской жизни, к образу Печорина. «Где причина того, что Печорин переживает томительную скуку и непомерную грусть духа, где причина его апатии?»—спрашивал Шевырев и находил корень всего зла «в западном воспитании, чуждом чувству веры». Он утверждал, что «Печорин не герой нашего времени», что «если явления, подобные Печорину, типичны для Западной Европы и выражены в произведениях Гёте и Байрона, то в России этой болезни нет. Печорин только герой фантазии Лермонтова, в нем нет ничего русского». Шевырев пытался найти в романе образы, которые поддавались бы перекрашиванию их в духе славянофильских идеалов. Доктор Вернер, по его мнению, «материалист и скептик»; Грушницкий — «это какой-то выродок из общества»; княжна Мери—«произведение общества искусственного»; Вера — «лицо вставочное и непривлекательное», но вот Максим Максимыч! Шевырев выразил

свое особое восхищение типом Максима Максимыча. Он утверждал, что «в этом образе дана целостность русской натуры, цельность характера, в который не проникла тонкая зараза западного образования». В противовес мятущемуся Печорину Шевырев подчеркивал в Максиме Максимыче «черты христианского смирения». Шевырев не мог отрицать жизненности образов Лермонтова и «умение схватывать цельные характеры и воспроизводить их в искусстве». Он не мог отрицать, что «Герой нашего времени» имеет глубокое значение в русской жизни, но это значение он понимал по-своему: «Мы живем своей, русской жизнью и мечтаем еще жить жизнью Запада. Нам страшно за поколение подобное Печорину. В этом урок произведения Лермонтова». Шевырев видел значение романа в том, что он помогает предостеречь общество от распространения печоринского недуга.

Резко отозвался Шевырев о стихотворениях Лермонтова, хотя и признавал за ним поэтический талант. Шевырев заявил, что Лермонтов преждевременно собрал свои стихи в сборник, который приводит в недоумение критика, бессильного по этим стихотворениям «начертать портрет лирика». Шевырев отрицал оригинальность и самобытность поэзии Лермонтова. «В лирике Лермонтова слышатся звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова. Трудно доискаться собственного у Лермонтова». Шевырев видел в Лермонтове, в сущности, лишь талантливого подражателя. Индивидуально-лермонтовское он находил только в тех стихах, где «выражено религиозное чувство поэта».

Особенно тягостное впечатление произвели на Шевырева стихотворения, подобные «Думе». Шевырев отрицал познавательную глубину, обобщающий смысл этих стихов, поскольку он отрицал и правомерность критического отношения к русской действительности. Глубочайшие прозрения лермонтовской «Думы» для Шевырева были только «мгновенными плодами какой-то мрачной хандры». «Мы не можем понять этих живых мертвецов в 25 лет», — писал он. Политическая лирика Лермонтова оказалась чуждой и неприемлемой для Шевырева. Он отрицал реалистическое содержание лермонтовского творчества. По его мнению, для русской поэзии вообще «неприличны ни верные сколки с жизни действительной, сопровождаемые какой-то апатией наблюдения, тем еще менее мечты отчаянного разочарования». Шевырев пытался изолировать русскую поэзию от действительности, преградить путь критике окружающей жизни в художественной литературе. Противник реализма, он призывал поэтов «созидать мир русской мечты».

К группе критиков, снижавших значение творчества Лермонтова, необходимо отнести и О. И. Сенковского, в журнале которого («Библиотека для чтения») были помещены три небольшие рецензии (в 1840, 1843 и 1844, тт. 56 и 63). В первой

статье Сенковский отнесся к Лермонтову сдержанно, заявив, что «своими стихотворениями Лермонтов еще не в праве требовать для себя титула великого поэта», что он только «настоящий поэт и лишь в будущем может стать великим». Во второй статье, написанной после гибели поэта, критик писал, что «Лермонтов не был могучим и самостоятельным. Ему многого недоставало как поэту, между прочим литературного образования, немножко хороших сведений, классической учености»; а в третьей статье, оценивая роман «Герой нашего времени», Сенковский заявлял, что «книга эта не такое произведение, которым русская литература могла бы похвастаться. Это просто неудавшийся опыт юного писателя, маленький ученический эскиз». Если, по Шевыреву, Лермонтов преждевременно поторопился собрать свои стихи в сборник, то, по утверждению Сенковского, «Лермонтов слишком рано принялся за роман, в его лета не пишут этого рода сочинений». «Литературная газета» (1844, № 11), возражая «Библиотеке для чтения», едко высмеяла рассуждения Сенковского.

Неожиданной была оценка «Героя нашего времени» со стороны Булгарина («Северная пчела», 1840, № 246). Казалось бы, что роман Лермонтова должен был вызвать резко отрицательный отзыв такого реакционного критика, как Булгарин, но этого не случилось Булгарин писал, что он всегда относился предубежденно к романам и не читал их. «Герой нашего времени» он прочитал случайно и был им так очарован, что прочитал его еще раз. «Лучшего романа я не читал на русском языке», — утверждал он. Статья Булгарина не была ни искренной, ни глубокой.

Белинский резко отозвался о ней. По его мнению, Булгарин спекулировал именем Лермонтова, «чтобы мнимым беспристрастием (похожим на купленное пристрастие) поправить в глазах толпы свою незавидную репутацию». Белинский намекал на то, что Булгарина, видимо, подкупили. Есть предположение, что бабушка Лермонтова, Арсеньева, посылая Булгарину на отзыв роман, положила в книгу ассигнацию в 500 рублей. Бабушка Лермонтова, очевидно, понимала, с кем имеет дело. Возможно, что Арсеньева действительно хотела за 500 рублей купить немного радости для своего любимого внука. Но вряд ли рецензия Булгарина доставила Лермонтову даже немного радости. Вся рецензия написана в напыщенном тоне и не дает правильной оценки этого крупнейшего произведения русской литературы.

Идейный смысл романа и образ Печорина не только не был понят Булгариным, но даже искажен. По его мнению, «главное действующее лицо романа Печорин не есть лицо новое и невиданное; Печорин не типичен для русского быта и русского общества. Запад образовал эти холодные существа и заразил их язвою эгоизма». Оценка Печорина Булгариным напоминает то, что писал позже Шевырев, а еще позже Сенковский.

Первым, кто обрушился на Лермонтова за бунтарский, про-

тестующий дух его творчества, был критик журнала «Маяк» — Бурачек («Маяк», 1840, ч. IV, ч. XII, «О герое нашего времени» и стихотворениях Лермонтова»). Сами по себе его статьи не походили на мало-мальски серьезную критику. Белинский был прав, когда писал, что «поэзия Лермонтова для критиков, подобных Бурачку, плод слишком нежный, деликатный», что «на таких критиков действуют вещи или слишком сладкие, как мед, или слишком кислые, как огуречный рассол». Был прав и Лермонтов, когда в черновом предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» назвал журнал, поместивший подобную критику, ничтожным.

Бурачек писал о «Песне про купца Калашникова», что «такие страницы недостойны даже истории, не то что поэзии». «Герой нашего времени», по его мнению, «эпиграмма составленная из беспрерывных софизмов». «Содержание поэмы «Мцыри» избито, в ней нет мысли, и вообще «могучий дух» уже надоел». Особенно резко обрушился Бурачек на Лермонтова за такие стихотворения, как «Дума», «Первое января», «Журналист, читатель и писатель», в которых поэт высказал сокровенные мысли о своем поколении, о современном обществе, об окружающих его людях, о литературе. Бурачек утверждал, что «три четверти этих стихов написаны Лермонтовым под диктовку, что его «Дума» не может принести никакой пользы, так как в ней не указано, чем лечить раны». Он советовал Лермонтову опереться не на вкус общества, а на «истину господню», призывал его к смирению, предлагая ему писать в религиозном духе. Бурачек был никчемным критиком, ничего не смыслящим в искусстве но он вполне давал себе отчет в том, что творчество Лермонтова противоречит господствующей идеологии.

Отрицательное отношение консервативно настроенной группы критиков к поэзии Лермонтова было продиктовано протестующим духом лермонтовского творчества, его разоблачительным критицизмом, направленным против николаевской действительности. Эти критики искали в творчестве Лермонтова мотивы, которые можно было бы выдать за проявление религиозности, покорности и смирения. Они отрицали самобытность Лермонтова как художника, его гениальность.

Неправильно оценил Лермонтова и барон Розен, утверждавший («Сын отечества», 1843, кн. 3), что Лермонтов — только подражатель Пушкина, что он весь «исшел из обеих стихий Пушкина, из светлой и из темной, но более из темной».

Отрицательно отнесся к таким стихотворениям Лермонтова, как «Первое января», «И скушно и грустно» и т. п., критик «Сына отечества» Никитенко (1841, № 1) (хотя он и не принадлежал к сторонникам общественной реакции). «Что в них хорошего, достойного вашей прелестной физиономии? Вместо мужественных, жарких, благородных мыслей, которые вы так любите, тут выведены самые

обыкновенные траурные узоры в роде отцветших надежд, угасших страстей...» Никитенко, полагавший, что «критика вообще недоступна поэзии», что «поэт должен описывать, а не критиковать», обращался к Лермонтову с назиданием «проливать свои слезы только во имя великих скорбей человечества, а не во имя вашей домашней скуки».

Однако Никитенко сумел оценить художественное совершенство стихотворений Лермонтова; он писал, что идея у Лермонтова стала живым существом, настоящей поэзией.

Очень тепло отозвался о сборнике стихотворений Лермонтова В. Межевич — товарищ Лермонтова по Московскому университету, поместивший свою статью в 1840 г. в «Северной пчеле». Межевич назвал «стихотворения Лермонтова» дорогим подарком для нашего времени, ибо «после Пушкина не было поэта с таким поэтическим огнем». «Лермонтов,—по его мнению,—приковал внимание к стихам тогда, когда стихи потеряли кредит». Особенно высоко оценил Межевич «Песню про купца Калашникова», назвав ее «целой драмой, полной жизни и действия... В «Мцыри»,—писал он,—Лермонтов проявил себя как поэт-философ, а читая «Думу», есть над чем задуматься». Межевич не раскрывает содержания этих крупнейших произведений Лермонтова, но его высокая оценка свидетельствует о том, что критик внимательно подошел к творчеству Лермонтова.

Признание самобытности лермонтовского творчества влекло за собой признание типичности для русской жизни созданных поэтом ярких образов мятежных, протестующих людей, признание справедливости резкого приговора поэта дворянско-помещичьему обществу, а это противоречило политическим взглядам консервативной критики.

Только исходя из признания передового общественного назначения искусства и из принципов критического реализма, можно было оценить Лермонтова как великого русского поэта, вышедшего на арену русской литературы вслед за Пушкиным. Так сумел оценить в 40-х годах Лермонтова только Белинский.

Уже в своей первой рецензии, помещенной в 1840 г. в «Отечественных записках», Белинский заявил, что «талант Лермонтова поражает невольно удивлением всякого, у кого есть эстетический вкус», что «уже первые опыты Лермонтова пророчат в будущем нечто колоссально великое». «Юный могучий талант Лермонтова,— писал он, — нашел не только ревностных почитателей, но и ожесточенных врагов, что бывает уделом только истинного дарования». Белинский резко обрушился на тех критиков, которые являются «почитателями авторитетов, а не талантов».

Наиболее известны две статьи Белинского о Лермонтове, написанные в 1840 г. и напечатанные в «Отечественных записках»: «Герой нашего времени» и «Стихотворения Лермонтова». Начиная с первых стихотворений Лермонтова, помещаемых в жур-

налах, Белинский следил за творческим ростом поэта. В одном из писем 1839 г. к Станкевичу Белинский, восхищаясь стихотворением «Три пальмы», называет Лермонтова «новым могучим дарованием». В другом письме, к Краевскому, Белинский говорит о Лермонтове как о «роскошном таланте, в котором таится что-то великое». Свидание Белинского с Лермонтовым, их откровенная беседа еще больше убедили в этом великого критика. Белинский был восхищен природным талантом Лермонтова, его непосредственным взглядом на жизнь, его суждениями. Белинский называл поэта «полной и целостной натурой», «глубоким и могучим духом»; он увидел «в охлажденном, озлобленном взгляде Лермонтове на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого». Белинский сразу почувствовал силу и гениальность лермонтовского творчества. Поэзия Лермонтова была близка Белинскому по духу и настроению. Свое настроение Белинский выразил в письмах к Боткину, написанных в 1839 и 1840 гг.: «Я теперь еще более понимаю, отчего на святой Руси так много пьяниц, и почему у нас спиваются с кругу все умные по общественному мнению люди... Жизнь — ловушка, а мы мыши, иным удается сорвать приманку и уйти из западни, но большая часть гибнет в ней». Белинский пишет, что он переживает то же настроение, которое выражено Лермонтовым в стихотворении «И скушно и грустно» и в поэме «Демон»: «Демон» сделался фактом моей жизни, в нем для меня мир мыслей и чувств». То, что переживал Белинский, было типичным для настроения передовых людей того времени.

Свои знаменитые статьи о Лермонтове Белинский писал на том этапе своего умственного развития, когда он начинал отходить от позиций примирения с действительностью. Белинский понимал, что общественные идеалы выше личных, и видел основную задачу русской литературы в правдивом изображении жизни, в служении интересам общества.

Исходя из этих задач, Белинский и подошел к разбору крупнейшего произведения Лермонтова «Герой нашего времени». По его мнению, основная заслуга Лермонтова — в «гениальном раскрытии им образа Печорина», в создании типа, характера. «Все вышло из характеров действующих лиц, по законам строжайшей необходимости, а не по произволу автора», — писал он. Белинский видел в Печорине «человека с сильной волей, отважного, не бледнеющего никакой опасности, напрашивающегося на бури и тревоги, чтобы занять себя чем-нибудь и наполнить бездонную пустоту своего духа, хотя бы действительностью без всякой цели». По мнению Белинского, «Печорин не равнодушно, не апатически несет свое страдание», как Онегин, «бешено гоняется он за жизнью... В нем неумолчно раздаются внутренние вопросы». Причину раздвоенности Печорина критик объяснял противоречием «между глубокостью натуры и жалкостью действий одного и того

же человека». В отличие от Шевырева, считавшего, что дух Печорина — «это не русский дух, а западно-европейское нашествие», Белинский признал Печорина типом характерным для современного поколения. Роман «Герой нашего времени», писал он, — «это грустная дума о нашем времени», в нем Лермонтов является «решителем важных современных вопросов». Лермонтов показывал героя, жаждущего бурь и борьбы. Белинский доказывал, что Лермонтов протестует против окружающей его жизни, что он не смиряется перед действительностью.

С тех же позиций подошел Белинский к разбору стихотворений Лермонтова. Стремясь к тому, чтобы читатель лучше понял общественное значение лермонтовской поэзии, Белинский во вступительной части своей статьи определяет, что нужно понимать под изящным. «Кроме природы и личного человека есть еще общество и человечество... Основная задача поэзии — это уменье отразить жизнь, духовные интересы... Жить не значит только есть и пить, а чувствовать, мыслить и страдать».

Белинский утверждает, что «чем выше поэт, тем более он принадлежит к обществу, среди которого он родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества. По мнению Белинского, Лермонтов является новым звеном в цепи исторического развития нашего общества, и это новое звено заключается в том, что поэт выражает тоску по жизни, что он негодует и протестует. В доказательство великий критик ссылается на такие стихи, как «Бородино», «И скушно и грустно», «Первое января» и др.

По утверждению Белинского, в стихах Лермонтова «все силы и все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия». Лермонтов своими стихами отвечает на вопросы жизни, на больные вопросы современности; «он поэт русский в душе — в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни». Отвечая Боткину, писавшему, что в лице Лермонтова в русском искусстве впервые появился «дух европейского гниения», Белинский отмечал, что «у Лермонтова повсюду твердая, определенная, резкая мысль». В поэзии Лермонтова «ярко выступают такие черты, как презрение к патриархальности, мистике, авторитетам», Лермонтов, по мнению Белинского, «проникнут духом отрицания, его пафос — «с небом гордая вражда». Белинский подчеркивал отсутствие близости между содержанием поэзии Лермонтова и взглядами славянофилов. В противовес Шевыреву Белинский указывал, что «уже в первых произведениях Лермонтова заключена самобытная мысль, оригинальность, простота и естественность, разнообразие идей и образов, чувств и картин», что все творчество Лермонтова дышит самобытностью и творческой мыслью.

Статья Белинского о стихотворениях Лермонтова ярко свидетельствует о переходе критика от отвлеченного понимания искусства к последовательному, отчетливому осознанию его обществен-

ного значения. Так, например, стихотворение Лермонтова «Дума» заставляет Белинского, в противовес своим прежним взглядам, заявить, что «если под сатирой должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии».

О влиянии Лермонтова на передовую молодежь, находившуюся в философских кружках Московского университета, рассказал Герцен в своей статье «О развитии революционных идей в России» (1851). Герцен писал, что его поколение вынуждено было скрывать свои думы, что и у него были сомнения, отрицание и злобные мысли. Герцен подчеркивал в поэзии Лермонтова ее насыщенность мыслью, ее большую идейную глубину. «Размышления Лермонтова — это его поэзия, его мучения, его сила. Лермонтов не мог спастись в лиризме Во всех его стихотворениях проходит мужественная грозная мысль». В характере творчества Лермонтова Герцен выделял смелость и откровенность критики. Лермонтов, по мнению Герцена, «действительно много боролся и выстрадал, прежде чем решился высказать свои мысли, а мысли его были зрелыми и говорили об одиночестве». Лермонтов «отличался тем, что он смело высказывал многое без прикрас и без пощады. Это и вызвало ненависть к нему великосветского общества». Герцен назвал Лермонтова «одним из пророков русского народа». Причину гибели поэта Герцен видел в господстве самодержавно-крепостнического строя, губившего лучших, талантливейших людей эпохи.

Белинский и Герцен ярко показали прогрессивные, революционизирующие черты творчества Лермонтова. Они подчеркивали его смелый протест против рутины, косности и отсталости в русской жизни.

Таким образом, уже в 40-х годах выявились две основные линии оценки творчества Лермонтова. Уже тогда шел спор о том, правильно ли понял Лермонтов свое назначение поэта, выступая с критикой окружающей его действительности, является ли он просто подражателем Пушкина и Байрона, или он самобытный русский поэтический талант, наследник Пушкина и всей западноевропейской культуры.

Статьи реакционных и либеральных критиков в последующие годы не могли поколебать глубокую и яркую оценку Лермонтова Белинским в 40-е годы.

Традиции критики Белинского были развиты в 60-х годах великими критиками-революционерами, Чернышевским и Добролюбовым.

Бунтарский, протестующий характер поэзии Лермонтова, на который впервые с такой силой указал Белинский, был близок

Чернышевскому и Добролюбову, возглавлявшим революционную демократию 60-х годов.

60-е годы в России были годами большого общественного подъема. Вокруг крестьянской реформы развернулась ожесточенная борьба различных классовых и политических группировок.

Политическая борьба 60-х годов отразилась в художественной литературе. Еще более отчетливо сказалась эта борьба на характере литературной критики, на оценке в ней художественных произведений.

Чернышевский и его ближайший соратник Добролюбов высоко оценили творчество Лермонтова. Они не написали специальных статей о Лермонтове, но в ряде своих высказываний указали на огромную роль, которую играет творчество Лермонтова в истории развития русской общественной мысли. Известно, что молодой Чернышевский (он об этом сам говорит в своей автобиографии) знал наизусть чуть ли не всю лирику Лермонтова. В «Очерках гоголевского периода», разбирая деятельность критика Шевырева, Чернышевский писал, что Шевырев занимался истязанием Лермонтова. Чернышевский едко отозвался о Шевыреве как о ценителе Лермонтова. «Чтобы отличить Лермонтова от Бенедиктова, вовсе не требуется быть мыслителем», — писал он.

Чернышевский указывал, что и Лермонтов и Гоголь вышли из реалистической школы Пушкина. Чернышевский видел тесную связь между этими тремя величайшими писателями-реалистами. Пушкин начал новую эпоху — эпоху реалистического творчества, за ним пошли Лермонтов и Гоголь. Чернышевский считал Лермонтова одним из воспитателей последующего поколения писателей. Разбирая творчество молодого Л. Толстого, Чернышевский говорил о близости психологического анализа в прозе Лермонтова и в ранних произведениях Л. Толстого. Для Чернышевского Лермонтов был одним из тех писателей, творчество которого служило интересам просвещения русского народа, помогало борьбе за свободную человеческую личность, за гуманизм.

«Каково бы ни было достоинство произведений Пушкина, Грибоедова, Лермонтова и Гоголя, — писал Чернышевский, — но они еще милее, как залог будущего торжества нашего народа на поприще искусства, просвещения и гуманизма».

Добролюбов также подчеркивал общественное значение лермонтовского творчества: «Лермонтов, умевший постичь недостатки современного общества, обладал огромным талантом. Он сумел понять, что спасение находится только в народе». Добролюбов указывал на народность поэзии Лермонтова, на ее отличие от той «народности», которую отстаивали славянофилы. Разбирая стихотворение «Родина», Добролюбов доказывал, что Лермонтов «становится выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно», что «он любит в своем отече-

стве русскую природу и русский народ». «Только смерть помешала Лермонтову, — писал Добролюбов, — поражать пороки современного общества с той широтой взгляда, который до него не обнаруживал ни один русский поэт». Добролюбов указывал на большой диапазон лермонтовского творчества, на большое историческое значение его деятельности.

В 1851 г., еще совсем мальчиком, Добролюбов записал в своей тетради: «Лермонтов особенно по душе мне. Мне не только нравятся его стихотворения, но я сочувствую ему, я разделяю его убеждения... Немного есть стихотворений у Лермонтова, которых бы я не захотел прочитать десять раз сряду, не теряя при этом первоначального впечатления». То же самое впечатление произвел на Добролюбова роман «Герой нашего времени». «Героя нашего времени» прочел я теперь в третий раз, и мне кажется, что чем более я читаю его, тем лучше понимаю Печорина и красоты романа».

Революционно-демократическая критика 60-х годов выдвигала новые принципы искусства, обоснованные Чернышевским в диссертации «Об эстетическом отношении искусства к действительности». Добролюбов, указывая на задачи, стоявшие перед современной русской поэзией, писал: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотою Пушкина и силой Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова».

Наследство Лермонтова включалось революционно-демократической критикой в арсенал новой демократической литературы. Лермонтовское творчество служило для них мощной поддержкой в борьбе с эстетической школой сторонников «чистого искусства», за боевое демократическое искусство, за гоголевское направление в литературе.

Чернышевский стоял во главе журнала «Современник», на страницах которого была помещена в 1861 г. статья поэта Михайлова о Лермонтове (№ 2, статья Л.). Взгляды Михайлова отражали мнение всей революционно-демократической критики о Лермонтове. В своей статье Михайлов соглашался с оценкой Лермонтова немецким поэтом и критиком Боденштедтом. «С критической оценкой сочинений Лермонтова, представленной Боденштедтом, — писал Михайлов, — можно не всегда соглашаться в частности, но в целом она верна».

Михайлов справедливо указывал, что в критических статьях о Лермонтове больше говорилось о Байроне и о байронизме, чем о Лермонтове. Действительно, либеральная и консервативная критика воспринимала отрицательное отношение Лермонтова к обществу как подражание Байрону, а не как реалистическую оценку Лермонтовым русской действительности, оценку, закономерно обусловленную общественными отношениями в России. Боденштедт правильно писал, что, «выросший среди общества,

где лицемерие и ложь считаются признаком хорошего тона, Лермонтов до последнего вздоха остался чуждым всякой лжи и притворству; он был непримирим в ненависти и не хотел покоряться судьбе». В отличие от критиков, которые считали Лермонтова романтиком, далеким от действительности, Михайлов подчеркивал реализм лермонтовского творчества в изображении им русской жизни. «Заоблачные сны и фантазии были чужды Лермонтову, куда бы он ни обращал свой взгляд — к небу или к аду, он отыскивал прежде всего твердую точку опоры на земле». По мнению Боденштедта и Михайлова, произведения Лермонтова проникнуты художественной правдой, и «хотя Лермонтов субъективный поэт, он умел в то же время быть и объективным». Лермонтов «имеет то общее с великими писателями всех времен, что творения его верно отражают его время со всеми его хорошими и дрянными особенностями». Михайлов, как и Боденштедт, видел в народности поэзии Лермонтова основание ее мирового значения. Высшего своего выражения народность Лермонтова достигает в «Песне про купца Калашникова», произведении, которое, по словам Боденштедта, вызвало всеобщее восхищение в Германии.

Устанавливая влияние Пушкина на Лермонтова, Михайлов писал, что «Лермонтов был достойным последователем своего великого предшественника», что «он сумел извлечь пользу для себя и народа из его наследства, не впадая в рабское подражание».

Оценка творчества Лермонтова органом революционной демократии — «Современником» — шла в том же направлении, как и критика Белинского. На основе нового материала «Современник» показал роль и значение Лермонтова как борца и великого художника, у которого искусство и жизнь были нераздельны.

Либерально-консервативная критика 60-х годов, писавшая о Лермонтове, была неоднородной по своему составу.

В 1858 г. в журнале «Русский вестник» была напечатана статья Галахова, доказывавшая опустошенность поэзии Лермонтова, отсутствие у него идеалов. «Томительная душевная тоска поэта, как и созданных им лиц, происходит от пустоты души, от безверия, от отсутствия идеала и, следовательно, от неспособности к очарованию». Галахов повторял уже высказанное мнение о поэзии Лермонтова как поэзии безочарования. Галахов считал, что стихотворение «Дума» не верно в отношении к истине. «В нем может распознать себя западный человек, но до нас, русских, оно не касается». Он видел в Лермонтове лишь подражателя Байрона, поэта, «у которого герои часто говорят одно и то же». «Арбенины, Печорины и все подобные им личности сами не знают, чего хотят», — писал он. Что же понимал под идеалом критик реакционного «Русского вестника»? Это можно узнать из статьи его редактора, Каткова, о Пушкине. Катков, искажая Пушкина,

искал в его творчестве идеалов примирения с русской действительностью, с самодержавием и утверждал, что Пушкин призывал к служению чистому искусству. Статья Галахова перекликалась со статьей Плаксина, напечатанной в 1848 г. в «Северном обозрении». Либерально-консервативная критика пыталась представить Лермонтова исключительно субъективным поэтом, у которого нет положительных идеалов. Плаксин утверждал, что, в отличие от Пушкина, Лермонтов вносил в мир поэзии только личные особенности, что он был целиком субъективен, а его поэзия «просто отчет о своей деятельности в шумном свете за десять лет». Плаксин противопоставлял Лермонтову Пушкина, творчество которого он определял в том же духе, как позже Катков. Плаксин полемизировал с Белинским. Он отрицал реализм лермонтовского творчества, заявляя, что «Мцыри» отличается лживой хвастливостью, «Казначейша» — сколок с «Онегина», Арбенин в «Маскараде» списан с даровитого актера, а не с действительного лица».

Утверждение о подражательном характере поэзии Лермонтова отразилось и на статьях либерального критика Дудышкина, но в целом Дудышкин иначе оценивал Лермонтова. В статье «Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова», в предисловии к сочинениям поэта, Дудышкин указывал на познавательное значение творчества Лермонтова: «Он один олицетворял то чувство, которое жило в истинно-образованном кружке того времени. Будущий историк, который решится описать эпоху Лермонтова, будет пользоваться смыслом его стихов как лучшим историческим материалом для очерка нравственной жизни эпохи и настроения умов молодого поколения». Дудышкин видел тесную связь между лермонтовским творчеством и общественной жизнью, заявляя, что «Лермонтова будут читать те, которые будут страдать от своего ложного положения в обществе, кто удержит в душе презрение к подобному обществу».

Оценка Лермонтова Дудышкиным носила половинчатый характер, он не мог раскрыть взаимоотношений Лермонтова с дворянским обществом. В своих статьях он старался провести среднюю линию между утверждением общественных задач искусства и теорией чистого искусства. Дудышкин хотел быть для Лермонтова тем же, чем был Анненков для Пушкина, издавший в 60-е годы его полное собрание сочинений с примечаниями и материалами для биографии. Но Дудышкин был менее способным и авторитетным критиком: он не обладал ни большим литературным дарованием, ни критическим талантом и чутьем. Вот почему написанные им статьи, при всей его любви к Лермонтову и стремлении широко познакомить публику с жизнью и творчеством поэта, все же не были новым словом в оценке Лермонтова.

Значительно глубже и интереснее были статьи Ап. Григорьева.

Ап. Григорьев пытался определить общественное значение лермонтовского творчества на основе своей теории органической критики. Теория эта основывалась на философии Шеллинга и утверждала «самостоятельное существование русской народности, еще не тронутой фальшью цивилизации».

Учителями Ап. Григорьева были славянофилы. В письме старшим славянофилам от «Молодой редакции» «Москвитянина» Ап. Григорьев писал: «Главным образом мы расходимся с вами во взгляде на искусство, которое для вас имеет значение только служебное, для нас совершенно самостоятельное, если хотите, даже высшее, чем наука. Во всем остальном, т. е. в учении о самостоятельности развития, о непреложности православия, мы (по крайней мере, я лично) охотно признаем вас старшими, а себя учениками»

В искусстве Ап. Григорьев видел по преимуществу выражение таинственной силы жизни. Отсюда его утверждения о непосредственных природных жизненных силах как исходной точке творчества. Ап. Григорьев выступал против гоголевского направления в литературе и против эстетических принципов Чернышевского. Он считал, что «есть вопрос и глубже и обширнее по своему значению всех вопросов — и вопроса о крепостном состоянии, и вопроса о политической свободе, — это вопрос о нашей умственной и нравственной самостоятельности».

Ап. Григорьев выступал против критического направления в литературе и в творчестве писателя искал «стихийный отзвук органических сил, выраженных в типах». Он делил художественные типы на хищные и кроткие, причем в хищных типах видел отступление художника от естественных народных идеалов и плод западных влияний, а в кротких — воплощение чисто русской души, преисполненной любви и смирения.

Однако, как талантливый критик, Ап. Григорьев не мог не понимать огромного значения лермонтовского творчества. Лермонтов, по его мнению, «занимает видное место в истории нашего душевного брожения как истинный поэт скорби своего поколения». В нем «личность дошла до крайних пределов своего протеста, оппозиция застоя недаром накинулась на Лермонтова, она сразу поняла в Лермонтове то великое, которое в нем было». По мнению Ап. Григорьева, вслед за Лермонтовым явилась отрицательная литература 30-х годов, он был основоположником определенной школы.

В своих статьях о Лермонтове («Русское слово», 1859, № 2, «Время», 1862, №№ 10—12) Ап. Григорьев определял творчество Лермонтова как «крайнюю грань развития отрицательных взглядов». Выступая против мнения Белинского о роли Лермонтова для России, Ап. Григорьев утверждал, что «байронизм своей безнравственностью имел пагубное влияние на Лермонтова» и что Лермонтов не имел того значения, которое имел Байрон. «Если

Байрон, — писал он, — был законным явлением западно-европейской жизни, то Лермонтов не более, как случайное поветрие ее, мираж чуждого мира». Поэтому Ап. Григорьев отрицал правдивость, реалистичность образа Печорина. Вслед за Шевыревым Ап. Григорьев противопоставлял Печорину, которого он считал хищным типом, другой тип, смирный — Максима Максимыча, и приходил к выводу, что Лермонтов, начавший с отрицания, с бунта, впоследствии смирился бы.

Но если «почвенник» Ап. Григорьев неправильно оценил значение творчества Лермонтова, то он все же показал силу и могущество Лермонтова как художника, его своеобразие в истории русской литературы. При всей своей глубоко ошибочной концепции Ап. Григорьев хорошо разбирался в эстетических достоинствах произведения и смог высоко оценить как Пушкина, так и Лермонтова.

Этого никак нельзя сказать о Зайцеве, критике радикального журнала 60-х годов «Русское слово». Зайцев принадлежал к демократическому лагерю русской общественности. В своей критике Лермонтова он совершил такую же ошибку, как и Писарев в критике творчества Пушкина. Известно, что писаревская попытка развенчать Пушкина основывалась на стремлении разгромить лагерь сторонников чистого искусства, пытавшихся сделать Пушкина своим знаменем. В статьях о Пушкине Писарев практически осуществлял свою теорию разрушения эстетики. Несомненно, что статья Зайцева, написанная за год до статьи Писарева о Пушкине, основывалась на отношении Писарева к искусству вообще и к Лермонтову в частности, в котором он видел не больше, как «зародыш поэта», но еще более огрубляла и утрировала писаревские позиции.

В своей статье Зайцев фактически пришел к взглядам той же реакционной критики, которая отрицала самобытный характер лермонтовского творчества и видела в нем только подражателя Байрона. Так же, как и критика либерально-консервативного лагеря, Зайцев отрицал протестующий характер лермонтовского творчества. По его мнению, «Лермонтов — не Байрон и не гонимый миром странник. Он поклонялся физической силе от всей души, как и его современники». Зайцев сравнивал Лермонтова с Майковым, Полонским, Крестовским и находил, что у них одно миросозерцание, но Лермонтов, мол, «был умнее первых двух и лучше знал орфографию». Это похоже на утверждение Писарева о Пушкине, что он был лишь «хорошим стилистом». Статья Зайцева не могла поколебать значения творчества Лермонтова и аргументов революционно-демократической критики, доказывавшей освободительное значение его поэзии.

Таким образом в 60-е годы, несмотря на отдельные оттенки в оценке Лермонтова разными критиками, в основном, так же как и в 40-х годах, выделяются две точки зрения на Лермонтова.

Одна линия идет от Белинского к Чернышевскому и Добролюбову, а другая от Шевырева к Ап. Григорьеву, от Сенковского к Галахову.

В последующей критике 70—90-х годов до юбилейной даты — 50-й годовщины со дня гибели поэта — о творчестве Лермонтова писали очень мало. Для этого периода характерны, с одной стороны, замечания о Лермонтове Достоевского в его «Дневнике писателя», а с другой стороны, оценка Лермонтова Шелгуновым, Кропоткиным и Пыпиным (в его вводной статье к I тому третьего издания сочинений Лермонтова).

Пыпин написал подробную биографию Лермонтова и дал общественно-литературную характеристику его творчества. Он утверждал, что поэзия Лермонтова произвела глубокое и сильное впечатление на современников. Пыпин подчеркивал общественный характер творчества Лермонтова, который «угадывал стремления времени и дал им поэтическое выражение». В нем чувствовался поэт, близко принимавший к сердцу интересы общественного развития. Вместе с тем в творчестве Лермонтова ярко выступает «энергия чувства, богатство поэтических мотивов и необыкновенная прелесть формы».

Позиция Пыпина, Шелгунова и Кропоткина в их оценке Лермонтова не была одинаковой, так же как не были одинаковы их политические взгляды, их умение исторически, объективно подойти к великому писателю и понять в изображаемых им героях типичное отражение действительности.

Шелгунов в статье «Русские идеалы, герои и типы», рассматривая Печорина как одно из воплощений «русского бессилия», видел причину этого бессилия в том, что «Печорин был воспитан не для общественной жизни», так как в нем «с первой молодости создавали одиночку, деспота». По Шелгунову, узость Печорина зависела от того, что в самом Лермонтове не шевелилось никаких общественных интересов. «Лермонтов воспитывался в великосветскости и знал только великосветских героев». Для Шелгунова все определяется происхождением, средой и воспитанием. В отличие от Чернышевского и Добролюбова, он не смог увидеть в Лермонтове его общественные интересы, оценить силу его критики.

Иначе оценил Лермонтова Кропоткин в своей книге «Идеалы и действительность в русской литературе».

Кропоткин писал, что «Лермонтов был поклонником свободы и врагом притеснения», что он выразил могущественный протест против всего низменного в жизни и относился с презрением к отрицательным свойствам людей своего поколения. Лермонтов, по его мнению, не был пессимистом, «он сохранил веру в человека. Он был прежде всего гуманитарным поэтом». При этом Кропоткин указывал, что в «Песне про купца Калашникова»

ярко выражено «негодование против зверств грозного царя». Кропоткин писал: «Лермонтов любил Россию, но, конечно, не официальную. Он любил в России ее природу, деревенскую жизнь, ее крестьян, любил туземцев Кавказа, которые отстаивали свою свободу». Говоря о мастерстве Лермонтова, Кропоткин указывал на простоту его повестей, типичность образа Печорина, на то, что «Демон написан с истинным реализмом». По его мнению, «прозаик Лермонтов создал реалистическую школу задолго до Бальзака во Франции».

На протяжении десятилетий, несмотря на различные оттенки в оценке Лермонтова, представители передовой критики понимали огромное значение творчества Лермонтова как художника-реалиста, стремившегося к культуре, просвещению и гуманизму. В противовес этому Достоевский отрицал правдивость и общественное значение лермонтовской поэзии и хотел представить Лермонтова поэтом, который «тяготился влиянием идей европеизма и неизбежно должен был притти к смирению».

В «Дневнике писателя» Достоевский утверждал, что «Лермонтов, так же как и Пушкин, отказавшись от своих прошлых исканий, преклонился пред народной правдой, в которую он тоже уверовал». По мнению Достоевского, «Лермонтов мог бы стать печальником народного горя, показать смирение русского человека», ибо в «Песне про купца Калашникова» он дал образ русского раба, который, подобно Шибанову — слуге князя Курбского, сказал правду царю, оставшись ему холопски верным. Достоевский относился отрицательно к протестующему духу лермонтовской поэзии. Он писал, что «Лермонтов был байронистом насмешливым, капризным и брюзгливым», что «в своих стихах Лермонтов хочет говорить правду, но лжет и мучается тем, что лжет».

Юбилей Лермонтова в 1891 г.—50-летие со дня гибели поэта—был отмечен рядом статей, помещенных в различных журналах, и выходом двух больших работ о жизни и творчестве поэта.

80-е годы вошли в историю России как годы безвременья, как годы жесточайшей реакции. «Хотя тайная организация народников была разбита царским правительством, народнические взгляды долго еще держались среди революционно настроенной интеллигенции. Остатки народников упорно сопротивлялись распространению марксизма в России, мешали организации рабочего класса» («История ВКП(б). Краткий курс», стр. 13).

Ложная народническая теория героев и толпы нашла свое отражение в оценке Лермонтова Н. К. Михайловским («Герой безвременья», «Русские ведомости», 1891, №№ 192 и 216), автором одной из юбилейных статей.

Правильно указывая на действенность лермонтовского творчества, Михайловский видел, однако, эту действенность, соответственно народнической доктрине, в возвеличении сильной, герои-

ческой личности, противопоставленной толпе. Михайловский заявил, что воображение Лермонтова было направлено на психику прирожденного властного человека и, как сильная натура, Лермонтов не мог не подчинять себе людей. У него была только жажда дерзать и владеть, он не удовлетворялся победой и поэтому снова начинал борьбу. Вот почему ему жизнь казалась «пустою и глупою шуткой».

Народнические теории, утверждающие особую роль критически мыслящей личности, делившие народ на героев и толпу, заслонили от Михайловского действительное содержание лермонтовского творчества и историческую роль его поэзии. Лермонтов, по утверждению Михайловского, «был героем безвременья».

Тем не менее Михайловский подчеркнул протестующий, бунтарский характер лермонтовского творчества и высоко оценил его прогрессивное значение. Этого не сумели сделать С. А. Андреевский и В. Д. Спасович. В 1888 г. В. Д. Спасович напечатал в «Вестнике Европы» (в апрельской книге) статью «Байронизм Лермонтова». Спасович утверждал, что «Лермонтов стал великим поэтом только под влиянием Байрона». Но «все, что было у Байрона светлоголубого, исчезло у Лермонтова; зато выступило наружу все багровое, злобное, демоническое...» Спасович определил миросозерцание Лермонтова как пессимистическое, он отрицал политическую и общественную роль лермонтовского творчества. «Уродливых условий общежития Лермонтов не исследовал, причин зла даже не искал, борьбу с существующим и преобразований не замышлял». Спасович отрицал пользу влияния Байрона на Лермонтова, выразившуюся с огромной силой в протесте против современного общества, утверждал, что Лермонтов «всеми своими помышлениями стремился к сверхчувственному, к не доступному для нашего ума и больше жил в этой угадываемой области, нежели в мире действительном».

Выводы Спасовича подготовляли последующую оценку Лермонтова Вл. Соловьевым.

Так же как и Спасович, С. А. Андреевский усматривал в творчестве Лермонтова сверхчувственную направленность: «Исключительная особенность Лермонтова состояла в том, что в ней соединилось глубокое понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру. Лермонтов презирает здешнюю жизнь, тяготясь ею, он весь пропитан кровною связью с надзвездным пространством». Выводы Андреевского впоследствии были подхвачены и развиты Мережковским, пытавшимся доказать религиозность и мистицизм лермонтовского творчества.

Известный историк Ключевский написал к юбилею Лермонтова статью «Грусть». В отличие от таких критиков, как Спасович и Андреевский, Ключевский не отрицал общественного характера поэзии Лермонтова, но он в лермонтовском творчестве увидел нечто близкое по своему духу славянофилам. Лермонтов, по его мне-

нию, «поэт не миросозерцания, а настроения, певец личной грусти, которая является отголоском практической русской, христианской грусти». Ключевский писал, что «в психологии Лермонтова отсутствуют гнев, возмущение и печаль, что источником лермонтовской грусти является не протест, а примирение с грустной действительностью». Лермонтов, по утверждению Ключевского, «не мог протестовать против светского общества, ему нечего было оплакивать, потому что в то время старые верования уцелели, а новые не успели дозреть до общественных идеалов. Это была только мечта отдельных умов, забежавших вперед». Ключевский не понял, что поэзия Лермонтова выражала настроения передовых слоев русского общества, ставших на путь революционного отрицания самодержавно-крепостнического строя в России, ее вековых «устоев». Ключевский утверждал, что «Лермонтов постепенно освобождался от разочарования и на последней ступени своего развития подошел к национально-религиозным настроениям». Тем самым Ключевский пытался превратить Лермонтова в выразителя идеалов смирения, религии и покорности.

Из больших работ о Лермонтове, вышедших в 1891 г., к 50-летней годовщине со дня смерти поэта, известны монографии П. А. Висковатова и Н. Котляревского.

Большое историко-литературное значение имеет работа Висковатова. Он дал развернутую биографию Лермонтова, над которой работал около десяти лет. Он широко использовал все имеющиеся биографические материалы и документы, опубликованные до него. Кроме того, он собрал целый ряд новых данных о Лермонтове, беседовал с современниками поэта, его знакомыми и родными. На основании всех этих материалов и художественного творчества поэта, значительная часть которого, по мнению Висковатова, имеет автобиографический характер, он подробно рассказал о жизни Лермонтова, о людях, окружавших поэта, о его эпохе и произведениях. Несмотря на огромную добросовестность Висковатова, на тщательные розыски им материалов, большую эрудицию, на огромную любовь к Лермонтову, его работа имеет ряд существенных недостатков. Висковатов исходил из славянофильских позиций. Он доказывал вредность влияний Запада на развитие русской общественной мысли, утверждая, что Лермонтов в своих воззрениях был близок к славянофилам. Эта точка зрения была высказана Висковатовым еще в 1884 г. в его статье «Славянофильские симпатии Лермонтова». Висковатов приходил к выводу, что, «будь жив Лермонтов, он бы смирился, пришел бы к гармонии с самим собой, легче бы спускался с высот своей идейной жизни».

Кроме того, Висковатов не всегда подходил критически к используемым материалам и высказываниям о Лермонтове и рассматривал многие художественные произведения поэта как непосредственно автобиографический материал. Несмотря на

все эти недостатки, работа Висковатова является ценной биографией Лермонтова. В ней собран богатый фактический материал, сделаны интересные наблюдения и сопоставления, рассказывается о том, что собой представляли люди, окружавшие поэта, какое влияние они имели на Лермонтова и на его произведения Следует отметить, что Висковатов не претендовал на литературно-критический анализ творчества поэта. Он сам писал, что «постарался проследить жизнь поэта шаг за шагом, касаясь его творчества в связи с биографией», т. е. подчеркивал, что он специально не занимался литературоведческим анализом.

Эту задачу поставил пред собой Н. Котляревский. В книге Н. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов» (1891 г.) жизнь, литературная деятельность, мировоззрение и облик поэта, истолкованные в либеральном духе, даны в связи с эпохой, общественно-политическими и литературными влияниями.

Ни один исследователь лермонтовского творчества, будь он литературовед, критик, историк или публицист, не мог пройти мимо основного вопроса — о направлении лермонтовской поэзии, о ее общественно-политической роли. Решением этого вопроса определялась глубина, ценность, внутреннее содержание исследовательской работы.

В период между юбилеями 1891 и 1914 г. передовая роль поэзии Лермонтова, на которую впервые указала революционно-демократическая критика, была наиболее правильно понята и оценена марксистской критикой в лице Плеханова.

Плеханов не написал специальной статьи о Лермонтове, но в статье «Герцен и крепостное право» он указывал, что «Лермонтову, как и Герцену, тоже не чужды были свободолюбивые стремления в своей юности». Плеханов видел в Лермонтове поэта, выражавшего настроения, близкие демократу Герцену. Сравнивая Лермонтова с Герценом и Белинским, Плеханов писал: «Герцена и Белинского спасло сочувствие в кружках единомышленников. Они потому избежали лермонтовского разочарования, и жизнь их не превратилась в ровный путь без цели». По утверждению Плеханова, «в поэзии Лермонтова преобладает нота индивидуального протеста гордой и независимой личности против общественной среды». Плеханов не занимался специальным исследованием лермонтовского творчества, и поэтому он конкретно не раскрыл социального смысла лермонтовского протеста. Однако, зная трактовку Плехановым протеста Пушкина против «великосветской черни», можно сказать с уверенностью, что плехановская оценка Лермонтова шла в том же направлении, как и оценка Чернышевского и Добролюбова.

Высоко оценил Лермонтова как поэта, негодовавшего против окружающей его действительности, известный критик Евг. Соловьев (Андреевич): «Негодование Лермонтова было чем-то новым и неслыханным, в этом негодовании русский человек впервые осо-

знал себя воистину человеком; негодование Лермонтова передалось Герцену и выразилось у Белинского, потом у Добролюбова и у Щедрина. В литературе создался протестующий тон, что так не нравилось сторонникам славянофильства». Так Соловьев-Андреевич устанавливал влияние Лермонтова на последующую русскую литературу и критику.

Во имя чего негодовал Лермонтов?—спрашивал критик. «Не во имя прошлого, прошлое он заклеймил, к настоящему Лермонтов относился негодующе». Но во имя какого будущего негодовал Лермонтов?

По мнению критика, из всех чувств «особенно сильно было развито в Лермонтове чувство человеческого достоинства». По мнению Соловьева-Андреевича, Лермонтов подымал свой протест «во имя человеческого достоинства». Подчеркивая гуманизм лермонтовского творчества, Соловьев-Андреевич не сумел, однако, показать связи поэта с классовой и политической борьбой, которая велась в николаевской России в эту эпоху. Вместо того чтобы подчеркнуть роль общественной обстановки и революционных идей, формировавших Лермонтова, Соловьев-Андреевич указывал, что это было «возмущение гордого человека, не желающего быть приниженным».

Появление декаданса и символизма в русской литературе конца XIX и начала XX в. тесно переплеталось с реакционной философией Ницше, религиозным мистицизмом и упадочничеством, особенно ярко проявившимися в годы реакции после поражения революции 1905 г.

Эти реакционные позиции обнаружились еще в конце XIX в. в речи философа и публициста Вл. Соловьева, которая была напечатана в кн. 2-й «Вестника Европы» за 1899 г. В этой речи Вл. Соловьев рассматривал Лермонтова как прямого родоначальника «ницшеанства».

Вл. Соловьев видел в поэзии Лермонтова борьбу религиозного чувства с демонизмом. Он называл первой и основной особенностью лермонтовского гения «страшную напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем «я», страшную силу личного чувства»; другой особенностью он считал «способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений». Вывод, к которому приходил Вл. Соловьев в оценке характера поэзии Лермонтова, заключался в том, что «Лермонтов не был занят ни мировыми, историческими судьбами своего отечества, ни судьбою своих ближних, а единственно только своей собственной судьбой».

Так же как и Вл. Соловьев, резко подчеркивал субъективизм и индивидуализм Лермонтова В. В. Розанов, который заявлял, что «нельзя отнять у Лермонтова звездное и царственное», т. е. религиозное, что «нельзя у него оспорить подлинно стихийное

начало». Все историческое значение творчества Лермонтова, в том числе такого крупнейшего произведения, как «Демон», сводилось Розановым к мистике.

В том же духе религиозности и мистицизма была дана оценка Лермонтова поэтами и критиками символизма и импрессионизма — Мережковским, Айхенвальдом и др.

В своей работе «Лермонтов — поэт сверхчеловечества» (1909) Мережковский писал, что «Пушкин — дневное, а Лермонтов — ночное светило русской поэзии», что «у Пушкина — созерцательность, а у Лермонтова — действенность»; что и «Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Толстой — все смирялись, один Лермонтов не смирился». В чем же источник лермонтовского бунта по Мережковскому? Конечно, не в революционном отрицании. Мережковский отрицал революционность Лермонтова. Бунтарство Лермонтова истолковывалось Мережковским в религиозно-мистическом духе. Тем самым Мережковский искажал облик великого поэта, протестовавшего против общественного угнетения, против конкретных явлений современного ему общества. Мережковский отрицал социальную правдивость творчества Лермонтова и его общественно-историческое значение.

Ю. Айхенвальд («Силуэты русских писателей», 1906) определял путь Лермонтова как путь от «демонизма» к религиозности, от озлобления к прощению. Айхенвальд и Мережковский не внесли ничего нового в оценку лермонтовского творчества. Они повторили то, что было сказано до них Достоевским и Вл. Соловьевым. Отрицательное отношение к поэзии Лермонтова высказал один из видных поэтов-символистов — Бальмонт. Он просто отрицал Лермонтова как поэта, поскольку творчество его не являлось образцом чистого искусства. Бальмонт противопоставлял Тютчева и Фета Пушкину и Лермонтову («Горные вершины», кн. I, 1904, «О русских поэтах»), заявляя, что первые значительно выше последних, ибо «Пушкин и Лермонтов задаются дидактической целью, а у Тютчева и Фета выражена психология художественной натуры».

Бальмонт писал, что «поэзия Пушкина и Лермонтова реалистична, она отражает жизнь и далека от таинственности». Лермонтов, как и Пушкин был неприемлем для Бальмонта, который исходил из взгляда, что «художественное творчество независимо от жизни, потому что из мертвых листьев оно умеет делать золотые узоры».

В 1914 г. состоялось празднование столетней годовщины со дня рождения Лермонтова. К этой юбилейной дате во многих городах были изданы книги о Лермонтове. В большинстве своем это были краткие биографии Лермонтова с текстом избранных произведений или статьи об отдельных произведениях поэта, в которых повторялись взгляды, высказанные либерально-консервативной критикой в юбилейные дни 1891 г. Кроме того, вышел

ряд больших работ исследовательского характера о творчестве Лермонтова.

Из больших исследовательских работ о Лермонтове необходимо остановиться на книге Овсянико-Куликовского («М. Ю. Лермонтов», 1914). Исходя из позиций психологической школы, Овсянико-Куликовский видел в Лермонтове эгоцентрика и в то же время прирожденного моралиста, проповедника и обличителя. По его мнению, «важнейшие образы поэта субъективны, и в них Лермонтов воспроизводил самого себя или некоторые общественные стороны своей натуры». Овсянико-Куликовский, однако, не ограничился этим утверждением. Он заявлял, что «Лермонтов превосходно, тонко и вдумчиво наблюдал людей и жизнь», что «в нем созревал великий объективный поэт». Он возражал Ключевскому, утверждая, что «у Лермонтова была гордая вражда с небом и меньше всего покорности», что «у Лермонтова не видно того проявления русского религиозного настроения, которое подводится под формулу «да будет воля твоя». Овсянико-Куликовский рассматривал Лермонтова как «поэта, в котором созревал великий художник-реалист, приближавшийся к пушкинской красоте выражения и законченному реализму».

Л. Семенов в книге «Лермонтов и Толстой» стремился показать, как Лермонтов влиял на творчество Толстого. Но в этой работе, как и в ряде других, Семенов исходил из тех взглядов, что «стремление к небу и влечение к земным тревогам и утехам постоянно боролись в душе поэта; верх одерживало то первое, то второе. Иногда наступало примирение». Такое абстрактное истолкование творчества Лермонтова, как и ряд весьма внешних и неглубоких сопоставлений Лермонтова и Толстого, чрезвычайно отражается на содержательности работы Л. Семенова.

Большой материал о влиянии Пушкина на Лермонтова собран в работе Б. В. Неймана «Пушкин и Лермонтов».

За год до юбилея вышел 5-й том Полного собрания сочинений Лермонтова издания Академии наук, под редакцией проф. Абрамовича. В этом томе был помещен ряд исследовательских работ о Лермонтове, в большинстве принадлежавших проф. Абрамовичу. Среди них — материалы для биографии и литературной характеристики Лермонтова, обзор литературы о Лермонтове, статьи о языке и стихе Лермонтова и ряд других статей, как, например, «Лермонтов у славян, немцев, французов и англичан», «Лермонтов-художник» и др. Это издание как бы подводило итог русскому лермонтоведению почти за семьдесят пять лет. Основной недостаток книги—сухое, казенное изложение фактов и событий, объективистское отношение к материалу,—Абрамович сознательно избегал обобщений и выводов.

Этого недостатка в основном удалось избежать авторам сборника «Венок Лермонтову», вышедшего в 1914 г. Все критики, подводившие итоги лермонтовскому юбилею, указывали на сбор-

ник «Венок Лермонтову» как на ценную работу. Этот сборник, в котором разработаны интересные проблемы лермонтовского творчества, не отличается, однако, единством взглядов. Взгляды и убеждения авторов сборника довольно различны. Наряду со статьями, в которых утверждается бунтарский дух поэзии Лермонтова, ее общественное значение и реализм, говорится о смирении поэта, о религиозности его поэзии, о близости ее к символизму и импрессионизму. Но эти недочеты не исключают большого значения сборника.

В статье «Земля и небо в поэзии Лермонтова» Сакулин отвергал утверждение реакционной критики, будто у Лермонтова имеются элементы немецкого идеалистического романтизма, поэтического лунатизма (Спасович), мистического движения «оттуда и сюда» (Мережковский). Вместе с тем Сакулин утверждал, что у «Лермонтова действенность преобладает над созерцательностью». По его мнению, у Лермонтова «нет пессимизма, у него власть земли борется с властью неба, в его творчестве ярко выступает любовь к жизни и бунт против неба». Сакулин подчеркнул связь между поэзией Лермонтова и идеями молодой России. «То, что Лермонтов переживает непосредственно как поэт и отражает в своем творчестве, составляет содержание идейных исканий Белинского и Герцена», — писал он. Лермонтов — «поэт молодой России, той ее части, которая готовила стране свободных и сильных духом граждан».

Эта же позиция находит отражение в другой статье — «Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов», автором которой является Н. Л. Бродский. Характеризуя эпоху Лермонтова, Бродский показывает, что думы Лермонтова были мыслями Герцена, Белинского, Станкевича. Он отмечает общие черты интересов и настроений, которые были у Белинского и у Лермонтова. По утверждению Бродского, «Лермонтов лелеял идеал гармонически развитой личности; будучи певцом свободной личности, он желал и общественно-политической свободы». Анализируя творчество Лермонтова, Н. Л. Бродский указал, что «социальные интересы Лермонтова были прежде всего направлены в сторону крепостной деревни», что «он рано задумался над крестьянским вопросом, почувствовал своей русской душой его преимущественное значение в русской жизни». Лермонтов, по его мнению, «заинтересовался и судьбой разночинца и вообще он не оставался чужд всему передовому того времени, в частности идеям сен-симонизма, идеям эмансипации женщины».

В целом статья Н. Л. Бродского является чрезвычайно интересной для понимания истоков мировоззрения Лермонтова, его связи с эпохой, с русским освободительным движением. Следующая статья С. В. Шувалова — «О влиянии на творчество Лермонтова, русской и европейской поэзии»—также имеет большое историко-литературное значение как результат тщательной исследователь-

ской работы. Автор делает правильные выводы о том, что Лермонтов обязан многим русской литературе, но что он не подчинился ни одному влиянию, а шел своей дорогой. По мнению Шувалова, «во всех сопоставлениях и параллелях Лермонтова с западноевропейскими писателями много спорного. Влияние могло быть, но было ли на самом деле — неизвестно». Шувалов справедливо утверждал самобытность поэзии Лермонтова.

И. Н. Розанов в статье «Отзвуки Лермонтова» утверждал, что «Лермонтов поэт общественной мысли». На большом фактическом материале И. Н. Розанов показал, как творчество Лермонтова воздействовало на последующую русскую литературу.

Статья Мендельсона «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» являлась не только итогом ряда работ исследователей о взаимосвязи поэзии Лермонтова и фольклора. Мендельсон сделал новые интересные сближения лермонтовских мотивов с устным народным творчеством. Значительная часть статьи посвящена разбору «Песни про купца Калашникова», в которой так ярко выступает народно-песенная струя.

Необходимо еще остановиться на статье В. Фишера «О поэтике Лермонтова». Художественное мастерство Лермонтова было мало изучено, критика мало останавливалась на стиле и художественных приемах поэта. В. Фишер в своей статье показал, что у Лермонтова «наблюдается большая устойчивость образов при неустойчивости сюжетов». Он доказывал, что творчество Лермонтова по художественному мастерству — одно из совершеннейших явлений русской литературы. Но среди интересных наблюдений Фишера над стилем Лермонтова встречаются необоснованные, субъективно-вкусовые» оценки, формалистические утверждения.

В целом «Венок Лермонтову» является ценным сборником, в котором даны интересные исследования лермонтовского творчества. Однако для сегодняшнего дня эти исследования недостаточны. Вопросы, поставленные в этом сборнике, как и в ряде других работ, нуждаются в переоценке на основе новых материалов о Лермонтове и тех принципиальных позиций, из которых исходит наше марксистско-ленинское литературоведение в оценке великих писателей прошлого.

Подводя итоги литературе рассматриваемого периода, особенно литературе юбилейной, изданной в 1914 г., необходимо указать, что эта дата значительно продвинула вперед литературоведческую мысль в изучении творчества Лермонтова.

При всей многочисленности изысканий в области лермонтоведения многие вопросы не могли быть еще разрешены. Необходима была ясная, четкая концепция, которая могла бы объяснить все творчество поэта, исходя из противоречий общественной жизни в России 30-х гг., которая связала бы лермонтовское творчество с революционным движением эпохи. К этому направ-

лены усилия советского литературоведения, овладевающего самым высоким научным методом, методом марксизма-ленинизма.

В первых работах о Лермонтове, вышедших в советскую эпоху, еще нашли свое отражение ошибки формалистического и вульгаризаторского характера. Формалистской, по своей методологической основе, была, например, работа Эйхенбаума «Лермонтов» (1924). Кроме того, в своих взглядах на роль и значение поэзии Лермонтова Эйхенбаум солидаризировался с Шевыревым, утверждавшим тезис о «протеизме» Лермонтова. Благодаря утверждениям о подражательности и эклектичности творчества Лермонтова Эйхенбаум приходил фактически к отрицанию огромного значения Лермонтова в развитии русской реалистической литературы. Следует отметить, что Эйхенбаум давно отказался от этой своей точки зрения и изменил оценку Лермонтова в последующих своих работах, имеющих очень большое и очень важное значение для изучения жизни и творчества поэта. Следует отметить также, что Б. М. Эйхенбаум очень много сделал для установления точных текстов произведений Лермонтова.

Элементы эмпиризма и внешнего, формально-описательного подхода к творчеству Лермонтова имеются в работе С. В. Шувалова («М. Ю. Лермонтов», 1924). Но в этой работе есть и ряд положительных моментов. Шувалов отрицал славянофильские влияния на Лермонтова и сближал Лермонтова с идеями Белинского и Герцена.

На ряде других книг сказалось отрицательное влияние вульгарного социологизма. Такова, например, книга Яковлева «Лермонтов как драматург», интересная привлечением материала западноевропейской драматургии для исследования источников драматургии Лермонтова.

Формалистические и вульгаризаторские ошибки нашли свое отражение в целом ряде статей о Лермонтове, написанных в эти годы. Борьба партии и ее центрального органа «Правда» с формализмом и вульгарным социологизмом помогли советскому литературоведению исправить свои ошибки в оценке великих художников прошлого. Об этом свидетельствуют и те статьи о Лермонтове, которые появились в периодических изданиях за последние годы; в частности следует указать на статью Юнович в «Большой советской энциклопедии» (1936, т. 36). Работа С. Дурылина «Как работал Лермонтов» (1934) является чрезвычайно ценной благодаря тонкому анализу стиля Лермонтова, прекрасной характеристике нарастания реалистических тенденций в творчестве Лермонтова, богатству наблюдений.

Советские литературоведы пока недостаточно занимались исследованием Лермонтова. Никак нельзя сравнить то, что сделано в области изучения творчества Пушкина, с тем, что сделано в изучении творчества Лермонтова. Несомненно, предстоящий столет-

ний юбилей со дня смерти Лермонтова вызовет оживление в советском лермонтоведении.

Большое принципиальное значение для оценки Лермонтова имеют статьи великого пролетарского писателя М. Горького и А. В. Луначарского.

Статья Луначарского о Лермонтове была написана в 1926 г. В этой статье Луначарский дает общую оценку поэзии Лермонтова. Ему первому принадлежит известное определение, гласящее, что «Лермонтов — эхо декабрьских настроений». Лермонтов, по утверждению Луначарского, «до конца своей жизни оставался верным революции. Гигантская заслуга Лермонтова в том, что он, понимая отсутствие выхода на революционную дорогу, не мирился с действительностью». Луначарский указывал на глубину протестующего характера Лермонтова, на то, что поэт «ненавидит большой свет... жандармское самодержавие». Дуэль Лермонтова была, по его мнению, формой убийства, ибо поэт «мозолил обществу глаза». Луначарский отметил, что в ранних стихах Лермонтова особенно ярко отразились его революционные настроения, указывал на дух мятежа и протеста в «Песне про купца Калашникова». Калашников изображен, по его мнению, как «представитель народа», протестующего против царского произвола. Луначарский высмеял критиков, которые пытались определить «Песнь про купца Калашникова» как произведение примирительного характера. «Ослепительным метеором, — писал Луначарский, — промелькнул гений Лермонтова на сумрачном небе 30-х годов».

Эта точка зрения Луначарского целиком совпадает с тем, что писал о Лермонтове М. Горький в 1907—1908 гг. в своей «Истории литературы для народа». На основе этих материалов, которые стали известны лишь в 1937 г., мы можем себе представить, как еще 30 лет назад оценивал Лермонтова М. Горький. Эти материалы свидетельствуют, что еще тогда, в годы реакции, когда в русской критике подвизались контрреволюционные, кадетские писатели, подобные авторам сборника «Вехи», М. Горький как представитель марксистской критики создал облик «тоскующего Лермонтова, жаждущего борьбы, действий», и видел в Лермонтове большого художника-реалиста. Анализируя причины тоски и пессимизма Лермонтова, Горький писал, что в этом пессимизме было «презрение к современности и отрицание ее, жажда борьбы и тоска, и отчаяние от сознания... бессилия». Горький указывал на стремление Лермонтова к действованию, на то, что в его стихах звучат яркие ноты жажды желанного дела, «активного вмешательства в жизнь». По мнению Горького, Лермонтов нашел бы свой путь, ибо он является достойным преемником Пушкина. Стихотворение «Смерть поэта» Горький назвал одним из самых «сильнейших стихотворений в русской поэзии». Горький видел глубокую связь между Пушкиным и Лермонтовым, между Онегиным и

Печориным и указывал на большое обобщающее значение образа Печорина.

Эти высказывания Горького, сделанные еще до Великой Октябрьской социалистической революции, преемственно связанные с революционно-демократической критикой, и являются наряду с высказываниями Плеханова и Луначарского исходными положениями для марксистско-ленинского исследования творчества Лермонтова.

Подводя общий итог оценке Лермонтова русской критикой почти за 100 лет, мы видим, что суд потомства над Лермонтовым был далеко не единодушен. Но другим он и не мог быть! Ленин писал о том, что в каждой национальной культуре есть две национальных культуры: «Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова» (Л е н и н, т. XVII, стр. 143). Борьба за Лермонтова в русской критике может быть понята лишь в связи с этой ленинской характеристикой двух культур.

Уже в 40-х годах, начиная со статей Шевырева и его единомышленников, можно видеть, как делается попытка исказить лермонтовское творчество, найти в нем черты религии, смирения и покорности самодержавию. В 60—70-х годах эту линию продолжают статьи Ап. Григорьева и Достоевского; позже, в 90-х годах, — Вл. Соловьев, В. Розанов, а затем Мережковский, Айхенвальд и Волынский.

Другая линия идет от Белинского к Чернышевскому и Добролюбову, от них к Плеханову, а затем к Горькому и Луначарскому.

Наличие в русской критике этих двух ярко выраженных линий борьбы за Лермонтова не исключает того, что имелись и своеобразные ответвления от них, на которых мы останавливались. Но все же борьбу за Лермонтова на протяжении почти ста лет определяли эти две основные линии. В разработке лермонтовского творчества наиболее ценными являются утверждения революционно-демократической и марксистской критики, сумевшей высоко оценить историческую роль поэзии Лермонтова, его огромное мастерство и великие заслуги перед русской литературой.

Г. В. Морозова

ВСТРЕЧИ ЛЕРМОНТОВА С ДЕКАБРИСТАМИ НА КАВКАЗЕ

С благоговением взирали мы на них,
Пришельцев с каторги, несокрушимых духом.

Огарев.

В октябре 1837 г. в Ставрополе собралась целая группа декабристов, переведенных из Сибири в качестве рядовых на Кавказ. Здесь были: Одоевский, Лорер, Лихарев, Назимов, Нарышкин, Черкасов... Они ждали своего назначения по полкам. Царь, в это время путешествовавший по Кавказу, уже скакал из Тифлиса в Ставрополь.

Генерал Вельяминов, начальник северокавказских войск, относился сердечно к своим бывшим сотоварищам. Молодые же гвардейские офицеры «вообще,—по свидетельству Лорера,—любили декабристов и питали какое-то особое уважение ко всем разжалованным» [1]. Здесь, на Кавказе, не боялись произносить либеральные тосты и обсуждать все обстоятельства 14 декабря. Сатин, друг Герцена и Огарева, сосланный в Симбирскую губернию и приехавший по особому разрешению лечиться на воды, писал: «Можете представить, как это волновало тогда наши еще юные сердца, какими глазами смотрели мы на этих людей» [2].

17 октября ночью в Ставрополь прибыл царь. Шел сильный дождь. Привлеченные криками «ура», декабристы и бывшие у них в это время в гостях Сатин и доктор Мейер вышли на балкон. «Вдали, окруженная горящими (смоляными) факелами, двигалась темная масса. Действительно, в этой картине было что-то мрачное. «Господа! — закричал Одоевский. — Смотрите, ведь это похоже на похороны! Ах, если бы мы подоспели!..» И, выпивая залпом бокал, прокричал по-латыни: «Ave, imperator, morituri te salutant!» [3]

---

[1] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 125.
[2] «Почин», М., 1895, стр. 243.
[3] Там же.

Так прибыл в октябре Николай в Ставрополь, и так встретили его декабристы.

На следующий же день вечером царь распорядился своими «les bons amis de quatorzième». Лорер пишет: «Государь повелел разместить нас непременно по разным местам. Одоевскому, как бывшему кавалеристу, досталось в Тифлисе в Нижегородский драгунский полк, мне — в Тенгинский полк, квартирующий в Черномории. В ту же ночь должны мы были отправиться по полкам... Была туманная, черная ночь, когда несколько троек разъехались в разные стороны» [1].

За полгода перед этим, сосланный за стихотворение «Смерть поэта», Лермонтов приехал в Пятигорск.

Кавказ еще сохранил традиции ермоловского времени, когда каждый изгнанник был окружен вниманием. С другой стороны, служить на Кавказе честному человеку представлялось психологически гораздо более легким, нежели в России. Таким образом, за хребет Кавказа стекались люди не угодные правительству, имевшие дерзость мыслить самостоятельно. Сюда переводились из Сибири ссыльные декабристы, которые выслуживали себе в качестве рядовых отставку или смерть. Здесь были люди, сочувствовавшие декабристам, но избегнувшие ссылки, как, например, Н. Н. Раевский или же П. Х. Граббе. Здесь была и либеральная молодежь, за которой числились более или менее важные проступки. Ее прощали нелегко, справедливо опасаясь неуловимого духа смутьянства; ей отказывали в представлении к наградам, и она шла по особому списку «штрафных». К этой молодежи можно отнести Сергея Трубецкого, Н. А. Жерве, А. Н. Долгорукова и др. Последний, например, несмотря на то, что имел награды, все же считался недостойным знака беспорочной службы. Сюда же приезжали, с особого разрешения, в отпуск для лечения люди, сосланные по захолустным губерниям. Так, в это время побывали на Кавказе Сатин и Огарев. Последнего, правда, Лермонтову так и не довелось узнать, но с первым он имел время хорошо познакомиться, будучи летом 1837 г. в Пятигорске, а затем зимой того же года встречаясь с ним постоянно в Ставрополе. Впрочем, он знал его еще по университетскому пансиону. У Сатина в Пятигорске Лермонтов познакомился с Белинским. При первом знакомстве между Лермонтовым и Белинским произошло недоразумение, но уже «через два или три года,—по словам Сатина,— они глубоко уважали и ценили друг друга»[2].

Здесь же, в Пятигорске, ежедневно бывая у Сатина, Лермонтов часто встречал доктора Мейера. Это был в своем роде замечательный человек. Он был другом погибшего весной 1837 г. на мысе Адлер декабриста Бестужева-Марлинского, которому

---

[1] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 190.

[2] «Почин», 1895, стр. 239—241.

он однажды оказал неоценимую услугу. О Мейере с большой теплотой говорит Огарев, причисляя его именно к тем честным людям, которые, уважая себя, предпочитали служить на Кавказе. «Жизнь Мейера, — пишет Огарев, — естественно, примкнулась к кружку декабристов, сосланных из Сибири на Кавказ в солдаты — кто без выслуги, кто с повышением. Он сделался необходимым членом этого кружка, где все его любили, как брата» [1].

Образ Мейера крепко запомнился Лермонтову, и, встречаясь с ним затем неоднократно в Ставрополе, он зарисовал его облик в своем «Герое нашего времени» в лице доктора Вернера [2].

Итак, лето 1837 г. поэт провел в Пятигорске, лечась от ревматизма, а кстати и совершая длинные пешие прогулки по горам. По делам службы он наезжает в станицы Червленую и Карагач. Затем, уже ближе к осени, Лермонтов поехал через Тамань в Анапу. Здесь стоял его полк, и сюда должен был прибыть Николай I. Об этом поэт пишет в письме от 18 июля 1837 г. бабушке: «Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе, на берегу Черного моря, при встрече государя, тут же, где отряд Вельяминова, и, следовательно, я с вод не поеду в Грузию (т. е. в Тифлис)... Пожалуйста, пришлите мне денег, милая бабушка; на прожитье здесь мне достанет, а если вы пришлете поздно, то в Анапу трудно доставить...» К сентябрю Лермонтов уже должен был быть в Анапе, куда 23 сентября 1837 г. прибыл Николай из Геленджика [3].

В это время, с конца июня по сентябрь, два пеших эскадрона Нижегородского драгунского полка находились в рекогносцировке по Кавказскому хребту и Лезгинской линии; они двигались от Геленджика по речкам побережья: по Вулану, Пшаде, Шапсухо. Впрочем, Лермонтов, по собственному признанию, приехал поздно и «слышал только два, три выстрела». Однако все-таки, как он утверждает в письме к Святославу Раевскому, ему пришлось поездить довольно много, и он основательно познакомился со сторожевой линией, а затем морем поплыл в Кахетию.

После посещения Анапы Николай I 10 октября 1837 г. сделал смотр четырем эскадронам Нижегородского драгунского полка в Тифлисе на Мадатовской площади. Около этого времени, по всей видимости, и приезжает в Тифлис Лермонтов. В Тифлисе Николай «соизволил» перевести прапорщика Нижегородского драгунского полка Лермонтова в Гродненский гусарский полк

---

[1] Н. П. Огарев, Кавказские воды («Полярная звезда», Лондон, 1861, стр. 346).

[2] М. Ю. Лермонтов, Герой нашего времени (Полн. собр. соч., «Academia», 1937, т. V, стр. 247).

[3] «С.-Петербургские ведомости», 1837, № 226.

корнетом, о чем последовал приказ от 11 октября 1837 г. Царь торопился: ему надо было скакать дальше. 17 октября он был в Ставрополе и 21 октября уже обедал в Новочеркасске, что и записал Жуковский в своем дневнике.

Лермонтов же задержался в Тифлисе. По его признанию, он бы вообще «охотно остался здесь», т. е. на Кавказе, «потому что вряд ли поселение веселее Грузии» [1]. К большому удовольствию поэта, туда же в октябре, тотчас же после проезда царя через Ставрополь, был назначен в кавалеристы Нижегородского драгунского полка поэт и декабрист Александр Иванович Одоевский. Сатин, повстречавшийся с Одоевским почти в то же самое время (едва месяц—полтора ранее), так описывает его: «Несмотря на 12 лет Сибири, все они (декабристы) сохранили много жизни, много либерализма и мистически-религиозное направление, свойственное царствованию Александра I. Но из всех веселостью, открытой физиономией и игривым умом отличался Александр Одоевский. Это был действительно «мой милый Саша», как его назвал Лермонтов в своем известном стихотворении «На смерть Одоевского» [2].

Оба поэта встретились дружески. Александр Иванович носил свою солдатскую шинель с достоинством и спокойствием. Разговаривал он всегда просто и задушевно. В его манере была искренность. Человек чрезвычайно образованный, Одоевский прекрасно знал русскую литературу и, обладая гибкой памятью, читал лекции по грамматике русского языка и истории русской литературы для товарищей в «каторжной академии» в Сибири. Кстати, читал он их, вооружившись для храбрости тетрадкой, в которой, однако, не был исписан ни единый лист. Декабрист Розен замечает, что «лира его [Одоевского] всегда была настроена; часто по заданному вопросу отвечал он экспромтом премилыми стихами» [3]. Читал Одоевский свои стихи, по отзыву современников, замечательно хорошо. Когда Огарев встретился с ним в 1838 г. в Пятигорске, а затем в Железноводске, Одоевский часто читал ему свои стихи. «Он [Одоевский] сочинял их [стихи] наизусть и читал людям близким. В голосе его была такая искренность и звучность, что его можно было заслушаться... Он обычно отклонял всякое записывание своих стихов... И у меня в памяти осталась музыка его голоса — и только...» [4] «Одоевский, — восклицает Огарев, — был, без сомнения, самый замечательный из декабристов, бывших на Кавказе. Лермонтов списал его с натуры. Да! Этот «блеск лазурных глаз, и детский звонкий смех и речь живую» не забудет никто из знавших его. В этих глазах выражалось

---

[1] Письмо к Раевскому от конца 1837 г.

[2] «Почин», 1895, М., стр. 242—243.

[3] Розен, Записки декабриста, Лейпциг, 1870, стр. 260.

[4] Н. П. Огарев, Кавказские воды («Полярная звезда», Лондон, 1861, стр. 348—349).

спокойствие духа, скорбь не о своих страданиях, а о страданиях человека» [1].

Декабрист Розен, переведенный на Кавказ в 1837 г., но приехавший туда несколько позднее, чем вся остальная группа декабристов, запомнил свою встречу с Лермонтовым в Тифлисе осенью 1837 г. и затем помянул о ней в своих записках: «С особенным наслаждением увиделся в Тифлисе с милым товарищем моим А. И. Одоевским после шестилетней разлуки, когда расстался с ним в Петровской тюрьме. Он, между тем, поселен был в Тельме, близ Иркутска, после в Ишиме, и в одно время со мной назначен солдатом на Кавказ, где служил в Нижегородском драгунском полку, в одно время с удаленным туда Лермонтовым... Одоевского застал я в Тифлисе, где он находился временно по болезни. Часто хаживал он на могилу друга своего, Грибоедова, воспел его память, воспел Грузию звучными стихами» [2].

Между поэтами установилась самая тесная, самая живая связь. Они близки были друг другу прежде всего именно как поэты, и, кроме того, для Лермонтова Одоевский был человеком, вышедшим на Сенатскую площадь. Правда, переломилось кое-что в сознании Одоевского, появилась некая религиозная мечтательность, которая постигла многих декабристов в их одиночестве и затерянности на поселении. Все стихотворения кавказского периода жизни Одоевского полны неподдельной лирической грусти.

Примерно к 1837 г. или немного позднее (1838—1839 гг.) относится стихотворение Одоевского «Поэзия». Как сходно описывает состояние творческого вдохновения поэта Одоевский и Лермонтов!

У Одоевского:

Как в жизни есть минуты, где от мук
Сожмется грудь, и сердцу не до прозы;
Томится вздох в могучий, чудный звук.
И дрожь бежит, и градом льются слезы...

У Лермонтова.

Бывают тягостные ночи:
Без сна, горят и плачут очи,
На сердце жадная тоска...
(«Журналист, читатель и писатель», 1840.)

Многие свои стихи, наверное, читал Лермонтову Одоевский; в числе их, очевидно, было прочтено и стихотворение: «Куда несетесь вы, крылатые станицы?». Здесь есть такие заключительные строчки:

---

[1] Н. П. Огарев, Кавказские воды («Полярная звезда», Лондон, 1861, стр. 348).

[2] А. Е. Розен, Записки декабриста, Лейпциг, 1870, стр. 363—364.

И что не мерзлый ров, не снеговой увал
Нас мирно подарят последним новосельем,
Но кровью жаркою обрызганный шакал
Гостей бездомный прах разбросит по ущельям.

Лермонтов, уезжая в начале 1838 г. с Кавказа, пишет «Спеша на север из далека» и кончает так:

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

Поэт ощущал себя таким же бездомным, как и сосланный декабрист, в котором он нашел милого товарища, и в котором

До конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных...
...тихий пламень чувства не угас...

Огарев говорит в своих воспоминаниях, что Одоевский был все так же предан своей истине и все так же был равнодушен к своему страданию [1].

Неугасимость этого пламени духа Одоевского и его товарищей отметил в своей работе о декабристах Котляревский: «Катастрофа 14 декабря была в их глазах крушением боевого плана, но не отрицанием самого мотива борьбы; этот роковой день не отозвался в их сердце ни колебанием уверенности в правоте их убеждений, ни подрывом доверия к нравственным силам человека вообще» [2]. Одоевский все так же любил свободу и сохранил в сердце своем надежду; он был старшим братом по отношению к новому поколению, которое с детства училось подражать ему. Недаром Огарев, встретившись с ним на кавказских водах в 1838 г., испытал необыкновенное состояние восторга. Он написал стихи, обращенные к Одоевскому, и принес их ему. «Он посмотрел на меня с глубоким, добрым участием и раскрыл объятия; я бросился к нему на шею и заплакал, как ребенок. Нет! и теперь не стыжусь я этих слез... Дело было не в моих стихах, а в отношении к начавшему, к распятому поколению — поколения, принявшего завет и продолжающего задачу.

С этой минуты мы стали близки друг другу. Он — как учитель, я — как ученик. Между нами было слишком десять лет разницы; моя мысль была еще не устоявшаяся; он выработал себе целость убеждений, с которыми я могу теперь быть не согласен, но в которых все было искренно и величаво» [3].

---

[1] Н. П. Огарев, Кавказские воды («Полярная звезда», Лондон, 1861, стр. 348).

[2] Котляревский, Декабристы, СПБ, 1907, стр. 103.

[3] Н. П. Огарев, Кавказские воды («Полярная звезда», Лондон, 1861, стр. 349—350).

Так Одоевский как старший брат передал Огареву завет декабристов; он передал его целому поколению, которое с детства готовило себя к преемничеству. Несмотря на ссылку, на Сибирь, на самую узость круга декабристов и их далекость от народа, «...их дело не пропало» [1]. Раскрывая свои объятия перед Огаревым, Одоевский благословлял его и все его поколение на дело революции, на дело свободы.

Замечательно то, что Одоевский сделался одинаково другом как Огарева, так и Лермонтова. Оба поэта дали Одоевскому одинаковую характеристику, которая, конечно, по верности и стройности гораздо лучше у Лермонтова:

Я знал его — мы странствовали с ним
В горах Востока... и тоску изгнанья
Делили дружно...

Здесь, естественно, встает вопрос о совместном странствовании Лермонтова и Одоевского по Кавказу. Как известно, примерно в ноябре 1837 г. Лермонтов путешествует по Кавказу, о чем он и пишет в одном из своих писем к Святославу Раевскому.

Лермонтов побывал на кавказской сторожевой линии, видимо, в конце июля — сентября, т. е. перед приездом царя в Анапу. Тут-то он, возможно, и совершил поездку по побережью, а затем отправился в Кахетию. Так как в виду наступающей зимы вторую экспедицию отложили, то Лермонтов и получил возможность, после возвращения в Тифлис, вояжировать по Кавказу. Он побывал в Кубе, в Шемахе, поднимался на Крестовую гору. Вероятно, именно в этой части странствований и мог принять участие вместе с Лермонтовым поэт Одоевский.

Возможно, что не «раз ночью» ехал Лермонтов с рядовым Одоевским откуда-нибудь из Кубы; недаром он роняет в своем письме следующие слова: «Хороших ребят здесь много, особенно в Тифлисе есть люди порядочные...»

В том же году, в Тифлисе, Лермонтов познакомился с декабристом А. Е. Розеном. Но надо было ехать в Россию в Гродненский полк, и вот, весь под впечатлением Кавказа и своей кавказской дружбы с Одоевским, Лермонтов покинул Тифлис и по Военно-Грузинской дороге отправился во Владикавказ. Во Владикавказе он встретился с В. В. Бобарыкиным, которого знал еще в школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Бобарыкин рассказывает, что поэт в компании какого-то француза-путешественника занимался рисованием, распевая во все горло: «A moi la vie, à moi la liberté!» [2] Стоял декабрь месяц. 14 декабря в станице Прохладная, лежащей на полдороге между

---

[1] В. И. Ленин, изд. 3-е, т. XV, стр. 468.

[2] В. В. Бобарыкин, Три встречи с М. Ю. Лермонтовым («Русский библиофил», 1915, № 5, стр. 76).

Владикавказом и Водами, его видел некий кавказский офицер. Он записал в своем дневнике, что «встретил... Лермонтова, едущего в С.-Петербург» [1].

Память Одоевского была всегда священна для Лермонтова. Даже из среды декабристов, с которыми он познакомился зимой того же 1837 г., Лермонтов особенно выделял поэта. И когда до него дошла весть о смерти Одоевского от лихорадки в Псезуаппе, на берегу Черного моря, последовавшей 15 августа 1839 г., Лермонтов написал в память погибшего друга прекрасное задушевное стихотворение, верно рисующее всю обаятельную фигуру поэта-декабриста. Даже все детали его смерти были переданы совершенно точно.

Итак, в декабре 1837 г. Лермонтов приехал в Ставрополь. Неизвестно, поехал ли вслед за Лермонтовым в Ставрополь Одоевский. Возможно, так как Сатин упоминает его в числе других декабристов, встречавшихся с Лермонтовым в Ставрополе зимой 1837 г. Можно заметить только, что Лермонтов, очевидно, познакомился с Одоевским именно в Тифлисе, а не в Ставрополе. В Тифлисе же Лермонтов впервые встретился и с Розеном.

Первая же встреча Лорера с Лермонтовым состоялась в Тамани, и Сатин ошибается, считая, что Лорер был зимой 1837 г. в Ставрополе. В это время Лорер, судя по его запискам, там не был, а был в Тамани, вместе с Тенгинским пехотным полком, который готовился в первую черноморскую экспедицию. Руководствуясь записками Лорера, датировать его встречу с Лермонтовым можно примерно концом ноября 1840 г. Лорер тогда жил в землянке в Фанагории. Свою встречу с Лермонтовым Лорер описывает так: «В это же время в одно утро явился ко мне молодой человек в сюртуке нашего Тенгинского полка, рекомендовался поручиком Лермонтовым, переведенным из лейб-гусарского полка. Он привез мне из Петербурга от племянницы моей, Александры Осиповны Смирновой, письмо и книжку «Imitation de Jesus Christ» в прекрасном переплете. Я тогда еще ничего не знал про Лермонтова... С первого шага нашего знакомства Лермонтов мне не понравился... он показался мне холодным, желчным, раздражительным и ненавистником человеческого рода вообще, и я должен был показаться ему мягким добряком, ежели он заметил мое душевное спокойствие и забвение всех зол, мною претерпенных от правительства... Он ехал в штаб полка явиться начальству и весной собирался на воды в Пятигорск»[2]. Что ка-

[1] В. А. Мануйлов, Хронологическая канва жизни М. Ю. Лермонтова (М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., «Academia», 1937, т. V, стр. 602).

[2] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 241. К этому можно сделать следующее замечание: во-первых, что касается хронологической достоверности приезда Лермонтова в Тамань в 1840 г. в конце ноября, с намерением ехать в штаб полка, то это указание Лорера не противоречит статье Белевича «Кое-что о службе Марлинского и Лермонтова на Кавказе».

:ается этого знакомства поэта с Лорером, то, видимо, в данном случае Лермонтова именно неприятно поразило «забвение всех зол, претерпенных от правительства», о котором говорит Лорер. Найдя его таким мягкотелым добряком, сжившимся со своим положением, с Фанагорией, с семьей аптекаря и с симпатичной старушкой-соседкой, Лермонтов, судя по всему, увидел в этом какую-то деградацию. Вместо гордого изгнанника или хотя бы вместо пылкого, живущего внутренней богатой жизнью человека, полного надежды на будущие счастливые поколения, способного бросить в осеннюю ночь навстречу царю: «Ave, imperator, morituri te salutant!», вместо этого, он повстречал доброго человека, еще сохранившего свою жизнерадостность, но ожидающего от поэта одобрения и внимания к его душевному спокойствию и забвению всех зол, претерпенных им от правительства. Лермонтов был не таков, чтобы ему это могло понравиться. Это снижало в его глазах людей, которые начали с планов преобразования России и затем, раздавленные, прощали раздавившего не только их, но и их дело Николая. Конечно, поэтому при большой чуткости Лермонтова, отмечавшейся уже не раз, добряк Лорер, который выставлял напоказ свою политическую примиренность, не мог вызвать симпатии поэта. Правда, в лето 1841 г. знакомство Лорера с Лермонтовым вылилось в более или менее приятельские отношения.

Лорер, видимо, быстро вошел в круг гвардейской молодежи в Пятигорске. По его словам, он у Лермонтова познакомился со многими из них. Среди этой молодежи Лорер с удовольствием вспоминает имена А. А. Столыпина (Монго), М. П. Глебова — конногвардейца, А. И. Васильчикова, С. В. Трубецкого и др. «Вся эта молодежь чрезвычайно любила декабристов вообще, и мы легко сошлись с ними на короткую ногу»[1]. Насколько сильна была тяга этой молодежи к декабристам, показывает тот факт, что, по словам Лорера, поэт Дмитриевский нарочно приехал из Тифлиса, чтобы познакомиться с декабристами[2].

Между Лорером и Лермонтовым задушевных отношений, таких, как с Одоевским, или хотя бы такой близости, как с Лихаревым, видимо, не было. Между ними установилась, однако, некая короткость. С большой грустью Лорер говорит в своих записках о смерти Лермонтова. Он узнал о том, что Лермонтов убит на дуэли, от декабриста А. И. Вегелина, также жившего в то лето в Пятигорске. Вместе они пошли

Белевич указывает, что, по частным сведениям, из формулярного списка Лермонтова следует, что после роспуска чеченского отряда, последовавшего 17 ноября 1840 г., Лермонтов снова прибыл в штаб-квартиру своего полка — ст. Ивановку (соч. Белевича, 1910, стр. 191). Ивановка была недалеко от Тамани, поэтому возможно, что Лермонтов заглянул как раз в это время туда.

[1] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 257.

[2] Там же.

отдать последний долг Лермонтову, в котором видели славного поэта [1].

Лермонтов отличил из всех сосланных декабристов всего только двух людей, о глубоком уважении к которым свидетельствуют все современники: это был декабрист Одоевский и декабрист Михаил Александрович Назимов; расположение поэта к Лихареву также несомненно. Лихарев был способным и образованным человеком. Он отлично знал четыре языка, писал и говорил на них одинаково свободно, был крайне добр и мог отдавать своим товарищам последнее. У Лихарева был один порок — он страстно любил карточную игру и вообще рассеянную жизнь [2]. Декабрист Розен упоминает в своих записках о блестящих способностях Лихарева «при большом запасе серьезных познаний», но неумении употреблять их с пользой и характеризует его как очень умного и тонкого собеседника [3].

Лихарев был переведен на Кавказ осенью 1837 г. и назначен в Куринский полк. Известно, что три батальона этого полка, под начальством полковника Фрейтага, находились в экспедиции против горцев на левом фланге кавказской линии, действуя совместно с отрядом генерала Голофеева. Таким образом, Лихарев вместе с Лермонтовым принимал участие в походе в Малую Чечню, участвовал в сражении при Валерике (11 июля 1840 г.), затем в перестрелке на р. Сунже. Кроме того, он проделал вместе с поэтом и вторую экспедицию в Малую Чечню с 18 октября по 19 ноября 1840 г. В деле 30 октября Лихарев был убит.

Рассказ о смерти Лихарева во время этой экспедиции (подробно описана в журнале военных действий отряда на левом фланге кавказской линии с 18 октября по 19 ноября 1840 г.) сохранил нам Лорер: «В последнем деле, где он [Лихарев] был убит, он был в стрелках с Лермонтовым, тогда высланным из гвардии. Сражение подходило к концу, и оба приятеля шли рука об руку, споря о Канте и Гегеле, и часто, в жару спора, неосторожно останавливались. Но горская пуля метка, и винтовка редко дает промах. В одну из таких остановок вражеская пуля поразила Лихарева в спину навылет, и он упал навзничь. Ожесточенная толпа горцев изрубила труп так скоро, что солдаты не поспели на выручку останков товарища-солдата» [4].

О смерти Лихарева Лореру, видимо, рассказал полковник Фрейтаг, командир Куринского полка, жестоко раненный, во время этой последней экспедиции, в шею.

Как видно, между Лермонтовым и Лихаревым был найден общий язык, и их обоих, вероятно, очень занимали предметы

---

[1] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 263.
[2] Там же, стр. 255.
[3] А. Е. Розен, Записки декабриста, Лейпциг, 1870, стр. 291—299.
[4] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, стр. 256.

философии, если в походе, в бою, они были способны спорить о Канте и Гегеле.

Среда декабристов необыкновенно привлекала Лермонтова. Он часто бывает у них, он дружится с людьми, близкими к ним, как, например, с доктором Н. В. Мейером. Лермонтов вращается именно в том кружке молодежи, которая тяготела к ссыльно-политическим.

Когда наступала зима, то Ставрополь, лежащий на главном пути в Черноморье и на Воды, становился центром притяжения для всех офицеров. Ставрополь был резиденцией начальника всех северокавказских войск и одновременно начальника гражданской части Северокавказского края генерал-адъютанта П. Х. Граббе (с 1839 г.; до него был генерал Вельяминов). Граббе был в свое время под следствием по делу декабристов, и Розен, например, отзывается о нем положительно [1].

Декабристы, переведенные на Кавказ, все были распределены по разным полкам, однако это им не мешало осенью и зимой частенько съезжаться в Ставрополе. В самом деле, недалеко от Ставрополя, в Прочном Окопе, жил рядовой Навагинского пехотного полка М. М. Нарышкин. Немного далее квартировал, вместе с своим Кабардинским полком, Назимов. Сравнительно неподалеку жил Лихарев, назначенный в Куринский полк; Черкасов жил в Ивановке, где был расположен Тенгинский пехотный полк. Из ранее прибывших декабристов князь В. М. Голицын был уже произведен в конце 1837 г. в офицеры, а в 1839 г. был в отставке; декабрист С. И. Кривцов в 1837 г. имел георгиевский крест и был, правда, еще только фейерверкером в 44 егерском полку, а не офицером; декабрист Н. Р. Цебриков был прапорщиком в пехотном полку Паскевича; К. Г. Игельстром был унтер-офицером и служил в инженерной роте, а А. И. Вегелин служил в Кабардинском полку рядовым.

Итак, в декабре 1837 г., по дороге в Гродненский гусарский полк, Лермонтов приехал в Ставрополь. Там уже находились Н. М. Сатин и доктор Н. В. Мейер. Вот как описывает Сатин ставропольские встречи и беседы: «По окончании курса вод я переехал в Ставрополь зимовать... По вечерам собиралось у нас по нескольку человек, большею частью из офицеров генерального штаба... Из посещавших нас мне в особенности памятны Филипсон и Глинка. Первый был умный и благородный человек... Глинка был ниже Филипсона своими умственными способностями, но интересовал нас более своим добродушием и пылкостью своего воображения. Он тогда был серьезно занят проектом завоевания Индии, но эта фантазия не была в нем глупостью, а скорее оригинальностью; он много учился и много читал и (воображал) вытеснить англичан из Индии, доказывая фактами, которые

[1] А. Е. Розен, Записки декабриста, Лейпциг, 1870, стр. 388.

не всегда можно было опровергнуть. Постоянно посещали нас еще два солдата, два декабриста: Сергей Кривцов и Валериан Голицын. Первый — добрый, хороший человек, далеко ниже по уму и выше по сердцу своего брата Николая, бывшего воронежским губернатором. Второй — замечательно умный человек, воспитанник иезуитов; он усвоил себе их сосредоточенность и их изворотливость ума. Споры с ним были самые интересные: мы горячились, а он, хладнокровно улыбаясь, смело и умно защищал свои софизмы, и большею частию, не убеждая других, оставался победителем.

Несмотря на свой ум, он, видимо, тяготился своею солдатскою шинелью, и ему приятно было, когда называли его князем. В этот же год произвели его в офицеры, и он не мог скрыть своего удовольствия — надеть снова тонкий сюртук, вместо толстой шинели.

Позднее, зимой, к нашему обществу присоединился Лермонтов, но, признаюсь, только помешал ему. Этот человек постоянно шутил и подтрунивал, что, наконец, надоело всем».

Здесь Сатин прерывает сам себя и делает пометку, означающую, что в данном месте должна быть вставка, но вставки в рукописи Сатина не оказалось. Далее повествование ведется в несколько раздраженном тоне: «Белинский, как рассказывает Панаев, имел хоть раз случай слышать в ордонанс-гаузе серьезный разговор Лермонтова о Вальтер-Скотте и Купере. Мне, признаюсь, несмотря на мое продолжительное знакомство с ним, не случалось этого. Этот человек постоянно шутил и подтрунивал. Ложно понятый байронизм сбил его с обычной дороги. Пренебрежение к пошлости есть дело, достойное всякого мыслящего человека; но Лермонтов доводил это до absurdum, не признавая в окружающем его обществе ничего достойного его внимания»[1].

Эти строчки Сатина получают совсем другое освещение, если вспомнить, что, вернувшись в 1837 г. с Кавказа, Лермонтов пишет свое знаменитое стихотворение «Дума». Поэт полон грустных, самобичующих мыслей; он упрекает себя и других в бездействии. Когда ему задает вопрос декабрист М. А. Назимов (кстати, по словам Васильчикова, очень любивший поэта), что такое современная молодежь и каково ее направление, то Лермонтов, «глумясь и пародируя салонных героев, утверждал, что у нас (у молодежи) нет никакого направления, мы просто собираемся, кутим, делаем карьеру, увлекаем женщин» [2].

Несомненно, что в это время поэт переживал сложный и болезненный процесс переоценки, который проходил, видимо, не без влияния П. Я. Чаадаева и его знаменитого «Философического письма», которое появилось в 1836 г. в № 15 «Телескопа».

---

[1] «Почин», 1895, «Из воспоминаний Сатина», стр. 248, 249, 250.

[2] «Русский архив», 1872, стр. 206—209.

Как известно, член «кружка шестнадцати» И. С. Гагарин в январе 1836 г. был вызван из Мюнхена в Петербург. В 1836—1838 гг. (с 1 января по февраль) он часто бывает у Чаадаева в его знаменитом флигеле.

Позднее, в предисловии к «Oeuvres choisies de Pierre Tchadaieff» (Paris—Leipzig, 1862), Гагарин писал: «Я знал и любил Чаадаева. В 1833 году, в Мюнхене, знаменитый Шеллинг говорил мне о нем как об одном из замечательнейших людей, каких он встречал. Находясь в 1835 г. в Москве, я поспешил завязать с ним сношения, и мне ничего не стоило убедиться, что Шеллинг не преувеличивал. Всякий раз, как обстоятельства приводили меня в Москву, я старался видеться с этим выдающимся человеком и подолгу с ним разговаривать. Эти отношения оказали могущественнейшее влияние на мою судьбу, и я исполняю долг признательности, громко заявляя, чем я ему обязан. Пусть чтение этих сочинений произведет на многие умы то же впечатление, которое произвели его разговоры на мой». В это же самое время Гагарин сближается с молодежью, среди которой мы находим и Лермонтова. Вряд ли могло случиться так, чтобы о московском философе и об его знаменитом письме в «кружке шестнадцати» никогда не заходила речь, тогда как в Москве и в Петербурге только и было разговоров, что о Чаадаеве. Несомненно, что чаадаевские письма, произведшие такое громадное впечатление на Гагарина, не могли не повлиять и на умы его товарищей, с которыми у него были, как видно, общие интересы. Эта молодежь, исходя от декабризма, впитала в себя скептицизм Чаадаева и вместе с тем надежду на самобытные силы русского народа. Возможно, что у этой молодежи было кое-какое и собственное направление.

Здесь уживалось и славянофильское направление, и западнические воззрения. Следует напомнить, что Гагарин был другом Юрия Самарина. Лермонтов также был к Самарину, очевидно, расположен. В этом смысле очень характерен взгляд на Россию Гагарина, который записал в своем дневнике следующее: «Тебе, отчизна, посвящаю я мою мысль, мою жизнь! Россия, младшая сестра семьи европейских народов, твое будущее — прекрасно, велико, оно способно заставить биться благородные сердца. Ты сильна и могуча извне, враги боятся тебя, друзья надеются на тебя; но среди твоих сестер ты еще молода и неопытна. Пора перестать быть малолетнею в семье, пора сравняться с сестрами, пора быть просвещенною, свободною, счастливою. Положение спеленутого ребенка не к лицу тебе. Твой зрелый ум требует уже серьезного дела. Ты прожила уж много веков, но у тебя впереди более длинный путь, и твои верные сыны должны расчистить тебе дорогу, устраняя препятствия, которые могли бы замедлить твой путь» [1].

---

[1] «Новое слово», СПБ, 1884, т. II, стр. 37—42.

Вспомним Лермонтова: «У России нет прошедшего, она вся в настоящем и будущем» (запись Лермонтова в альбоме кн. В. Ф. Одоевского.)

Таким образом, это уже не были воззрения Чаадаева, который настоящее отрицал так же, как и прошедшее. Это была уже другая установка, которая, конечно, близка к мыслям, изложенным Гагариным.

Лермонтов, при встрече с декабристами в 1837 г. и затем осенью 1840 г., имел уже, в особенности в 1840 г., самостоятельный взгляд на вещи; поэтому декабристы, жившие еще идеалами своей молодости, не могли понять юношу, шагнувшего вперед. У Лермонтова появился собственный голос; в 1840 г. он уже являлся автором «Думы» и «Героя нашего времени».

Когда Сатин упрекал Лермонтова за то, что последний доводил пренебрежение к пошлости до абсурда и не признавал в окружающем его обществе ничего достойного внимания, то он здесь воевал не только с Лермонтовым, но и с Чаадаевым. Обсуждение проекта Глинки о вытеснении англичан русскими из Индии не могло не вызвать насмешек Лермонтова; умный декабрист, аристократ до мозга костей, помещавший свой герб даже на набалдашнике трости, В. М. Голицын, который любил что-либо доказывать только ради процесса доказательства, не мог удовлетворить поэта.

Но, может быть, покажется несколько странным, что у Лермонтова с Назимовым, который в общем тепло относился к поэту, тоже не получилось контакта, хотя Есаков упоминает, что Лермонтов чрезвычайно уважал Назимова и никогда не позволял себе с ним своего обычного шутливого тона. Лермонтов встретился с Назимовым в конце 1840 г. перед отъездом в Петербург в отпуск. Несмотря на скромность свою, Назимов как-то само собой выдвигался на почетное место среди кружка декабристов и тяготеющей к нему молодежи [1].

Назимов, которого в 1879 или 1880 г. посетил Висковатов в Пскове, рассказал ему следующее: «Лермонтов сначала часто захаживал к нам и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения. Сознаюсь, мы плохо друг друга понимали. Передать теперь, через 40 лет, разговоры, которые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крыльях. Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, особенно критические, которые являлись будто наследием лучших умов Европы

[1] Есаков, «Русская старина», 1885, кн. II, стр. 474.

и заживо задевали нас и вызывали восторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивления. Он или молчал на прямой запрос, или отделывался шутками и сарказмом. Чем чаще мы виделись, тем менее клеилась серьезная беседа. А в нем теплился огонек оригинальной мысли,— да, впрочем, и молод же он был еще» [1].

При всем громадном уважении к декабристам, которое испытывал Лермонтов, между ним и декабристами все же лежало целое десятилетие. Вполне естественно, что радость, которую испытывали декабристы при «некоторых распоряжениях правительства», Лермонтов не хотел и не мог разделить. Он помнил 14 декабря и не мог восторгаться вместе с декабристами 1840 года тем, что в России можно «так писать», потому что он знал отлично не только, как можно писать в России, но и как нельзя писать. Пример объявления сумасшедшим Чаадаева был слишком свеж. Дело о непозволительных стихах «Смерть поэта» было отличной иллюстрацией все к тому же «как можно писать в России», поэтому и не могли найти в нем «восторгов» декабристы, умиления которых перед «последними мероприятиями правительства» Лермонтов не разделял. В том-то и дело, что «в нем теплился огонек оригинальной мысли», как правильно заметил Назимов.

Однако, несмотря на наметившееся разномыслие между декабристами, пришедшими из ссылки, и юным поэтом, общество этих высокоидейных, образованных людей не могло не оказаться полезным для Лермонтова. Это была среда, в которой не было светского пустословия, но вместе с тем это не была среда, почти исключительно интересующаяся литературными вопросами, как, например, общество у Карамзиных, Смирновой и т. п. Это был круг людей, интересовавшихся в первую очередь политико-социальными вопросами. Около декабристов, являвшихся как бы центром притяжения, все время были самые интересные люди: Огарев, Сатин, Н. В. Мейер... Из молодежи, которая тяготела к декабристам, можно указать С. В. Трубецкого, А. Н. Долгорукова, Д. П. Фредерикса, Д. С. Бибикова, А. А. Столыпина и его брата Д. А., И. А. Вревского, А. И. Васильчикова, Л. С. Пушкина, Руфина Дорохова, Л. В. Россильона, Ламберта и т. п. Конечно, это были люди, в общем, не одного склада ума и направления. Здесь были и члены «кружка шестнадцати», и люди, бывшие уже на замечании у правительства, были и такие люди, как Вревский, который, будучи адъютантом военного министерства, штаб-ротмистром лейб-гусарского полка, «полюбил, — по словам Лорера, — наше [декабристов] общество и все свое время проводил с нами» [2].

Одним из самых интересных людей в Ставрополе был, ко-

[1] П. А. Висковатый, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 303—304.

[2] Н. И. Лорер, Записки декабриста, М., 1931.

нечно, доктор Н. В. Мейер. Называя его доктором Вернером, Лермонтов в «Герое нашего времени» пишет: «Вот как мы сделались приятелями: я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодёжи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях... С этой минуты мы отличили в толпе друг друга. Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьёзно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим...» Далее Лермонтов устами Печорина говорит Вернеру-Мейеру: «Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя» [1]. Лермонтов здесь говорит языком своей «Думы», как и в известном отрывке в «Фаталисте» («А мы, жалкие потомки...»), и показывает того самого героя, о котором он говорил Назимову, когда тот поинтересовался, что такое современная молодежь.

Мейер имел большое влияние на молодежь, группировавшуюся вокруг декабристов. В Ставрополе, где декабрист Назимов жил в одном доме с Мейером, молодежь просиживала за спорами до утра. Филипсон, офицер генерального штаба, о котором говорилось уже выше, совершенно определенно заявляет: «Эти разговоры и новый для меня взгляд на вещи заставили меня устыдиться моего невежества. В эту зиму и в следующую я много читал, и моим чтением руководил Мейер. Я живо помню это время. История человечества представилась мне совсем в другом виде. Давно известные факты совсем иначе осветились. Великие события и характеры английской и особенно французской революции приводили меня в восторженное состояние» [2].

Таким образом, Лермонтов, встретившись на Кавказе с декабристами, вошел в среду, в которой философские разговоры чередовались с разговорами о «вопросах личного, социального и политического мировоззрения». Пусть программы у этих раздавленных декабристов не было; они ничего не могли больше предложить, но эта среда помогла Лермонтову глубоко прислушаться к собственному голосу, подсказала сравнение двух поколений, поколения богатырей, которые вышли на единоборство с самодержавием, и поколения, которое больше, как казалось Лермонтову, было не способно к великим жертвам и было принуждено «вянуть без борьбы» в бесправной николаевской России.

---

[1] М. Ю. Лермонтов, Герой нашего времени (Полн. собр. соч., «Academia», 1937, т. V, стр. 248—249).

[2] «Русский архив», 1884, № 4, стр. 51—75.

Ф. Майский

—

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

(Из документов о пребывании поэта в Благородном пансионе в 1828—1830 гг.)

Дата поступления Лермонтова в пансион

Когда и с кем Лермонтов поступал в Благородный пансион? Приведем документ [1], который дает исчерпывающий ответ на этот вопрос:

«1828 года, сентября 1-го дня, суббота, в Правление Университетского благородного пансиона, прибыв господа присутствующие:

Директор Петр Александрович Курбатов
Члены: от совета — Ефрем Осипович Мухин
Инспектор — Михайла Григорьевич Павлов
в 12 часов.

Слушали:

...Статья 3-я. Прошения нижеписанных особ об определении в Университетский благородный пансион детей: 1) войска донского подполковника Пантелеймона Номикосова, сына его Константина — 13 лет, 2) того ж войска отставного генерал-майора Ивана Андреевича Селиванова, сына его Александра — 12 лет, 3) строительного отряда путей сообщения майора Павла Граве 2-го, родственника его Петра Вяземского — 15 лет, сына титулярного советника Александра Вяземского, 4) гвардии прапорщика Павла Смирнова, сына его Александра — 15 лет, 5) гвардии прапорщицы Елизаветы Арсеньевой, родного внука ее Михайлу Лермантова — 13 лет, сына капитана Юрия Лермантова (подчеркнуто

[1] Этот и последующие документы публикуются впервые. Подлинники хранятся в Московском областном историческом архиве (фонд попечителя Московского учебного округа и университета).

нами. — *Ф. М.*) и 6) профессора Московского университета статского советника Христофора Бунге, по препоручению доктора медицины, надворного советника Льва Руанета, сына его Петра — 13 лет; прося включить трех первых в число полных пансионеров [1], а последних в число полупансионеров; следующие же на содержание их в оном пансионе с 1 июля сего 1828 года по 1 генваря 1829 года, всего 2250 р., представили при своих прошениях, равно и положенные на столовые приборы 144 р., также свидетельства о дворянском их происхождении, кои просят возвратить.

О п р е д е л е н о: Означенных малолетних: Константина Номикосова, Александра Селиванова, Петра Вяземского, Александра Смирнова, Михайлу Лермантова и Петра Руанета, приняв в пансион, включить первых трех в число полных пансионеров, а последних в число полупансионеров, представленные же на содержание их с 1 июля сего 1828 года по 1 генваря 1829 года деньгами, всего 2250 р., представить принять г-ну инспектору, свидетельства о дворянстве возвратить, оставя при делах копии, внесенные же ими на покупку столовых приборов всего 144 р., представить также принять г-ну инспектору».

(*Московский областной исторический архив, фонд попечителя Московского учебного округа и университета, дело № 14, лл. 250—251.*)

И т а к, М. Ю. Л е р м о н т о в з а ч и с л е н п о л у п а н с и о н е р о м в Б л а г о р о д н ы й п а н с и о н 1 с е н т я б р я 1828 г. в м е с т е с К о н с т а н т и н о м Н о м и к о с о в ы м, А л е к с а н д р о м С е л и в а н о в ы м, П е т р о м В я з е м с к и м, А л е к с а н д р о м С м и р н о в ы м и П е т р о м Р у а н е т, а не с Владимиром Мещериновым [2], как это утверждали ранее [3].

Новые данные о преподавателях

До настоящего времени нам был известен один преподаватель М. Ю. Лермонтова, который готовил его к поступлению в Благородный пансион. Это учитель русского и латинского языков в Благородном пансионе А. З. Зиновьев. Он был приглашен по рекомендации семьи Мещериновых. К учителям, готовившим

---

[1] Полными пансионерами назывались воспитанники, которые учились и жили в пансионе, полупансионеры же после учебных занятий уходили домой.

[2] В. П. Мещеринов, как это видно из найденных нами документов, уже в 1824 г. учился в пансионе; а его братья, Петр и Афанасий, поступили в пансион в январе 1829 г.

[3] См. М. Е. М е л и к о в, Заметки и воспоминания художника-живописца, «Русская старина», 1896, книга 6, стр. 647—648.

Лермонтова, необходимо добавить домашнего учителя А. С. Солоницкого, который обучал юного поэта искусству рисования (см. письмо Лермонтова к его тетке М. А. Шан-Гирей. Лермонтов, Полн. собр. соч., «Academia», 1937, т. V, стр. 362). А. С. Солоницкий не являлся, как это утверждали до сих пор, учителем рисования в Благородном пансионе. В пансионе учителями по рисованию были следующие лица: Геркен Карл Михайлович, Цвиленев Павел Петрович, Ястребилов Александр Сергеевич и Пелегрини Франц Михайлович.

Из других преподавателей, фамилии которых включены в «Список чиновников, находящихся в службе при Университетском благородном пансионе с показанием их должностей и получаемого жалования», следует отметить тех, с кем Лермонтов встречался затем в университете: ректор Двигубский, профессор Малов, священник Терновский. Впервые нам удалось установить учителей музыки и пения в Благородном пансионе. Это следующие лица: Генништа Карл, Мемель Август, Нейдинг Иван Христофорович, Диммлер Александр Федорович, Коняхин Иван Степанович, Аматов Афанасий, Чистяков Потап и Перроти Виталий.

Следует обратить внимание еще на такое обстоятельство. До сих пор принято утверждать, что Антон Бальтус был преподавателем Лермонтова в пансионе, между тем следующий документ говорит противоположное:

«Статья 10. Прошение учителя французского языка при Университетском пансионе титулярного советника Антона Бальтуса об увольнении его вовсе от оного пансиона с надлежащим аттестатом. Определено: Означенного учителя Бальтуса согласно его прошению уволить от пансиона аттестатом, о чем и отнестись в совет университета, дабы благоволил предоставить его превосходительству г. попечителю на разрешение» («Мемории Благородного пансиона» за 18 июня 1828 г.).

Следовательно, Бальтус был уволен еще до поступления Лермонтова в пансион.

Даты экзаменов

В «Хронологической канве жизни Лермонтова», составленной В. А. Мануйловым (Лермонтов, Полн. собр. соч., «Academia», 1937, т. V, стр. 577 и след.), указаны не все даты экзаменов. Так, из документов известно, что был экзамен 19 февраля 1829 г. О нем есть краткий отчет в «Дамском журнале» (1829 г., № 10, стр. 156). Это подтверждается следующими выписками из дел пансиона:

«... Ст. 21-я, 3-й. О выдаче крестьянину Федору Абрамову

за взятые у него к экзаменам в доме Университетского пансиона ламповых стекол 21 дюжину по 6 р. за каждую — 126 р. и 2 дюжины поддоников по 3 р. 25 к. за каждую — 6 р. 50 к., а всего 132 р. 50 к. монетою».

«... Ст. 22-я, 4-й. О выдаче ему, Виноградову, для заплаты за прокат 79 ламп со стеклами, братых к экзаменам в Университетском пансионе, по 1 р. 25 к. за каждую, всего 98 р. 75 к. монетою».

«... Ст. 23-я, 5-й. О выдаче мещанину Николаю Гаврилову за прокат братых у него 30 дюжин разной мебели для экзаменов в пансионе, по 4 р. 50 коп. за дюжину — 135 р. и за 2 ширмы по 3 р. 75 к. — 7 р. 50 к., а всего 142 р. 50 к. («Мемории Благородного пансиона» от 2 марта 1829 г.)».

Был еще экзамен в декабре 1829 г. О нем в «Дамском журнале» (1830 г., № 2, стр. 30—31) писали следующее:

«В Университетском благородном пансионе за десятидневным непрерывным испытанием воспитанников... следовало испытание в искусствах... Михайло Лермонтов (исполнил) на скрипке аллегро... из Маурерова концерта».

В «Хронологической канве» В. А. Мануйлова об этих экзаменах говорится, что они были 10—11 декабря. Новый документ уточняет дату этих экзаменов:

«1829 года, ноября 23 дня, суббота, в правление Университетского благородного пансиона, прибыв господа присутствующие:

Директор Петр Александрович Курбатов
Члены: от совета — Ефрем Осипович Мухин
Инспектор — Михайла Григорьевич Павлов
в 12 часов.

Слушали:

15. Правление пансиона рассуждало, что на основании 759 постановления, для испытания воспитанников оного пансиона полагая назначить: **12, 13, 14, 16, 17, 19, 20 и 21** (подчеркнуто нами. — *Ф. М.*) числ будущего декабря месяца, а как на основании того же § испытания в высшем классе для назначения к выпуску воспитанников с правом на классные чины, происходить должно в присутствии г. попечителя и 4-х членов университетского совета. Определено: Предоставить г. директору, о назначении членов, для присутствования при экзаменах, сделать представление к его превосходительству, г. попечителю.

Подлинный за подписанием директора пансиона и членов правления».

(*Московский областной исторический архив, фонд попечителя Московского учебного округа и университета, дело № 4, л. 250.*)

В «Хронологической канве» не отмечено такое важное событие в учебной жизни Лермонтова, когда на торжественном акте в при-

сутствии поэта И. И. Дмитриева его награждают двумя призами за успехи при переходе из 4-го в 5-й класс. Вот как говорится об этом в отчете о торжественном акте, бывшем 6 апреля 1829 г.:

«В сем собрании происходило следующее: читали...

в) выписку из определения правления пансиона о награждении и переводе воспитанников в высшие классы вследствие бывших прошлого года в декабре месяце испытаний.

... Переведенные из 4-го в 5-ый класс с двумя призами: книгу и картину — Николай Венкстерн, Михаил Лермонтов и Григорий Безгин; книги: Дмитрий Ножин» («Московские ведомости», № 33, 24 апреля 1829 г., стр. 1558).

Товарищи Лермонтова в пансионе

Большую часть своего времени в указанные годы юноша-поэт проводил в стенах пансиона. Поэтому естественно, что все пансионеры знали Лермонтова, встречались с ним в классах, на экзаменах, на заседаниях литературного общества. Среди них у Лермонтова были друзья и враги. В одной из своих поэм, «Сашка» (в некоторых местах биографичной), Лермонтов так пишет о своих товарищах по пансиону:

Шалун был отдан в модный пансион...
...Он увидал, что дружба, как поклон —
Двусмысленная вещь; что добрый малый —
Товарищ скучный, тягостный и вялый;
Чуть умный — и забавней и сносней,
Чем тысяча услужливых друзей.
И потому (считая только явных)
Он нажил в месяц сто врагов забавных

(Т. III, стр. 403.)

СПИСОК

воспитанников 6-го класса Благородного пансиона

1. Петр Артемьев
2. Павел Бобарыкин
3. Александр Бабкин
4. Аполлон Бондырев
5. Василий Бутлеров
6. Василий Вердеревский
7. Николай Венкстерн
8. Николай Гордеев
9. Николай Городецкий
10. Семен Горожанский
11. Лев Деханов
12. Александр Дубровин
13. Дмитрий Дурнов
14. Алексей Елагин
15. Андрей Иваненко
16. Моисей Иваненко

17. Василий Кожин
18. Александр Короткевич
19. Николай Короткевич
20. Петр Лукашевич
21. Валериан Масалитинов
22. Владимир Мещеринов
23. Андрей Миклашевский
24. Сергей Никифоров
25. Дмитрий Ножин
26. Петр Перхуров
27. Петр Писчиков
28. Дмитрий Протасьев 1-й
29. Дмитрий Протасьев 2-й
30. Федор Протасьев
31. Дмитрий Петерсон
32. Петр Рикман
33. Михаил Сабуров
34. Иван Сатин
35. Гавриил Самсонов
36. Александр Скрипицин
37. Василий Серебряков
38. Петр Степанов
39. Андрей Сулима
40. Александр Телепнев
41. Александр Тургенев
42. Николай Туравский
43. Василий Шепелев
44. Аполлон Штейн
45. Михаил Эзопин

(Московский областной исторический архив, фонд 459, дело 4093, лл. 17—18.)

Среди этих однокашников Лермонтова необходимо отметить тех, которые являлись членами литературного общества Благородного пансиона, а следовательно, имели общие интересы с М. Ю. Лермонтовым.

К ним относятся:

Бобарыкин Павел Васильевич (род. в 1812 г.). Был сыном поручика Василия Дмитриевича. Бобарыкин вступает в пансион 31 августа 1826 г. вначале полупансионером, а затем в октябре 1826 г. переводится в полные пансионеры. Вместе с Лермонтовым в 1828 г. он учится в 4-м классе, а затем с января 1829 г. учится с ним же в 5-м классе. 6 апреля 1829 г. на торжественном акте пансиона он за успехи в учении получает один приз. Любопытно заметить, что в 1829—1830 гг. он живет в доме Потресова на Поварской. С его семьей была знакома бабушка Е. А. Арсеньева. С 1 января 1830 г. вместе с Лермонтовым перешел в 6-й класс, в котором считался лучшим учеником. Окончил пансион 6 июля 1832 г.

Бобарыкин был не только лучшим учеником, но и прекрасным оратором. 6 ноября 1831 г. он произносит на торжественном акте Благородного пансиона речь на немецком языке.

Бабкин Александр Петрович (род. в 1812 г.), сын майора. Вступает в пансион 12 сентября 1825 г. полупансионером. Когда в январе 1829 г. Лермонтов переходит в 5-й класс, Бабкин уже учится в нем. Целый год в 5-м классе он учится вместе с Лермонтовым и с ним же переходит с января 1830 г. в 6-й класс. 27 июля 1831 г. оканчивает пансион.

Бабкин — поэт; до нас дошло его стихотворение «Звездное небо», написанное в стиле Жуковского.

Вердеревский Василий Николаевич (род. в 1814 г.), сын надворного советника Херсонской губ. Вступил в пансион 14 августа 1826 г. полным пансионером. Когда Лермонтов учился в 5-м классе, он был в 6-м, а затем с января 1830 г. учатся вместе. За успехи в 6-м классе получает серебряную медаль с листом и именем. Окончил пансион 27 июня 1831 г.

Вердеревский считался хорошим оратором и переводчиком. 6 ноября 1831 г. на торжественном акте пансиона произносит заключительную речь.

Дурнов Дмитрий Дмитриевич (род. в 1813 г.), сын майора из Калужской губ. Вступает в пансион 2 июля 1826 г. полупансионером. Учится с Лермонтовым в 5-м и 6-м классах. Окончил пансион 27 июня 1831 г.

Дурнов — лучший друг Лермонтова, ему он посвящает стихи.

Иваненко Моисей Михайлович (род. в 1813 г.), сын коллежского асессора. Вступает в пансион 4 декабря 1826 г., когда Лермонтов учился в 5-м классе, он был в 6-м. С января 1830 г. учатся вместе, оканчивает пансион 27 июня 1831 г.

Иваненко — критик и переводчик с итальянского. 6 ноября 1831 г. на торжественном акте произносит речь об итальянской поэме.

Мещеринов Владимир Петрович (10 мая 1813 г.—17 июня 1868 г.), сын штаб-ротмистра Петра Афанасьевича Мещеринова, женатого на Елизавете Петровне Соковниной. В 1827—1828 гг., когда Лермонтов готовился к поступлению в Благородный пансион, он был тесно дружен с братьями Мещериновыми: Владимиром, Петром и Афанасием. Вместе с последними у него были общие учителя. Владимир Мещеринов, будучи в 1828 г. в 5-м классе, мог уже участвовать в литературной жизни Благородного пансиона и, естественно, общаясь с Лермонтовым, знакомил его с традициями пансиона (может быть, по его инициативе и стал выпускаться журнал «Утренняя заря»?). Но во всяком случае надо отметить, что В. Мещеринов стремился вначале к литературной деятельности, а затем, к окончанию пансиона, разочаровывается в ней. 27 июня 1831 г. Мещеринов окончил пансион с чином 14-го класса; в 1836 г.— титулярный советник, служит при военном генерал-губернаторе Москвы Голицыне.

Протасьев Дмитрий Михайлович (род. в 1811 г.), сын статского советника и кавалера. Вступает в пансион 27 августа 1827 г. полупансионером. Когда Лермонтов учится в 5-м классе, он—

в 6-м, с января 1830 г. учатся вместе. 29 марта 1830 г. за успехи получает золотую медаль. Окончил пансион 27 июня 1831 г. Протасьев — критик и оратор. 6 ноября 1831 г. на торжественном акте пансиона он произносит речь «О сущности воспитания и о достоинствах человека образованного во всех обстоятельствах жизни».

Протасьев Федор Михайлович (род. в 1812 г.), брат предыдущего. 29 марта 1830 г. за успехи получает серебряную медаль. Он — драматург и критик. 6 ноября 1831 г. на торжественном акте пансиона читает «Разговор о благородной гордости» — диалог между Честоном и Славолюбом. Окончил пансион 27 июня 1831 г.

Степанов Петр Иванович (1 марта 1814 г.—1 марта 1876 г.), сын чиновника 8-го класса. Вступил в пансион 10 сентября 1827 г. полным пансионером. Когда Лермонтов учился в 5-м классе, он был в 6-м, но с января 1830 г. учатся вместе. Степанов — поэт. До нас дошло его стихотворение пансионского периода «Дунай», опубликованное в «Речах...» за 1831 год.

Жизнь его прошла весьма бурно. Прежде всего он не бросил свои занятия литературой и стал писателем, книги которого читались, а комедии ставились в театрах. В 1869 г. выходит сборник его произведений «Правые и виноватые» (Из записок следователя сороковых годов). Он написал интересные воспоминания о севастопольской обороне.

Небезынтересна служебная деятельность Степанова. В 1831 г. он поступает в канцелярию Московского военного генерал-губернатора и работает здесь долгое время с друзьями Лермонтова и бывшими пансионерами: Мещериновым, Стромиловым, Серебряковым. Несомненно Лермонтов был связан с этой группой своих друзей и бывал у них во время своих приездов в Москву. В 1837—1840 гг. Степанов был помощником управляющего секретным отделением канцелярии. Он мог знать о всех перипетиях опального поэта (дело о стихах на смерть Пушкина, дуэль с де Барантом). Его записки о Лермонтове (остались неизвестными) могли бы дать ценные сведения. Впоследствии Степанов занимает должность судьи; в 1855 г. разжалован в рядовые и отправлен в Севастополь; во время осады был бессменным адъютантом севастопольского героя Хрулева, который полюбил его за храбрость и знание дела.

В 1868 г. он служит в Главном об-ве росс. жел. дорог. С 1868 г. он — правительственный комиссар железных дорог [1].

---

[1] Подробно о нем см. «Русский биографический словарь», буква «С»; Брокгауза, т. 62, стр. 596; «Большая энциклопедия», изд. под ред. Южакова, 1896, т. 18, стр. 27—28. «Иллюстрированная газета», 1876, № 13, стр. 104; «Малая энциклопедия», изд. Брокгауза, СПБ, 1902, т. III, стр. 1355.

Сабуров Михаил Иванович (род. в 1813 г.), сын инженер-капитана, кавалера и пензенского помещика Ивана Васильевича, писателя по сельскому хозяйству (1788—1873), женатого на Вере Петровне Херасковой.

Сабуров Михаил вместе со своим старшим братом Сергеем поступил в Благородный пансион 22 августа 1825 г. полным пансионером[1]. Младший брат Владимир поступает позднее. Михаил Сабуров учился вместе с Лермонтовым в 4, 5 и 6 классах. Он один из лучших друзей Лермонтова, но дружба их, по признанию самого поэта, была чревата «столькими разрывами и сплетнями» (т. I, стр. 430).

В отличие от Дурнова, качества которого как друга поэт высоко ценил, о Сабурове он писал:

Я знаю все: ты ветрен, безрассуден,
И ложный друг уж в сеть тебя завлек,
Но вспоминай, что путь ко счастью труден
От той страны, где царствует порок!..

(Т. I, стр. 7.)

В автографе этого стихотворения Лермонтова «Посвящение NN...» («Вот, друг, плоды небрежной музы...») имеется позднейшая приписка: «При случае ссоры с Сабуровым» (т. I, стр. 422). Впоследствии поэт не изменил своего отношения к Сабурову. К стихотворению «К NN» («Ты не хотел! но скоро волю рока») Лермонтов сделал позднее еще более резкую приписку: «...воспоминания об ней (дружбе) совсем не веселы.—Я сам не знаю отчего так дорожил им» (т. I, стр. 430).

По дошедшим до нас скудным сведениям о Сабурове характеристика, данная ему Лермонтовым, справедлива. Он легкомыслен, весел. Он хорошо рисует, играет на фортепиано, поет песенки и танцует. На торжественных актах пансиона он выступает как танцор и пользуется большим успехом. Впоследствии, учась в школе гвардейских подпрапорщиков, он веселит юнкеров французскими песенками[2].

В 1831 г. Сабуров окончил пансион и выпущен с чином 14-го класса. Дальнейшая его судьба, кроме кратковременного пребывания в школе гвардейских подпрапорщиков, неизвестна.

Миклашевский Андрей Михайлович (6 августа 1814—2 марта 1905), сын тайного советника Михаила Павловича (1757—1847). Миклашевский был определен в пансион в январе 1827 г. братом Иосифом — полковником гвардии. Учился вместе с Лермонтовым в 4, 5 и 6 классах. В апреле 1829 г. за успехи в учении получил приз.

---

[1] Московск. обл. историч. архив, ф. 459, д. 2542, л. 81.
[2] «Русская старина», 1884, декабрь, стр. 592.

Миклашевский окончил пансион в 1831 г. и выпущен с чином 14-го класса. Впоследствии вместе с Лермонтовым учился в Петербурге в школе гвардейских подпрапорщиков. 22 ноября 1834 г. выпущен подпрапорщиком в лейб-гвардии егерский полк. 14 ноября 1842 г. в чине поручика уволен из этого полка.

Знакомство Лермонтова с семьей Миклашевских для нас интересно тем, что в их среде были сильны революционные традиции. Брат его Александр за участие в деле декабристов из подполковников 22-го егерского полка был переведен в 42-й полк, действовавший на Кавказе. Один из участников взятия крепости Карс в 1828 г. Убит в 1830 г. в Дагестане в стычке при Агач-Кале.

Сестра Миклашевского Софья была замужем за декабристом фон Бриггеном.

Андрей Миклашевский был литератором. Его статьи и воспоминания о Кавказе печатались в «Невском альманахе» и «Телеграфе». Он — автор книги «О торговле зерновым хлебом в южных губерниях России». Миклашевский опубликовал в «Русской старине» (1884, кн. XII, стр. 589—592) воспоминания о Лермонтове.

Д. В. Петерсон

В 1829 г. М. Ю. Лермонтов написал стихотворение:

К П.....ну

Забудь, любезный П,.....н,
Мои минувшие сужденья;
Нет! недостоин бедный свет презренья,
Хоть наша жизнь минута сновиденья,
Хоть наша смерть струны порванной звон... и т. д.

(Т. I, стр. 5.)

До сих пор в комментариях к этому стихотворению сообщалось: «К кому обращено стихотворение — не установлено» (т. I, стр. 422).

Найденный список учеников Благородного пансиона позволяет раскрыть адресат этого лермонтовского стихотворения. Стихотворение обращено к Дмитрию Васильевичу Петерсону, однокашнику Лермонтова по Благородному пансиону. В мемориях правления за 25 августа 1828 г. мы находим сведения о зачислении Петерсона в 4-й класс пансиона. В списках пансионеров и полупансионеров 6-го класса в 1830 г. мы также находим Петерсона.

Петерсон Дмитрий Васильевич (род. в 1813 г.), отец из англичан, женат на дворянке Лавровой Евгении Акимовне.

В 1825 г. отец привозит Дмитрия в Москву и помещает его у своего знакомого чиновника Военнокуринского. Здесь его обучают наукам различные учителя, а затем в 1826 г. он поступает в частный пансион иностранца Леопольда Чермака в Леонтьевском переулке. Летом 1827 г. переходит к профессору Московского университета Ф И. Чумакову, который готовит его к студенческому экзамену. Однако сдавать экзамен не пришлось. Осенью Петерсона арестовывают за «предосудительные поступки», сажают на две недели «на хлеб и воду» и затем высылают к родителям в Калужскую губ. В конце года разрешили вернуться, но с условием, чтобы за ним «был строгий надзор известных учителей». 25 августа 1828 г. он поступает в 4-й класс пансиона, где и знакомится с Лермонтовым.

EB_1941_OFO_145

СОДЕРЖАНИЕ

В. Я. Кирпотин. «Неведомый избранник» 3
Н. Л. Бродский. Лермонтов-студент и его товарищи . 40
Э. Г. Герштейн. Лермонтов и «кружок шестнадцати» . 77
Е. Н. Михайлова. Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения . . . 125
С. Н. Дурылин. На путях к реализму 163
С. В. Шувалов. Мастерство Лермонтова 251
Л. Б. Перльмуттер. Язык прозы М. Ю. Лермонтова . . 310
Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин 356
Б. В. Нейман. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова 422
М. Нольман. Лермонтов и Байрон 466
М. А. Белкина «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова 516
К. Ломунов. Сценическая история «Маскарада» Лермонтова 552
Д. Я. Гершензон. Лермонтов в русской критике 589
Г. В. Морозова. Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе 617
Ф. Майский. Новые материалы к биографии М. Ю. Лермонтова 623

Редактор В. Р. Щербина

А35779. Подписано к печати 29/V 1941 г. Печ. лист. 40¼. Авт. лист. 40,67. В печ. лист. 44 368 зн. Тир. 10 000 экз. Цена в переплете 12 руб.

Набор и матрицы 1-й Образцовой типографии ОГИЗА РСФСР треста „Полиграфкнига" Москва, Валовая, 28

Отпечатано в Полиграфкомбинате им. В. М. Молотова. Москва, Ярославское шоссе, 99. Зак. 5137.

ОТК

ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует*
97	25 св.	„Дума	„Дума“
176	17 св.	но	он
224	5 сн.	Лермонтов	Лермонтова
391	1 св.	в „Онегину“	к „Онегину“
530	16 св.	Павлова“.	Павлова.
538	13 св.	„княжне	„княгине
644	22 св.	623	633

Жизнь и творчество Лермонтова (Сборник первый).

Зак. 5137