



Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Санкт-Петербургский государственный университет

Мир Лермонтова

Под редакцией М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова



Скрипториум
Санкт-Петербург
2015

ББК 83.3 (рус.)
УДК 82.01/09
ISBN 978-5-905011-12-2

Мир Лермонтова: Коллективная монография / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. — СПб.: Скрипториум, 2015. — 976 с.

В коллективную монографию вошли работы российских и зарубежных авторов, посвященные различным аспектам творчества М. Ю. Лермонтова, его связям с предшествующей литературной традицией, а также проблемам рецепции и переводов его художественных произведений.

Книга рекомендована к изданию Ученым советом Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Ученым советом филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Научные рецензенты Дэвид М. Бетеа, В. М. Маркович, И. С. Чистова.

Книга подготовлена к печати сотрудниками Энциклопедического отдела ИФИ Санкт-Петербургского государственного университета Н. И. Барановым, Т. В. Вольской, В. В. Яковлевым.



Издание осуществлено за счет гранта фонда «Русский мир»

© Коллектив авторов, 2015
© Скрипториум, оформление, 2015

Содержание

От редакции 11

Поэтика. Проблематика. Личность

Владимир Паперный

Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе 13

А. С. Янушкевич

Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста 27

К. Г. Исупов

О метафизике Лермонтова 42

О. В. Сливцкая

«Идеальная встреча»: Лермонтов и Лев Толстой 51

В. Е. Багно

Восточные ответы Лермонтова 68

М. В. Строганов

«Он не красив, он не высок...» 73

Михаил Вайскопф

Творчество Лермонтова как агония романтизма 84

М. Н. Виролайнен

Лермонтов и конец Золотого века 92

Лирика. Поэмы. Драматургия

В. А. Кошелев

О сюжетных «излишествах» в поэзии Лермонтова 105

В. И. Тюпа

Жанровый репертуар лирики Лермонтова

1840–1841 годов 115

Л. Е. Ляпина

Полисенсорные лирические композиции Лермонтова
в аспекте исторической поэтики 132

Г. В. Стадников

Образ «второй родины» в ранней лирике Лермонтова 142

Катерина Грациадеи

Гладиатор–актер–поэт, или Паломничество образа 151

<i>Рита Джулиани</i>	
Образ Рима в лирике Лермонтова	166
<i>И. И. Бурова</i>	
Лермонтовский подстрочник в контексте современных поэту русских переводов «Тьмы» Байрона	185
<i>Е. В. Кардаш, Н. Г. Охотин</i>	
«Птичка рая»: о стихотворении Лермонтова «Надежда»	193
<i>С. А. Фомичев</i>	
К интерпретации стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины»	209
<i>Дэвид Пауэлсток</i>	
Кому же верить, если не себе? Третья субъектная позиция в стихотворении Лермонтова «Не верь себе»	219
<i>Маттиас Фрайзе</i>	
Сдвиг структурной семантики в поэтическом переводе: «Ein Gleiches» («Wanderers Nachtlied II») и «Из Гёте»	228
<i>К. А. Рогова</i>	
Стихотворение Лермонтова «Валерик»: опыт рассмотрения речевой организации текста	234
<i>М. Р. Ненарокова</i>	
Стихотворение Лермонтова «Листок» в контексте европейской традиции языка цветов	243
<i>Е. О. Ларионова</i>	
«Наполеоновская легенда»: от Пушкина к Лермонтову	252
<i>Т. А. Савоськина</i>	
Лики Булгарина в творчестве Лермонтова	269
<i>Ю. М. Прозоров</i>	
Из историко-литературного комментария к «юнкерским» поэмам Лермонтова	278
<i>Т. В. Соколова</i>	
«Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа»)	291
<i>А. М. Ранчин</i>	
Структура и символика поэмы «Мцыри» («принцип противоречий»)	306
<i>Л. Г. Фрицман</i>	
Еврейская тема в творчестве Лермонтова	316
<i>Л. Н. Полубояринова</i>	
Западные претексты и проблема идентичности в драме Лермонтова «Испанцы»	326

<i>Карла Соливетти, Илария Алетто</i>	
Функция ремарок в «Маскараде» Лермонтова	337

Стих Лермонтова

<i>О. И. Федотов</i>	
Семистишие в строфическом репертуаре Пушкина и Лермонтова в контексте русской поэзии первой трети XIX века	359
<i>О. Н. Гринбаум</i>	
Бородинская строфа Лермонтова в фокусе поэтики и математической эстетики	371
<i>С. А. Матяш</i>	
Нетрадиционные переносы в поэзии Лермонтова	382
<i>И. А. Пильщиков</i>	
Иноязычная фоника в стихах Лермонтова	392
<i>Ф. Н. Двинятин</i>	
Лермонтов и эволюция поэтической грамматики: количественные параметры	407
<i>О. С. Лалетина</i>	
Лермонтовский стих как объект поэтической рефлексии в творчестве Апухтина	416
<i>Е. В. Хворостьянова</i>	
К истории изучения стиха Лермонтова: Метрический справочник Н. В. Лапшиной, И. К. Романович, Б. И. Ярхо	425

Проза

<i>С. Г. Бочаров</i>	
Открыватель верхнего ряда русской прозы	434
<i>Е. Е. Дмитриева</i>	
Романтический герой, герой нашего времени, лишний человек: к генеалогии образа	443
<i>И. Э. Васильева</i>	
Проза Лермонтова: Эволюция повествовательной конструкции	467
<i>А. А. Карпов</i>	
Из наблюдений над литературным фоном «Героя нашего времени»	486
<i>Н. Н. Акимова</i>	
Кого же убил Печорин? или Еще раз о жизни жанров	499
<i>О. С. Муравьева</i>	
Русский рефлектирующий герой (От дневника к роману, от Батюшкова к Лермонтову)	510

<i>С. К. Казакова</i>	
Особенности визуального восприятия как характеристика рассказчиков в романе Лермонтова «Герой нашего времени»	519
<i>Андреа Мейер-Фраатц</i>	
Кавказская природа как зеркало чувств в «Герое нашего времени» Лермонтова	528
<i>А. Б. Криницын</i>	
О романтическом контексте темы судьбы в романе «Герой нашего времени»: Лермонтов и Метьюрин	544
<i>В. А. Мильчина</i>	
«Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария	560
<i>Вениамин Лукин</i>	
Фокусник и царь: заметки архивиста	572
<i>Наталья Видмарович</i>	
«Плененность духа»: образ Печорина в свете православной антропологии	582
<i>А. В. Злочевская</i>	
Композиционные и нарративные модели романов «Герой нашего времени» Лермонтова и «Степной волк» Германа Гессе (Опыт типологического сопоставления)	594

Проблемы рецепции

<i>Б. Ф. Егоров</i>	
Некоторые новые аспекты в оценках Лермонтова Белинским	605
<i>И. А. Зайцева</i>	
«Оклеветанный молвой...» (Лермонтовские строки в гоголевском контексте)	611
<i>Е. И. Анненкова</i>	
Лермонтов в рецепции славянофилов	620
<i>Л. А. Орехова</i>	
Герой того времени: Журнал Печорина — Дневник Княжевича	635
<i>К. Ю. Зубков</i>	
Лермонтовский эпиграф к «Искусству и правде» Аполлона Григорьева	655
<i>Карине Алавердян</i>	
Французский язык как способ характеристики персонажа в творчестве Лермонтова и Льва Толстого	665
<i>С. Д. Титаренко</i>	
Мифопоэтический универсум Лермонтова в фокусе исканий	

Серебряного века <i>Н. П. Лебедеко</i>	677
Мережковский о Лермонтове (Интерпретация категории памяти в творчестве Лермонтова) <i>Райнер Грюбель</i>	686
Лермонтов Василия Розанова: неисчерпанная возможность <i>О. А. Черепанова</i>	695
Демон Лермонтова и Демон Врубеля: изменение художественной парадигмы по данным языка <i>О. А. Кузнецова</i>	709
Блок в работе над собранием сочинений Лермонтова <i>Н. А. Карпов</i>	719
Лермонтов в творчестве сатириков <i>Ю. Б. Орлицкий</i>	730
«Лермонтов — мучитель наш»: имя Лермонтова в поэзии Мандельштама <i>Мария Рубинс</i>	747
Лермонтов и русское зарубежье, или Альтернативный канон русской классики <i>А. А. Полякова</i>	752
Интертекст стихотворения Олега Григорьева «Теплая встреча»: от Священного Писания к поэзии Золотого века <i>А. Д. Степанов</i>	768
«Герой иного времени» Акунина: интертекстуальные трансформации <i>Дануше Кишицова</i>	776
Лермонтов и Ницше <i>А. В. Белобратов, С. Ю. Новикова</i>	783
Лермонтовский след в творчестве Томаса Бернхарда <i>Елена Толстая</i>	799
К израильской рецепции Лермонтова: Михаил Генделев. «Памяти демона» <i>С. Л. Фокин</i>	809
Загадки и задачи двух французских переводов «Героя нашего времени»: Монго и Борис де Шлёцер <i>О. Б. Лебедева</i>	823
Немецкие переводы стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» как проблема творческой истории текста <i>Алессандра Карбоне</i>	836
Ранние переводы Лермонтова на итальянский язык:	

Дж. Гандольфи и его перевод «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» в 1925 году	850
<i>Асута Ямадзи</i>	
Переводы Лермонтова на японский язык в эпоху Мэйдзи	859
<i>Курулай Уразаева</i>	
Текстология, художественный перевод и проблема издания произведений Лермонтова на казахском языке	867
<i>Н. К. Жакова</i>	
К проблеме воссоздания восточного колорита поэмы Лермонтова «Демон» в чешском переводе 2012 года	877

Приложение I

<i>Н. Г. Охотин</i>	
«Нет, я не...»: О чужих текстах в лермонтовском корпусе	889
<i>О. А. Ларионов</i>	
Лермонтовские места в Царском Селе	899

Приложение II

<i>В. Б. Катаев</i>	
Московский университет и Лермонтов	904
<i>Татьяна Мегрелишвили</i>	
Творчество Лермонтова в восприятии и оценке грузинской русистики	914
<i>Е. А. Тахо-Годи</i>	
Творчество Лермонтова в исследованиях профессора Л. П. Семенова	924
<i>Г. Е. Потапова</i>	
О Лермонтове, патриархате, матриархате и русском культурном типе. (Из неопубликованных заметок немецкой переводчицы Лесс Кэррик)	933
<i>Э. Э. Найдич</i>	
Воспоминания о Борисе Михайловиче Эйхенбауме. Публикация Ларисы Найдич	968

От редакции

В основе коллективной монографии «Мир Лермонтова» лежат материалы Международной научной конференции «М. Ю. Лермонтов в мировой культуре», посвященной 200-летию со дня рождения писателя. Организованная Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Санкт-Петербургским государственным университетом конференция прошла в Петербурге 9–11 октября 2014 года. Кроме работ участников конференции в книгу вошли статьи и сообщения других российских и зарубежных исследователей. В монографии рассматриваются различные стороны творчества Лермонтова, его связи с предшествующей литературной традицией, его влияние на авторов XIX–XX веков.

Книга состоит из нескольких разделов. Первый из них составляют работы, характеризующие общие особенности художественного мира писателя либо посвященные проблемам, относящимся к произведениям разных жанров. Второй раздел объединяет статьи о лирике, поэмах и стихотворных драмах Лермонтова, в третий выделены стиховедческие статьи. В четвертом разделе собраны работы о прозе писателя (главным образом речь в них идет о романе «Герой нашего времени»). Раздел пятый посвящен рецепции творчества Лермонтова в русской и зарубежной литературе, а также переводам произведений писателя. В Приложение I вынесены исследования текстологического и краеведческого характера, в Приложение II — материалы, связанные с историей и изучения лермонтовского творчества.

Тексты художественных произведений и писем Лермонтова цитируются по изданию: *Лермонтов М. Ю. Сочинения*: В 6 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1954–1957. Ссылки на него даются в тексте, римская цифра указывает том, арабская — страницу.

Поэтика. Проблематика. Личность

Владимир Паперный
(Хайфский университет,
Израиль)

Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе

Лежащее в основе настоящей работы положение о том, что сюжеты Лермонтова, или, по крайней мере, некоторая их часть, могут быть описаны как принадлежащие определенному типу, не является бесспорным. Более того, некоторые ключевые особенности текстов Лермонтова, скорее, свидетельствуют о справедливости противоположного положения о типологической неупорядоченности сюжетной сферы его творчества.

Именно это последнее представление было обосновано в классическом труде Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924). Для Эйхенбаума творчество Лермонтова служило примером и подтверждением разделявшегося всеми русскими формалистами понимания истории литературы и истории вообще как закономерного процесса, ход которого не зависит от личных, «индивидуально-психологических» особенностей его участников. Эйхенбаум интересовал «Лермонтов, *понятый исторически* — как сила, входящая в особую динамику своей эпохи»¹. Этот Лермонтов Эйхенбаума был полностью сосредоточен на решении основной литературной задачи своей эпохи — решении «борьбы стиха с прозой». Будучи «по методу» «эмоциональным» художником, он «заботился не столько о строгости и оригинальности построения, сколько об экспрессивности», и именно этим объясняется доминирование в его творчестве «работы на чужом материале»². К своим собственным ранее написанным текстам Лермонтов относился как к чужим и поэтому подлежащим использованию в качестве материала для создаваемых новых текстов³. В конечном итоге, Лермонтов предстал у Эйхенбаума как некое подобие живой

¹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 144.

² Там же. С. 191.

³ Там же. С. 144, 176, 202 и др.

литературной машины, перерабатывающей готовые материалы по заказу своей эпохи.

Как известно, любое произведение, как и любая историческая реальная совокупность таковых (будь то индивидуальное творчество писателя или жанр), могут и должны рассматриваться с двух взаимно дополнительных точек зрения — как продукт переработки чужого материала («традиции») и как проявление некоторой уникальной («оригинальной») структуры. В разные литературные эпохи существовали и провозглашались различные эстетические меры и нормы соотношения «традиционного» и «оригинального». Лермонтов принадлежал к периоду в русской литературной культуре, отмеченному переходом от традиционалистской поэтики жанра и стиля к поэтике, превыше всего ценившей авторскую оригинальность⁴. В этот период литературная практика неизбежным образом «отставала» от литературных идеалов. Требование абсолютной оригинальности предъявлялось к авторам, поэтика которых содержала обширный традиционалистский компонент. Литературные оценщики эпохи тексты одних авторов причисляли к оригинальным, «прощая» им использование чужого материала, а тексты других рассматривали как подражательные и эклектичные. Вопрос о том, как и почему это происходило, относится, однако, к области стратегии литературных оценок, а не к области стратегии самого литературного творчества.

В «Мастерстве Гоголя» Андрей Белый писал: «У Пушкина единство формы и содержания дано в форме; у Гоголя единство формы и содержания дано в содержании; эта форма у Пушкина — отдельность произведения; здесь Пушкин элеец, замыкающий бытие произведения в круг; и это содержание у Гоголя — целое всего процесса творчества, символом которого стала единственность здания ненаписанных томов “Мертвых» д<уш>”»; в разбитии форм, в размыкании круга бытия одного произведения Гоголь — гераклитианец, охваченный огненным вихрем⁵. Мифопоэтическое определение «гераклитианец» может быть применено и к Лермонтову, и притом с большим основанием, чем к Гоголю. В литературной работе Лермонтова переделка ранее написанных текстов играла количественно большую роль, чем в литературной работе Гоголя. Лермонтов переносил из одних своих

⁴ О понятиях поэтики жанра и стиля и поэтики автора см.: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994. С. 15–16, 32–38.

⁵ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 18.

текстов в другие не только некоторые отдельные темы, как Гоголь, но и целые фрагменты текстов.

Настойчиво и многократно повторяющиеся в разных текстах Лермонтова словесные и тематические элементы отчетливым образом складываются в некоторый единый комплекс, объединенный общей «думой». Этот комплекс разрушает границы отдельных текстов Лермонтова, многие из которых и сами по себе имеют жанровую форму романтического фрагмента, «отрывка», то есть текста без границ. В результате процесс творчества приобретает у Лермонтова характер созидания все новых и новых вариантов-воплощений некоторого развивающегося идеального единого Текста, объединенного «одной думой».

«Я знал одной лишь думы власть, / Одну — но пламенную страсть», — говорит о себе Мцыри (IV, 151). Мцыри — один из многочисленных у Лермонтова персонажей-двойников автора, и «одна дума», о которой здесь идет речь, есть, конечно, прежде всего, определенный идейный пафос — пафос устремленности к абсолютной, безграничной свободе. Вместе с тем для самого Лермонтова «одна дума» означает и нечто большее: она определяет характер его литературного дискурса. Этот дискурс Лермонтова был ориентирован на идеал свободного говорения о свободных людях — героях свободы. Не только герои Лермонтова бегут из монастырских стен моральных, политических и религиозных запретов, чтобы окунуться в мир жизненных бурь, где властвует ничем не сдерживаемое «демоническое» начало, проявляющееся в жестокое насилии, в абсолютном эгоизме, в имморализме и в грубом эротизме. Само говорение Лермонтова строится как свободное, как нарушающее запреты, и в этом смысле — как демоническое.

Сюжеты Лермонтова также стоят под знаком демонизма. При всей их пестроте и неоднородности эти сюжеты складываются в некоторое единое пространство, в котором есть свой центр и своя периферия. И центром этого пространства является, несомненно, сюжет поэмы «Демон» — парадигматического рассказа Лермонтова о герое свободы. Не случайно Лермонтов продолжал работать над «Демоном» на протяжении всего своего литературного пути — с 1829 по 1841 год.

Лермонтов создал восемь редакций «Демона», постепенно меняя и сюжет поэмы, и ее жанровый характер, и ее стилистику, и некоторые характеристики ее персонажей. Вместе с тем он сохранял постоянной определенную исходную сюжетную схему — тему губительной

любви Демона к невинной девушке, уподобляемой ангелу. В рамках этой схемы Демон устойчиво описывался как носитель безграничной свободы, как нарушитель религиозных и моральных запретов и границ; «ангел»-девственница представляла, напротив, как лишённая стремления к свободе охранительница границ, приверженная запретам религии и морали. При этом Демон связывался с «бесконечностью» и безграничностью мирового пространства, тогда как «ангел»-девственница помещалась в рамки замкнутых и тесных пространств родительского Дома и Монастыря. Огражденность героини стенами Дома / Монастыря и статусом добродетельной девы, а потом «ангельским чином» монахини, символизируют как абсолютность ее физической и моральной девственности, так и ее чуждость стихии свободы (ср. этот же мотив, но в ином сюжетном повороте в поэме «Мцыри», где бегство из стен монастыря / плена приравнивается к обретению свободы).

Фигура Демона целиком построена Лермонтовым из готового литературного материала, заданного долгой и исключительно богатой традицией европейской демонологии (средневековая христианская мифология Люцифера, ее позднейшие интерпретации у Мильтона, Гете, Байрона, Пушкина и мн. др.). Имеет множество литературных источников и тема любви демона к земной деве / женщине, тема «влюбленного беса», столь важная для сюжета поэмы Лермонтова⁶. Исходя из этого обстоятельства, Б. М. Эйхенбаум истолковал поэму как своего рода *склад* материалов, разрабатывавшихся Лермонтовым: «“Демон” есть сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал»⁷. Как мне представляется, однако, «Демон» — это не столько склад, сколько *лаборатория*, в которой формировались сюжеты Лермонтова. Приведу несколько примеров, подтверждающих это соображение.

Основные (и достаточно традиционные) черты лермонтовского Демона вытекают из положенного автором в основу характера его героя стремления к абсолютной свободе. Это стремление выбрасывает Демона в ситуацию абсолютной исключенности из мира, сотворенного и управляемого Богом. Демон — падший и изгнанный ангел, «дух изгнания», осудивший себя на последнюю свободу вечного одиночества и вечного бесприютного странничества «в пустыне мира». Он одновременно полон и ностальгии по своему

⁶ Ср., например: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции: (В Царстве Гипотезы). Таллин, 2005. С. 110–131.

⁷ *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 217.

утраченному прошлому ангела, и ненависти к Богу и миру, и его разрушительная злоба (он «дух отвержения и зла») разрешается в его беспредельной иронии имморалиста, который «смеется над злом и над добром».

Описанный комплекс черт присущ, как известно, и байроническому лирическому герою поэзии Лермонтова. Но этот лирический герой представляет собой сложное и в то же время целостное литературное построение, которое отнюдь не выросло непосредственно из трансформировавшейся Лермонтовым культурной традиции. Это литературное построение возникло на основе той парадигмы демонизма, которая была произведена в своего рода алхимической лаборатории, где Лермонтов вновь и вновь пытался найти свой философский камень — идеальный текст поэмы «Демон». Философский камень, как полагается, и здесь найден не был, но в ходе его поисков появились некоторые весьма ценные побочные продукты.

Рассмотрим в связи со сказанным выше следующий показательный пример. В 1837 году Лермонтов откликнулся на живое историческое событие — гибель Пушкина, написав стихотворение «Смерть Поэта» (II, 84–86). Казалось бы, это событие никакого отношения к деяниям демонов не имело. Но для Лермонтова это было не так. Событие гибели Пушкина он превратил в литературный сюжет, варьирующий мотивы сюжета «Демона». Образ Пушкина в «Смерти Поэта» отмечен раздвоенностью. С одной стороны, Пушкин представлен здесь как романтический / демонический герой свободы. Он носитель «свободного смелого дара», его удел — одиночество («один как прежде»), в его груди гнездится «жажда мести», связывающая его с миром зла. С другой стороны, Пушкин предстает и как невинная жертва демонических сил — как «ангельский» персонаж. Как утверждает автор, «в этот свет завистливый и душный» Пушкин вступил из некой сферы «мирных нег и дружбы простодушной», где его образ жизни, как предполагается, был подобен образу жизни чистых дев. Все это весьма слабо связано с биографической реальностью жизни Пушкина, и Лермонтов это, конечно, понимал. Но Пушкин в «Смерти Поэта» — это не столько реальная личность, сколько условный литературный персонаж — Поэт. Автор уподобляет Поэта Ленскому из «Евгения Онегина» («как тот певец, неведомый, но милый»), и это уподобление поддерживает условный характер как самой фигуры Поэта / Пушкина, так и приписываемого этой фигуре статуса «ангельского» персонажа. Демонические силы, виновные в гибели Поэта, персонифицированы в тексте Лермонтова

в образах лживой, клеветущей на поэта светской толпы (Дьявол, как известно, — это *отец лжи*) и исполнителя «приговора судьбы» рокового человека Дантеса («заброшен к нам по воле рока»). Дантесу приписываются такие демонические черты, как исключенность (он чужой, иностранец⁸) и причастность демонической сфере смеха, гордости и презрения («Смеясь, он дерзко презирал / Земли чужой язык и нравы»). В описанной конструкции мотивы сюжета «Демона» подвергнуты инверсии и частичной переоценке. Автор с эмпатией относит Пушкина к демоническим героям свободы, но одновременно он противопоставляет себя демонизму — как толпы, так и Дантеса. В результате этот автор оказывается вынужденным занять необычную и неудобную для себя позицию провозвестника высшей справедливости, ратора религиозной морали, апеллирующего к суду Бога («Но есть и Божий суд...»).

Еще один пример инверсии сюжета «Демона» у Лермонтова — его баллада «Тамара» (1841; II, 202–203). Героиня баллады — носительница того же имени, что и героиня «Демона». Однако она, по контрасту с последней, «прекрасна как ангел небесный» лишь внешне; по существу же, она ужасающе демонична — «как демон, коварна и зла». Вторая Клеопатра, пребывающая в «башне высокой и тесной» (то есть как бы в анти-монастыре Зла), эта грузинская царица Тамара предается страшному занятию — заманивает проходящих мимо странников-мужчин, чтобы предаться с ними плотской любви. Ночи любви Тамары описаны как исполненные бурной страсти («Сплетались горячие руки, / Уста прилипали к устам, / И странные, дикие звуки / Всю ночь раздавались там»). Эти ночи сравниваются одновременно со свадьбой, на которую сошлись «сто юношей пылких и жен», и с ночной тризной — с похоронами. Это сравнение вводит тему демонической сексуальности, в которой наслаждение сливается со смертью. Финалом ночей у Тамары оказывается гибель ее любовников и выбрасывание их трупов в Терек. При этом вынос трупов сопровождается плачем, и Тамара некрофилчески «нежно» прощается со своими жертвами, «как будто» обещая им «восторги свиданья» и «ласки любви». Помимо жестокости Тамары в балладе постоянно подчеркивается ее лживость, достигающая своей кульминации в мотиве «ангельского» голоса, которым она произносит слова своего прощания. Хотя в тексте и отсутствует какой

⁸ Ср. в этой связи детальную разработку мотива Дьявола как иностранца в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

бы то ни было намек на моралистическое осуждение героини автором и злая Тамара здесь воспета, она воспета совсем иначе, чем был воспет тоже злой, но чуждый лжи Демон, убивший Жениха *другой* Тамары со всей его свитой. Возвышенная и моновалентная риторика прославления искреннего зла, присущая поэме «Демон», в балладе «Тамара» претерпевает инверсию. Она обращается в демоническую, амбивалентную и полную скрытой иронии риторику притворного прославления зла, притворства и лжи.

Еще одну, на этот раз пародийную, инверсию сюжета «Демона» находим в поэме «Сказка для детей» (1840; IV, 172–182). Уже то обстоятельство, что герой этой поэмы назван Мефистофелем и тем самым соотносится со знаменитым персонажем «Фауста» Гете, многозначительно. У Гете Мефистофель начисто лишен возвышенно-патетической гордости, присущей люциферическому и байроническому Демону Лермонтова. «Таким, как ты, я никогда не враг. / Из духов отрицанья ты всех мене / Бывал мне в тягость, плут и весельчак», — говорит о Мефистофеле Господь в «Прологе на небесах»⁹. В противоположность Демону, Мефистофель Гете не смеется над миром, а сам смешит мир. Именно поэтому для него так органично появление в роли Шута при дворе Императора в начале второй части трагедии. Характерно, что в одном из разговоров с Эккерманом Гете вообще отверг присутствие в Мефистофеле «демонических черт» — по его словам, «Мефистофель чисто негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе»¹⁰.

Подобно Мефистофелю Гете, Мефистофель Лермонтова — это недемоничный дьявол, он «аристократ и не похож на черта». В «Сказке для детей» специально подчеркнуто, что ее герой не похож «на демона иного» — на героя поэмы «Демон», которого автор «пел» в уже ушедшем прошлом («то был безумный, страстный детский бред»). На самом деле, как мы знаем, и после «Сказки для детей» Лермонтов продолжал работу над «Демоном», так что эти его замечания — лишь литературная условность. Комически-сниженный Мефистофель «Сказки для детей» прочно связан со своим возвышенным двойником-прототипом Демоном, которого он пародирует. Пародируется в тексте

⁹ Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2 / Пер. с нем. Б. Пастернака. М., 1976. С. 18.

¹⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. М., 1981. С. 412. Гете определял демоническое как «то, чего не может постигнуть ни рассудок, ни разум» (Там же).

и мотив возвышенной любви «влюбленного беса», покушающегося на разрушение стен невинности. В любви Мефистофеля нет ничего иррационального, ничего трагически-возвышенного, ничего сверхчеловеческого, ничего демонического. Этот бес попросту ищет сексуальных приключений.

Сюжет «Сказки для детей» построен следующим образом. Подобно Демону, Мефистофель проникает в спальню спящей светской девицы и обращается к ней сквозь ее сон с искусительной речью. В отличие от аналогичной речи Демона, эта речь Мефистофеля подчеркнута приземлена. Она представляет собой рассказ об истории некой Нины — инверсированного «ангельского» женского персонажа поэмы «Демон». Этой петербургской светской девице приданы демонические черты. У нее «змеиная улыбка», и она похотлива — уже со своих ранних дней склонна к весьма нескромным разговорам с мужчинами. Иными словами, Нина сама есть искусительница и соблазнительница. Рассказ о Нине оборван в самом начале — сразу после того, как героиня представлена читателю. На этом обрывается и сама поэма, не завершенная автором. Однако общее направление дальнейшего развития событий в поэме может быть с умеренной степенью уверенности реконструировано. Развязкой рассказа о похотливой и слегка демоничной Нине должно было стать совокупление либо с самим Мефистофелем, либо с его возможным сюжетным двойником. Целью же этого рассказа должно было стать побуждение спящей девицы отдаться Мефистофелю. Вероятнее всего, впрочем, что указанная конечная развязка могла быть дана в тексте как неосуществленная возможность, подходящая для «сказки для детей», где все должно кончиться хорошо, то есть без того, чтобы общепринятая мораль потерпела ущерб.

Косвенным свидетельством в пользу справедливости высказанных выше предположений может служить поэма Лермонтова «Сашка», написанная незадолго до «Сказки для детей», в 1839 году. В обеих поэмах пародируется сюжет «Демона». Обе они написаны «разговорным» пятистопным ямбом с переносами и разделены на одиннадцатистрошные строфы. Их объединяет и общий стилистический регистр, заданный «Домиком в Коломне» Пушкина. Герой поэмы, Сашка, определен как человеческое существо — он «добрый малый», он смертный (на момент авторского рассказа о нем он уже умер), он житель Москвы и т. п. Вместе с тем этот герой погружен в целую сеть сверхчеловеческих / демонических ассоциаций: «...на устах его, опасней жала / Змеи, насмешка вечная блуждала» (IV, 52). Помимо

родственности древнейшему воплощению дьявола, библейской Змее, и демонического насмешливости, ему приданы такие атрибуты демонического байронического героя, как стремление к абсолютной свободе, разочарование, имморализм, «презренье», «гордость», роковая причастность смерти («Он был рожден под гибельной звездой») и желания, «безбрежные, как вечность» (IV, 68). Некоторые черты личности героя самым непосредственным образом роднят его с Демоном. Сашка мечтает о превращении в «бесплотного духа», способного к сексуальному соитию с Природой. «Влюбленный бес», он жаждет «в вечерний час сливаться с облаками, / Склонять к волнам кипучим жадный слух / И долго упиваться их речами, / И обнимать их перси, как супруг!» (IV, 68). Рядом с этой жаждой в его душе живет и демоническое желание «одним ударом весь разрушить свет» (IV, 68). Но помимо этих возвышенно-романтических качеств Демона автор придает личности своего героя также и «мефистофельские», сниженные качества «повесы», способного взбесить «любого беса» (IV, 69) — качества искателя бурных сексуальных приключений.

Свободное сексуальное поведение, не сдерживаемое никакими моральными запретами, было неотъемлемой частью канонизированного Байроном типа демонической личности. Сам отец европейского романтического демонизма был знаменит и своими светскими романами, и своей склонностью наслаждаться продажной любовью, как женской, так и мужской; рассказывали (судя по всему, не без оснований) о его связи с собственной сестрой. В сознании современников свободное сексуальное поведение Байрона сливалось с образами его свободных демонических героев и с образом его личности, в которой черты демонического имморалиста и либертена сливались с чертами борца за индивидуальную свободу и за свободу поработенных тиранией народов. Апеллируя к Байрону и байронизму, Лермонтов освящал свой собственный образ жизни как либертена, оправдывал тип сексуального поведения, которое было присуще не только его герою, но и ему самому.

Оба основных сюжетных эпизода поэмы «Сашка» представляют собой рассказы о сексуальных приключениях героя. В этих рассказах идущий от «Демона» мотив «влюбленного беса» подвергнут снижению как в тематическом аспекте (вводятся описания половых актов), так и в аспекте социальном (предметы любви героя-беса — проститутка и дворовая девка). Показательны размышления героя в первом сюжетном эпизоде поэмы. Начиная ласкать притворяющуюся спящей проститутку Тирзу (пародия мотива посещения Демоном

спящей девственницы; прозаические ласки заменяют патетические искусительные речи), Сашка думает о своем сходстве с ней. Он думает о том, что, подобно Тирзе, он «чужд общественных связей», «один с свободой моей», не знает «в людях ни врага, ни друга» (IV, 54). Как и Демон, Сашка — добровольный изгой, он добровольно исключен из «нормального» мира, где люди соблюдают моральные и социальные запреты, он Чужой в этом мире.

Демон, дьявол, как мы знаем, и есть, собственно говоря, символический образ абсолютной исключенности — абсолютного Чужого. Именно поэтому демонизация в культуре является ультимативным способом исключения отдельных людей, общественных групп или даже целых народов. В «Сказке для детей» не только Сашка, но и Тирза демонизирована, отмечена исключенностью. Она принадлежит к представительницам профессии, занятие которой предполагает исключение из «нормального» общества. Просьба Тирзы провести ее в театр, которую она обращает к Сашке *post coitum*, также подчеркивает ее исключенность — ей запрещено открыто появляться в общественных местах.

В поэме Тирза определена как «жидовка», принадлежащая к исключенному из христианского общества народу, хотя автор и указывает, что «несчастливым жидом», и к тому же еще и шпионом¹¹, был лишь ее отец. Мать Тирзы (как и Тирза, она представлена в поэме как проститутка) описана как «полька из-под Праги». Вопреки ее, условно говоря, фактическому статусу российской подданной и христианки, автор представляет Тирзу как *иностранку*, в которой соединились чуждые русскому — по Лермонтову, *северному* — миру черты: «характер южных стран», «пламень южный» и облик человека *Запада* — «польской затейливой панны» (IV, 47–48). Как отмечал Ю. М. Лотман, размышления Лермонтова над судьбой России привели его к типологической модели, в рамках которой «своеобразие русской культуры постигалось в ее антитезе как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера»¹². На отождествление России с Севером в тексте поэмы косвенно указывает оброненное автором замечание о русском народе: «мы — варяги» (IV, 47). Введение в поэму темы *еврейского Юга* как мира необузданной сексуальности, с которым отождествлена Тирза,

¹¹ Лермонтов обыгрывает здесь традиционный антисемитский мотив, подчеркивавший исключенность евреев, — их стигматизацию как шпионов.

¹² Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 10.

перестраивает описанную Лотманом «треугольную» типологическую модель в «четырёхугольную».

Авторская трактовка образа Тирзы — открыто романтическая. Вопреки своему статусу служительницы наемной любви, в моменты страсти героиня воплощает подлинную стихию свободного эротизма: «Не наемный / Огонь горел в очах; без цели, томно, / Покрыты светлой влагой, иногда / Они блуждали» (IV, 48). Сам ее выбор заниматься проституцией представлен как результат ее стремления к свободе: «Свобода стала ей всего дороже» (IV, 48).

В центре второго сюжетного эпизода «Сказки для детей» (фабульно он является более ранним) находится рассказ о сексуальной инициации героя. Этот рассказ предваряется пародийным сообщением о сопровождавших его рождение демонических знаках — вое собак и волосатости («точно медвежонок», IV, 65) самого новорожденного. Сексуальная инициация Сашки предстает в поэме как пародийно-сниженное и доведенное до крайней непристойности проявление демонической страсти. Став свидетелем неудачной попытки его страдающего импотенцией отца совокупиться с молоденькой дворовой девкой Маврушей, Сашка немедленно после того, как отец оставляет арену своей неудачи, преобразается в некое подобие демона. Автор иронически сравнивает Сашку с демоном-губителем «Абадонной грозным». За этим сравнением следует уподобление Сашки Демону как падшему ангелу — Сашка испуган «новым адом», но помнит «Эдем». Пародийно обыгрывая метафорические концепты грехопадения и падения как утраты невинности, автор описывает начальный момент соития Сашки с Маврушей как его, в буквальном смысле этого слова, *падение* на нее и последующее превращение в *змею*: «Упал! (прости, невинность!). Как змея, / Маврушу крепко обнял он руками» (IV, 77). Сам образ действий Сашки автор иронически комментирует как инспирированный «чортом» («Сложить весь грех на чорта, — он привык / К напраслине»), а затем как бы всерьез сообщает, что «дух незримый, / Но гордый, мрачный, злой <...> / Играл судьбою Саши» (IV, 78).

Проникая в дом, где живут Тирза и ее коллега — проститутка Варюша, повествователь «Сказки для детей» сравнивает себя с «хромым бесом» — нарушителем запретов: «Вы знаете, для музы и поэта, / Как для хромого беса, каждый дом / Имеет вход особый; ни секрета, / Ни запрещенья нет для нас ни в чем...» (IV, 45–46). Упоминаемый здесь Хромой бес — это, конечно, Асмодей, герой знаменитого романа А. Р. Лесажа, бес любострастия, распутства,

азартных игр, роскоши и всякого рода увеселений и развлечений. Этот Асмодей уже прямо назван по имени в зачине второй части поэмы (как убедительно предположил Б. М. Эйхенбаум, эта вторая часть была началом отдельного, незавершенного произведения¹³). Здесь автор вместо традиционного обращения к музе «в досаде призывает» Асмодея.

Обращения к образу Асмодея — плод рефлексии автора над литературным дискурсом его пародийно-эротических поэм о современном демоническом герое. Дискурс этот строится на основе травестирования высокого дискурса романтической поэмы о Демоне. Причастность героев названных поэм Лермонтова демоническому началу не оспаривается, а утверждается. В авторской перспективе демонизм, хотя и весьма особого рода, предстает как основной пафос поэм данного типа. Этот пафос воплощается не только на уровне сюжета, но и на уровне речевого оформления текста. Автор нарушает литературные запреты и приличия и делает это вполне осознанно: «Луна катится в зимних облаках, / Как щит варяжский или сыр голландской. / Сравненье дерзко, но люблю я страх / Все дерзости по вольности дворянской»; «Но я привык идти против приличий» (IV, 44, 65). Общая провокативно-ироническая речевая манера автора, его постоянная склонность к обсуждению «запретных» аспектов сексуального поведения¹⁴ придают дискурсу Лермонтова демонические черты — черты, так сказать, говорения Асмодея. Как известно, согласно основной традиции христианской демонологии, дьявол причастен как к сфере грубой, запретной сексуальности, так и к сфере смеха, насмешки и иронии, к сфере комического. Демон похоти и смеха Асмодей дополняет мрачного падшего богоборца Люцифера. Так это для христианской культурной традиции в целом, так это и у Лермонтова.

¹³ В изданном в Гослитиздате (1946–1947; повторено в издании ГИХЛ, 1948) под редакцией Б. М. Эйхенбаума Полном собрании сочинений Лермонтова эта «вторая часть» напечатана как начало отдельной поэмы. Принятое им редакторское решение Эйхенбаум объяснял, в частности, прямыми указаниями автора: в конце «первой части» — на завершенность поэмы, а в первой строфе «второй части» — на то, что автор начинает новое произведение. См. аргументы Б. М. Эйхенбаума: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений. М., 1948. Т. 2. С. 504–505. Замещающее обращение к Музе «призывание» Асмодея тоже приличествует скорее началу текста, чем его середине.

¹⁴ Разумеется, здесь речь идет не о каких-то универсальных запретах, а о запретах, релевантных для избираемого автором жанра. Наличие соответствующих запретов у Лермонтова специально отмечается и обыгрывается.

Иначе, чем в пародийно-эротических поэмах Лермонтова, сюжет «Демона» трансформирован в его романе «Герой нашего времени». Как известно, «Герой нашего времени» возник в результате развития замысла незавершенного романа Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836), в котором был дан первоначальный набросок «героя времени» Печорина. В ходе этого развития принципиально изменилась жанрово-композиционная модель, на которую ориентировался автор. От модели единого нравоописательного повествования автор перешел к модели повествовательного цикла (четыре рассказа и повесть)¹⁵. Части этого цикла связаны друг с другом не только рядом явных сюжетно-композиционных скреп, но и спроецированностью всех сюжетов цикла на некоторый единый «миф текста». Как и для многих других текстов Лермонтова, для романа «Герой нашего времени» таким «мифом текста» является сюжет поэмы «Демон».

Наделив Печорина чертами демонического байронического героя — разочарованного имморалиста и рокового губителя, автор многократно и на разные лады повторил в ряде рассказов о его приключениях основной сюжетный ход поэмы «Демон» — рассказ о «влюбленном бесе», губящем объекты своей любви. В буквальном смысле этого слова в романе гибнет только одна из жертв демонической любви Печорина — соблазненная и покинутая им Бэла (ее гибель сопровождается, впрочем, и другими смертями, а также разрушением ее семьи). Однако и другие любовные приключения Печорина завершаются катастрофами, сюжетно эквивалентными гибели. Так, попытка Печорина овладеть «ундиной» («Тамань») заканчивается разгромом всего «мирного круга честных контрабандистов» (VI, 260). Искусительная и притворная (затейная как интрига и эксперимент), а потому демоническая, любовь Печорина к княжне Мери завершается для нее тяжелой душевной травмой. Печорин причиняет ужасные душевные страдания своей безропотной любовнице Вере («Княжна Мери»). Сходным образом развиваются и дружеские связи Печорина: Максим Максимыча он напоследок до глубины души оскорбляет своим равнодушием, а Грушницкого — и того хуже — провоцирует и убивает. Единственным из сблизившихся с Печориным персонажей, не пострадавших от этой близости, оказывается доктор Вернер.

¹⁵ См. об этом, например: Дурылин С. Н. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: Комментарий. 2-е изд. М., 2006. С. 12–14; Эйхенбаум Б. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе: Сборник статей. Л., 1969. С. 244–258.

Но у доктора Вернера «одна нога <...> короче другой, как у Байрона», и «молодежь прозвала его *Мефистофелем*» (VI, 269. Курсив мой. — В. П.). Иными словами, доктор Вернер — двойник Печорина, который тоже, в частности, и через посредство этого двойника, спроецирован на Байрона и Мефистофеля.

Типологический анализ сюжетов Лермонтова (в этой работе он лишь намечен) помогает, как мне кажется, лучше понять секрет очарования его поэзии и прозы — царства «одной думы», в котором есть и исключительное смысловое многообразие, и исключительное внутреннее единство.

А. С. Янушкевич
(Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
Россия)

Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста

В 1982 году в Париже вышла книга одного из виднейших представителей французского структурализма Жерара Жене́тта «Палимпсесты»¹, определившая вхождение этого понятия в филологическую науку. Еще раньше, в 1972 году, в двухтомную монографию «Работы по поэтике. Фигуры» исследователь, апробируя этот термин и концепцию гипертекстуальности, включил статью с характерным заглавием «Пруст-палимпсест». В отечественном литературоведении это слово-понятие получило права гражданства благодаря книге О. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест», в которой автор попытался осмыслить «связи пушкинской поэзии с “чужим словом” как ее внутренний структурный признак»².

Как известно, в античной культуре палимпсест — это «вновь написанная рукопись после смыывания (на папирусе) или соскабливания (на пергаменте) прежнего текста»³. Отталкиваясь от этого явления письменной культуры, Жене́тт усматривает «в форме палимпсеста [речь идет о Прусте. — А. Я.] <...> характерную черту одновременно письма <...> структуры его произведения и его видения людей и вещей <...> ею организованы в одно и то же время пространство мира и языка»⁴.

Лермонтовский палимпсест в этом отношении, как очень точно заметил, говоря о внутренней форме «Героя нашего времени» А. В. Михайлов, это поистине «запечатленное мышление»⁵. В отличие от поэзии Пушкина, где «наложение» своего на чужое и взаимодействие с «чужим словом» — публичный акт, у Лермонтова почти девять

¹ *Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré.* Paris, 1982.

² *Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест.* М., 1999. С. 11.

³ *Словарь античности.* М., 1989. С. 407.

⁴ *Жене́тт Ж. Фигуры: Работы по поэтике.* М., 1998. Т. 1. С. 262.

⁵ *Михайлов А. В. Обратный перевод.* М., 2000. С. 301.

лет (1828–1836) лабораторного поиска и уникального публичного поэтического молчания определяют особую природу палимпсеста не столько как подвижного, сколько как экзистенциального. Выбор своего пути был неразрывно связан с переписыванием традиции и ее парадигматического слома. Не решаясь до гибели Пушкина прямо заявить: «Нет, я не Пушкин, я другой...», Лермонтов девять лет последовательно и настойчиво доказывает это самому себе. Образ лирического героя — «свободного прошлеца» становится выражением бесконечного поиска в мире традиции.

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье;
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья...
(I, 34)

— так 15-летний поэт формулирует свою творческую задачу: поиск своего слова и его закрепление в «названьи» образов. Особая частотность в поэтическом лексиконе Лермонтова слов с семантикой «существованья» (около 100) — отражение общего процесса интенсивного самоопределения.

В 1830–1831 годах дважды в словаре поэзии Лермонтова появляется слово «пергамент». Сначала в стихотворении «Оставленная пустынь предо мной...», связанном с посещением летом 1830 года Ново-Иерусалимского монастыря, а затем в третьей редакции поэмы «Демон», традиционно датируемой 1831 годом, один и тот же эпитет «пыльный» сопрягает два этих понятия. Словесно-образные переключки, обусловленные образом монастыря («оставленная пустынь» — «земли пустынные равнины», «священная обитель» — «стена обители святой», «тайнства гробов» и гробницы — «памятник могильный» (I, 115; IV, 243, 246), развалины), определяют позицию лирического героя-повествователя. Оба пергамента обретают новую жизнь. Поэт оживляет их и пытается вдохнуть в переписанное сочинение мир своих мыслей и чувств. В стихотворении

...теснится чувствованье
К нам в грудь того, чему нет слов,
Что выше теплого участия,
Святей любви, спокойней счастья.
(I, 115)

В поэме «какой-то странник», в котором узнается поэт, не просто «поверил» монастырским преданьям, но и «перевел на свой язык / Рассказ таинственный...», не решившись передать эту повесть свету, ибо «Ценить он чувства не привык!» (IV, 246). Поиск своих слов, своего языка — основное направление творческой работы поэта-странника.

Своеобразным прологом к лермонтовскому концепту пергамента, с которым связана внутренняя свобода личности, служит его появление в пространстве первой драмы «Испанцы», написанной летом-осенью 1830 года. Уже в самом ее начале на приказание Алвареца показать «пергаменты свои», подтверждающие благородство происхождения, мятежник Фернандо решительно заявляет:

О, если б только я хотел молчать
Заставить вас (*трогая шпагу*), то без пергаментов
Я б это мог.

(V, 17)

Одним словом, палимпсестный образ пергамента в ранних лермонтовских текстах не случайная деталь, а существенный миромоделирующий факт.

Два «пыльных пергамента» в поэтических произведениях выступают как связь времен и вместе с тем как творческий акт, связанный с переписыванием на свой язык таинственных рассказов прошлого, их очеловечивания через новые чувствования и новые слова. В драме «Испанцы» он репрезентант внутренней свободы героя, его решительного отказа от предрассудков, утверждения того, что «...благородство не в бумагах, / А в сердце» (V, 10).

Очевидна генетическая связь этого палимпсестного образа с «пергаментным истлевшим свитком» из цикла «Подробных отчетов о луне» Жуковского, где заключено предание о древней Герсике и «о любви чудесной какой-то девы неземной...»⁶. Селенологические образы третьей редакции «Демона», прежде всего «багровой луны» (IV, 246), связанной с Демоном, и «ясной луны», которая смотрела на деву «участием полна» (IV, 247), конкретизируют эту связь. Столь же значим этот образ и в рефлексии демонического Фернандо. Он превращается в поэта, воспевая луну как символ памяти:

⁶ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 165.

Луна! — как много в этом звуке чувств —
Что будет, что теперь и что прошло, все в нем
Соединяется и что прошло!

(V, 33)

Лунный свет у раннего Лермонтова, как и в поэзии Жуковского, не просто натурфилософская реалья. В нем высветляется эстетическое содержание образа пергамента как важной реалии творческой позиции героя⁷.

Но важнее другое: в пространстве поэтической рефлексии юного Лермонтова палимпсестный образ наполняется жизнетворческим и мирозидательным смыслами. Показательна в этом отношении своеобразная антропологизация «пыльного пергамента» через настойчивое варьирование образа-символа скелета. Если в стихотворении «Ночь. П», написанном под влиянием байроновской «Тьмы», «*Скелет неизмеримый*» (I, 86; слово написано с заглавной буквы и дано курсивом) воссоздает образ смерти, праха и забвенья, то уже в оригинальной «Ночи» («Один я в тишине ночной...») происходит его оживление и очеловечивание:

И там скелеты прошлых лет
Стоят унылою толпой;
Меж ними есть один скелет —
Он обладал моей душой.

(I, 163)

А затем в лирическом монологе «1831-го июня 11 дня» возникает мотив возрождения через смерть, сотворения новых образов через оживление «скелетов прошлых лет»:

И сердце полно, полно прежних лет,
И сильно бьется; пылкая мечта
Приводит в жизнь минувшего скелет,
И в нем почти все та же красота.

(I, 182)

В этом же ряду и актуализация образа-концепта «призрак» с вариативным ударением на первом и втором слоге. Любопытно,

⁷ Подробнее см.: Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.

что традиционное ударение фиксирует жизненность, точнее, оживотворение образа через эпитеты «светлый», «печальный», «драгоценный» и мотив памяти: «Все жив печальный призрак прежних дней» (I, 179). Поэт, возрождая к жизни скелеты и призраки, пытается выявить через них свой взгляд на мир и человека.

В философии лермонтовского палимпсеста происходит последовательное моделирование мира как жизнотворческого процесса: образы пергамента и скелета-призрака обнажают характер поэтического мышления, поиск своей формы и своего стиля. Лабораторный палимпсест Лермонтова в отличие от пушкинского более откровенен: он не боится почти явного плагиата, но зато временная дистанция и ситуация «поэта из подполья» позволяют молодому поэту решительно стирать письма своих предшественников и творить новый мир и нового человека, формируя свой мирообраз и создавать свой поэтический язык. Молодой поэт не боится переписывать других, повторять самого себя, он стремится

К тому, что обещал нам Бог
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы.

(I, 79)

И за этим эмоционально напряженным действием уже не столько разрушение традиции, сколько попытка определить новое направление литературного развития, выход в ту ситуацию, когда, по известному выражению Белинского, Лермонтов оказался поэтом «совсем другой эпохи», а его поэзия — «совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества»⁸. Около 310 стихотворений, 20 поэм, шесть драматургических текстов, несколько прозаических опытов, написанных в течение девяти «подпольных» лет, характеризуются юношеским романтическим максимализмом и соответствуют кризисной эпохе русской общественной мысли и словесной культуры. По точному наблюдению А. И. Журавлевой, «в сознании человека русской культуры подобный форсированный драматизм, напряженная конфликтность в поэзии воспринимается именно как лермонтовская традиция, лермонтовская линия в литературе»⁹. «...все созданное им за семь лет, — замечает

⁸ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова. Санкт-Петербург. 1840 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 503.

⁹ Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 11.

Г. П. Макогоненко, — было поиском своего, лермонтовского, голоса в литературе»¹⁰.

Постепенно образ «пыльного пергамента» сменяется образом тетради «с давно известными стихами» (I, 123) или книги, развернувшейся «в пространстве бесконечном» (I, 293). Лермонтовский палимпсест постепенно обретает мирозидательную силу. Слом поэтики школы гармонической точности и формирование экспрессивной риторики, фиксация мгновенного поэтического переживания и его дисгармонизация позволяют говорить о своеобразном метаимпрессионизме Лермонтова, который характеризует природу его стилевых экспериментов. Гипертекст многочисленных неопубликованных и скорее всего не предназначавшихся к печати произведений — поле экспериментов для выявления «своего» через «чужое». Вместе с тем чужое «я», внедряющееся в общее пространство палимпсеста, по точному замечанию В. Э. Вацура, «это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей»¹¹, намечающая путь к полифоническому мышлению через диалогическое слово.

Происходит своеобразное очищение поля для нового типа поэтической рефлексии. «Борение дум» требует иного мышления и иного слова. Появление в 1830–1831 годах стихотворений с заглавиями, сначала фиксирующими время суток («Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III»), а затем напоминающими хронометраж дневниковых записей («1830. Мая. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «1831-го января», «1831-го июня 11 дня»), — прорыв не только в пространство безжанровой лирики, но и утверждение поэзии как вероисповедания. Это уже не столько исповеди, сколько летописи духовного и умственного развития поэта новой эпохи.

Лермонтовские ночи антиромантичны: в них редуцированы настроения таинственности и экзальтации, характерные для эстетики немецкого романтизма. Это прежде всего царство смерти, разложения, «судорожной боли». Поэтика некоторых картин восходит к натуралистической эстетике «неистовых». Вот лишь один пример:

Здесь кость была уже видна — здесь мясо
Кусками синее висело — жилы там
Я примечал с засохшего в них кровью...

¹⁰ Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987. С. 173.

¹¹ Вацура В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацура В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 315.

<...>

Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп...
(I, 83)

Страшные сны лирического героя формируют пространство бездорожья и безвременья. «...я мчался без дорог», «тусклое, бездушное пространство», «жизни гнусные деянья», «...летел, летел я // Далеко без желания и цели...», «полетел к своей могиле», «я сошел в темницу» (I, 82–84) — все эти хронотопные реалии из стихотворения «Ночь. I» получают развитие в других «Ночах», наполняясь экзистенциальным смыслом. Эсхатологические мотивы, отчетливо выраженные в этих текстах, выросли из сделанного в это же время прозаического перевода стихотворения Байрона «Darkness» («Тьма»). Финал этого опыта прочтения Байрона не случайно насыщен словами с приставкой «без»: она фиксирует общее состояние безвременья:

Мир был пуст, многолюдный и могущий сделался громадой безвременной, бестравной, безлесной, безлюдной, безжизненной, громадой мертвой, хаосом, глыбой праха; реки, озера, океан были недвижны, и ничего не ворочалось в их молчаливой глубине; корабли без пловцов лежали гния в море, и их мачты падали кусками; падая засыпали на гладкой поверхности; скончались волны; легли в гроб приливы, луна, царица их, умерла прежде; истлели ветры в стоячем воздухе, и облака погibli; мрак не имел более нужды в их помощи — он был повсеместен.

(II, 242)

Но тема поиска пути во тьме, оживотворения мертвого, идеи богоборчества становятся оригинальным постскриптумом к общей байроновской картине конца мира. Каждая из трех «Ночей» Лермонтова последовательно стирает с байроновского пергамента мрак и тьму. Если первая «Ночь» заканчивается желанием «изречь хулы на небо» (I, 84) и пробуждением героя, то вторая «Ночь» — выход из царства смерти, разрушения мрака и обозначение своего пути «на север»:

Туманом облачился образ смерти,
И — так пошел на север. Долго, долго,
Ломая руки и глотая слезы,

Я на творца роптал, страшась молиться!..
(I, 88)

Третья «Ночь» — акт самосознания, обретения своего «я» в мире «наших дум» и «наших бурь». «Он здесь», «Кто ж он? кто ж он, сей нарушитель сна? / Чем эта грудь мятежная полна?» (I, 118) — это явление «таинственного посетителя» автопсихологично. «Свеча горит», «блеск ее с лучом луны в стекле / Мешается...»; «Огонь живой с презрением в крови!» (Там же) — все это воспринимается как свет во тьме, как внутренний свет. Из байроновской «Тьмы» (в лермонтовском переложении — «Мрак. Тьма») поэт через три «Ночи» мучительно идет к своим русским дням. В «Отрывке» (1831), являющемся монологом Мстислава Черного из задуманной исторической поэмы, воспоминание об «ужасных трех ночах» («Три ночи я провел без сна...»; «...одна, одна слеза / Была плодом ужасных трех ночей...») воспринимается как акт самосознания и выход в пространство жизни и свершений. Звучит утверждение своего пути:

Свой замысел пускай я не свершу,
Но он велик — и этого довольно;
Мой час настал — час славы, иль стыда;
Бессмертен, иль забыт я навсегда.
(I, 246)

Это утверждение отчетливо проявилось в палимпсестной рефлексии Лермонтова на пергаменте байроновского перевода «Тьмы. Мрака». Прозаический перевод — почти не расчлененный поток сознания. Эсхатологическое пророчество стирается через живой голос индивида, творящего свой мир уже в пространстве дня.

Датированные поэтические тексты Лермонтова 1830–1831 годов — монологи, но в них принципиальное значение имеет диалогическое слово. Это диалоги с жизнью, судьбой, с предрассудками и традицией. В стихотворении «1830. Маия. 16 число» еще живы образы и отчетливо слышатся интонации третьей «Ночи». Черда вопросов обращает взор поэта через образ физической смерти к теме своего предназначения и поэтической судьбы. Московские впечатления и их последствия обретают мирозидательный смысл в монологе «1830 год. Июля 15-го (Москва)». В текстах, датированных 10 и 30 июля 1830 года, поэт расширяет пространство исторической рефлексии. Наконец, в стихотворениях «1831-го января», «1831-го июня 11 дня», «Сентября

28» он последовательно пишет летопись своей духовной и творческой жизни. 32 октавы второго стихотворения — поэтическая симфония «боренья дум», «страстей возвышенных», «глубоких дум», «напряжения душевных сил», страданий и радостей, желаний и тоски. И в этом пространстве жизни звучит и набирает силу тема своей поэтической судьбы, своего предназначения, своего голоса. «...все образы мои», «слов / Не нахожу», «неведомый пророк / Мне обещал бессмертье...», «...я каждый день / Бессмертным сделать бы желал...», «Я предугадал мой жребий...», «И как я мучусь, знает лишь творец», «арфы звук в молчании ночей» (I, 177, 178, 183, 185, 186) — все эти слова, понятия, образы, максимы формируют прорыв к своему слову и жанру.

От «Ночей» к датированным стихотворениям идет поиск и обретение своего времени. Рассеивается мрак и тьма байроновского палимпсеста. 1831 год становится переломным в поэтическом самоопределении. Стихотворения «Мой дом», «Слава», «К себе» формулируют одновременно и философию жизни, и эстетические принципы.

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно

— заявляет он в «Моем доме» (I, 291).

Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства

— говорит он в «Славе» (I, 306).

На фоне поэзии Пушкина и поэтов пушкинского круга, в контексте декабристской традиции Лермонтов разрушает гармонию звучания и жанровые каноны. Его свободолюбие обретает драматизм и максимализм, возвышаясь до философии богоборчества. К идеалам добра он прорывается через демонизм и этику сверхчеловечества. Экспрессивная напряженность, ритмические сбои и орфоэпические неологизмы формируют не особый образ лирического героя, а особый тип поэтического мышления. Молодому Лермонтову тесно в рамках традиционных жанров и стилей. Его «ночи» и «дни» не столько хронотопичны, сколько мирозидательны: это монологи экзистенциального сознания, «запечатленное мышление».

Философия «категорического императива» получает в монологах 1830–1831 годов поэтическое выражение. Но образные концепты, типа: «мне нужно действовать», «я предузнал мой жребий», «жажда бытия», «я хочу», «я должен», «мой час настал», «утонул деятельным умом» — не просто слова. Это последовательное утверждение своей творческой экзистенции в скрытой или явной полемике с традицией. Написав в 1832 году: «Нет, я не Байрон, я другой...», 18-летний поэт максималистски заявляет о своих притязаниях на бессмертие: «Я — или бог — или никто!» (II, 33). Философия палимпсеста неотделима от экзистенциальной философии и философии категорического императива.

Около 240 стихотворений, написанных в 1828–1831 годах, несмотря на различие жанровых установок (послание, романс, песня, элегия, стансы, посвящение, эпиграмма), безжанровы. В них разрушены композиционные рамки, стилевые особенности, содержательная основа канона. В посланиях, посвящениях на первый план выходят «мои минувшие сужденья», «мой ум» («К П...ну»), «плоды моей небрежной музыки», «оттенок чувств», «души моей жар», «слова мои» («Посвящение. N. N.»), «мой дух» («К...»), «порыв дум живых» («К другу»). В песнях, романсах, «русской мелодии» с неистовой силой звучат образы и мотивы внутренней жизни. Элегии превращаются в философские монологи. Определяющей темой всех текстов становится выбор пути, диалог с судьбой. «Творческая дума» — эти слова из стихотворения «Один среди людского шума...» (1830), пожалуй, с предельной точностью формулируют природу жанровых поисков юного поэта. Палимпсестные вкрапления в эти своеобразные гипержанры — важный прием самоопределения. В «чужом» Лермонтов отыскивает близкое ему; трансформируя «чужое», он создает «свое». Его метаимпрессионизм отражает драму сознания, передает его вспышки для запечатления мгновений как элементов нового бытия.

Ранняя лирика Лермонтова — богатый материал для отыскания литературных источников. Причем, каждое, даже самое небольшое стихотворение — комбинаторика отдельных стихов из самых разных русских поэтов, а нередко с подключением их переводного материала из Парни, Шиллера, Байрона. Достаточно перелистать несколько страниц текстов 1828–1829 годов. В послании «К Д...ву» (Д. Дурнову) слышатся отзвуки посвящения Рылеева к поэме «Войнаровский». Стихотворение «Пир» пронизано образами «Беседки муз» Батюшкова, послание «К друзьям» — настроениями

гусарского гимна Дениса Давыдова «Я люблю кровавый бой...», а 12-стишная «Война» буквально соткана из стихов и мотивов Пушкина и Батюшкова. «Романс» — парафраз на тему «Бедного певца» Жуковского. «К Нине» — вольный перевод из Шиллера — восходит «К Эмме» Жуковского. «Баллада» с подзаголовком «Из Байрона» накладывается на образный строй перевода того же Жуковского из «Замка Смальгольма» Вальтера Скотта. Эта амальгама из стихов, мотивов, образов, настроений поэтов различных направлений и стилевых систем не причуда поэта, а осознанный прием творческого соревнования, опробование поэтики диалогического слова. Каждое стихотворение — поиск новой интонации.

Но нередко средь веселья
Дух мой страждет и грустит,
В шуме буйного похмелья
Дума на сердце лежит.

(I, 19)

Это заключительное четверостишие из послания «К друзьям» обретает жизнетворческий смысл. «Дума на сердце», «дух мой страждет и грустит», «тяжкому я предаюсь мечтанью», «полный весь тоскою», «предсмертное страданье», «слабеет жизни дух» — концентрация этих образов и настроений в общем контексте эсхатологических настроений обостряет столь важный для юного Лермонтова мотив действия, получивший свое философское обоснование в стихотворении-манифесте «1831-го июня 11 дня»:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдохнуть.

(I, 183)

Эпитет «деятельный» не просто внедряется в палимпестные тексты, но и получает оригинальную орфоэпическую огласовку через сдвиг ударения на второй слог: «**де**ятельный»: «С **де**ятельной и пылкою душой...» (I, 59); «И утонул **де**ятельным умом / В единой мысли...» (I, 247). Ударение на «я» в эпитете «деятельный» — принципиальная установка Лермонтова в утверждении действия как потребности времени и самоутверждения. Это уже даже не действие,

а *деяние* как акт почти сакрального предназначения, проекция на «Деяния апостолов». Достаточно выписать из палимпсестных текстов юного поэта все слова, обозначающие временные отрезки, чтобы почувствовать экспрессию их переживания как мгновений вечности и вспышек-прозрений безвременья. «...я минутами лишь жил; И те мгновенья были мук полны...», «...в краткий час / Я жил века...», «...и в этот миг готов / Пожертвовать собой...», «...влачу мучительные дни / Без цели...», «Грядущее тревожит грудь мою» (I, 177, 178, 180) — эти и многие другие поэтические максимы отражают обостренное чувство времени.

Лермонтов формирует свою философию времени как процесс самопознания и акт размышления. Как справедливо замечает исследователь, «Лермонтов достигает этого тем, что стремится не просто сообщить мысль, изложить ее, а показывает ее в возникновении и движении. Иначе говоря, философский монолог Лермонтова содержит не мысли, а размышление»¹². В поэтике палимпсеста важен и сущностен не столько момент стирания «чужого», сколько диалог с ним в процессе сотворения своей «думы». Для Лермонтова дума не жанр, как это было у Рылеева и Кольцова. Это состояние поэтической рефлексии. По существу, каждый из его монологов — дума.

Характеризуя пространственно-временной палимпсест Пруста, Женетт говорит о парадоксе его «Поисков»: «...они представляются одновременно как произведение и как подступ к произведению, как завершение и как генезис, как поиск утраченного времени и как дар обретенного времени»¹³. Поиск нашего времени в ситуации безвременья — важный момент в структуре лермонтовского палимпсеста.

Для поэтического самоопределения не менее важен был и поиск своего пространства как реализации философии действия и деятельного характера. Две его юношеские, по существу первые поэмы, стали реализацией этого поиска в обретении кавказского топоса как своего личного пространства. Палимпсестная структура поэмы «Черкесы» — причудливая смесь хронотопных моделей русских поэтов-предшественников. Предполагавшийся эпиграф из эпилога «Кавказского пленника» Пушкина вводит образ «преданья темные молвы». Затем через наложение отдельных стихов и целых строф из поэмы «Освобожденная Москва» И. И. Дмитриева,

¹² Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. С. 61.

¹³ Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 1. С. 97.

«Славянки» Жуковского, «Сна воинов» (перевода отрывка из поэмы Э. Парни «Иснель и Аслега») Батюшкова, поэмы «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» И. И. Козлова — произведений, не имеющих никакого отношения к кавказскому мирообразу, — Лермонтов творит оригинальную этнографическую поэму о жизни и нравах черкесов. Исключив из повествования любовный сюжет, он ведет поиск в области повествовательного стиля.

Шестая строфа — комбинаторика нарративных стратегий Козлова и Жуковского в области пейзажных зарисовок; девятая и десятая — прямые, почти буквальные реминисценции из Дмитриева и Батюшкова в сфере батальной живописи. Павловский топос и осенний хронос «Славянки», путешествия по садам Романтизма, переносятся на берега Терека и окрашиваются «весенней свежестью». Лермонтов нарушает порядок следования строф элегии Жуковского, шестистопный ямб заменяет четырехстопным, меняет ударение в слове «сорван». Но главное для него — искусство пейзажа. Отдельные выражения Жуковского он оставляет без изменения, завершая свою картину известным стихом о падающем листке: «Смущая тишину паденьем» (III, 11). Батюшковский отрывок из 11 стихов он практически не меняет, редуцируя лишь эмфатику через изъятие восклицательных знаков. Любопытно, что в конце строфы память о батюшковском искусстве баталиста закрепляется знаковой рифмой из элегии «Пленный»: «Дона — Рона» (III, 14). Одним словом, палимпсест «Черкесов» по сути своей экзистенциальный. Идет интенсивный процесс поиска своего стиля и нарратива через отбор разнообразных форм повествования. Одно стирается, другое вступает в диалог, «чужое» накладывается на «свое». Поиск «новых чувствований», «образов иных существовань» определяет пространственно-временной палимпсест молодого поэта. Поэзия Золотого века не просто вступает в диалог с лермонтовскими поисками. Она переплавляется в горниле его мышления как память о другом времени и другом поэтическом стиле.

Традиционно разговор о «Кавказском пленнике» Лермонтова сводится к сюжетным различиям с Пушкиным, особенно ощутимым в финале поэмы: гибель обоих героев. Но думается, главное отличие двух «Кавказских пленников», проявляющееся уже на разных уровнях организации текста, связано с нарушением пушкинского канона свободолюбивой поэмы. Коллективный образ пленников молодых, лишенных надежд, души которых «Тонули в думе роковой», видящих «гроб перед очами» (III, 19, 18), формирует общую атмосферу неволи

как судьбы. «Они в цепях, они рабами!» (III, 18) — эти слова звучат как приговор. И в этом контексте история кавказского пленника, его гибель воспринимаются как образ поколения и трагедия безысходности.

Он слышал слово «навсегда!»,
И обреченный тяжкой долей,
Почти дружился он с неволей.
(III, 23)

Эти стихи предвосхищают финал поэмы. Гибель героя не случайно сопровождается образами охлаждения, оцепенения, онемения. Пушкинский герой, освобожденный пленник, уходит в жизнь, он вспоминает, как «...в горах черкес суровый / Свободы песню запевал»¹⁴. Открытый финал пушкинской поэмы, герой, уходящий в жизнь, и мучительный вопрос «Где?» с последующим многоточием в конце лермонтовской поэмы (III, 36), смерть героя — две вариации на тему героя века.

Появление почти одновременно первой редакции «Демона» — путь к своему герою. Стихотворение «Мой демон», созданное в это же время, — палимпсестный вариант одноименного пушкинского произведения. Но то, что для Пушкина было выражением духовного кризиса 1823 года и по существу отказом от демонического героя¹⁵, для Лермонтова — акт своеобразной приватизации традиционного образа. Если в редакции этого стихотворения 1829 года поэт в одной 16-стишной строфе фиксирует облик своего героя, то уже в автопалимпсесте 1830–1831 годов в четвертой строфе воссоздает процесс постижения демона как автопсихологического явления:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства

¹⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.: Л.], 1937. Т. 4. С. 128.

¹⁵ Показательно, что первоначальное заглавие «Мой демон» (Мнемозина. 1824. Ч. 3) уже через два года в «Стихотворениях Александра Пушкина» (1826) обретает канонический вариант «Демон». Пушкин решительно и принципиально отказывается от связи этого героя с своим лирическим «я» и объективирует его как этап своей творческой эволюции.

И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

(I, 319)

Следующие этапы лермонтовского палимпсеста: шиллеровский, байроновский, формирующие поэтику драматургии и поэзный мирообраз, — обостряют проблему героя нашего времени. Последние пять лет жизни и творчества — утверждение «внутренней формы» и путей развития русской прозы на пути к Достоевскому и Толстому — своеобразный автопалимпсест, но это уже особый и специальный разговор.

Палимпсест как отражение «запечатленного мышления» и поиска своего поэтического стиля через диалог на пути к новому лермонтовскому направлению — любопытнейший феномен авторского миромоделирования и уникального житнетворчества юного гения.

К. Г. Исупов

*(Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия)*

О метафизике Лермонтова

Наша задача — прояснить кардинальные черты метафизики Лермонтова в связи с основными мотивами его творчества. Начнем с мифологемы ‘игра с Судьбой’; с ней мы встречаемся уже в центральном тексте ранних философических опытов («1831-го июня 11 дня»). Здесь предьявлены не только основной тематический репертуар позднейшей творческой работы, но и специальная акцентуация ‘судьбы’, а в 23-й строфе дан предварительный «автопортрет» Печорина.

Личнобиографическая акцентуация Судьбы возникает на асимметрии ожидания и результата. Рано уяснив для себя онтологический дискомфорт своей исторической реальности и свое крайне неудобное место в зазоре между возможным и сужденным, Лермонтов предался своей основной теме в форме вечного вопроса: «Как же так получается, что одному ему на этом пире жизни не нашлось места?»

У авторов, для которых эссе Мережковского («Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», 1909) было не только конъюнктурной попыткой завербовать классика в ряды инициаторов «нового религиозного сознания», мы найдем точную аргументацию позиции Лермонтова как первого поэта-метафизика, обладавшего даром общения с мировыми духовными сущностями в полной развертке аксиологической шкалы: от благодатных до демонических. К таким авторам принадлежал и Д. Андреев: «...лермонтовский Демон — не литературный прием <...> а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании <...> В противоположность Байрону Лермонтов — мистик по существу»¹.

Печорин сознает свою кавказскую повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных

¹ Андреев Д. Роза Мира. М., 1991. С. 183.

происшествий, в которых ничего не цепляет его внимания; этим и объяснима его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максиму Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными метафорами. Так, в стихотворении «Не верь себе» (1839) встречаем образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол (восходящие к Гераклиту, Платону и Плотину). Они связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как 'игра судьбы', 'мир = сцена' и прочими дериватами этого ряда².

Но, замыкая на себя факты и фактики несущественной и мелкой жизни, герой мнимо «событирует» ее, стущая эмпирию повседневного, оплотняя и уплотняя ее столь энергично, что она, эта эмпирия, и впрямь прообразуется во «всамделишную» для тех, кто не играет в придуманную жизнь, а просто живет в ее прозаической обыкновенности. В дурном своем пределе выдуманная Печоринным жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной («честные контрабандисты», Бэла, Грушницкий, Вулич).

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым в предисловии к английскому изданию 1958 года) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область — между игрой и жизнью, благодаря чему отблески относительно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющей ему эстетически конструировать судьбы других — вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли. Случай, говорит Печорин, помог ему решить участь Грушницкого. Этимологически сродненное 'случай' и 'участь' снимает оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно причиненного) в плане волевых инициатив героя.

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то

² См. раздел, посвященный игре, в составе статьи «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 305–306; автор раздела — Ю. В. Манн. См. также: Ефимов А. А. Игровое начало в прозе М. Ю. Лермонтова. Автореф. дисс. Таганрог, 2009; Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 191–262.

ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором — догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексию героя по поводу личной судьбы: в первой речь идет о судьбоносной принужденности к роли «палача или предателя», во второй — о неугаданности «назначения высокого». В первой реплике подчеркнута подневольность поступков, что, если мы будем мыслить Печорина в предложенной им театральной терминологии, наводит на мысль о трагической вине героя. Во второй реплике в специально античном контексте определяется содержание трагического: это не перипетии, не переходы от счастья к несчастью (по Аристотелю) и даже не гибель, а главная в жизни ошибка, фундирующая всю совокупность личных катастроф. Конечный вывод: жизнь — это глупая шутка («И скучно и грустно», 1840). Эту главную ошибку, обращающую все личнобиографическое в сплошную неудачу, а Божий замысел о мире — в насмешку, можно определить как неугаданность Судьбы.

Герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности; случайное же в этой цепочке выглядит как экспромт героя-«режиссера». Но в результате, оказавшись в плену сочиненных и разыгранных на сцене жизни сюжетов, герой-«актер», заменяя реальную эмпирическую причинность условно-игровой каузальностью, «невольно», с акцентом на «трагическую вину», обращает эту условную каузальность в безусловную, то есть в судьбоносную.

«Игра с Судьбой» — единственная игра, в которой на деле нет ничего игрового, она осерьезнивается, опричинивается в правилах эмпирической и неумолимо серьезной реальности. Это момент перехода игры из сферы прекрасной бесполезности, эстетической «незаинтересованности» и «целесообразности без цели» (Кант) в область необратимо-трагического.

На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический и даже лукавый характер, откуда уже полшага осталось до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений и их героев: помешательство (не обязательно «творческое безумие»), суицид и гибель подстерегают авторов и их героев — инициаторов игры с Судьбой — у врат отчаяния. В игре со смертью Вулич, выигрывая, проигрывает; в жутковатой этой фабуле Печорин то оракул, то свидетель, и вся она маркирована концептами ‘(карточной) игры’, ‘предопределения’ и

‘Судьбы’. Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») поставлена в симметрию печоринской догадке о невольном предсказании Вуличу его судьбы. Отметим: опять «невольном». Печорин полагает, что если этот мир — насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальнее, то есть в обыденную повседневность и в бытовое сознание. Интенция мировой онтологии на игру дает человеку шанс на самореализацию в векторе свободы, ибо игра и есть форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения.

Беда героев Лермонтова в том, что они не в состоянии (или не успевают) выбрать между ценностными полюсами ‘игры’ — они не хотят оставаться ни в состоянии непродуктивного злоторчества, ни в топосе непрерывного креатива. Им, Демону и Печорину, нужно все сразу и немедленно, чтобы пережить процедуры игровых инициаций и убедиться в правоте обоих суждений: «мир есть игра» и «игра есть целый мир». Если бы это им удалось, последняя глубина отвращения к Бытию, то есть онтоидиосинкрязия, стала бы начальной точкой возвратного движения к вечно играющему Творцу, к пляшущей Софии (Прем. Сол. 8: 27–31) и к мировой радости непрерывно ликующего в своей вечной игре Универсума.

Но Печорину и этого не дано. Он остается в вечном онтологическом зазоре между игровой условностью и безусловной каузальностью Судьбы, то есть в ситуации, непригодной для жизни.

Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В ней нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат и ему заведомо скучно от того. ‘Скука’ (= ‘хандра’) здесь — эрзац ‘мировой скорби’; это того рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему: немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С. П. Шевырев в известной рецензии на роман в 1840 году).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силой), надо самому для кого-то стать судьбой. В античной картине мира выше всех и всего — Тюхе, над Судьбой нет Судьбы³. Печорин в рамках своей

³ Если человек дохристианских культур призван был спокойно и стоически принять свою судьбу, не споря с ней, то для христианской теологии Провидения важно понять человека как тварь, созданную свободной и приглашенной к соработничеству с Богом в зодчестве истории (См.: Горан В. II. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур: Сборник статей. М., 1994). Лермонтов чаще сближает, чем разделяет

онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы» — VI, 321), что ставит под сомнение снятие с себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит <...> и рок этот — сам Печорин»⁴.

Метафизический опыт Лермонтова включает аспект, который мы определим так: дефицит Эроса и фобия связанности.

Следует с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки. Сквозь горделивые афоризмы (например, о дружбе, в которой «один всегда раб другого» — VI, 269) сквозит жалкая улыбка отвергнутого на пиру жизни. Есть ряд реплик, предъявленных читателю для апофатического опознания, то есть для инверсивного вспять-чтения. Апофатический режим понимания — это понимание тезиса «от противоположного». Именно так, как читают арабские манускрипты (справа налево), В. Розанов советовал читать первое «Философическое письмо» Чаадаева: от конца к началу. Утопии А. Платонова читаются как антиутопии. Подобным образом, если следовать инициатору апофатики Дионисию Ареопагиту, для Лермонтова герой его времени не есть то-то и то-то, а также не есть то-то и то-то, потому что он есть все это, вместе взятое и нечто сверх того.

Лермонтов — основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочия которой входит и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие).

Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы от положительной точки благодатных поступков до отрицательного предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губительной для них авторской режиссуры. Начинается все как игра-забава (например, флирт с Мери), а заканчивается, когда герой, играя, заигрывается в игре с Судьбой.

Судьбу и Промысел, но ему дорога мысль о волевой и даже мятежной свободе поступка. См.: Красикова Е. В. Концепт «судьба» в космологии М. Ю. Лермонтова // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 2004. № 4. С. 104–112.

⁴ Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 645–646.

Чуждый завершению и овнешняющему оформлению романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

Лермонтов выстроил для своего героя удивительный мир без ближнего, без Другого, без Эроса, то есть некий негативный Универсум, вся онтология которого — даже не зеркальная, а попросту ничтояствующая.

Невозможное сочетание волонтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотиться. Два человека сказали, не сговариваясь, о жажде и невозможности воплощения печоринской души. Подводя итоги по поэмам 1828–1832 годов, Л. В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»⁵; нечто близкое, по ходу мысли, сказал и В. Н. Ильин⁶.

В мире Печорина нет Другого (Другой), в этом главный пробел в сопутствующих его жизни обстоятельствах и основа негативной мотивики его поведения.

Печорин принадлежал к тому психологическому типу людей, которые не доверяют однозначной телеологии. Их не устраивает привычная для всех детерминистская схема: ‘причина → следствие’. Причина могла быть такой и эдакой, а следствия дробятся и умножаются. Событийная режиссура Печорина предполагает технологию альтернативной детерминации. Усилием воли, упреждающей события, герой насильственно вносит в порядок Бытия сюжетобразующие энергии личной онтологической прихоти по модели «все будет так, как я хочу!» (предчувствие мифотворческой демиургии символистов).

Поступки Печорина эксклюзивны и неожиданны для него самого. «Обстоятельственные» декорации предстоящего события создаются не им, но его Судьбой. Зато в рамках «сцены» герой свободен так или иначе выстроить сюжет, который, когда выбор

⁵ Пумпянский Л. В. Лермонтов. С. 604.

⁶ «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насильственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее развоплотиться и уйти» (Ильин В. Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова // Ильин В. Н. Пожар миров: Избранные статьи из журнала «Возрождение». М., 2010. С. 340; статья 1962 года).

состоялся, становится этически неотменяемым, то есть роковым и для него, и для «персонажей» изобретенной им интриги.

В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрюмую каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посястороннего, отяжеленного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт — топос свободного целеполагания, что делает возможным соработничество Бога и человека в творчестве Истории (синергия), постольку в этот топос могут вместиться сценариумы наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим: «наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игровой (то есть условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратимо вплетаются в орнаменты общей жизни и предворяют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

Таковы итоги дурной множественности причин, вносимых в порядок жизни. Она становится дискретной, испещренной прорехами, теряет ценностную определенность; в ее черных дырах Ад размахивает кулаками. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности.

Лермонтов пытается метафизическими аргументами оправдать своего героя, ссылаясь на классическую традицию. Знаменательна аллюзия в «Журнале Печорина»: «Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует» (VI, 294).

«Кто-то» — это, конечно, Платон с его учением об идеях (эйдосах); тезис «форма есть действие» — вывод из рационалистической транскрипции платонизма у Аристотеля, который в трактате «О душе» связал «материю» с «формой»: «Материя есть возможность, форма же — энтелехия» (Кн. 2. Гл. 1. 412а. 9–10)⁷. Придуманная Стагиритом «энтелехия» (действительность и завершенность всякой

⁷ *Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 394.*

вещи) логикой динамической телеологии связана с «энергией» («Метафизика». Кн. 9. Гл. 4. 1047а. 30–33)⁸. Но и эта отсылка к авторитету античной мысли никого не спасает.

Герой «нашего времени» не героичен — таков авторский аксиологический диагноз, поставленный Печорину (посмертный, а потому интонационно хладнокровный, если не нейтральный). Отсюда же и удвоенное самовосприятие Печорина: он 1) гений онтологических разверток и 2) профан относительно вне его воли результирующей живой жизни, для которой он теперь — по сбытию события, оказывается лишним в самом прямом смысле.

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз, примененный к современности в «Думе» (1838), повторен почти дословно прозой в романе: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою» (VI, 343). Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания. Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту — Мировым Злом. В этой злой жизни герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он отдается не без сладострастия («зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» — VI, 294). Злыми оказываются и мотивы поступка, и его результаты, и всякое воление теперь — исполнение злого. Печорин вольно или невольно усиливает имманентную миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, или «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, в которой нет уже и капли добра. Негативная стихия злого целиком охватывает существо Печорина, превращая его в марионетку собственных намерений. Печорину нравится играть «роль топора в руках судьбы», но эта его игра демонически пуста, позерство и

⁸ Там же. С. 239.

актерство оставляет его в ситуации безблагодатного одиночества, в которой «и жизнь, и слезы, и любовь», как в известном шедевре Пушкина, никогда не «воскреснут вновь». Эротическая тема в романе решается трагически. Коль скоро герой питает свои душевные силы страданиями и радостями других, становится ясным, что это позиция наивного, но необоримого эротического вампиризма. О понимании героем Вампира прямо сказано в тексте.

Предлагаем читателю подумать над соседством Печорина и почти двойника его — Николая Переслегина в одноименном романе Ф. Степуна (1929). Вот один из тезисов героя, слишком напоминающий сентенцию Печорина: «Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, но и мера страдания самых дорогих нам людей»⁹. Жизненные трагедии других хладнокровно обращены в «образ, иероглиф, в памятку <...> в служебное средство»¹⁰. В романе, перенасыщенном великими именами, цитатами и аллюзиями, именно Лермонтов не упомянут ни разу. В мемуарах «Бывшее и несбывшееся» (1936) Степун признается, что роман его автобиографичен; это делает текст «Николая Переслегина» жутковатой парафразой ставрогинской исповеди.

Классика не наследуется выборочно, — и в этом ее огромная заслуга перед будущим и столь же немалая вина за наши проступки в море страстей человеческих.

⁹ Степун Ф. А. Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 110.

¹⁰ Там же. С. 154.

О. В. Сливацкая
(Санкт-Петербургский
государственный университет
культуры и искусств,
Россия)

«Идеальная встреча»: Лермонтов и Лев Толстой

Сопоставление имен Лермонтова и Толстого — лишь фрагмент большой истории литературы, и как фрагмент он относительно ограничен и замкнут. Но этот фрагмент находится в основном фарватере русской литературы с ее «вековечными» вопросами, которые, решаясь постоянно, не решаются никогда. Они относятся к самым главным, по словам С. Г. Бочарова, «сюжетам русской литературы»¹, порожденным «сверхличным организмом».

Хронологически Лермонтов — предшественник Толстого, и в этом смысле их соотношение имеет только один вектор. Но как вершины искусства Лермонтов и Толстой сосуществуют в большом времени. И в этом смысле — они современники². Речь идет не о «влиянии», а о встрече, при которой каждый остается самостоятельным, но с проясненными по-новому смыслами. Такой компаративистский подход, в котором взаимодействуют оба ракурса — синхронический и диахронический, был объяснен О. Мандельштамом в эссе «О природе слова». Он впервые указал на роль А. Бергсона в новом понимании принципов литературных связей, основанных на теории относительности Эйнштейна: «Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию. Уподобление

¹ Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

² Проблема таких сопряжений посвящена книга: Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М., 2012 — особенно ее теоретический раздел (с. 7–45).

объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени <...>, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно поэтому, более плодотворную для научных открытий и гипотез»³. Такую встречу Мандельштам назвал «идеальной». Она прямо не зависит от хронологии и любых внешних обстоятельств, но при ней происходит «гениальное чтение в сердце»⁴ обоих художников.

Эта встреча происходит в том пространстве, в котором действуют, по Бергсону, «длительность и одновременность»⁵. Вместо линейного времени, подчиненного закону причинности, Бергсон оперирует понятием «развернутое время», что означает «время, вытянутое в пространстве». Это «измерение позволяет нам располагать рядом то, что дано в последовательности: не будь его, у нас не было бы места для такой операции»⁶.

Сопоставлять двух художников нужно с большой осторожностью — как равнозначные величины, но погруженные в поток времени. Характер их взаимоотношения ближе всего к тому, что Жерар Женетт назвал *палимпсестом*: сопоставление их миров позволяет «выделить их общую сущность с помощью чуда аналогии»⁷. Однако хронология, организующая «длительность», требует выявить в первую очередь те смыслы, которые содержатся в романе Лермонтова и проецируются на «Войну и мир».

* * *

В «большом русском романе», романе Толстого и Достоевского, достигнут уровень универсализации, позволяющий говорить о кардинальных антропологических открытиях. Само понятие «человек Толстого» или «человек Достоевского» означает важнейший этап в постижении самого феномена человека. При всем неустановившемся

³ Мандельштам О. Э. О природе слова // Мандельштам О. Э. Об искусстве. М., 1995. С. 232.

⁴ Там же. С. 223.

⁵ Ср.: «Под встречей я подразумеваю, что мы имеем дело с двумя “излучателями”, двумя силами или, если следовать образу “сцены”, с двумя протагонистами...» (*Нэтеркотт Ф.* Философская встреча: Бергсон в России: (1907–1917). М., 2008. С. 57; подробно об этом труде шотландской исследовательницы см.: *Доброхотов А.* «Философская сцена» // Вторая навигация: Альманах. Мюнхен; Харьков, 2009. Вып. 9. С. 116–122).

⁶ Бергсон А. Длительность и одновременность: (По поводу теории Эйнштейна). Пг., 1923. С. 51, 52.

⁷ Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 80.

характере терминологии улавливается, к примеру, различие между «героем Тургенева», с одной стороны, и «человеком Толстого» — с другой. Разница, во-первых, — в уровне универсализации: в «большом русском романе» человек настолько приподнялся над конкретикой текста, что ведет свое, как будто независимое существование. Во-вторых, его интегральные проявления объемней, полнее, захватывают больше аспектов, а подходы к нему многогранней: читатель и наблюдает за ним со стороны, и судит, и проникает в глубины его сознания, а подчас и становится им. Вместе с тем, выделившись и обрета как будто самостоятельную жизнь, герой не теряет генетическую связь с породившим его текстом, поскольку неизменно проявляет себя присущий высокому искусству изоморфизм поэтики и антропологии⁸.

Можно ли видеть в романе Лермонтова стадию на пути к антропологическим открытиям «большого русского романа»?

* * *

Эстетическое целое текста коррелируется с общими законами мироздания. Поскольку модель жизни — это волна и частица, поток и перебой, в словесном искусстве действуют обе тенденции. Одна — к дискретности, заостренной фрагментарности, обособленности компонентов. Другая, противоположная ей, — к единству, к слиянию, к затушевыванию границ, то есть к преодолению дискретности. В этом коренная разница между искусством Лермонтова и Толстого. В «эстетическом целом» «Героя нашего времени» доминирующим понятием является дискретность. Поскольку мир структурирован дискретным образом, то дискретность построения — непереносимое свойство литературного текста. Фрагментарность органически присуща эпике как проявление особого свойства мира⁹.

У Лермонтова дискретно все. В первую очередь макрокомпозиция, состоящая из новелл, между которыми разрушена временная последовательность. Микрокомпозиция тоже распадается

⁸ Это убедительно показано в трудах С. С. Хоружего, стоящего у истоков синергичной антропологии, и его последователей. См.: *Хоружий С. С.* 1) «Улисс» в русском зеркале. М., 1994. С. 142–143; 2) О старом и новом. СПб., 2000. С. 142–143, 147; 3) Очерки синергичной антропологии. М., 2005. С. 128–168; *Евлатиев И. И.* 1) Антропология Достоевского // Вече. СПб., 1997. Вып. 8. С. 128, 141–144; 2) Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. С. 16–17, 209–210.

⁹ См.: *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория литературы: В 2 т. 2-е изд. М., 2007. Т. 1. С. 286–287.

на отчетливо выделенные эпизоды — особенно это заметно в «Фаталисте». Как было показано, и психологический самоанализ Печорина тоже дискретен¹⁰. Можно было бы видеть в этом более раннюю стадию в развитии художественной антропологии, если бы до Лермонтова уже не существовала большая традиция европейской психологической литературы. Текучесть сознания, синхронность добра и зла, их переливы и пульсации — все это наследие Руссо было освоено ближайшими предшественниками Лермонтова. Уже П. А. Вяземский заметил о Бенжамене Констане: «В диалектике ума и чувства, не знаю, кого поставить выше его»¹¹. Это почти формула толстовской «диалектики души». Стало быть, у Лермонтова дискретность, отсутствие плавных переходов, зазубренность повествования — это шаг в сторону с основной магистрали, но на свой собственный путь.

Поскольку в романе Лермонтова линейность времени как сила, придающая фабуле цельность, разрушена, то и произведение теряет свой единый центр. Поэтому центрированными становятся отдельные части. Внимание не может устремиться к последующему, не задержавшись и не сосредоточившись на том, на что наведен фокус. Это чрезвычайно повышает значение именно *этой* новеллы, *этого* эпизода и *этой* фразы.

Толстой на всех уровнях текста преодолевает дискретность и тем самым реализует идею всеединства, в котором все плавно переходит во все и поэтому принципиально бесконечно. У Лермонтова же раздробленность жизни преодолевается с большим напряжением. Именно поэтому читатель романа, вслед за Набоковым, поражается у Лермонтова «исключительной энергии повествования»¹².

Особенно сильный выброс этой «энергии повествования» происходит в тех точках романа, где ломается линейное время. И тогда — резкий скачок на другой уровень повествования. Первый слом происходит между концом «Максима Максимыча», когда ожидается продолжение рассказа странствующего офицера, и первой фразой «Журнала Печорина», сообщающей о том, что Печорин умер. После этого — переход с событийного на психологический уровень, и начинается путь к разгадке характера Печорина. Второй резкий

¹⁰ *Маркович В. М.* О значении незавершенности в прозе Лермонтова // *Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы.* СПб., 1997. С. 140.

¹¹ *Вяземский П. А.* От переводчика // *Констан Б. Адольф.* СПб., 1831. С. XXIV.

¹² *Набоков В. В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // *Набоков В. В. Лекции по русской литературе.* М., 1996. С. 435.

слов — между «Княжной Мери» и «Фаталистом». В фабульном времени возникает неясность: какие события происходили после убийства Грушницкого: те, что описаны в «Бэле», или те, что в «Фаталисте»¹³. И как раз в этом месте — переход на еще более высокий уровень — философский.

Повествование в «Герое нашего времени» начинается на дальних подступах к Печорину. Он раскроет себя только в «Княжне Мери», то есть примерно в середине текста.

Что в повести «Бэла» несет с собой Максим Максимыч? Сердечность и альтруизм (хотя это слово *стилистически* к нему не подходит, но подготавливает к встрече с эгоцентризмом Печорина). Горечь, тем более сильную, что она не привыкла выражать себя. Простодушие на грани наивности. Наивность на грани ограниченности. И, наконец, *здравый смысл*. Здравый смысл всегда «на грани». По Бергсону, здравый смысл противостоит «духу химеры» и «духу рутины»¹⁴. То, что Максим Максимыч чужд духу химеры, очевидно. Но он также чужд духу рутины, намертво замурованной в расхожих истинах, не способной и не желающей понимать что-либо за их пределами. Максим Максимыч не просто смиренно, а любовно принимает мир, сердцем чувствует боль Бэлы, а если Печорина он понять не может, то понять его жаждет. Максим Максимыч далеко не глуп, и, хотя он не понимает того, что находится в ином измерении, в своих пределах он все понимает точно и верно. Здравый смысл, по точному определению Л. Я. Гинзбург, — это «верное чутье на масштабы и иерархию вещей»¹⁵. В атмосфере романа здравый смысл усмиряет романтический пафос с его склонностью к преувеличениям, присущий не только Грушницкому, но в иные минуты и Печорину, хотя тот и стремится к трезвости суждений.

* * *

То, что простота сложна и содержит проблему, становится очевидным в повести «Максим Максимыч». Именно проблема Максима Максимыча — та грань, где наиболее тесно соприкасаются миры Лермонтова и Толстого. Как заметил в свое время В. Розанов, Толстой населил свой мир Максимами Максимычами. Целиком

¹³ По этому поводу существуют разные суждения, но сам факт наличия сомнений говорит о том, что Лермонтов сознательно внес некоторую неясность.

¹⁴ Бергсон А. Здравый смысл и классическое образование // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 164.

¹⁵ Гинзбург Л. Я. Вариант старой темы // Нева. 1987. № 1. С. 143.

посвященная Максиму Максимычу, эта повесть вводится только после того, как читатель успел его полностью узнать, оценить и полюбить¹⁶. Тема повести — обида, нанесенная очень хорошему человеку, обида, чрезвычайно болезненная и абсолютно незаслуженная. Позже, задним числом, станет понятно, что Печорин нанес ее невольно. Но можно ли ее простить? Вот в этом и есть суть проблемы.

«Герой нашего времени» — психологический роман. Но изнутри изображен только Печорин — и только через призму собственного восприятия. Прямой, аналитический психологизм, минующий этап рефлектирующего сознания, тот психологизм, когда автор непосредственно погружается в стихию внутренней жизни героя, — достижение следующей стадии литературного развития, связанной во многом с именем Толстого.

Основная функция такой избирательности очевидна. Печорин представляет собой *проблему*: существует резкий разрыв между логикой его поступков и их мотивами, между явлением Печорина и его потаенной сутью. Более того — между той его внутренней жизнью, которая находится в зоне его сознания, и фатумом, тем неведомым, что, возможно (всего лишь возможно, ибо это само по себе является проблемой), управляет частной судьбой. Хотя автор и настаивает, что у него была скромная задача — всего лишь указать на «болезнь», он Печорина объясняет. А поскольку поступки Печорина могут вызвать только осуждение, то в какой-то мере и оправдывает, ибо следует древней мудрости: понять — значит простить.

Максима Максимыча особенно понимать и не нужно: он не загадка. В первой повести он, воплощенная человечность, ничего не говоря о себе, рассказал о себе все. Содержание второй повести — встреча Максима Максимыча с Печориным, которая произошла на глазах проезжего офицера. Вся сцена представлена извне, как ее видел рассказчик, а не изнутри, как ее переживал Максим Максимыч. Минутная встреча разбита на множество микроэпизодов и растянута на *все пространство повести*¹⁷.

¹⁶ Заслуга в том, что была поднята тема «простого человека» в творчестве Лермонтова, принадлежит Д. Е. Максимову. См.: *Максимов Д. Е.* Тема простого человека в лирике Лермонтова // Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 104–236. В этом труде, по словам И. Л. Альми, проявляют себя две ипостаси анализа: «Одна предполагает обращение к целому спектру литературоведческих проблем, вторая — сосредоточенность на относительно немногих, главных человеческих вопросах» (Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. М., 2007. С. 37). В этом направлении и мы предполагаем вести дальнейший анализ.

¹⁷ Все эти микроэпизоды необходимо цитировать полностью, именно в этом их

В чем смысл такой протяженности ситуации? В том, чтобы читатель прочувствовал обиду Максима Максимыча *вполне*, чтобы он прожил вместе с ним все движение его чувств, чтобы стало ясно: это очень важно. Если можно не заметить однократную ситуацию, то мимо длящейся пройти невозможно.

Чувства Максима Максимыча меняются естественным, не парадоксальным образом, именно так, как это бывает в совершенно здоровой, но не примитивной душе. Если зафиксировать все моменты этой психологической ситуации, то можно было бы сказать, что это подобно толстовской «текучести» чувств или «диалектике души». И это тем более знаменательно, что у сложного Печорина отмечаются контрастные состояния, но не изображен сам процесс перехода одного в другое. Иными словами, внутренний мир Печорина хотя и парадоксален, но не подвижен, — мир же Максима Максимыча подвижен, но не парадоксален. Движением чувств удостоен «простой человек», а не незаурядный Печорин.

Разница, однако, в том, что «диалектика души» предполагает изображение самого психического процесса изнутри. Поскольку наряду с аналитическим психологизмом существует психологизм, названный Тургеневым «тайным», когда чувства изображаются в их внешнем проявлении — жесте, мимике и т. д., то вся ситуация являет собой образец тайного психологизма.

Эта сцена прямо ведет к Достоевскому. В сцене с пуговкой из «Бедных людей» Достоевский тоже длит и длит ситуацию унижения, доводя ее до предела. Однако при всей ситуационной близости лермонтовская сцена сущностно ближе не к Достоевскому, а к Толстому. Разница между Лермонтовым и Достоевским — в типологии характеров: «простой человек» и «маленький человек». Социально они близки, психологически — нет. «Простого человека» можно унижить, но сам он унижаться не станет, тем более — упиваться своим унижением. Он наделен достоинством и душевным здоровьем.

Определенную роль тут играет и тип психологизма — аналитический или «тайный», — и связанный с этим способ изображения — внешний или внутренний. Казалось бы, внутренний способ и больше объясняет в персонаже как в *другом*, и больше отождествляет его с читателем. «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»¹⁸, — писал Толстой. Но если запускается

эстетический смысл. Однако размер статьи этого не допускает.

¹⁸ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 66. С. 254 (письмо к Н. Н. Страхову от 3 сентября 1892 года).

механизм рефлексии, то хрупкий баланс правды и неправды, верной и неверной самооценки нарушается¹⁹. Кажется, самоанализ, особенно такой, как у Печорина, — не направленный ни на самооправдание, ни на самобичевание, — приближает к истине о человеке. Но и ему не избежать тех ошибок, которые органично присущи самопознанию: часто правильно подмеченное самим человеком трактуется им искаженно, он либо исходит из «образа самого себя», каким он его уже создал, либо искажает масштабы. В душе же постоянно обижаемого, а особенно социально униженного человека, можно увидеть зерна «рессентиментного комплекса»²⁰, то есть упоения своей униженностью, сопряженного с компенсирующей жаждой реванша, — со всеми отравляющими и его самого, и жизнь последствиями. Бедная жертва такого комплекса может быть одновременно и жалка, и неприятна. А это замутняет чистоту непосредственного сострадания. Сосредоточенность на своей обиде влечет жалость к себе, душа расплавляется, и ситуация гипертрофируется. Здравый смысл Максима Максимыча с его инстинктивным ощущением масштаба и пропорций этого не допускает. В этом проявляется его, «простого человека», аристократизм.

Задача Лермонтова — вызвать к Максиму Максимычу сочувствие, и вызвать его таким образом, чтобы оно как можно дольше не покидало читателя. Именно потому, что Максим Максимыч совсем не погружен в себя и не рефлектирует по поводу своего разочарования, обиды и унижения, их с такой болью переживает читатель. Эта сцена, по словам В. Набокова, «трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе»²¹. В дальнейшем stanovится понятно то, что Печорин и Максим Максимыч эстетически неравноправны: изнутри изображен только Печорин. Однако в этой сцене Лермонтов следует той психологической истине, что иногда видеть чужую боль бывает настолько мучительно, что, кажется, легче страдать самому.

Стало быть, одна из функций психологического анализа — вызвать эффект сопереживания с героем — выполнена, и в этом смысле внешнее проявление жизни души абсолютно равноценно с аналитической интроспекцией.

К этому моменту читатель уже знает о Печорине немало, но вместе с Максимом Максимычем он его не понимает и, тем более, не

¹⁹ См. подробнее: *Сливицкая О. В.* «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. С. 169–170.

²⁰ См.: Там же. С. 22–23 и след.

²¹ *Набоков В. В.* Предисловие к «Герою нашего времени». С. 434.

оправдывает. К пониманию Печорина он вынужден подойти издалека, пройдя через сострадание к Максиму Максимычу, сострадание, достигшее самой высокой степени, но избежавшее болезненности и надрыва.

Повесть завершается длинным периодом, где рассказчик размышляет об унижении Максима Максимыча, которое может привести к тому, что «сердце очерствеет и душа закроется» (VI, 248). Затем ритм меняется, и все обрывается на коротенькой фразе: «Я уехал один» (VI, 248). Фраза — как решительно поставленная точка.

А следующая фраза, столь же сухая и информативная (Предисловие к «Журналу Печорина»), сообщает, что Печорин умер. Вот это и есть настоящая точка, как в жизни, так и в диспозиции текста²². Две точки, поставленные рядом, — это кризис, встряска, признак того, что плавного повествования не будет. С этого момента становится ясно, что композиция не совпадает с диспозицией. С этого момента становится известной развязка. Стало быть, переключается интерес с того, *что* в конечном счете произойдет, на то, *почему* и *как* произойдет.

Когда читатель уже обладает полным знанием о Печорине, начинает свое действие эстетический «принцип возвращения»²³, то есть закон действия не только прямых, но и обратных связей. Композиция «Героя нашего времени» строится так, что читатель мысленно возвращается к Максиму Максимычу, обогащенный пониманием Печорина и смысла произошедшего. Ситуация такова, что ее необходимо воспринимать дважды. Сквозь нее выступает важнейшая проблема. Условно говоря — Печорин и Максим Максимыч. У нее множество аспектов: социальный, психологический, этический; а на более высоком уровне — философский: проблема несовместимости сознаний (Фауст и Маргарита).

²² Диспозиция — последовательность событий в реальном времени, композиция — порядок их расположения в художественном тексте. См.: *Выготский Л. С. Психология искусства*. М., 1968. С. 194–196.

²³ Смысл его в том, что любой момент в произведении искусства, обладающего длительностью (литература, музыка, кино, театр), воспринимается по крайней мере дважды: сначала в первый раз, а затем тогда, когда он уже отложился в памяти. Каждый последующий этап заставляет вернуться в прошлое: на этом основан принцип рифмы. Происходит приращение смысла. Новое освещено прошлым, а прошлое воспринимается несколько иначе в свете новых знаний. Самое наглядное тому подтверждение — детектив: все события осмысляются по-новому в свете неожиданной, как правило, развязки. См.: *Гей Н. К. Искусство слова: О художественности литературы*. М., 1967. С. 141–156.

Преодолено ли сострадание к Максиму Максимычу или оно накладывается на страдание Печорина? А если представить ситуацию в общем виде, вопрос стоит так: оправдывает ли глубина и искренность страдания подлинно незаурядного человека то зло, которое он приносит другим?²⁴ Даже в том случае, если эти другие, именно потому, что заурядны, невольно олицетворяют собой ту силу, которая подавляет все выходящее за пределы общепринятого и является источником зла? Но Максим Максимыч — иное дело. Недаром Лермонтов так упорно не отпускал читателя, заставляя его длительно страдать, наблюдая страдания такого хорошего человека. Это было точно рассчитанное воздействие.

Во всех романах о «байронических героях» или «лишних людях» незаурядные личности приносили кому-нибудь зло. Однако это были в основном любовные коллизии, что, в свою очередь, косвенно подтверждало ту истину, что они — герои времени, «загнанные в любовь» (по словам Герцена). Но любовь — и сама по себе «поединок роковой», поэтому любовное страдание переводит все в иную плоскость. Имморальное начало в эротической сфере затушевывает моральную проблематику в ее чистом виде.

Кроме того, обычно и вне любовных коллизий между персонажами — условно говоря, палачом и жертвой — существовали *отношения* как одна из пружин развития действия и формирования сюжета. В «Герое нашего времени» такие отношения существуют со многими (исключением по разным основаниям составляют лишь доктор Вернер и Вулич). Но с Максимом Максимычем фабульно значимых отношений нет. Он *соположен* Печорину, и взаимодействие между ними сугубо психологическое. Ни к какому событию это не приводит.

Поэтому тут, как сказал бы Достоевский, «у стены», стоит вопрос о двух ценностях: интеллекте, незаурядном, но эгоцентрическом,

²⁴ Вопрос, по-видимому, относится к тем, которыми всегда задаются, но не получают ответа. См. у ближайшего предшественника Лермонтова Бенжамена Констан: «Великий вопрос в жизни — это скорбь, которую причиняешь, и остроумнейшая метафизика не оправдывает человека, истерзавшего сердце, которое его любило. Кроме того, я ненавижу это фатовство ума, которое считает извинением то, что он объясняет; я ненавижу это тщеславие, которое занимается самим собой, рассказывая зло, которое оно совершило, которое предъявляет претензию заставить себя сожалеть, описав себя, и которое, паря невредимым над развалинами, анализирует самого себя вместо того, чтобы каяться. Я ненавижу эту слабость, которая всегда сваливает на других свое собственное бессилие, и которая не видит, что зло не в его ближних, а в ней самой» (Констан Б. Адольф. СПб., 1894. С. 110–111).

и простой человечности, неразлучной с обыкновенностью, об их взаимном непонимании, иногда доходящем до конфликта.

О чем это? О несовместимости сознаний? Об иерархии ценностей? О невозможности нравственного выбора? Или выбор все-таки делается? И если делается, то какой?

Печорин, чувствуя и осознавая свою исключительность, свою горькую обреченность на непонимание, внутренне изолирует себя и замыкает. А автор его размыкает. Если сквозь замкнутые им самим границы мир не воздействует на Печорина, то сквозь границы, разомкнутые автором, Печорин, пусть и невольно, пусть неведомо для себя, воздействует на мир. Обида, нанесенная Максиму Максимычу, — самое выразительное тому свидетельство.

Присутствие в романе Максима Максимыча, как сказал бы Толстой, — «необходимость поэтическая». И онтологическая. Он, личность несложная, принес с собой в роман сложнейшую проблему — не *другого*, а *иного*.

Вернемся к непосредственному впечатлению. Прощается ли *вполне* или не прощается незаслуженная боль Максима Максимыча?²⁵ Это зависит от личности читателя, его опыта и т. д. Очевидно, что автор ничего ему не внушает. Но какую ценность утверждает как высшую сам Лермонтов? Следует ли ответ на этот вопрос из романа? Думается, что выбора нет²⁶. Выбор означал бы упрощение жизни, а синтез того и другого — ее унификацию.

Пушкин утверждал: «...односторонность есть пагуба мысли»²⁷. Пагуба односторонности и преодолевается в романе Максимом Максимычем как *иным*. В фабульном пространстве романа их встреча с Печориным — событие случайное. Во внутреннем мире Печорина — по-видимому, никакое; во внутреннем мире Максима Максимыча — весьма значительное. Но в бытийном плане их встреча глубоко знаменательна.

²⁵ В обширной монографии Л. П. Семенова, в которой сопоставляются многие мотивы творчества Лермонтова и Толстого, проблема снимается тем, что безоговорочно утверждается: «...симпатия автора лежит не на стороне Печорина, “героя”, а на стороне Максима Максимыча, обыкновенного человека» (Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 108).

²⁶ Нельзя не согласиться с М. Кундерой, считающим роман «*областью, где бездействуют моральные оценки*». Прекращение действия моральных оценок не означает аморальности романа, в этом его *мораль*. Это мораль, которая противостоит неистребимой человеческой привычке судить мгновенно, безостановочно, всех и вся» (Кундера М. Нарушенные завещания. СПб., 2004. С. 13).

²⁷ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 262 (письмо к П. А. Катенину от первой половины февраля 1826 года).

Их сосуществование хотя неслиянно, но неразрывно. Связь такого рода не прямая — не по горизонтали (непосредственная зависимость каждого от каждого). Такая связь может быть только опосредствованной: это связь по вертикали, соединяющая каждую сущность с Небом. Стало быть, в эмпирическом мире вопрос о вине одного перед другим не решаем. Возникает необходимость в ином, метафизическом, измерении.

Обобщение такого уровня, когда можно говорить о новом подходе Лермонтова к феномену человека, достигается не тогда, когда фокус сосредоточен на Печорине как на индивидууме, а тогда, когда он переносится на *соотношение* Печорина и Максима Максимыча, в их нераздельности и неслиянности. Именно там пространство характерологического романа размыкается в философское измерение.

* * *

В это измерение роман размыкается на *пути* Печорина. Он принес с собой мотив активности, жажды деятельности и сильной воли. Его нельзя упрекнуть в безволии и бездеятельности. А вместе с тем, как ни меняются обстоятельства, в которые так резко перебрасывает автор героя, какого рода действие он ни совершает (а при отсутствии такового сам создает себе возможность действовать), сущность ситуации остается неизменной: Печорин приносит зло, оставаясь несчастным. Поневоле задумываешься о внеположной силе, творящей частную судьбу. От новеллы к новелле нарастает это чувство. Наконец, когда исчерпан характер, вопрос поставлен в чистом виде: существует ли предопределение, фатум.

Не будем рассматривать проблему фатализма в романе в ее многогранности и приводить аргументацию всех многочисленных и взаимоисключающих точек зрения, ибо это особая, огромная и неисчерпаемая проблема. Очевидно одно: интегрального ответа нет. Ни одно мнение не побеждает. И не может победить. Более того, хотя мотив судьбы постоянно присутствует в романе подспудно, а в конце, потеснив проблему героя, выходит на поверхность, он не поддается и принятой в науке классификации моделей судьбы, профилирующих в нарративных жанрах²⁸. Композиция же романа такова, что,

²⁸ «Судьба Распределяющая изначально случайна: случай предопределяет все события жизни с самого ее порога. В Судьбе Играющей каждое событие не более чем случайность, и оно оценивается в терминах удачи или проигрыша. В Судьбе Режиссирующей случай целенаправлен, он как бы ненароком придает событиям нужную ориентацию. И даже несчастье может пойти во благо. В Судьбе

хотя проблема поставлена в конце, развязка судьбы находится в середине текста. Взаимоисключающие интерпретации в цепи эпизодов «Фаталиста» исключают возможность и концептуальной завершенности²⁹.

Живой парадокс романа в том, что один его уровень неподвижен и замкнут, а другой — напротив, разомкнут и динамичен. В первом отсутствует линейное время, его разрушению подчинена композиция. Что-то застывшее, вечное есть и в аксиоматичности стиля Печорина — все уже было, и все предрешиено. Жизнь Печорина — это повторяемость внешне острых, а иногда и экзотичных ситуаций. Однако они могут повторяться сколько угодно и в каком угодно порядке, ничего не меняя по существу. В самом Печорине не заложена потребность в развитии, поэтому он лишен потенциала изменчивости. Хотя Лермонтов говорит об «истории души человеческой», именно *история* души в романе отсутствует. В пределах «психологического» фрагмента — «Княжны Мери» — нет никакого развития. Нет в романе предыстории. Нет и той душевной коллизии, которая сделала невозможной дальнейшую жизнь и заставила искать смерти. Можно только представить себе, что накопившаяся горечь подвела к последнему пределу. Внутренне неподвижная жизнь влеклась к случайному концу.

Это один уровень — замкнутости до окаменелости. Но есть второй — принципиально открытый. Он проявляется в проблеме Максима Максимыча, не решаемой на уровне эмпирических отношений, и в вечной проблеме судьбы, не находящей решения во всей мировой культуре. Поэтому модель романа как целого подобна той бесконечности, о которой говорит Печорин, ее «математически можно выразить линией, падающей из точки в пространство; секрет этой бесконечности — только в невозможности достигнуть цели, то есть конца» (VI, 293).

Давно замечено, что роман сопряжен с мотивами лирики Лермонтова. Пределы последней новеллы размываются в лирике, и прежде всего в «Выхожу один я на дорогу...», где из мира человеческой жизни и ее проблем Лермонтов выходит в космическую беспредельность. В космической беспредельности бессмысленно искать интегрирующую точку, куда сходится все многообразие истин.

Заимодавце случай семиотичен: он является знаком, указывающим правильный путь. Наконец, Судьба Правосудная пользуется случаем, чтобы воздать человеку по делам его» (Арутюнова Н. Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 313).

²⁹ См.: Маркович В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова. С. 140.

Вместо точки — многоточие. Как убедительно показал Г. С. Морсон, из романа Лермонтова следует, что все его проблемы нужно воспринимать не в их изоляции, а как компонент широкой картины универсума³⁰.

Эта широкая картина универсума и представлена в мире Толстого.

Если на первом уровне «Героя нашего времени», в котором все неподвижно, Лермонтов — полный антипод Толстому с его идеей текучести человека, то на втором, распахнутом в бесконечность, — его предтеча.

* * *

Противостояние Печорина и Максима Максимыча находит отклик в мире Толстого.

Один аспект этого противостояния — социальный: проблема народа и культурных верхов (тех, кто позже был назван интеллигенцией³¹) — сквозная мучительная проблема России, а Толстого — особенно. Второй связан с диалектикой консервативных и революционных начал жизни. Противостояние того, кто укоренен в бытии и воплощает традиционную ментальность, и того, кто отстаивает право на свой путь, утверждая собственную личность как ценность, в реальной жизни часто оборачивается конфликтом между двумя типами существования — альтруистическим и эгоцентрическим³².

³⁰ См.: *Morson G. S. Narrative and Freedom: The Shadows of Time.* Yale University Press, 1994. P. 68.

³¹ Толстой неоднократно заявлял, что не любит интеллигенцию. Д. П. Маковицкий записывает слова Толстого: «Я рад, что не интеллигент. Нет. (Вообще не хотел признать себя интеллигентом.); «Теперь же интеллигенты не сознают греховности своего положения. Теперь 99 из 100 интеллигентов произошли из народа и сидят на его шее...» (Литературное наследство. М., 1979. Т. 90: У Толстого: 1904–1910: «Яснополяские записки» Д. П. Маковицкого: В 4 кн. Кн. 4. С. 31). «...Он <интеллигент> мне был всегда несимпатичен. <...> Очевидно, не либерализм их меня отталкивал. Перед Герценом я всегда преклонялся, а здесь какая-то серединность, журнальная либеральность» (Там же. Кн. 3. С. 256). «Интеллигенты, это те, которые так же “как все” интеллигенты» (*Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 57. С. 8). «Мужик думает своим умом о том, о чем ему нужно думать, интеллигент же думает чужим умом, и о том, о чем ему совсем не нужно думать» (Там же. С. 39). «Я сам интеллигент и вот уже тридцать лет ненавижу в себе интеллигента» (цит. по: *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 184). Поскольку, по Толстому, основным признаком интеллигенции является «серединность», с миром Толстого понятие «интеллигент» трудно совместимо.

³² Подробно о движении этой проблемы см.: *Гуревич А. Я.* Индивид и социум на средневековом Западе. М., 2005; направление этого движения: «Индивидуом рождаются, личностью становятся, индивидуальность отстаивают» (Там же. С. 198).

Существует и ценностная проблема личности: что представляет собой большую ценность — высокий интеллект, если он сопряжен с отсутствием теплоты к людям, или простая сердечность при заурядном сознании? Кажалось бы, нет строгой необходимости утверждать их несовместимость, однако опыт жизни, запечатленный в романе, заставляет принять их альтернативный характер.

Наконец, проблема «невинной жертвы», а именно: возможно ли нравственное оправдание тому невольному злу, которое значительная личность приносит другой, так или иначе попавшей в поле ее судьбы?

Из всего сказанного следует, что в романе Лермонтова все эти вопросы стоят как альтернативные — «или / или» — и не разрешаются в примиряющем «и, и».

Ситуация Печорина и Максима Максимыча — одна из основных коллизий романа Лермонтова. Она выделена в отдельную главу, хотя отзвуки ее слышны во всем тексте. У Толстого ни одна коллизия не господствует. Его эпос децентрализован, но все сопрягается со всем.

Проблема человека из образованных верхов и человека из народа — у Толстого, как известно, сквозная, затрагивающая множество аспектов и чрезвычайно болезненная. Она была неразрешима в пору «Утра помещика» и «Казаков» и так же остро стоит перед Левиным в «Анне Карениной», а затем проходит через всего «позднего Толстого». Лишь в «Войне и мире» она находит относительное разрешение в ситуации *Отечественной* войны, породившей единство нации.

Существует кардинальное различие и в том, каково место «простого человека» в жизни высоких героев. Скромный штабс-капитан совсем не занимает мысли Печорина, а те, кого Пьер называл *они*, — существуют в сознании толстовских героев постоянно. Сначала как *иные*, вызывающие интерес и смутное ощущение того, что они — высшее. Затем как высшее, но трудно доступное. А затем впечатления о *них* проникают в органику личности, становясь и фактором ее роста, и постоянным высоким ориентиром. Иными словами, *они* входят в «актуальное я» той души, которая, не теряя себя, по слову Рильке, растет им вослед.

По этому пути шли князь Андрей и Пьер. Но путь князя Андрея оборвался именно в тот момент, когда он «стал понимать слишком много». Только Пьеру суждена была долгая — романная и, судя по замыслу, построманная — жизнь. Различия между Пьером и Печориним столь очевидны, что можно говорить скорее о контрасте между ними: один активен, чуть ли не чрезмерно, другой пассивен и созерцателен; один — человек блестящей формы, другой лишен

всякой формы. В этом смысле Печорин более соотносим с князем Андреем.

«Необходимость поэтическая» жизнестойкости Пьера заключается, как кажется, в том, что Пьер совмещает в себе многое несовместимое. Он доказал, что и хороший человек может быть счастлив. Он показал, что и созерцатель может стать активным. Наконец, он снял кажущуюся несовместимость высокого интеллектуализма и простой сердечности, то есть личностный аспект противостояния Печорина и Максима Максимыча: Пьер столь же интеллектуален, как Печорин, и столь же человечен, как Максим Максимыч. Однако если у Печорина доминантой было самоутверждение личности в мире, отторгающем личность, то доминантой Пьера было сопряжение своей, слишком крупной личности с миром и другими людьми. Если Печорин винит мир за то, что тот его отторгает, то Пьер винит себя за то, что не находит смысла в своем существовании в мире.

В характере Пьера снято и определенное эстетическое неравноправие в создании характеров Печорина и Максима Максимыча, а именно «внутренний» и «внешний» подход. В Пьере со всей полнотой осуществлен синтез всех возможных «оптик изображения».

Поскольку в Пьере осуществлено столь редкое единство двух разнородных ценностей, снимается проблема их несовместимости, а в более общем виде — та нравственная проблема, которую ставит встреча Печорина и Максима Максимыча, условно говоря, проблема «невинной жертвы». Вопрос, повторяем, стоит так: оправдывает ли глубина и искренность страдания подлинно незаурядного человека то зло, которое он приносит другим, особенно если эти другие, хотя и помимо своей воли, причастны к источнику этих страданий? Нельзя сказать, что в гармоническом мире толстовской эпопеи эта проблема *решается* — она в нем *не ставится* (хотя как почти маргинальный мотив она прозвучала в судьбе Сони). Однако мотив «невинной жертвы» — на другом, разумеется, материале — со всей остротой встал в связи с Карениным. И в «Анне Карениной» он остается неразрешимым³³.

Это знаменательно. В противном случае можно было бы подойти к выводу, что Толстой снял все противоречия и решил все жгучие проблемы, поставленные Лермонтовым. Однако это не так: «Война и мир» — это вершина, но не итог: «Утраченный секрет»³⁴ «Войны и мира» — в

³³ Подробнее см.: *Сливцкая О. В.* «Истина в движении». С. 394, 403–406.

³⁴ См. слова Франсуа Мориака: «“Война и мир” — не пройденный нами этап, а утраченный нами секрет» (Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 161).

гармонизации мира, того мира, который в эмпирическом пространстве «Героя нашего времени» выступает как мир неразрешимых противоречий. Осуществить синтез, возможность которого Лермонтов предполагал только в высшем измерении бытия, Толстой смог в момент эпического состояния мира, достигнутого в ситуации всенародной войны.

Соотнесенность художественных миров Лермонтова и Толстого не доказывает их непохожесть (это и без того слишком очевидно), а показывает, сколь широки контуры той проблемы, которая продолжала и продолжает существовать, так и не находя окончательного разрешения. «Хаотическая» структура романа Лермонтова, обнажая несводимость полярностей, придавала ему особую остроту и энергию, которая обеспечила ему актуальное существование и в далеком будущем. Эпическое всеединство «Войны и мира» поглотило эти полярности и сгладило эту остроту. Но сама книга в своей необъятности несла в себе признаки того, что и этот мир сменится войной, синтез вновь распадается, оставаясь вожделенной целью автора и всех его высоких героев.

* * *

Соотношение произведений, эстетически завершенных и совершенных, отнюдь не линейно. Когда речь идет о них, возникает не представление о ступеньке на пути к следующей ступеньке, а скорее образ, созданный В. Розановым. «В Лермонтове, — писал он, — срезана была самая кронка нашей литературы, общее — духовной жизни, а не был сломлен хотя бы и огромный, но побочный сук. <...> Кронка была срезана, и дерево пошло в сук»³⁵. Однако при всей своей могучей ветвистости дерево все-таки растет вверх. Толстой — художник не просто иного времени, а новой стадии литературы, которая отныне будет определяться его именем. Лермонтов — художник дотолстовской эпохи с ее, разумеется, дотолстовской антропологией. Но как равномошные художники они прояснили друг в друге смыслы, которые не предстали бы так крупно вне связи друг с другом. С позиции Толстого в Лермонтове открывается то, что было заслонено злободневными проблемами и что вписывает его роман в широкую перспективу универсализации «образа человека». С позиции Лермонтова в Толстом обостряются и обретают подлинный масштаб те смыслы, которые тонули в изобилии его необъятного мира.

³⁵ Розанов В. В. Вечно печальная дуэль // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 220.

В. Е. Багно

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

Восточные ответы Лермонтова

Всем нам хорошо известны знаменитые «вопросы» русской литературы: Что делать? Кто виноват? Но были и вопросы, которые ставила перед Россией история. Такие, например, как «восточный вопрос». Были и ответы, которые народ и страна на них находили. Однако и русские писатели не только сами задавали вопросы, но и отвечали на те из них, которые ставила история. Кто знает, может быть, если бы именно к этим ответам прислушивались политики, меньше было бы новых вопросов.

Если «история народа принадлежит поэту», как считал Пушкин¹, если истинная русская философия заключается в романах Толстого и Достоевского, то и ответы на многие вопросы, поставленные русской жизнью и русской историей, такие, например, как «восточный», можно найти в русской литературе, в частности, в творчестве Лермонтова и его ближайших великих предшественников — Пушкина и Грибоедова.

Последним сочинением Грибоедова был Проект Российской Закавказской компании², призванный не только обеспечить экономическое развитие Закавказья, но и укрепить русские позиции в Иране и на всем Среднем Востоке. К сожалению, он не был поддержан правительством.

Личная библиотека и незавершенные замыслы Пушкина являются неопровержимым свидетельством с каждым годом крепнувшего интереса поэта к Востоку — к Кавказу и миру ислама в годы южной ссылки, к Уралу и калмыцким степям в годы работы над «Историей пугачевского бунта», к Сибири, Камчатке и Китаю в последние годы жизни³. Свидетельством удивительного геополитического чутья и провидения Пушкина.

¹ *Пушкин. Полное собрание сочинений.* [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 145.

² *Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений:* В 3 т. СПб., 2006. Т. 3. С. 339–344.

³ См.: *Багно В. Е. Сибирь и Дальний Восток в личной библиотеке и творчестве Пушкина // В память Елены Константиновны Ромодановской.* М., 2015 (в печати).

В первые десятилетия XIX века в центре историософских раздумий многих деятелей культуры как в России, так и в странах Западной Европы оказалась проблема, с одной стороны, столкновений, а с другой — взаимопроникновения и взаимообогащения Востока и Запада, России и различных регионов «Востока».

Однако важнее то, что Лермонтов, подобно Грибоедову и Пушкину, был одним из тех деятелей культуры России, которые уже в начале XIX столетия преодолели европоцентризм.

В отличие от таких своих старших современников, как Грибоедов и Пушкин, сумевших взглянуть на Кавказ заинтересованно и проникательно, но все же со стороны, Лермонтов взглянул на Кавказ изнутри. С Кавказом были связаны его детские впечатления и воспоминания. Он не мог смотреть на природу, уроженцев Кавказа, их быт и нравы глазами горца, но не мог он смотреть на него и глазами чужака-путешественника. Уникальный взгляд Лермонтова — это взгляд русского аристократа, симпатизирующего и сочувствующего горцам, своим соседям и одновременно противникам, и способного в них в своем творчестве перевоплощаться.

Оставаясь русским поэтом, при этом способным проникаться «азиатским мирозерцанием», Лермонтов дает своим соотечественникам возможность взглянуть на мир глазами Акбулата, Хаджи Абрека, Мцыри.

Особенно показательным в этом отношении стихотворение «Кавказ» (1830). Шестнадцатилетний русский поэт признается нам, что Кавказ для него — и песня, и мать, и любимая. В посвящении к поэме «Аул Бастунджи» (1832–1833) Лермонтов называет себя «сыном» Кавказа.

О формировании в поэтике Лермонтова «западно-восточного синтеза» как особого двунационального восприятия мира, отраженного в художественном творчестве, писал П. В. Алексеев⁴.

В то же время Лермонтов как истинный наследник Пушкина унаследовал не только поэтический дар, но и удивительный пророческий интерес к Востоку, трагическую способность быть одновременно «певцом империи и свободы»⁵, покорения Кавказа и «вольности простой» кавказских горцев.

Лермонтов принимал участие в боевых действиях в Чечне. Он как кавалерийский офицер участвовал в боях в Большой Чечне и в

⁴ См.: Алексеев П. В. Восточный текст в поэтике Лермонтова // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 374. С. 7–10.

⁵ См.: Федотов Г. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 356–375.

походах в Малую Чечню и по свидетельству очевидцев сражался «с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы»⁶. При этом он уклонился от роли взводного командира пехотного полка, тем самым избегав участия в карательных операциях.

Немалый интерес для нашей темы представляет очерк Лермонтова «Кавказец» (1841), где мы находим портрет русского офицера, который служит на Кавказе и многим Кавказу обязан. Этот очерк важен для реконструкции представлений Лермонтова о пограничном сознании и России как пограничной культуре. Благодаря жизни на Кавказе и постоянным контактам с представителями народов Кавказа русский офицер, получивший европейское образование, приобретает черты, не свойственные его соотечественникам, живущим в России: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; склонность к обычаям восточным берет над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних, то есть при заезжих из России» (VI, 348).

Напомню несколько имеющих отношение к Кавказу и Востоку признаний поэта, которые мы обнаруживаем в его письмах.

«Я буду к тебе писать про страну чудес — восток, — сообщает Лермонтов С. А. Раевскому перед своим отъездом в 1837 году на Кавказ. — Меня утешают словами Наполеона: *Les grands noms se font à l'Orient*» (VI, 438). Обратим здесь внимание на два обстоятельства: не только на то, что для русского поэта Кавказ — это Восток, но и на то, что для Наполеона Восток — это и Россия. Видимо, последнее обстоятельство учитывалось Лермонтовым.

Спустя несколько месяцев поэт сообщает тому же корреспонденту: «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» (VI, 441). Не случайно Печорин мечтает о путешествии в Индию и Аравию, а перед смертью едет в Персию.

По свидетельству самого Лермонтова (в том же письме), он объездил и обошел весь Северный Кавказ — «от Кизляра до Тамани, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с

⁶ См.: Малков С. Н. Военная служба // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 89.

⁷ Великие имена создаются на Востоке (*фр.*).

ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское даже...» (VI, 441).

Не одобряя направления «Отечественных Записок», Лермонтов в 1841 году обращался к А. А. Краевскому: «Мы должны жить своею самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне <...> там на Востоке тайник богатых откровений» (Летопись жизни и творчества — VI, 863).

С точки зрения и Грибоедова, и Пушкина, и Лермонтова, в 1812 году началось вступление России на мировую арену, в мировую историю.

Грибоедов в незаконченной драме «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона мысли о России, «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?»⁸

Пушкин, написавший о Наполеоне:

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал!⁹

обратил внимание на то, что, одолев противника, считавшегося непобедимым, и освободив завоеванные им страны Европы, Россия *впервые* в своей истории ощутила себя двигателем мировых событий.

С молодостью русской культуры Лермонтов связывает ее «обучаемость», которая в его понимании не означает измену своим устоям, ибо эти устои еще не столь крепки, как у Востока и Запада.

Как мы хорошо знаем, задолго до Достоевского о «всемирной отзывчивости» русского народа сказал Лермонтов: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (VI, 223).

⁸ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 201–202.

⁹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 216.

В историософской и поэтической системе координат Лермонтова Россия является законной наследницей великих усталых дряхлеющих цивилизаций Востока и Запада. Именно так прочтываются замечательные стихотворения «Умиравший гладиатор» (1836) и «Спор» (1841).

Не преодолеть «Восток» и «Запад», а соединить их, дать им новую жизнь, согласно Лермонтову, может именно Россия, благодаря своему как географическому, так и историческому и духовному «срединному» положению¹⁰, благодаря своей «всеотзывчивости».

Историософский пафос Лермонтова, которому не суждено было сформироваться в доктрину, в сущности, сводится к следующему абсолютно оригинальному тезису: «Великое предназначение России на фоне одновременного заката Востока и Запада». В этом смысле такие программные стихотворения Лермонтова, как «Умиравший гладиатор» и «Спор» должны рассматриваться в одном контексте.

Если в постановке вопроса о «закате» Востока¹¹ и даже о «закате» Запада (о чем задолго до Шпенглера писали некоторые западноевропейские интеллектуалы)¹² Лермонтов был не оригинален, то об одновременном «закате» как Востока, так и Запада и о России как их законной наследнице, молодой державе, которая приходит им на смену, первым, хотя в обобщенном поэтическом выражении заявил, по-видимому, именно он.

¹⁰ См.: *Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 822.*

¹¹ Многие из сочинений западноевропейских авторов начала XIX столетия, посвященных современному состоянию дряхлеющих цивилизаций Востока, упомянуты в статье: *Гроссман Л. Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43/44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 694–704.*

¹² См.: *Долгинин А. А. Гибель Запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 26–76.*

М. В. Строганов
(Тверской государственной
университет,
Государственный республиканский
центр русского фольклора,
Москва, Россия)

«Он не красив, он не высок...»

Отечественное лермонтоведение в общей оценке личности Лермонтова исходило всегда из того социально-политического и литературного дискурса, который был намечен еще в 1840–1850-е годы: кризис декабристской идеологии и романтизм. Не удивительно, что лучшими интерпретаторами Лермонтова считались зачинатели этого дискурса В. Г. Белинский и А. И. Герцен. Наиболее ответственно это сформулировал М. И. Гиллельсон в предисловии ко 2-му изданию свода воспоминаний о Лермонтове: «И. С. Тургенев видел Лермонтова мельком; Белинский лишь дважды беседовал с поэтом; Герцен, возможно, и не был лично с ним знаком. И тем не менее именно их свидетельства поражают нас глубиной постижения личности Лермонтова. С наибольшей глубиной личность и творческую индивидуальность Лермонтова понял его гениальный современник А. И. Герцен. Он хотя и не был знаком с поэтом, но общался с людьми, окружавшими Лермонтова, с жадностью читал каждое его произведение, появлявшееся в печати или ходившее в списках. Критически сопоставив устные воспоминания друзей о Лермонтове, конгениально восприняв его творчество, Герцен нарисовал психологический портрет поэта на широком фоне России того времени»¹. Итак, для М. И. Гиллельсона, как, впрочем, и для всех других исследователей, выросших в рамках этого дискурса, Герцен, не знавший Лермонтова лично, оказывался точнее в оценке его творчества, чем люди, лично знакомые с поэтом. Общественно-историческая концепция предопределяла оценку личности

¹ Гиллельсон М. Лермонтов в воспоминаниях современников // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. 2-е изд. М., 1989. С. 6–7 (серия «Литературные мемуары»).

отдельного человека, и под это подводилась даже определенная методологическая база. В предисловии к 1-му изданию мемуаров о Лермонтове М. И. Гиллельсон и В. А. Мануйлов цитировали слова Фр. Боденштедта: «Произнося суд над умом, выходящим из ряда обыкновенных, следует брать мерилom не то, что в нем есть общего с толпою, которая стоит ниже его, а то, что отличает его от этой толпы и возвышает над нею»².

Эти слова напоминают известное высказывание Пушкина по поводу мемуаров о Байроне и кажутся совершенно справедливыми. Мы и не думаем их опровергать: было бы в высшей степени неразумно отказываться от этой исторической парадигмы. Но нерелефлируемое следование этой парадигме вызывает вопрос: если Е. А. Сушкова была просто Е. А. Сушковой, неужели она не могла увидеть в Лермонтове нечто такое, что было недоступно великому Герцену? И не ошибочно ли доверять плохо знавшим и в известной мере сочинявшим своего Лермонтова Герцену и Белинскому, оставляя вне поля зрения хорошо знавших и потому не сочинявших образ поэта М. Б. Лобанова-Ростовского и Е. П. Ростопчину? Именно поэтому в данной статье я предлагаю применение возрастных и телесных параметров к оценке и интерпретации Лермонтова. Мы начнем свое описание с телесных параметров, а параметры возраста (за неимением возможности сделать это в данной работе) рассмотрим очень кратко — в самом конце работы. Из возможных же видов телесности мы остановимся только на внешности Лермонтова.

Вообще современники редко описывают внешность того или иного мужчины и еще реже дают оценку его внешности. Нам трудно вспомнить, какими: красивыми или некрасивыми — казались современникам Лесков, Достоевский, Некрасов, Салтыков. И даже если мы твердо знаем, что современники не считали Пушкина и Льва Толстого красавцами, мы еще долго будем искать документальные подтверждения того, что современники зафиксировали эти факты. С Лермонтовым все иначе: при воспоминании о нем современники настойчиво подчеркивали его внешнюю непривлекательность.

Так, например, П. Ф. Вистенгоф писал: «Роста он был небольшого, сложен *некрасиво*, лицом смугл; темные его волосы были приглажены на голове, темно-карие большие глаза пронзительно впивались в человека. Вся фигура этого студента внушала какое-то безотчетное

² Гиллельсон М. И., Мануйлов В. А. Лермонтов в воспоминаниях современников // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 7 (серия «Литературные мемуары»).

к себе *нерасположение*³. В. И. Анненкова подчеркивала: «Должна признаться, он мне совсем *не понравился*. У него был злой и угрюмый вид, его небольшие черные глаза сверкали мрачным огнем, взгляд был таким же недобрым, как и улыбка. Он был мал ростом, коренаст и *некрасив*, но не так изысканно и очаровательно некрасив, как Пушкин, а некрасив очень грубо и несколько даже неблагоприятно»⁴. И. С. Тургенев был более традиционен, но и его описание откровенно негативно: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовался с выражением почти детски нежных и выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала ощущение *неприятное*; но присущую мощь тотчас сознавал всякий»⁵. П. И. Магденко строит на описании внешности Лермонтова концепцию его характера: «Он был среднего роста, с *некрасивыми*, но невольно поражающими каждого, симпатичными чертами, с широким лицом, широкоплечий, с широкими скулами, вообще с широкою костью всего остова, немного сутуловат — словом, то, что называется “сбитый человек”. Такие люди бывают одарены более или менее почтенною физическою силой»⁶. А. Н. Вульф со своей стороны подтверждает это, пытаясь при этом типологизировать: «Ростом он был не велик и *не строен*; в движениях *не было* ни ловкости, ни развязности, ни силы; видно, что тело не было у него никогда ни напрягаемо, ни развиваемо; это общий недостаток воспитания у нас. Голова его была несоразмерно велика с туловищем; лоб его показался для меня замечательным своею величиною; смуглый цвет лица и черные глаза, черные волосы, широкое скулистое лицо напомнили мне что-то общее с фамилией Ганнибалов, которые известно, что происходят от арапа, воспитанного Петром Великим, и от которого по матери и Пушкин происходит. Хотя вдохновение и не кладет тавра на челе, в котором гнездится, <...> но все, кажется, есть в лице некоторые черты, в которых проявляется гениальность человека. Так и у Лермонтова страсти пылкие отражались в больших, широко расставленных черных глазах, под широким нависшим лбом

³ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 138–139. Курсив здесь и далее мой. — М. С.

⁴ Там же. С. 163.

⁵ Там же. С. 296.

⁶ Там же. С. 387.

и в остальных крупных <...> очерках его лица. Я не имел случая говорить с ним, почему и не прибавлю к сказанному ничего об его умственных качествах»⁷. Перечитывая эти строки, мы невольно вспоминаем психологический портрет Печорина в «Герое нашего времени» («Максим Максимыч»). И возникает вполне естественный вопрос: то ли Лермонтов так повлиял на своих современников, что они стали изображать и его самого в рамках психологического портрета; то ли мы видим здесь общую тенденцию эпохи? Каков бы ни был, впрочем, ответ, наличие параллелей между литературным текстом и мемуарами (текст литературного быта) позволяет нам делать на их основании выводы о литературной позиции и самого Лермонтова, и его читателей. Иначе говоря, анализируя мемуары, мы не выходим за пределы собственно литературы.

Но даже если современники и не называли внешность Лермонтова или отдельные черты его непривлекательными, некрасивыми, то их описания все равно содержали эти оценки. Е. А. Сушкова, например, писала так: «У Сашеньки встречала я в это время ее двоюродного брата, неуклюжего, косолопного мальчика лет шестнадцати или семнадцати, с красными, но умными, выразительными глазами, со вздернутым носом и язвительно-насмешливой улыбкой»⁸. А. М. Меринский писал: «Лермонтова прозвали Маёшкой, уменьшительное от Маё — название одного из действующих лиц бывшего тогда в моде романа “Notre-Dame de Paris”, Маё этот изображен в романе уродом, горбатым. Разумеется, к Лермонтову не шло это прозвище, и он всегда от души смеялся над ним. Лермонтов был небольшого роста, плотный, широкоплечий и немного сутуловатый. Зимой в большие морозы юнкера, уходя из школы, надевали шинели в рукава, сверх мундиров и ментиков; в этой форме он действительно казался неуклюжим, что и сам сознавал и однажды нарисовал себя в этой одежде в карикатуре. Впоследствии под именем Маёшки он описал себя в стихотворении “Монго”»⁹. Я. И. Костенецкий замечал: «...неуклюжий, сутуловатый, маленький, лет шестнадцати юноша, брюнет, с лицом оливкового цвета и большими черными глазами, как бы исподлобья смотревшими»; «Во-первых, он был вовсе не симпатичная личность, и скорее отталкивающая, нежели привлекающая, а главное, в то время, даже и на Кавказе, был особенный, известный род изящных людей, людей светских, считавших себя выше других по своим

⁷ Там же. С. 379.

⁸ Там же. С. 86.

⁹ Там же. С. 165–166.

аристократическим манерам и светскому образованию, постоянно говорящих по-французски, развязных в обществе, ловких и смелых с женщинами и высокомерно презирающих весь остальной люд, которые с высоты своего величия гордо смотрели на нашего брата армейского офицера и сходились с нами разве только в экспедициях, где мы, в свою очередь, с презрением на них смотрели и издевались над их аристократизмом. К этой категории принадлежала большая часть гвардейских офицеров, ежегодно тогда посылаемых на Кавказ, и к этой же категории принадлежал и Лермонтов, который, сверх того, и по характеру своему не любил дружить с людьми: он всегда был едок и высокомерен, и едва ли он имел хоть одного друга в жизни»¹⁰.

Но даже если негатив (прямой или латентный) отсутствует в описании собственно лица и тела, мы находим его в описании одежды Лермонтова. В результате такого описания внешность Лермонтова все равно не вызывает симпатии. В частности, К. А. Бороздин писал: «...офицер небольшого роста, коренастый, мешковатый, в какой-то странной, никогда не виданной мною армейской форме»¹¹. Аналогичный характер имеет и портрет, сделанный А. В. Мещерским: «...я с некоторым удивлением заметил среди гостей какого-то небольшого роста пехотного армейского офицера, в весьма нещегоольской армейской форме, с красным воротником без всякого шитья. Мое любопытство не распространилось далее этого минутного впечатления: до такой степени я был уверен, что этот бедненький армейский офицер, попавший, вероятно, случайно в чуждое ему общество, должен обязательно быть человеком весьма мало интересным. Я уже было совсем забыл о существовании этого маленького офицера, когда случилось так, что он подошел к кружку тех дам, с которыми я разговаривал. Тогда я пристально посмотрел на него и так был поражен ясным и умным его взглядом, что с большим любопытством спросил об имени незнакомца. Оказалось, что этот скромный армейский офицер был не кто иной, как поэт Лермонтов»¹².

Как мы уже видели по многочисленным примерам, только глаза Лермонтова могли показаться привлекательными (Е. А. Сушкова, А. В. Мещерский). И даже если современники не считали их симпатичными, они все равно отмечали их в качестве резкой черты внешности (П. Ф. Вистенгоф, В. И. Анненкова, И. С. Тургенев, А. Н. Вульф, Я. И. Костенецкий). Вот еще примеры. М. Е. Меликов

¹⁰ Там же. С. 339, 340–341.

¹¹ Там же. С. 352.

¹² Там же. С. 373.

писал: «В детстве наружность его невольно обращала на себя внимание: приземистый, маленький ростом, с большой головой и бледным лицом, он обладал большими карими глазами, сила обаяния которых до сих пор остается для меня загадкой. Глаза эти, с умными, черными ресницами, делавшими их еще глубже, производили чарующее впечатление на того, кто бывал симпатичен Лермонтову. Во время вспышек гнева они бывали ужасны. Я никогда не в состоянии был бы написать портрета Лермонтова при виде неправильностей в очертании его лица, и, по моему мнению, один только К. П. Брюллов совладал бы с такой задачей, так как он писал не портреты, а взгляды (по его выражению, вставить огонь глаз). В личных воспоминаниях моих маленький Миша Лермонтов рисуется не иначе как с нагайкой в руке, властным руководителем наших забав, болезненно-самолюбивым, экзальтированным ребенком»¹³. И. И. Панаев также сосредоточился на глазах Лермонтова: «Наружность Лермонтова была очень замечательна. Он был небольшого роста, плотного сложения, имел большую голову, крупные черты лица, широкий и большой лоб, глубокие, умные и пронзительные черные глаза, невольно приводившие в смущение того, на кого он смотрел долго. Лермонтов знал силу своих глаз и любил смущать и мучить людей робких и нервических своим долгим и пронзительным взглядом. Однажды он встретил у г. Краевского моего приятеля М. А. Языкова... Языков сидел против Лермонтова. Они не были знакомы друг с другом. Лермонтов несколько минут не спускал с него глаз. Языков почувствовал сильное нервное раздражение и вышел в другую комнату, не будучи в состоянии вынести этого взгляда. Он и до сих пор не забыл его»¹⁴. О глазах и взгляде Лермонтова писал и Ю. Ф. Самарин, который при этом подчеркивал, что взгляд Лермонтова мог вызвать неприятное впечатление: «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 индифферентизма. 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 мне 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

¹³ Там же. С. 73–74.

¹⁴ Там же. С. 305–306.

от простого любопытства, лишённого всякого участия, и потому чувствовать себя поддавшимся ему было унижительно. 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»¹⁵. Фр. Боденштедт так прямо и сформулировал: «...он был среднего роста и ничем особенно не выделялся, если не считать высокого лба и больших, печально сверкающих глаз»¹⁶. Однако П. Ф. Вистенгоф оценил и взгляд Лермонтова резко негативно: «Ядовитость во взгляде Лермонтова была поразительна. Сколько презрения, насмешки и вместе с тем сожаления изображалось тогда на его строгом лице»¹⁷.

Итак, с одной стороны, невзрачная, а то и откровенно некрасивая внешность, а с другой — глаза, производящие сильнейшее впечатление, не важно, положительное или отрицательное. Даже апологеты Лермонтова вынужденно уступали общему мнению. В частности, А. П. Шан-Гирей, споря с Е. А. Сушковой, хотел создать выигрышный портрет своего родственника и кумира. Поэтому он писал, что «Мишель не был косолап и глаза его были вовсе не красные, а скорее прекрасные»¹⁸. Но даже А. П. Шан-Гирей вынужден был признать: «В Мишеле я нашел опять большую перемену. Он сформировался физически; был мал ростом, но стал шире в плечах и плотнее, лицом по-прежнему смугл и *нехорош* собой; но у него был умный взгляд, хорошо очерченные губы, черные и мягкие волосы, очень красивые и нежные руки; ноги кривые (правую, ниже колена, он переломил в школе, в манеже, и ее дурно срастили)»¹⁹. М. Б. Лобанов-Ростовский почти довел это сопоставление до формулы: «Он был *некрасив* и мал ростом, но у него было милое выражение лица, и глаза его искрились умом»²⁰. Остался еще один шаг до самой формулы, и она появилась — но не у современников Лермонтова, а у него самого:

¹⁵ Там же. С. 383–384.

¹⁶ Там же. С. 371.

¹⁷ Там же. С. 140.

¹⁸ Там же. С. 37.

¹⁹ Там же. С. 40.

²⁰ Там же. С. 314.

Он некрасив, он невысок,
Но взор горит, любовь сулит...
(I, 24)

Кажется, что современники знали эти стихи Лермонтова и на все лады перекладывали их прозой. Однако это стихотворение, написанное в 1829 году, было опубликовано только в 1859 году. Так что знать данную формулу могли только те, кто писал свои воспоминания после 1859 года и следил за новейшими публикациями.

Вот так современники воспринимали внешность Лермонтова, и он несомненно это чувствовал, потому что окружающие не скрывали, да и не пытались скрыть от него свои впечатления. Легко представить, как тяжело было ему переживать и помнить эти оценки. Особенно тяжело переносить такие оценки подростку, каковым Лермонтов и был в 15 лет, когда написал первое стихотворение из цикла «Портреты»: «Он некрасив, он невысок...». О реакции Лермонтова на восприятие окружающими его внешности отчасти свидетельствует запись, которую он сделал в черновой тетради на полях стихотворения «Портрет»: «Этот портрет был доставлен одной девушке: она в нем думала узнать меня: вот за какого эгоиста принимают обыкновенно поэта» (VI, 389).

Е. А. Сушкова вспоминала, что она и ее подруга А. М. Верещагина «обращались с Лермонтовым, как с мальчиком, хотя и отдавали полную справедливость его уму. Такое обращение бесило его до крайности, он домогался попасть в юноши в наших глазах, декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном. Бродит, бывало, по тенистым аллеям и притворяется углубленным в размышления, хотя ни малейшее наше движение не ускользало от его зоркого взгляда. Как любил он под вечерок пускаться с нами в самые сентиментальные суждения, а мы, чтоб подразнить его, в ответ подадим ему волан или веревочку, уверяя, что по его летам ему свойственнее прыгать и скакать, чем прикидываться непонятым и неоцененным снимком с первейших поэтов»²¹. Сушкова и Верещагина ошибаются: юноши в 17 лет не играют с воланами, но только и делают, что «прикидываются непонятым и неоцененным снимком с первейших поэтов». Они делают это независимо от господствующих литературных направлений и подражают то Байрону, то самому Лермонтову, то его Демону и так далее, и так далее.

Е. П. Ростопчина пыталась объяснить личность Лермонтова следующим образом: «Он давал всем различные прозвища в насмешку;

²¹ Там же. С. 88–89.

справедливость требовала, чтобы и он получил свое; к нам дошел из Парижа, откуда к нам приходит все, особый тип, с которым он имел много сходства, — горбатого Майё (Mayeux), и Лермонтову дали это прозвище вследствие его малого роста и большой головы, которые придавали ему некоторым образом фамильное сходство с этим уродцем. Веселая холостая жизнь не препятствовала ему посещать и общество, где он забавлялся тем, что сводил с ума женщин, с целью потом их покидать и оставлять в тщетном ожидании; другая его забава была расстройство партий, находящихся в зачатке, и для того он представлял из себя влюбленного в продолжение нескольких дней; всем этим, как казалось, он старался доказать самому себе, что женщины могут его любить, несмотря на его малый рост и некрасивую наружность. Мне случалось слышать признания нескольких из его жертв, и я не могла удержаться от смеха, даже прямо в лицо, при виде слез моих подруг, не могла не смеяться над оригинальными и комическими развязками, которые он давал своим злодейским донжуанским подвигам. Помню, один раз он, забавы ради, решился заместить богатого жениха, и, когда все считали уже Лермонтова готовым занять его место, родители невесты вдруг получили анонимное письмо, в котором их уговаривали изгнать Лермонтова из своего дома и в котором описывались всякие о нем ужасы. Это письмо написал он сам и затем уже более в этот дом не являлся»²². Это толкование Ростопчиной, видимо, совершенно адекватно представляло реальное положение дел, так как независимо от нее то же объяснение характера Лермонтова предлагал и И. А. Арсеньев: «В характере Лермонтова была еще черта далеко не привлекательная — он был завистлив. Будучи очень некрасив собой, крайне неловок и злоязычен, он, войдя в возраст юношеский, когда страсти начинают разыгрываться, не мог нравиться женщинам, а между тем был страшно влюбчив. Невнимание к нему прелестного пола раздражало и оскорбляло его беспредельное самолюбие, что служило поводом с его стороны к беспощадному бичеванию женщин. Как поэт, Лермонтов возвышался до гениальности, но как человек, он был мелочен и несносен»²³.

Итак, мы видим, что мемуаристы, знавшие Лермонтова (особенно в его юные годы), постоянно обсуждают его внешность. При этом отдельные черты внешности Лермонтова становятся основанием для создания прозвищ, употребляемых в узком кругу, но известных и за его пределами. Внешность автора превращается в стихах Лермонтова во

²² Там же. С. 358–359.

²³ Там же. С. 56.

внешность его лирического героя, а прозвище становится реальностью литературного ряда. Поэтому обсуждение проблематики воспоминаний не уводит нас за пределы литературы, но, напротив, заставляет нас иначе сфокусировать взгляд. Литературный ряд не противопоставлен литературному быту, но прямо и непосредственно вырастает из него. Процесс такого роста мы и наблюдаем на нашем материале.

В начале нашего рассуждения мы ссылались на М. И. Гиллельсона как на яркого выразителя изучения истории литературы в контексте социально-политического и литературного дискурсов. Можно было бы, разумеется, сослаться и на других авторов, но поскольку речь идет о Лермонтове, данный исследователь наиболее представителен. Итак, традиционная историко-литературная интерпретация личности Лермонтова строится на соотношении ее с категориями общественного и культурного процесса: идеология русского дворянства после поражения восстания декабристов и романтизм. Ростопчина и некоторые другие авторы, которые не просто описывали внешность Лермонтова, но и пытались описать его характер, предлагали совершенно иную интерпретацию личности Лермонтова. Смысл этой довольно авангардной для своего времени интерпретации состоит в следующем. Лермонтову был свойствен комплекс неполноценности вследствие осознания им своей внешней непривлекательности, и этот комплекс неполноценности он стремился компенсировать «злодейскими донжуанскими подвигами» и вызывающим поведением в мужском обществе (добавим мы со своей стороны). С одной стороны — политизированный Герцен, с другой — не чуждающаяся ничего человеческого Ростопчина. Как поступить с этими двумя сторонами?

Здесь возможны различные решения. Первое решение: отказать либо одной, либо другой стороне в правомочности и разрабатывать признанную. В нашем случае это означает либо отказ от историко-литературной постановки вопроса и категории *романтизм*, либо отказ от «антропологической» постановки вопроса и категорий *возраст* и *телесность*. Именно так альтернативно решается сейчас вопрос о соотношении традиционной теории литературы и «антропологического» направления в литературоведении вообще. Однако это решение в принципе неправильно, поскольку «антропологическое» направление выходит за пределы литературоведения как такового и несколько не мешает имманентному поэтологическому исследованию. Дело исследователя — выбрать тот или иной путь, но следует учитывать, что современная гуманитарная сфера справедливо стремится не к дифференциации, а к синтезу наук.

Второе решение: обогатить новыми элементами старую конструкцию. В нашем случае это означает приставить к романтическому направлению «человеческое лицо», что едва ли возможно и совсем неуместно. Вообще подновление старой методики или методологии новыми элементами может завести науку в дорефлексивное состояние. Нельзя же, в конце концов, говорить о литературных стилях и направлениях, добавляя время от времени полупрофессиональные суждения о нарратологии! И нарратология от этого не станет общепризнанной, и изучение стилей и направлений вперед не продвинется.

Третье решение: попытаться синтезировать в едином потоке обе эти стороны на равных. Мы склонны принять это третье решение и намерены сформулировать его следующим образом. Каждый человек в известные периоды своей жизни переживает фазисы, которые соответствуют определенным периодам развития человеческой культуры. Иначе сказать, филогенез отдельной личности отражает в себе онтогенез человечества в целом. Применяя это общее положение к нашему материалу, мы можем уточнить: юноша Лермонтов был романтиком не потому, что в литературе в это время господствовал романтизм, а именно потому, что он был юношей. Любой молодой человек в 15–17 лет стремится быть похожим на своих любимых литературных героев, и мы все хорошо знаем, что для целого ряда поколений молодых людей таковым был Печорин. Иначе говоря, нет ничего удивительного в том, что юноша Лермонтов бегал с томом Байрона и старался предстать перед молодыми барышнями разочарованным в жизни человеком. И такое поведение обусловлено вовсе не романтизмом как литературным направлением первой половины XIX в., а именно возрастом. Но свойственные юношескому возрасту процессы были осложнены у Лермонтова болезненным переживанием своей внешней непривлекательности, которую он пытался компенсировать загадочностью и злодейским донжуанством.

Некоторый компромисс с общепринятой историко-литературной концепцией, конечно, возможен. Идя со «стороны Герцена», можно сказать, что идейно-политический кризис и романтизм нашли наиболее яркое воплощение именно в Лермонтове потому, что были усугублены его возрастом и особо переживаемой телесностью. Нечеловеческая (надчеловеческая, а потому пугающая / отталкивающая / непривлекательная) внешность демонического героя в литературе романтизма была факультативной, но для героя Лермонтова она стала характерологической чертой, так как опиралась на прототипическую непривлекательность автора.

Михаил Вайскопф
(Еврейский университет,
Иерусалим, Израиль)

Творчество Лермонтова как агония романтизма

Как известно, в сюжетно-тематическом плане самобытность Лермонтова состояла не столько в выборе нетривиальных решений, сколько в том, каким именно образом он комбинировал уже отработанные до него ходы, придавая им неожиданное освещение или просто заостряя уже существовавшую тенденцию. Это касается не только западных, но и русских его источников. К примеру, у его «Пророка» (1841) можно отыскать довольно аляповатый прецедент. Это рассказ об африканских поэтах из романа Николая Полевого «Аббадонна» (первое издание 1834). Люди называют их попросту «дураками» за то, что они «думают жить небесною жизнью здесь на земле <...>. Тот дурак, кто не живет, как живут все»¹. Неженатые и бездомные, бродят эти отщепенцы по пустыням и лесам нагими. И «когда идут они через деревню, то <...> люди выходят смотреть на них и указывают на них пальцами, как на диво»². Ср. лермонтовского пророка-пустынника, нагого и бледного «глупца», которого презрительно осмеивают самолюбивые старцы: «Когда же через шумный град / Я пробирюсь торопливо, / То старцы детям говорят / С улыбкою самолюбивой: / “Смотрите: вот пример для вас!..”» (II, 212).

Но дальнейший показ этих африканцев переключается и с более ранним лермонтовским «Поэтом» (1838): «Говорят, будто <...> их песни бессмертны: их поют потом воины, идя в битву <...> поют жрецы, принося жертву, и победа сопровождает воинов <...> Бог принимает ласково жертву...»³ Напомним строки Лермонтова: «Бывало,

¹ Полевой Н. Аббадонна. 2-е изд. СПб., 1840. Ч. 1. С. 117.

² Там же. С. 116. Здесь и далее за исключением особо оговоренных случаев курсив мой. — М. В.

³ Там же. С. 116–117. К тому же ассоциативно-полюемическому ряду относится, вероятно, и стихотворение «Есть речи, значение / Темно иль ничтожно...» (этим дополнением я обязан проф. А. А. Карпову).

мерный звук твоих могучих слов / *Воспламенял бойца для битвы*; / Он нужен был толпе, *как чаша для пиров*, / *Как фимиам в часы молитвы*» (II, 119). У обоих авторов харизматический дар поэта, как видим, наделен социальной функцией. Но в лермонтовском тексте эта тема полемически заострена против Пушкина, с его «Поэтом и толпой» (1828): «Не для житейского волненья, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв»⁴. У Полевого две функции поэта — социальная и пророческая — совмещены; у Лермонтова же они разведены по двум текстам, причем пророческая миссия остается принципиально невостребованной.

Примечательна здесь, вместе с тем, сама его ориентация на писателей второго ряда, с которыми он, возможно, ощущал некоторое психологическое родство. Выразительный пример такого пересечения дает стихотворение о трех пальмах. Разумеется, лермонтовская тема рокового одиночества, невостребованности, тема никем не замеченной жизни входит в общий канон романтизма, однако некоторые специфические обертоны ей придает ботаническая метафорика, облюбованная до него маргинальными авторами.

В 1836 году выходит историческая повесть А. В. Тимофеева «Чернокнижник». Ее герой, молодой патриот Феодор Лыков, вернувшись на родину из-за границы, где он набирался мудрости, надеется пробудить к умственной жизни отечество, закосневшее в варварстве, но вскоре понимает, что его затея обречена на провал. Феодор с грустью думает, что здесь он никому не нужен и что «запасу его знаний придется изнывать посреди этих снежных равнин, как нежному цветку в одинокой теплице, закинутой в самую средину глухой пустыни <...> и этот цветок погибнет, как бы не существовал никогда»⁵.

Через год, в 1837 году, героиня повести Елены Ган «Идеал» (вещи, отозвавшейся, как я имел случай заметить, в «Русской женщине» (1848 или 1849) Тютчева⁶) сопоставляет свою долю с участью полевой былинки, которая «растет, прозябает, без действия, без ощущений, не принося никому пользы и не зная, для чего создана она <...>. Это ли жизнь? Жизнь создания, воодушевленного дуновеньем Божьим»⁷.

⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.: Л.], 1948. Т. 3. С. 142.

⁵ Тимофеев А. Опыты. СПб., 1837. Ч. 2. С. 68.

⁶ Вайскопф М. Голубь и лилия: Романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005. С. 43–44.

⁷ Ган Е. А. (Р-ва Зенеида). Полное собрание сочинений. СПб., 1905. С. 46.

Но и чаемое соприкосновение с жизнью оказывается губительным для обоих растений — и у Тимофеева, и у Ган. Следы этих текстов, включая трагический финал, а также прикровенно богоборческую ноту второго из них, нетрудно распознать в «Трех пальмах», датированных 1839 годом: «И стали три пальмы на Бога роптать: / *“На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? / Без пользы в пустыне росли и цвели мы, / Колеблемы вихрем и зноем палимы, / Ничей благосклонный не радуя взор?.. / Не прав твой, о небо, святой приговор!”*» (II, 124).

Последние слова можно было бы поставить эпиграфом ко всей жизни Лермонтова, по крайней мере, к его самооценке. Действительно, его мучает сознание своей не востребованности, ненужности; семейная драма окрашивает все его житейские метания, постоянную раздвоенность между стремлением к признанию и аффектированным презрением к толпе, между оппозиционной ангажированностью и декларативным отказом от любой социальной роли. Эта двойственность хорошо видна уже в довольно жеманном Предисловии к «Герою нашего времени», где автор то демонстрирует презрение к читателю, то старается его заинтриговать предлагаемым романом. Та же двойственность отозвалась на показе самого героя. Среди прочего, исходные претензии на типизацию, заявленные в предисловии, разрушаются последующей установкой на уникальность Печорина.

Это противоречие во многом объясняется и культурной ситуацией эпохи. Гениальная книга пришлась на стадию стагнации и агонии русского романтизма, которому теперь полагалось презрительно смеяться над самим собой. Книга буксует на переходе от романтизма к реализму, и то, что мы принимаем за новаторскую многоплановость изложения, зачастую оказывается простой эклектикой, смешением еще неотстоявшихся жанров, выдающим неуверенность молодого автора. На деле, Лермонтов еще просто не созрел для романа и заменил его сборником разномастных новелл, восходящих к разным традициям, но нанизанных на личность одного и того же героя. Плодотворным, хотя и парадоксальным, итогом этой писательской неопытности, соединенным с нарциссизмом, зато и оказалась множественность точек зрения, обогатившая русскую прозу.

Такая же неуверенность и сбивчивость сказывается на других его главных вещах. Сюда относится «Демон», исходные условия которого просто не позволяли довести его до логического конца. Лермонтов так и не разобрался со своим главным действующим

лицом — с тем, к какому разряду его отнести. Является ли его Демон принципиальным богоборцем или, в перспективе, кающимся грешником? Пригоден ли он для прощения или заведомо отвергает его? В придачу inferнальный контур смешан в нем с приметам рокового героя — а это близкие, но вовсе не тождественные понятия. Соответственно, поэма осталась незавершенной — иначе и быть не могло.

Со сходной, хотя и блистательно замаскированной эклектикой мы соприкасаемся в «Штоссе» (начало 1841). Здесь суммируются совершенно разнородные традиции: готический антураж, романтико-эротическая схема, техника натуральной школы. Вацуро в своем образцовом комментарии к повести⁸ указал на ее адаптацию к физиологическому очерку и одновременно — на ее укорененность в гофмановской традиции.

Герой «Штосса» — одаренный художник-любитель Лугин (в показе которого, как постоянно отмечают, отразился сам Лермонтов). Дом «титюлярного советника» Штосса» (VI, 355), куда он переселяется по зову внутреннего голоса, стар, запущен и довольно грязен, — грязноватость, конечно, того же демонического сорта, что отличает жилище контрабандистов в «Тамани» («там нечисто» — VI, 250), но стилизованная под реалии натуральной школы. Туда он привозит и несколько своих недоконченных картин. На одной из них «эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно *чем-то неопределенным* в выражении глаз и улыбки <...>. То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела» (VI, 361). Недопроявленность заветного образа, в сущности, симптоматична для самого недопроявленного автора.

В одной из комнат висит поразивший героя портрет сорокалетнего человека, дышавший «страшной жизнью» (VI, 359); в нем было нечто «*неизъяснимое*» (VI, 360. Курсив Лермонтова. — М. В.). В качестве спальни Лугин выбрал именно эту комнату. Вечером, в сумерках, его одолевает «небывалое беспокойство». Этот душевный хаос, доводящий героя до слез, представляет собой горестный и покаянный самоотчет, но в чем его суть, мы снова не знаем. Это лишь одна из многих загадок сюжета.

⁸ Вацуро В. Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 145–174.

Следующей ночью, оправившись от смятения, художник машинально стал рисовать «голову старика, — и когда кончил, то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым!». Кто он, нам тоже неизвестно. Вскоре к герою приходит привидение, то есть сам оригинал, — но уже заметно обветшалый, в облике «седого сгорбленного старичка» (VI, 362). В общем, повесть обыгрывает, однако, как превосходно показал Вацуро, все же нигде не реализует традиционный мотив оживающих портретов. Тем не менее, художник в своих зарисовках выказывает несомненную демиургическую активность, вызывающую к отклику и реализации. Именно этот, хотя здесь и приглушенный, мотив, в целом очень характерен для романтизма, но, опять-таки, не получает тут никакого разъяснения.

Старичок предлагает жильцу играть в штосс, а в качестве своего «банка» показывает ему нечто аморфное и пугающее: «Возле него колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное. Он с отвращением отвернулся» (VI, 363). Герой проигрывает (и так будет постоянно). Однако с этого момента чаемый образ начинает развертываться, постепенно набирая искомую определенность, которой так недоставало лугинскому эскизу: еще одна структурная особенность романтического повествования — и тоже не получающая у Лермонтова осмысленного решения. Но уже ночь спустя Лугин «почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое *дыхание*; и слабый шорох, и вздох невольный и легкое огненное прикосновение. Станный, сладкий и вместе <болез>ненный трепет пробежал по его жилам. Он на мгновение <обернул> голову» и тотчас опять устремил взор на карты: «<но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтобы заставить <его *пр>оиграть душу» (VI, 365).*

Последние слова, конечно, заставляют вспомнить о пресловутой «игре с чертом», причем прямым орудием дьявольского искушения вроде бы должна служить здесь неведомая красавица, выступающая из тумана. На деле же автор попытался запечатлеть в ней образ самого совершенства, лик феминизированного абсолюта, не втесненного в бинарные загоны официального вероучения.

Инфернальный слой сразу уравнивается сакральным, эфирная бестелесность согрета красками, светом и изобилует «пламенной жизнью», ибо героиня таинственно соединяет в себе все грани бытия, уже не расколотого ни на какие плюсы и минусы. Однако автор не избежал тут и кое-каких неувязок, вполне естественных при постановке столь головоломной задачи.

Станным образом олицетворенное зло, причем зло довольно убогого свойства (карточный шулер), держит в своих когтях героиню

как персонификацию самого абсолюта. Девушка, тоскующая в плену, отвечает влюбленному Лугину взаимностью, и эта любовь разгорается все ярче, сопутствуя последовательному выявлению ее облика: он «каждый вечер был награжден взглядом более нежным, улыбкой более приветливой» (VI, 366). У нее нет только имени (ср.: «Я дал им вид, но не дал им названья» — «Русская мелодия», I, 34), хотя в романтических текстах такая безымянность может быть свойством как сакральных, так и демонических сил. В любом случае, речь должна идти теперь об освобождении героини: «она — не знаю, как назвать ее? — она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика» (VI, 366. Курсив Лермонтова. — М. В.).

Тщетно добываясь ее избавления, Лугин, похудевший и пожелтевший ужасно, почти разорился. «Надо было на что-нибудь решиться. И он решился» (VI, 366). На этой интригующей фразе и обрывается повесть, переведенная тем самым в разряд литературных «мистификаций»⁹. На мой взгляд, однако, подобная «мистификация» — только элегантный способ уйти от метафизической проблемы, заведомо не имеющей логического решения. В принципе, преодолев некоторые затруднения, автор вообще мог бы списать сюжет на бредовую мечтательность героя; но столь примитивный ход, хотя и учитываемый бидермайеровской двупланностью текста, конечно же, был исключен для Лермонтова. Значит, оставались другие возможности.

Представим себе, что Лугин каким-то чудом сумел обыграть неодолимого противника. А что дальше? Теоретически рассуждая, он должен был вернуть спасенную им девушку к земной жизни, то есть воскресить ее, повторив деяния Христа посредством успешной карточной игры — что, конечно, отдавало бы недопустимым кощунством. Но и в собственно бытовом плане эта перспектива выглядит абсурдной, не говоря уже о том, что такое итоговое воплощение было бы равносильно нелепой профанации абсолюта. Другой гипотетический ход: герой мог бы вызволить ее душу, отпустив ее из гнетущего царства привидений в некие высшие области бытия. Тогда, чтобы соединиться там с нею, он должен будет и сам умереть — но ведь, проигрывая все партии, болезненный Лугин и без того явно движется к смерти.

В конце концов, безнадежно невнятен и сам метафизический статус плененной души. Ссылаясь на черновой план повести, Вацуро

⁹ См.: Вацуро В. Последняя повесть Лермонтова. С. 170.

гипотетически прослеживает связь «Штосса» с обширной группой «романов о разрешении» («Erlösungroman»), в основе которых лежит преступление и посмертная кара — заклятие, обрекающее душу преступника на периодическое повторение сцены преступления «в том самом месте и в то самое время, когда оно было совершено». В данном случае, предполагает исследователь, вина старика состоит в том, что он некогда проиграл дочь в карты — и теперь, после смерти, «обречен все время выигрывать; между тем дочь хочет быть проигранной»¹⁰. Это допущение никак не объясняет, однако, кары, наложенной на дочь игрока. Почему и за какую вину она, будучи жертвой проигрыша, сама была наказана смертью и, подобно отцу, сделалась призраком?

Согласно универсальной традиции, привидениям свойственна межеемочность, то есть обреченность на пребывание между дольным и горним миром, прикрепляющая их в основном к первому, но наделяющая и какими-то чертами второго. Вместе со своим отцом в такой выморочно загробной зоне находится и героиня, за которую сражается Лугин. С другой стороны, обладая, как подчеркивается в повести, всей полнотой бытия, она уже в силу этого обстоятельства соединяет в себе оба эти мира — иными словами, получается, что абсолютом в своем синкретизме как-то соприроден обычным фантомам, форму которых он и принял в ее случае. Чем же тогда различаются старик и дочь в своей метафизической сущности?

В «Штоссе» немало и других неясностей, которые говорят о том, что Лермонтов поставил перед собой задачу с неполными и противоречивыми данными. По сути, такой же неполнотой и путаницей отличались исходные условия всей его жизни, которые сказались на его злосчастном характере. Его агрессивная инфантильность была не столько функцией возраста, сколько целенаправленным отказом от общепринятых норм существования. Фигура обрыва, некстати обозначенная точкой в «Штоссе», напророчила трагический обрыв его жизни.

В известном смысле Лермонтов подытожил и судьбу всего русского романтизма, его общую усталость, характерную для большинства русских романтиков от Баратынского до Гоголя. Но к этому ряду примыкают и все те же второстепенные авторы, включая приятельницу Лермонтова графиню Евдокию Ростопчину. Как известно, именно ей он рассказывал о своем предчувствии

¹⁰ Там же. С. 166–167.

близкой кончины и, как я попытаюсь доказать, именно ее влияние ощутимо в его поздних сочинениях, сопряженных с темой гибели. В повести Ростопчина «Поединок», напечатанной в 1838 году, резко ощутим переход от ее прежней жизнерадостности к пессимизму, запечатленный в самом сюжете и в образах двух антагонистов, юного Дольского и мрачного завистника Валеви́ча. Влюбленный в героиню Валеви́ч из ревности провоцирует дуэль с Дольским и убивает его, а затем всю оставшуюся жизнь кается в своем преступлении. Накануне поединка фаталист Дольский, который не сомневается в предначертанной гибели, пишет исповедальное письмо Валеви́чу: «Прощаюсь я с светом <...> как очарованный гость, повторяющий на пороге радостные мотивы *бальной* музыки». Жизнь сведена тут к балу и как бы исчерпана им. Но в то же время Дольский, по его словам, *«не жалеет о жизни»*, в которой всего лишь гостил¹¹.

Вскоре тот же мотив, причем в сходной сюжетной ситуации, повторит Лермонтов, придав ему иное, подчеркнуто холодное выражение. *Перед дуэлью* с Грушницким Печорин размышляет, подобно Дольскому, сравнивая жизнь с балом: «Что ж? умереть, так умереть! <...> Я — как человек, зевающий *на бале*, который не едет спать только потому, что еще нет кареты» (VI, 321).

Конечно, под словом «спать» он подразумевает вовсе не переход в царство небесное. Речь идет, быть может, о том самом сне, что изображен в предсмертном стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841). При всей его загадочной амбивалентности оно отвечает не только лермонтовской, но и тогдашней общеромантической тяге к возвращению в дремотно-эмбриональное состояние, в стадию еще не развернутых жизненных потенций.

К более адекватному пониманию текста нам поможет приблизиться другой персонаж «Поединка» — Валеви́ч. Мне уже приходилось отмечать воздействие его монолога на лермонтовское произведение¹², но здесь не мешает напомнить об этом. Валеви́ч, человек, изнуренный суетными страстями, говорит: «Я *желал* ослепнуть душою, *забыться* умом и *заснуть* неизведанным *сном* этой легковой любви; я *желал*, чтобы *сладкий* голос женщины убаюкал мое неразлучное сомнение»¹³. Думаю, отголосок этих признаний каждый различит в лермонтовских стихах.

¹¹ Ростопчина Е. П. Сочинения. СПб., 1890. Т. 2. С. 97.

¹² См.: Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012. С. 668.

¹³ Ростопчина Е. П. Сочинения. Т. 2. С. 79.

М. Н. Виролайнен

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

Лермонтов и конец Золотого века

Автором, положившим конец Золотому веку, Лермонтов был объявлен уже давно. В 1924 году Б. М. Эйхенбаум писал: «Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым»¹. Эйхенбаум видел в Лермонтове «историческую индивидуальность, выполнявшую определенную, историей требуемую миссию»². Едва ли целевые причины столь безоговорочно определяют историческое движение, но некую роль они, конечно, играют, и с этой оговоркой можно принять точку зрения Эйхенбаума. Не менее важно, однако, представление о том, что именно было разрушено и чем заменено.

Самый общий ответ: век поэзии сменился веком прозы — конечно, недостаточен. Более подробный взгляд был предложен тоже давно — в работах 1920–1930-х годов. По мнению Эйхенбаума, ставшему общепринятым, классические лирические жанры Золотого века, как и жанр поэмы, исчерпали себя, их дальнейшее развитие было невозможно, и потому у Лермонтова мы не находим конструктивной работы с формой, образуемой взаимным влиянием материала и композиции — «ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие»³. О «декламационном, патетическом или ораторском» стиле Лермонтова, задачей которого становится «сила воздействия, обращение к эмоции, стремление взволновать», писал и Л. В. Пумпянский, особо подчеркивая ту лермонтовскую стилевую тенденцию, при которой «единицей стиля является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи»⁴.

¹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 156.

² Там же. С. 20.

³ Там же.

⁴ Пумпянский Л. В. Стиховая речь Лермонтова // Пумпянский Л. В. Классическая

Эти безусловно точные наблюдения хотелось бы заново соотнести с поэтическим контекстом русского Золотого века — единственной в русской истории и очень краткой эпохи, когда поэзия не стремилась выполнять никаких служебных функций. Причина заключалась не в том, что поэзия отвернулась от социальных или религиозных задач, но в ее сосредоточенной обращенности на самое себя, на самосозидание. Именно это прежде всего означали процитированные Пушкиным слова Дельвига: «Цель поэзии — поэзия»⁵. Поэтический мир, сам себя имеющий своей целью, изнутри себя возвращал собственное бытие, по отношению к другим областям бытия он был автономен и самодостаточен. Он обладал собственным языком, не совпадавшим с языком общеупотребительным, имевшим собственную систему значений, которая вбирала и трансформировала существующие символы культуры, переходившие из текста в текст и терявшие свой специфический смысл за пределами поэтического мира. В позднейшую эпоху мы уже не встретим ничего подобного этому явлению, которое в терминологии Б. А. Успенского определяется как диглоссия — наличие в рамках одной культуры двух языков, не поддающихся эквивалентному взаимному переводу⁶. Вместе с собственной системой значений поэтический язык Золотого века творил и собственную область денотатов, не существующих ни до, ни помимо текстов, обретающих бытие только внутри текста, вместе с ним. Поэтическая лень, поэтический пир, поэтическое сладострастие, поэтическое бессмертие имеют совершенно иное значение, чем общеупотребительные слова лень, пир, сладострастие, бессмертие. Но дело не ограничивается семантическим сдвигом. В поэтическом контексте эти слова отсылают к безусловно существующей для поэта, то есть наделенной онтологическим статусом реальности. И только совершенно глухая к языку Золотого века культура стала называть эту реальность условностью. Эта сотворенная поэзией онтологическая сфера была автономна и самозамкнута — поскольку была действительна только в рамках самой поэзии.

Эпоха Золотого века кончилась, когда поэтический мир разомкнул свои границы, начал говорить на одном языке с остальной

традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 354, 348.

⁵ *Пушкин*. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 167 (письмо к В. А. Жуковскому от 20-х чисел апреля (не позднее 24) 1825 года).

⁶ *Успенский Б. А.* Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: Восприятие церковнославянского и русского языка // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2. С. 26.

культурой и, утрачивая собственную автономию, обретать свои предметы и значения во внеположном поэзии мировом пространстве. И Лермонтов, конечно, оказался, так сказать, фигурой перелома: он безусловно принадлежит культуре Золотого века, и он же решительно нарушает очерчивающие ее границы.

Поэтические штудии молодого Лермонтова, который пригоршнями берет чужие строки, составляя из них собственные тексты, представляют собой не что иное, как всепоглощающее, поспешное, идущее захлеб освоение того самого поэтического языка, вхождение в поэтическую сферу, обучение способу жизни в ней. Эта сфера для него с самого начала онтологична, она способна вместить в себя бытие поэта. Но тут-то и начинаются его расхождения с теми поэтами, которых принято называть поэтами пушкинского круга и прежде всего — с самим Пушкиным.

Как известно, поэтический язык Золотого века, регламентированный жанровой спецификацией, более или менее ограниченным репертуаром лирических сюжетов, вовсе не безграничным набором топосов и поэтических формул, был, тем не менее, необычайно богат благодаря практически безграничным возможностям оркестровки всех этих элементов. Однако требовался поистине утонченный слух, чтобы уловить заново обретенные нюансы, возникающие, например, в результате того, что тот или иной топос перемещен в новый жанровый контекст. Едва ли таким слухом обладала широкая читательская аудитория пушкинского времени. Зато поэты пушкинского круга представляли собой не только авторское, но и читательское сообщество, они составляли тот круг адресатов, в обращенности к которому процветал и развивался поэтический язык Золотого века как язык корпоративный, не поддающийся эквивалентному переводу на язык прозы или общеупотребительный разговорный язык.

Одним из важнейших факторов, повлиявших на формирование раннего творчества Лермонтова, была его удаленность от этой литературной среды, между тем как именно на ее язык он прежде всего ориентировался. После исследований В. Э. Вацура⁷ вполне очевидно, что школа Раича, через которую Лермонтов прошел в Благородном пансионе, такой полноценной среды для него составить не могла.

Показательна в этом смысле разница с ранними литературными опытами Пушкина, который из Лицея писал послания к Батюшкову,

⁷ См.: Вацура В. Э. Литературная школа Лермонтова // Вацура В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 204–247.

Жуковскому, Вяземскому, Василию Львовичу Пушкину, Дельвигу. Все это — поэты общей литературной ориентации, общего языка, но с ярко выраженной индивидуальностью, и характер пушкинских поэтических обращений к каждому определялся поэтикой и стилистикой каждого. Уже только в силу этого обстоятельства пушкинский язык с самого начала обладал мощной потенцией диалога, он вбирал чужое слово и на него реагировал. Кроме того, возможность подобной адресации позволяла каждый раз дистанцироваться от поэтического высказывания — оно оказывалось опосредовано поэтикой и литературной репутацией адресата, с учетом которых избирались жанровая разновидность и соответствующий ей тип лирического героя. Дружеское послание звучало иначе, чем послание к наставнику, стихи, включенные в состав письма, отличались от гедонистического послания, и в каждом из этих контекстов лирический герой получал новый облик. Разумеется, менялся он и в контексте других жанров, скажем, лирическое «я» в пушкинской унылой элегии совсем иное, чем в элегии чувственно-гедонистической.

Важно и то, что диалогический навык, навык взаимодействия с иными, разными художественными мирами позволял и эти миры приводить во взаимодействие, скрещивая художественные модели в рамках одного текста. Не удивительно, что в творчестве зрелого Пушкина языки разных жанров приходят вовсе не в смешение, как это иногда принято думать, а во взаимодействие — во взаимодействие продуктивного, порождающего характера. Л. В. Пумпянский это блестяще продемонстрировано на примере «Медного всадника»⁸, то же можно видеть и в лирике.

Ранние поэтические опыты Лермонтова ясно свидетельствуют о наличии у него с самого начала отчетливого жанрового сознания — иначе и быть не могло у поэта той эпохи, к тому же ученика Мерзлякова и Раича. Но не менее ясно и отсутствие у Лермонтова какого-либо интереса к тому, чтобы использовать жанровую, стилевую или какую-либо еще спецификацию поэтического языка в качестве продуктивного фактора. Между тем вершинные достижения Пушкина демонстрируют, что жанровое мышление Золотого века никоим образом не сводилось к следованию той или иной жанровой модели. Это мышление позволяло через скрещение и взаимодействие

⁸ См.: Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 160–196.

жанровых оснований создавать новые и новые миры, оперируя теми элементами поэтического языка, которые определялись на жанровом уровне, — я имею в виду композицию, интонацию, топику, стилистику, размер и так далее. Все эти элементы, которые сегодня мы бы назвали формальными, собственно, и строили содержание поэтического высказывания, служили его субстанцией, становясь иногда более активными его участниками, чем, скажем, сюжет. Через них осуществлялось самодвижение поэтической формы как замкнутого универсума, который внутри себя содержит все свои жизненные потенции. Само строительство такого высказывания могло становиться вторым сюжетом произведения, как это происходило, например, в пушкинском стихотворении «Осень», в «Домике в Коломне» или в «Онегине». Жанр при этом служил чем-то вроде закона построения музыкальной формы — закона, который обеспечивает не ее косность, а возможности ее неповторимого движения и в то же время — ее изолированность от всех остальных форм жизни, ее автономную онтологичность, которая может стать средой обитания для того, кто обладает музыкальной культурой. И именно такого интереса к жанру у Лермонтова — в отличие от Пушкина — не чувствуется. Жанровые формы он по преимуществу берет как готовые — так же, как берет готовыми элементы поэтического языка, быстро овладевая его лексическим составом, повторяя и в позднем своем творчестве чужие строки. А если они взяты из стилистически и жанрово разнородных источников, в рамках лермонтовского поэтического текста их разность нивелируется. Так же, как Пушкин, Лермонтов испробовал все роды и типы словесности: эпос, лирику, драму, прозу, но — опять же в отличие от Пушкина — проявил качество, которое можно определить как жанровую индифферентность. У Пушкина мотивы и мотивные комплексы, эти носители поэтической семантики, устойчивые для поэзии Золотого века, не переходят в его художественную прозу. У Лермонтова же система мотивов становится общей для поэзии, прозы и драматургии. Стихи из поэмы «Джюлио» так же спокойно переходят в стихотворение «1831-го июня 11 дня», как и в другие поэмы, в «Боярине Орше» возникают образы, использованные в том же лирическом тексте и стихотворении «Челнок». Аналогичных примеров бесконечное множество, и так же беспрепятственно соседствуют реминисценции, заимствованные из произведений, относящихся к разным родам и жанрам, например, реминисценции из «Пира во время чумы» и «Евгения Онегина» в «Испанцах». Стихотворения Лермонтова 1830 года, в которых

многократно варьированы прозаические монологи героя драмы «Menschen und Leidenschaften», объединены в рукописный сборник, озаглавленный «Разные стихотворения», что на языке жанровых рубрикаций эпохи означало «Смесь», раздел, куда помещались стихи, не объединенные общей жанровой определенностью.

Жанровая индифферентность исключала возможность использования поэтики жанров в качестве конструктивного фактора. Если Пушкин, создавая первую русскую стихотворную повесть, приводил во взаимодействие сразу несколько разнородных жанровых традиций: описательной поэмы, в которую введен, по примеру «Паломничества Чайльд-Гарольда», вымышленный герой, байронической восточной поэмы с ее новеллистическим сюжетом и фрагментарной композицией, русской элегии и оды, — то Лермонтов брал это сложное жанровое образование как вполне сложившееся и скорее избавлялся от некоторых его элементов, чем добавлял к ним новые или создавал новое сочетание жанровых оснований. Даже такая зрелая поэма, как «Мцыри» в большей мере ориентирована не на пушкинскую сложную модель стихотворной повести, а на упрощенную композицию «Чернеца» Козлова. Знаменитая «Смерть поэта», как известно, во многом следует жанровой модели «Андрея Шенье», в свою очередь ориентированного на батюшковского «Умиравшего Тасса». Но Пушкин, близко следуя за композицией Батюшкова, полемизирует с его концепцией умирающего поэта. В стихотворении Лермонтова полемического задания не содержится, есть лишь упрощение, выпрямление композиционной схемы, редукция элегического монолога, снижающая интонационную контрастность и вовлекающая элегический фрагмент в общий поток ораторской речи. Реминисцентность поэзии Золотого века чаще всего сопряжена с диалогическим заданием: реминисценция служит знаком связи или полемики с автором, текстом, традицией, знаком акцентного сдвига, который не может быть не замечен той корпоративной аудиторией, к которой в первую очередь адресуется поэт. Лермонтовские реминисценции такого диалогического задания практически лишены.

В «Сашке» или в «Сказке для детей» жанровая модель усложняется по сравнению с другими поэмами Лермонтова, но сами фигуры усложнения в целом повторяют то, что уже было открыто в «Евгении Онегине» и «Домике в Коломне». Там, где у Пушкина проходило диалогическое напряжение и взаимодействие литературных элементов, у Лермонтова его нет. На нарочитое

столкновение чужеродных литературных элементов нацелены разве что пародийные лермонтовские ходы вроде выведения проститутки Тирзы в облике героини восточных поэм или наделения крепостной Мавруши способностью изъясняться высоким поэтическим стилем, в который неожиданно вторгается упоминание злодея Ваньки. Но пародийные черты пушкинской Татьяны с равным успехом обнаруживаются и в поэме, где легкомысленная Марья Николавна сидит с французской книжкой у окна или любуется на светлый шар Дианы, и в романе, где дама, именуемая не иначе как «неприступная добродетель», появляется в малиновом берете. Жанровая дифференциация литературного материала перестает служить инструментом, из которого извлекаются смысловые оттенки. Исключения из этого правила у Лермонтова достаточно редки, хотя нельзя сказать, что их нет — достаточно вспомнить «Валерик», где любовное послание смыкается с батальным очерком.

На фоне того, что весь поэтический, а во многом и прозаический мир Лермонтова соткан из литературной реальности, из почерпнутых из нее мотивов, образов, сюжетов и разработанных ею языковых средств, странным может показаться отсутствие творческого напряжения в работе именно с этой материей, с ее внутренним устройством (я не говорю сейчас о музыке стиха — это особая тема). Странность эта, по-видимому, объясняется тем, что напряжение шло по другой линии, связанной с установлением новых отношений между поэтическим словом и его предметом.

Обычно ретроспективный взгляд позволяет разглядеть то, чего не видно из современности. Но при обсуждении новизны литературной задачи, решавшейся Лермонтовым, ретроспекция скорее затемняет, чем проясняет вопрос, поскольку новизна, внесенная Лермонтовым, уже очень давно стала нормой — нормой, заслонившей не только некоторые важнейшие черты его поэтики, но и черты той литературной культуры, которая была им преобразована. Я имею в виду размыкание границ поэтического мира и обращение поэзии на предмет, ей внеположный. Между тем именно творчество Лермонтова свидетельствует о том, насколько непростой была эта задача и насколько парадоксальным было лермонтовское решение.

Давным-давно стало понятно, что к Лермонтову вполне приложима пушкинская характеристика Байрона: «...он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)»⁹. С другой стороны,

⁹ *Пушкин. <О драмах Байрона> // Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 51.*

не менее ясно, что этот характер имеет литературный генезис, восходящий к тому же Байрону, а также к чертам русского эгегического героя. Но два этих простых факта довольно трудно совмещаются. Мы никогда не сможем ответить на вопрос, была ли это литературная модель, разрабатывавшаяся в соответствии со складом характера, или характер, формировавшийся в соответствии с литературной моделью. Очевидно лишь то, что творческое напряжение шло именно по линии взаимодействия двух этих реальностей.

Ранний Пушкин тоже строил свою литературную биографию — но это была биография, заведомо отстоящая от реальной жизни, она разворачивалась внутри творимого поэтического космоса, и если в письмах поэта содержались намеки на нее, то они были призваны лишь задать курс читательского восприятия для узкой корпоративной аудитории. У Лермонтова дистанция между личной и литературной биографией снята, как снята она между обрисовкой характера в лирике, драме и прозе. И это обстоятельство трансформировало всю художественную систему в целом. Но важно, что трансформация шла совсем не в направлении перехода от того, что стали называть условным поэтическим миром к тому, что называют реальностью или от так называемого романтизма к реализму. Она шла в направлении сложного совмещения жизненной сферы и литературной реальности.

В ранних поэмах Лермонтова действие разворачивается в Греции, Финляндии, Италии, Испании — все это страны, где Лермонтов никогда не бывал. География носит чисто литературный характер. Преимущественно такой же она остается, когда местом действия избирается Кавказ. Таков же и местный колорит. Древнерусский сюжет «Боярина Орши» нуждается в подкреплении английскими эпитафиями. Из «Боярина Орши» и «Исповеди» фрагменты переходят в «Мцыри» безотносительно к тому, что действие перенесено с Литовской границы и из Испании в Грузию. Узнаваемое описание Мцхетского собора соседствует с типовым ландшафтом описательной поэмы. И сколько бы ни говорилось о личных впечатлениях Лермонтова, отразившихся в его поэтических строках, посвященных Кавказу, литературные впечатления перевешивают, причем их выбор свободен от характера материала. Если реминисценции из «Подражаний Корану» достаточно органичны для сюжета «Демона»¹⁰,

¹⁰ Ср. в «Демоне»: «Клянусь полночною звездой, / Лучом заката и востока...» (IV, 187) и в «Подражаниях Корану»: «Клянусь четой и нечетой, / Клянусь мечом и правой битвой, / Клянуся утренней звездой, / Клянусь вечернею молитвой...» (*Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 352*). Формула клятвы, источником

то танец Истоминой, описанный в «Онегине» в числе характерных деталей петербургского быта, казалось бы, не годится в качестве литературного ориентира для описания танца грузинской княжны. Но Лермонтова это несоответствие нимало не смущает, пушкинское поэтическое слово и в этом случае легко входит в поэтическую ткань лермонтовской поэмы, стыковка происходит «без швов», без малейшего напряжения¹¹. Использование инационального материала не разрушает иллюзии создания местного колорита¹².

Зараженность «готовым» поэтическим словом ощутима и в прозе, она возникает даже в натуралистических зарисовках. Предпосланный первой главе «Княгини Лиговской» эпитафия «Поди! — поди! раздался крик» влечет за собой срифмованный у

которой для Пушкина послужил Коран в переводе М. И. Веревкина, в поэзии второй половины 1820-х годов стала использоваться для стилизации мусульманского мировосприятия. См., например, стихотворения «Подражание арабскому» А. Г. Ротчева («Клянусь коня волнистой гривой / И брызгом искр его копыт <...> Клянусь вечернею зарею / И блеском утра золотым» — Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. С. 333) или «Из Ал-Корана, глава ХС!» Л. А. Якубовича («Клянусь солнцем и луною, / Клянуся нощью и днем, / Клянуся небом и землею, / Клянусь ослицей и конем...») — Атеней. 1829. Ч. 2. Июнь. С. 561); см.: *Белкин Д. И.* О роли авторских примечаний в «Подражаниях Корану» Пушкина // Ученые записки Горьковского государственного университета. Горький, 1971. Вып. 145: Русско-зарубежные литературные связи. С. 192–196. Лермонтов использует эту формулу как черту ориентального стиля, понимаемого в самом широком смысле.

11

«Демон»

То вдруг помчится легче птицы,
То остановится, — глядит,
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы;
То черной бровью поведет,
То вдруг наклонится немножко,
И по ковру скользит, плывет
Ее божественная ножка...

(IV, 187)

«Евгений Онегин»

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

(Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 13)

¹² Беспроblemное соединение вполне чужеродных, казалось бы, источников, вообще характерно для Лермонтова. Так, в «Маскараде» герой проходит путем Отелло, совмещая в себе его и Сальери (см.: Вацуро В. Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове. С. 253–268), а история Арбенина погружена в контекст типовых комедийных ходов и эпизодов игрецких пьес.

Пушкина с этой строкой «бобровый воротник»¹³. Только у Пушкина это деталь одежды блестящего денди, а у Лермонтова — старый воротник шинели бедствующего разночинца. То же происходит и на сюжетном уровне: «Смерть поэта», написанная с ориентацией на «Андрея Шенье», влечет за собой создание там же, на гауптвахте, стихотворения «Сосед», варьирующего сюжетный мотив упомянутой Пушкиным «Оды молодой узницы» Шенье. Лермонтов не только не камуфлирует своих заимствований, он даже подчеркивает их — например, узнаваемыми именами героев, взятых у Баратынского, Пушкина, Полежаева (Арсений, Нина, Евгений, Сашка).

Наличие литературных прообразов вполне очевидно и в лирике, и в эпосе, и в драмах Лермонтова. Главный из них, конечно, — переходящий из текста в текст, из лирики в драму и эпос тип героя, в котором черты, непосредственно восходящие к Байрону, сочетаются с предзаданным в «Кавказском пленнике» Онегинским вариантом байронического героя и тесно связанным с ним элегическим комплексом перегоревших страстей, разуверения в любви и друзьях и психологических последствий такого разуверения. К элегическому характеру может быть добавлена одна резкая краска, позаимствованная с байроновской палитры, например, чувство мести — и возникает такой герой, как Измаил-Бей. Многократная разработка онегинской линии влечет за собой вариации других фигур пушкинского романа. Так, Люба и Элиза в «Menschen und Leidenschaften» — вариация Татьяны и Ольги; линия «Онегин — Татьяна» варьируется вплоть до «Демона», до «Героя нашего времени».

13

«Евгений Онегин»:

Уж темно: в санки он садится.
«Пади, пади!» раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник.

(Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 11)

«Княгиня Лиговская»:

Глава I

Поди! — поди! раздался крик!

Пушкин

В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник; <...> шел он из департамента, утомленный однообразной работой, и мечта о награде и вкусном обеде <...> На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником...» (VI, 122).

Готовность, с какой Лермонтов заимствует сюжетные линии, вовсе не свидетельствует о его равнодушии к сюжету как таковому. В начале тридцатых годов он набрасывает целый ряд весьма замысловатых сюжетов, которые, впрочем, почти не разрабатываются в этой сложной форме. Зато другие сюжеты переписываются по многу раз, пробуются в самых разных вариантах.

О литературном генезисе лермонтовских текстов можно было бы говорить бесконечно долго, поскольку весь его художественный мир соткан из литературных элементов, но в принципе это ни для кого не является секретом. Важно подчеркнуть другое. В самых лучших работах о Лермонтове акцент почти неизменно ставится на тех аспектах его творчества, которые делают его безусловно оригинальным поэтом — и удельный вес того, в чем он именно *не* оригинален, причем не только в раннем, но и в зрелом своем творчестве, оказывается в результате пониженным. А между тем как раз с избытком заимствованного литературного материала и связана, как кажется, важнейшая трансформация русской словесности, произведенная Лермонтовым.

Онтологическая природа художественного мира, утвердившаяся в русской поэзии Золотого века, была воспринята им как равная природе непосредственной жизненной реальности — не как отдельная автономная сфера, живущая иными, собственными законами, а как область, содержащая материал, который может быть рядом положен любому жизненному материалу. Когда Лермонтов находит тип своего лирического героя и общие контуры связанного с таким героем сюжета, лирический сюжет легко выплескивается в эпос и драму, обрастает бытовыми подробностями. И точно такая же экстраполяция происходит в область личных чувств. Так в стихах к Н. Ф. И. многократно множится один и тот же любовный сюжет, срастаясь с автобиографией. Сюжет, в сущности, не разрабатывается, он повторяется, и это множественное повторение выглядит как закрепление связи двух реальностей. Вновь и вновь происходит их сопряжение. И позднее, переписывая одни и те же сюжеты, Лермонтов занят тем, что пытается кристаллизовать некий сплав, в котором уже произошло сращение его личности и литературного материала. Этот сплав и представляет собой превращенную, трансформированную природу той словесности, которой он наследует.

Когда эволюцию Лермонтова пытались изобразить как движение от романтизма к реализму, предполагалось, что изображение условного романтического мира сменилось в его творчестве, как и

в русской литературе в целом, изображением реальности. На деле же в рамках лермонтовского творчества произошло немислимое для культуры Золотого века сращение поэтического космоса с непосредственно переживаемой жизнью. И когда черты избранного им героя Лермонтов сполна присвоил сначала собственной личности, а затем — своему поколению, ему поверили. Этот тип героя, восходящий в конечном итоге к Байрону и Бенжамену Констану, был воспринят как классический русский тип. Трудно сказать, были бы черты Онегина унаследованы без посредничества Печорина героями Тургенева, Достоевского, Андрея Белого, Блока.

Существует полушутливый вопрос о том, сформировала ли проклятая русская действительность великую русскую литературу или, наоборот, великая русская литература сформировала проклятую русскую действительность. Творчество Лермонтова демонстрирует, сколь нешуточным было их взаимопроникновение. Но оно-то, повторю еще раз, и разрушило культуру Золотого века, в рамках которой границы поэтического космоса хранили его автономию, проза не говорила одним языком с поэзией, а между жизнью и поэтическими мирами неуклонно соблюдалась дистанция. И если бы Лермонтов не создавал свой художественный мир из того самого материала, из которого творились поэтические миры Золотого века, последствия его творческой деятельности не имели бы столь фундаментального характера, ибо Лермонтов изменил сущностную природу самой поэтической материи Золотого века.

Лирика. Поэмы. Драматургия

В. А. Кошелев

(Новгородский государственный
университет им. Ярослава Мудрого,
Россия)

О сюжетных «излишествах» в поэзии Лермонтова

Еще Белинский разделял лирику Лермонтова на два «отдела», предложив отличать «субъективные» стихотворения Лермонтова от «чисто художественных» (как «Русалка» или «Дары Терек»). Через сто лет Б. М. Эйхенбаум (в 1939 году, в том же стихотворении Лермонтова для «Библиотеки поэта») использовал это наблюдение, выделив специальный «отдел»: «Стихотворения Лермонтова не располагаются по определенным жанрам (оды, элегии, послания, баллады и пр.), но зато в них можно различать два типа: *чистую лирику* (с образом лирического “я” в центре) и *лирику с эпической или фольклорной окраской*»¹.

Нетрудно убедиться, что в творческой эволюции Лермонтова чем дальше, тем значительнее становится именно количество «чисто художественных» (то есть сюжетных, лиро-эпических) произведений. Все чаще Лермонтов-поэт, достигнув зрелости, обращается к передаче в стихах некоего *события*, которое можно «пересказать». Он и пересказывает...

При этом если сопоставить, например, бытовые, шуточные поэмы Лермонтова и Пушкина, мы заметим важное отличие. Так, поэма «Тамбовская казначейша» написана «“Онегина” размером», но приближается, как отметил Б. В. Томашевский, «к тону “Графа Нулина”»².

Но если сопоставить *сюжеты* «Казначейши» и «Нулина», то нельзя не отметить принципиального различия. Событие, которое «пересказывает» Пушкин, является бытовым шаблоном: «супругу верная жена» дает пощечину разгулявшемуся столичному

¹ Эйхенбаум Б. М. От редактора // Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Л., 1940. Т. 1. С. 5 (Библиотека поэта. Большая серия). Здесь и далее курсив мой. — В. К.

² Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина: (Лирика и поэмы) // Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 394–395.

хлыщу, но «погуливает» с 23-летним соседом — это, в самом деле, «совсем не диво». Событие лермонтовского «пересказа», напротив, оказывается «из ряда вон выходящим»: муж *проигрывает жену в карты* заезжому поручику, а та бросает ему в лицо «обручальное кольцо». Экзотичность и «единственность» пересказанного события подчеркнута в последней строфе: «И вот конец печальной *были* / *Иль сказки* — выражусь прямой» (IV, 142). Пушкин пересказал несомненную «быль»; Лермонтов — столь же несомненную «сказку». И при этом автор искренне полагает, что эта «экзотическая» история покажется еще «скучной» нынешнему читателю:

Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче шут драмы,
Все просят крови — даже дамы...
(Там же)

Но уж чего-чего, а «действия» и «страстей» в «Тамбовской казначейше» более чем достаточно. Удаленная от бытового «шаблона» лермонтовская поэма в этом смысле противостоит шутивным поэмам Пушкина (и «Евгению Онегину» — тоже). В пушкинском «Графе Нулине» «исключительное» поведение провинциальной жеманницы оборачивается надоевшим шаблоном. В «Домике в Коломне» подобный шаблон («святочная» шалость?) усиливается заключительной пародийной «моралью».

В «Тамбовской казначейше» вполне шаблонное описание типичного провинциального города («Там есть три улицы прямые, / И фонари, и мостовые, / Там два трактира есть...» — IV, 118³) усиливается замечанием автора о «скуке», которая «гостит и там, как над *Невой*» — и тут же обозначаются вполне «столичные» данности: «чопорные франты, неумолимые педанты», «дамы строгие в чепцах», «музыкальные вечера» и т. п. Герои поэмы тоже выводятся в неожиданных ролях.

Вот «невзрачный» дом «губернского старого казначея»; дается как будто привычный облик старого «богатого» мужа, который к тому же «от юных лет с казенной суммой / <...> жил как с собственной казной». И вдруг — нарушение шаблона: «он был *игрок*», «трибун

³ Далее мелкие цитаты из поэмы «Тамбовская казначейша» приводятся по этому изданию (IV, 118–142) без указания страниц.

тамбовских *удальцов*». Притом, «игрок» (да еще пускавший в ход «крапленые колоды») — совершенно не похож на литературные представления об *игроке*.

Вот молоденькая супруга казначей: «И впрямь, Авдотья Николавна / Была прелакомый кусок...», «В Тамбове не запомнят люди / Такой высокой, полной груди...» и т. д. Казалось бы, привычный образ «бедняжки», тоскующей в «клетке» замужем за «безжизненным болваном». Но нет: казначей использует ее «томный взор» для того, чтобы привлечь «влюбчивых понтёров» или веселить «забавника» губернского исправника...

Вот, наконец, «штаб-ротмистр Гарин», «идеал девиц» и шаблонный тип армейского волокиты. Кажется, уж он-то ведет себя так, как привычно: храбрый улан, душа общества, кутила и дуэлянт, «не ходивший тропой избитой»: «Страстями земными не смущаем, / Он не терялся никогда...» Но и тут маленькое уточнение: герой поэмы «был добр и честен, *но шутя*».

Отношения между персонажами поначалу развиваются как будто по шаблону. Улан собирается «влюбить» в себя хорошенькую «соседку» и затевает привычную «игру» возле ее окон. Произведя впечатление «страстностью» и возбудив любопытство соседки, улан получил приглашение к обеду, где и дошел «до изъяснения»: «И сердце Дуни покорилось...» Казалось бы, все ясно.

Но уже следующая сцена *его* любовного объяснения и *ее* любовного «стыда» прерывается неожиданно явившимся мужем — сцена как будто тоже «шаблонная»: «Красотка *ах!* Они взглянули / Друг другу сумрачно в глаза, / Но молча разнеслась гроза...» И снова «шаблон» нарушается: вместо ожидаемой *дуэли* любовник получает на «грязной» записке приглашение «*на вистик*». Казначей привычно собирается использовать «чары» супруги, чтобы обыграть «влюбчивого понтёра».

Дальнейшее движение сюжета «печальной были» идет по нарастанию авантюрного напряжения. Г. П. Макогоненко сопоставил «Казначейшу» с пушкинской «Пиковой дамой»⁴ — но у Лермонтова все куда круче! Казначей последовательно проигрывает все свое имущество: «коляску, дрожки», «всю мебель» — «короче все, все дочиста». Поставил жену — и ту проиграл... А ротмистр Гарин схватил эту жену «в охапку» — и «с добычей дорогой, / Забыв расчеты, саблю, шапку» покинул не только дом казначей, но и поэму.

⁴ См.: Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 121.

А, собственно, почему убежал? Ведь он, по законам карточной игры, остался полноправным собственником всего имущества своего партнера!

И что потом случилось с ним и с Авдотьей Николавной?

Поэма демонстрирует серию сюжетных «ходов» — и все необычные и неожиданные! При этом ход событий представляется автору «бездейственным» и «бесстрастным», а «нетривиальный» сюжет предстает как скопление множества «анекдотических» ситуаций — в духе новелл «Декамерона». Тут и противостояние «старый муж» — «молодой улан», и фигуры «унылого казначея» — «соблазнительной казначейши», и вызов на «карточный поединок», и завоевание в этом «карточном поединке» любовницы, и «милый пол» как выразитель общественного мнения «затерянного» города, противопоставленного столице, и т. д. Каждую из этих ситуаций можно было бы развернуть в самостоятельный сюжет — но Лермонтов предпочел оставить их в «свернутом» виде в своем повествовании, которое оттого и кажется лишенным «действия», что анекдотические ситуации остались *не развернуты*.

Самое интересное в том, что если мы сравним «лермонтовское» и «пушкинское» сюжетные повествования, то обнаружим, что Лермонтов «заостряет» и «остранняет» шаблонный пушкинский анекдот именно в сторону восприятия его «милым полом». Подобным образом «заострен», например, известный читателю сюжет о посещении Чичиковым помещицы Коробочки в устах гоголевской «дамы, приятной во всех отношениях». Читатель «Мертвых душ» уже подробно осведомлен о действительных обстоятельствах этого посещения — и с удивлением воспринимает неожиданную «романтизацию»:

...слушайте только, что рассказала протопопша. Приехала, говорит, к ней помещица Коробочка, перепуганная и бледная как смерть, и рассказывает, и как рассказывает, послушайте только, совершенный роман: вдруг в глухую полночь, когда все уже спало в доме, раздается в ворота стук, ужаснейший, какой только можно себе представить; кричат: «Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота!..» <...> Вообразите себе только то, что является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует: «Продайте, говорит, все души, которые умерли». Коробочка отвечает очень резонно, говорит: «Я не могу продать, потому что они мертвые». — «Нет, говорит, они не мертвые, это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые...» Словом, скандалюзу

наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребѣнки плачут, всё кричит, никто никого не понимает, ну просто оррѣр, оррѣр, оррѣр!..⁵

Дело не в том, что «дама-рассказчица» насыщает свое повествование придуманными деталями — вроде «вооруженного с ног до головы» Чичикова или «ужасного скандальоза» в деревне. Дело в *перестановке акцентов* сюжета: из повествования о некоей удачной «негоции» он превращается в «готическую» разбойничью повесть с элементами «страшного» и «инфернального» (ожившие мертвецы!). Дама обладает способностью превращать бытовой шаблон в экзотику, тоже приобретающую специфические черты «шаблона».

Сюжет с «негоцией» Чичикова, представленный в «дамской» перспективе, тут же получает дополнительное разъяснение — вполне в духе представленного рассказа: «Это просто выдуманно только для прикрытья, а дело вот в чем: он хочет увезти губернаторскую дочку»⁶. Тут же, в дамских беседах, возникает вполне развернутый, «балладно-романный» сюжет, в котором «шаблон» и «экзотика» уже неотделимы друг от друга:

Все у них скоро приняло самый определительный вид, облеклось в ясные и очевидные формы, объяснилось, очистилось, одним словом, вышла оконченная картинка. Оказалось, что Чичиков давно уже был влюблен, и виделись они в саду при лунном свете, что губернатор давно бы отдал за него дочку, потому что Чичиков богат, как жид, если бы причиную не была жена его, которую он бросил...

И так далее: «Сюжет становился ежеминутно занимательнее, принимал с каждым днем более окончательные формы...»⁷

Соотношение действительных «похождений Чичикова» и тех «похождений», которые возникли в «дамских» толках, выводит на ту же проблему. Действительные «похождения» героя продиктованы бытовым «шаблоном» — желанием обогатиться. Выдуманные «похождения» обретают иной смысл и направлены на удовлетворение неких «высоких» «литературных» потребностей, во имя которых герой оказывается готов даже на «преступление, противное религии».

⁵ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2012. Т. 7. Кн. 1. С. 172.

⁶ Там же. С. 173.

⁷ Там же. С. 179.

У Лермонтова также представлена апелляция к «слухам». Но мнение «дам» почему-то склонилось на сторону «казначая»:

Поутру вестью забавной
Смущен был город благонравный.
Неделю целую спустя,
Кто очень важно, кто шутя,
Об этом все распространялись.
Старик защитников нашел.
Улана проклял милый пол —
За что, мы, право, не дознались.
(IV, 142)

А действительно: *за что?* Конечно же, за то, что штаб-ротмистр Гарин нарушил исходный «шаблон» романтического поведения. Попав в роль «героя-дуэлянта», защищающего честь возлюбленной, он поменял ее на роль «игрока». И здесь повел себя не должным образом: стал *выигрывать!* И довел бедного казначая до того, что тот поставил на карту собственную жену (ту самую «возлюбленную»). И — выиграл! И довел бедную женщину до «преступления, противного религии»: вынудил ее бросить в лицо мужу обручальное кольцо! Более того: увез из мужнего дома «добычу дорогую»!

«Не зависть ли?.. Но нет, нет, нет...» Конечно, нет! Все дело в том, что лермонтовский герой обратил известный романтический «шаблон» в совсем не уважаемую «шалость».

Б. М. Эйхенбаум в своей ранней книге о Лермонтове указал на особенное тяготение поэта «к образованию сюжетной балладной и фольклорной лирики». Но само сочетание «сюжетная лирика» кажется парадоксальным: сюжет в его классическом виде (с «завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой») — принадлежность *эпического* видения мира. Между тем, Лермонтов применяет «сюжет» — именно к *лирике*. Здесь на помощь поэту приходит *фольклор* — но фольклор особенный: тот же Эйхенбаум указывает, что поздний Лермонтов чаще всего «пользуется материалом *военного и разбойничьего* фольклора, превращая его в форму сюжетного романа или баллады»⁸. Поэтому в его стихах часто нагнетаются образы гибели, крови, смерти, а лирические

⁸ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 236–241.

стихи поневоле превращаются в «жестокие романсы» — со всеми признаками их специфической «экзотики»:

«Там в доме был русский, кинжалом пронзенный, / И женщины труп под окном» («Баллада» — II, 69); «Покуда кровь врага я не пролью, / Уста не скажут никому: люблю...» («Прощанье» — II, 12); «Несчастную сгубил он, / Ударил в грудь ножом» («Тростник» — II, 65); «Замолчал поток сердитый, / И над ним, как снег, бела, / Голова с косою размытой, / Колыхаясь, всплыла» («Дары Терека» — II, 130); «И с плачем безгласное тело / Спешили они унести...» («Тамара» — II, 203); «До полдня за могильною / Часовней подожду / И на дорогу пыльную / Винтовку наведу» («Свиданье» — II, 206). И так далее.

Но эта кровавая «экзотика» остается в рамках литературного «шаблона» — во всяком случае, в отношении сюжета. Так, в балладе «Свиданье» (1841), которая «подводила итог тяготению Лермонтова к сюжетной лирике»⁹, восстанавливается частая для поэзии его времени сюжетная ситуация любви и измены — и последовавшей мести. Основные мотивы, которые представляет Лермонтов, далеко не новы: они, например, представляли еще в «Черной шали», популярнейшем романсе на стихи Пушкина. Именно эти сюжетные мотивы сделали пушкинскую балладу образцом «массовой культуры»: она стала не только известным романсом (перелагать его на музыку пробовали 20 разных композиторов), но и одним из первых поэтических «спектаклей» (в 1824 году этот романс с музыкой А. Н. Верстовского исполняли П. А. Булахов и П. С. Мочалов в обстановке «комнаты, убранной по-молдавански») и одной из первых лент немого синематографа¹⁰. «Сюжетность» «жесточкого романса» предполагает свою реализацию в обстановке возможно более ощутимой «предметности».

Но используя динамический сюжет, Пушкин отступал от балладных «правил»: повествование в «Черной шали» ведется не от третьего, а от *первого* лица. «Герой происшествия одновременно и *рассказчик* происшествия. Такое совмещение повествователя и персонажа в чистой балладе невозможно». По мнению О. А. Проскурина, «Пушкин попытался использовать прием совмещения объекта и субъекта повествования для конструирования новых жанровых форм»¹¹. Но ничего «нового» Пушкин не «конструировал»: он просто соединил

⁹ Там же. С. 239.

¹⁰ См.: *Строганов М. В.* Судьба «Черной шали» // Пушкин и мировая культура: Материалы VI Международной конференции. СПб.; Симферополь, 2003. С. 61–72.

¹¹ *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 100–101.

поэтику баллады с поэтикой романа (предполагающего повествование от «я») — и обозначил это соединение как «молдавская песня».

«Балладная» поэтика при этом свелась к «кровавому» сюжету, не очень даже наполненному «молдавской» этнографией: новый для литературы вид романа — «жестокый романс», специально предназначенный для массового сознания. Попытки отыскать в пушкинском тексте некую особенную «содержательную нагрузку», в которой герой становится «таким же носителем “преждевременной старости души”, как и Кавказский пленник»¹², кажутся очень натянутыми. Если бы Пушкину потребовался «содержательный» анализ ситуации «измены», он бы прибегнул к объективированному повествованию (как в «Цыганах», где фабульная ситуация та же). Именно в «жестоким романсе» соединение «первого лица» повествователя с теми «кровавыми» событиями, о которых повествуется, и создает притягательную атмосферу действия («Хаз-Булаг удалой...», «Окрасился месяц багрянцем...» и т. п.).

Лермонтов делает следующий шаг, разворачивая в стихотворении «Свиданье» (II, 204–206) «жестоким романс» в «жестокую новеллу». Существо этого «шага» продемонстрировал тот же Б. М. Эйхенбаум: «Совершенно новеллистично и вместе с тем романсно “Свиданье” — характерное для Лермонтова последних лет сочетание. Перед нами целая новелла — с подробным описанием пейзажа и обстановки <...> При этом стихотворение написано так, что время самых событий и время повествования как бы совпадают — это не повествование о прошлом, а монолог, который произносится в самом ходе событий и чувств и обрывается именно там, где от ожидания и размышления герой должен перейти к действию... <...> В связи с этой развязкой самый темп стихотворения постепенно убыстряется — от медленного начального описания, которое перебивается размышлениями, мы переходим к более взволнованному изображениюдвигающихся из бань грузинских жен, отсюда — к нетерпению, затем — к подозрениям, которые выражаются уже в форме эмоциональных восклицаний (“Твоя измена черная / Понятна мне, змея!”), и наконец — к заключительному: “А! это ты, злодей!”, которое прерывает этот ставший неистовым бег чувств»¹³.

Но заметим, что этот «бег чувств» как-то нарочито, даже карикатурно «неистов»:

¹² Струганов М. В. Судьба «Черной шали». С. 66.

¹³ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 239.

Я жду. В недоумении
Напрасно бродит взор:
Кинжалом в нетерпении
Изрезал я ковер...

Сюжетная ситуация «новеллы», если попробовать ее пересказать, тоже выглядит карикатурно и нелепо. Если исходить из заглавия, речь должна идти о *свидании* неистового героя (представленного от первого лица) и его возлюбленной. Причем, это, вероятно, одно из первых «свиданий», которое должно стать знаком взаимности чувства:

Лежу один и думаю:
Ужели не во сне
Свиданье в ночь угрюмую
Назначила ты мне?

«Ночь», правда, отнюдь не «угрюмая»: «Сверкает жаркий ключ», «Сады благоуханием / Наполнились живым» и т. д. Однако само свидание назначено почему-то «На сумрачной горе / Под свежеею чинарою», под которой неведомо кто постелил многострадальный «ковер». Там, в лежачей позе, и ожидает герой на этот «ковер» свою возлюбленную. Сначала герой обращает внимание на бани, из которых выходят «четы грузинских жен». Среди них как будто должна быть и возлюбленная — «Но под чадрую длинную / Тебя узнать нельзя!..» Потом он наблюдает ее дом «с крыши гладкою», видит ее окно — и поражен, что оно не светится «свечкой одинокою». Но почему бы окну «светиться» — ведь возлюбленная должна прийти сюда, «на ковер»?

Тогда «в нетерпении» ковер изрезается — и «тоска» героя объявляется «бесплодною». Далее следует не очень логичное умозаключение:

Прочь, прочь, слеза позорная,
Кипи, душа моя!
Твоя измена черная
Понятна мне, змея!

Тут же вычисляется и соперник — «татарин молодой». Подозрение основано на том, что он вчера, «как бешеный», проскакал

на «персидском жеребце» под окном возлюбленной. Уничтожение воображенного соперника происходит уже в будущем времени («до полдня») — и в другом пейзаже (но тоже в лежачем положении): «под скалой пустынной», «за могильною часовней» и «между камней». Вместо «звонкой мостовой» — «дорога пыльная». Если «ковер» (ложе несостоявшегося «свиданья») уничтожился «кинжалом», то здесь избирается другое орудие: «Возьму винтовку длинную».

Никакого внятного основания для последнего деяния героя нет. Если в «Черной шали» «злодей» («армянин») застигнут на месте измены («Прервать поцелуя злодей не успел»¹⁴), то в данном случае сама «измена» возникла исключительно в воображении героя после того, как возлюбленная не пришла к нему («на ковер»). И «злодей» оказался придуман тут же. Детали «новеллы», в изобилии представленные Лермонтовым, заставляют усомниться в адекватности поведения героя, от лица которого ведется повествование. Именно *детали*: они отражают странное мировосприятие героя-повествователя, «перевернутый» мир которого предстает в стихотворении.

Перед нами — серия абсурдных раздумий и поступков, внешне имеющих форму объективного повествования от первого лица. Но серия сюжетных неувязок и «излишеств» ставит под сомнение эту, казалось бы, стройную картину. Она оказывается близка к тому рассказу гоголевских «дам», чей сюжет «становился ежеминутно занимательнее, принимал с каждым днем более окончательные формы».

В данном случае «нарочитый» сюжет создается — по признакам литературного «шаблона» — исключительно в *воображении* персонажа. Персонаж-повествователь просто использует тот «экзотический шаблон», к которому *все* привыкли. Эти «все» диктуют некие литературные возможности: «ищут драмы», «хотят любви», «просят крови». Ну и получите требуемое: тут вам и «драма», и «кровь». А что до соответствия «придуманного» сюжета реальности (или даже отдельным «реалиям») — тут уж «сочинитель», ссылающийся на «дам», — не ответчик.

¹⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1947. Т. 2. С. 151.

В. И. Тюпа

(Российский государственный
гуманитарный университет,
Москва, Россия)

Жанровый репертуар лирики Лермонтова 1840–1841 годов

Предметом рассмотрения в данной статье являются лирические стихотворения Лермонтова, возникшие в последние два года его жизни. Здесь сконцентрировано едва ли не большинство зрелых лирических шедевров поэта. За вычетом, с одной стороны, стихотворений «<Валерик>» и «Журналист, читатель и писатель», выходящих за рамки собственно лирического дискурса, а с другой — нескольких шуточных записей, заведомо не претендовавших на глубину лирического откровения, в поле изучения остаются 37 текстов (15 — 1840-го и 22 — 1841 года).

Жанровые категории поистине способны служить эффективным инструментом литературоведческого анализа¹. Однако в области лирической поэзии это связано с немалыми теоретическими затруднениями. Здесь пользуются по большей части жанровыми номинациями нормативного литературного сознания. После ухода литературы от канонической системы жанров принадлежность поэтических текстов к одическому, элегическому или иному жанровому наследию становится все менее очевидной, возникают новейшие жанровые образования, крепнет версия безжанровости постромантической лирики.

Однако — вопреки скепсису таких теоретиков, как Жан-Мари Шеффер или Антуан Компаньон² — категория жанра, будучи основной, базовой формой литературной традиции, поистине неотменима. Просто если вследствие происходящих в литературе

¹ См.: Жанр как инструмент прочтения: Сборник статей. Ростов-на-Дону, 2012; *Козлов В.* 1) Использовать при прочтении: О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 208–237; 2) Русская элегия неканонического периода. М., 2013 и др. работы этого автора.

² См.: *Schaeffer J.-M.* Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris, 1989; *Compagnon A.* Le démon de la théorie. Paris, 1998.

изменений метаязык описания жанровой системы устаревают, необходимо разрабатывать новый. В частности, лирическая поэзия последних двух столетий³ требует внимания не к внешним, нормативно регламентированным признакам жанровой преемственности, а к внутренним, ядерным жанровым структурам, воспроизведение которых (в большинстве своем непреднамеренное) собственно и образует нить традиции.

Что касается лирической поэзии Лермонтова, то, утверждая «устойчивость» для нее жанров элегии, баллады и романса (литературная песня), В. Э. Вацуро справедливо отмечал: «Все они не имеют четких границ и сильно деформированы в сравнении с классическими образцами»; здесь «жанровые границы <...> оказываются зыбкими, подчас неопределимыми»⁴. В настоящей статье речь пойдет не о границах, а о жанровых инвариантах⁵ концептуального характера. Ибо принципиального жанрового выделения требует для себя такой тип организации художественного целого, который содержит особую концепцию человеческих параметров мира и жизни⁶.

На мой взгляд, в области лирических жанров обновление научного языка целесообразно осуществлять, опираясь на осознание *перформативной* природы лирики⁷. Это осознание возникло и укрепилось благодаря успехам нарратологии: разъяснение природы нарративности закономерно начинает проливать свет и на смежные анарративные области художественного письма.

Перформативность (речевая действенность) лирики являет себя в тексте как откровение, озарение смыслом. Лирический мир (как и всякий эстетический объект) интенционален, организован ценностным воззрением на него лирического субъекта. При этом лирическое высказывание, исторические истоки которого очевидным образом обнаруживаются в магической культуре заклинаний⁸, представляет

³ См., например: Фридрих Г. Структура современной лирики. М., 2010.

⁴ Вацуро В. Э. Жанры поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 160, 161.

⁵ См.: Теория литературных жанров. М., 2011.

⁶ Ср.: «Категория жанра необходима отнюдь не для “классификации” <...> а для адекватного понимания смысла литературных явлений. Принадлежность произведения к определенному жанру указывает на традиционные, исторически устойчивые и, если угодно, типические аспекты его смысла» (Тамарченко Н. Д. Предисловие // Теория литературных жанров. С. 4).

⁷ Подробнее см.: Топя В. И. Дискурс // Жанр. М., 2013. С. 112–143.

⁸ См., например: Лирика: Генезис и эволюция. М., 2007.

собой перформатив хоровой значимости, то есть перформатив с высоким потенциалом суггестивности — потенциалом вовлечения реципиента в эмоциональную рефлексию (эстетическое «переживание переживания») того или иного рода. Характер этой эмоциональной рефлексии определяется, в первую очередь, жанром стихотворения. А жанровый инвариант лирического дискурса складывается из *ценностной архитектоники* эстетического (лирического) объекта и *суггестивной интенции* эстетического (лирического) субъекта.

К числу базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости принадлежат, в первую очередь, *хвала* и *хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов (серьезных и смеховых мифов), интонационного и жестикуляционного фонда (обертоны индивидуализированной и экспрессивной интонации и жестикуляции), они определили основные средства изображения и выражения»⁹.

Помимо хвалы и хулы не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, перформативы *угрозы* (тревоги, устрашения) и, напротив, *покоя*, умиротворения. Они, несомненно, сыграли весьма существенную роль в генезисе лирических жанров. Наконец, самого пристального внимания заслуживают перформативы *жалобы* (плач, сетование) и *желания* (зов, мольба, волеизъявление), а также эвристические перформативы *прозрения* (обнаружения чего-то искомого, проникновения в смысл, провидения).

Указанный круг протолитературных перформативов представляется не случайным, а исторически и системно мотивированным кругом «жанровых зародышей» (Бахтин) лирики. От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани — к лирической инвективе (так называемой сатире); от ритуального оплакивания и жалобы — к элегии¹⁰; от перформативов покоя и тревоги — к идиллии и балладе.

Ценностная архитектоника хвалы и брани имеет *вертикальную* конфигурацию, в основе которой обнаруживается древнейший

⁹ Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 84.

¹⁰ Ключевое для элегической жанровой традиции произведение Эдуарда Юнга знаменательно именовалось жалобой: «The complaint, or Night thoughts on Life, Death, and Immortality» (1742–1745).

архетип мирового древа, предполагающий трехъярусное мироустройство. Магическое заклятие хвалебным словом пре-возносило восхваляемого из «среднего мира» (земного) обычных людей в «верхний мир» (небесный) высших существ. Магическое заклятие бранью, напротив, девальвировало свой объект, низводя его в инфернальные пределы «нижнего мира» (преисподняя). В обоих случаях интенция речевого поведения говорящего *экстатична*, поскольку магическое действие слова мотивировано способностью шамана-жреца выходить за границы «среднего мира».

Вырастающие на почве магической хвалы гимн (более архаичная непосредственно хоровая форма славословия), а позднее *ода* вовлекают реципиента в экстатическое переживание позитивной ценности превозносимого объекта, реализуя суггестию *восторга*, ис-торгающего из повседневности «среднего мира» и вос-торгающего (воз-водящего) к вершинам миропорядка. Таков жанровый вектор оды, образуемый вертикально-надвременной архитектурой *вечного верха* и соответствующей интенцией речевого «приступа», героического прорыва к ценностному верху. Но Лермонтову одическая традиция воззрения на лирический объект снизу вверх была в принципе чужда.

Другое дело — *инвектива*: лирическое воззрение на мир сверху вниз, формирующее архитектуру *казусного низа*. Интенция сатирического обличения, поношения, низ-ведения лирического объекта предполагает суггестию *негодования*, мотивированного ущербностью, недостоинством, нелегитимностью казусных явлений жизни (бытия), относительно их сверхличной ценностной заданности (бытия). Индивидуально-личностная негативная оценка реализуется в жанре *эпиграммы*, также происходящем из перформатива брани.

В лирике Лермонтова 1840-х годов к этой жанровой традиции следует причислить шесть текстов: «Как часто, пестрою толпою окружен...»; «И скучно и грустно»; «Благодарность»; «Последнее новоселье»; «Прощай, немытая Россия...»; «Пророк».

Последнее из названных стихотворений (последнее и по времени написания) особенно знаменательно в жанровом отношении. Здесь инвективная интенция обретает акцентированную ролевою мотивировку: лирический субъект присваивает себе пророческое право ценностного суда над «ближними». А в четвертой (центральной) строфе обнажается и архитектура мировой вертикали: «Мне тварь покорна там земная» (низ), «И звезды слушают меня» (верх). И только люди, не внемля «завету предвечного», отвечают носителю слов

«любви и правды» словами «презрения» (II, 212–213). Композиционно весьма нетрадиционное завершение инвективы чужой речью — «самолюбивым» обличением самого обличителя — не затрагивает инвариантную структуру оригинального лермонтовского решения темы пророка.

Жанровый субъект инвективы собственно всегда является легитимным (в рамках манифестируемой системы ценностей) обличителем. Особое место среди лермонтовских обличений принадлежит «Благодарности». Здесь негодование становится нелегитимным, поскольку направляется против высшей инстанции миропорядка, допускающей зло повседневного существования. В этой «неправильной» инвективе прямое обличение неслучайно отсутствует: оно принимает форму саркастической благодарности. В данном случае мы имеем дело с эпиграммой.

Классической эпиграммой можно признать стихотворение «Прощай, немая Россия...» с его не вертикальной, а горизонтальной («за стеной Кавказа» «укроюсь») архитектоникой.

На первый взгляд, близки к эпиграмме стихи «И скучно и грустно». Однако в этом тексте объектом «холодного внимания», низводящего окружающую жизнь к казусу «пустой и глупой шутки» (II, 138), оказывается и сам лирический субъект. Такое экстатическое воззрение возможно только с наджизненной позиции вечного верха (в данном случае не эксплицированной в тексте).

Лермонтовская инвектива может инкорпорировать лирические ситуации иной жанровой природы. В стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» — идиллическую («...вижу я себя ребенком; и кругом / Родные всё места...» и т. д.) и элегическую (вызванная воспоминанием «...тоска теснит уж грудь мою: / Я думаю об ней, я плачу и люблю...» — II, 136–137); в «Последнем новоселье» — одическую («Отмеченный божественным перстом, / И признан за вождя всеобщим приговором, / И ваша жизнь слилася в нем...» — II, 182). Однако суггестивная интенция художественного целого не может быть двойной или тройной.

Так, первый из названных текстов открывается инвективной аллюзией «нижнего мира» мертвых («Мелькают образы бездушные людей / <...> Давно бестрепетные руки»), а завершается металирической формулировкой инвективной интенции «...дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!..» (II, 136–137). В «Последнем новоселье» мертвый, но вознесенный своим величием Наполеон представлен более живым («...дух вождя примчится на

свиданье» и т. д.), чем низменная толпа, требующая себе наполеоновский «прах», поскольку «он наш». И здесь субъект «негодования» прибегает к аналогичному металирическому ходу: «Мне хочется сказать великому народу: / Ты жалкий и пустой народ!» (II, 182–184).

Инвектива и ода вполне сформировались в рамках рефлексивного традиционализма и сохраняют на себе существенный налет регламентарности. В частности, присущий им металиризм питается жанровой установкой лирического субъекта на легитимацию своей хвалы или хулы.

Система ценностей перформативов покоя и тревоги, напротив, носит не регламентарный, а *прецедентный* характер. Здесь позитивно все повторяющееся, обоснованное привычным укладом жизни, а негативно все окказиональное, не вписывающееся в стабильность повседневного уклада. От перформатива покоя ведет свою родословную жанр идиллии; от перформатива тревоги — жанр баллады. Архитектоника художественного целого в обоих жанрах характеризуется не вертикальной, а *горизонтальной* конфигурацией: она мотивирована соотносительностью «малого» и «большого» миров, или близкого («своего») мира и далекого, запредельного («чужого»). В качестве протообраза художественного мышления здесь угадывается не мировая вертикаль, а *круг* — патриархальный круг света и тепла вокруг костра-очага. При этом ключевым инвариантным моментом идиллического перформатива выступает замыкание круга умиротворенности, тогда как балладного — его размыкание, беспрецедентное вторжение.

Ценностная архитектура *идиллии* — центростремительная, кольцевая архитектура *вечно круговорота*, утверждающая безотносительную ценность и самодостаточность повседневности. Суггестивная интенция идиллического субъекта — хоровая интенция *идентичности*, узнавания себя в других, самоотождествления «я» с иными субъектами существования.

Стихотворение «Из Гете» пронизано этой суггестией, направленной на преодоление всякого субъективного порыва. В своей неканонической для идиллии краткости оно сохраняет жанровую архитектуру центростремительности: цепь переносов лирического внимания (горы — долины — дорога — листья — субъект) создает эффект сходящихся концентрических кругов, в центре которых не «я», а «ты» (в данном случае — любой живущий и пока еще куда-то стремящийся).

У позднего Лермонтова идиллический жанр представлен редко, в 1840-е годы еще только дважды. И оба раза тоже весьма своеобразно, далеко удаляясь от изживаемого нововременной идиллией канона.

В «Родине» начисто отсутствует ожидаемый идиллический хронотоп «родного дома и родного дола» (Бахтин)¹¹. Дело в том, что здесь идиллия отвоевывает жанровое пространство у оды. Воинская «слава», «гордое доверие» к регламентарному миропорядку, исторические «заветные преданья» — все это предметы одических «отрадных мечтаний». Простор «степей», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек подобные морям» контр-идилличны, но здесь они парадоксальным образом не центробежны. Они образуют предельно широкий круг «нашего», не «чужого» бытия, поскольку дальнейшее лирическое переживание разворачивается по пришедшей «из Гете» модели сходящихся к центру концентрических кругов покоя вокруг повседневных данностей жизни. А в самом центре — простая, «крытая соломой», но идиллически изобильная («полное гумно») «изба» и не отдельная личность, а хороводное (праздничная «пляска») существование соплеменников (II, 177).

«<Из альбома С. Н. Карамзиной>» — шутливый текст, не претендующий на глубину лирического откровения, но тяготеющий к идиллическому инварианту. В нем провозглашается отказ от балладной «безобразной красоты» бурь и переход к интенции «мирных желаний», желаний «тихой» повседневности (II, 188).

Однако в действительности поэтика баллады, как кажется, наиболее органична для Лермонтова. Во всяком случае, в последние два года жизни поэта этот жанр доминировал в его лирике и был представлен 12 текстами: «<М. А. Щербатовой>», «Воздушный корабль», «Оправдание», «На севере диком стоит одиноко...», «Любовь мертвеца», «Спор», «Сон», «L'Attente», «Тамара», «Свиданье», «Листок», «Морская царевна».

Балладу принято рассматривать как нарративный жанр, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний. Однако яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается факультативным признаком исторически конкретной модификации жанра. Поистине инвариантным для баллады как лирического жанра, генетически восходящего

¹¹ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 374.

к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому вызыванию духов, представляется центробежная архитектоника *пограничной ситуации*. Роль ценностного центра здесь часто «принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой»¹². Это могильное место оказывается своего рода межевым столбом, порталом перехода в мир иной, зыбкой гранью между присутствием и отсутствием.

Типовой пример находим в классическом образце балладного жанра у Лермонтова — «Воздушный корабль (Из Зейдлица)»: «Есть остров на том океане — / Пустынный и мрачный гранит; / На острове том есть могила, / А в ней император зарыт». И хотя «Лежит на нем камень тяжелый, / Чтоб встать он из гроба не мог» (II, 151), однако в полночь годовщины своей смерти балладный герой, «очнувшись, является вдруг» (II, 152) в мире живых.

В «Тамаре» таким порталом оказывается «старинная башня», которая «чернеет на черной скале» и, несмотря на обитание в ней царицы, характеризуется — подобно гробу — как «тесная» и «пустая». Но служит она, в отличие от наполеоновской могилы, переходу живых в мир смерти. Олицетворением пограничной ситуации здесь становится сама героиня, которая «прекрасна, как ангел небесный, / Как демон коварна и зла» (II, 202)¹³.

В «Свиданье» граница между живой и мертвой сферами бытия манифестирована следующим образом: «Там под скалой пустынною / Есть узкий поворот» с «могильною часовней» (II, 206). Подчеркну горизонтальную конфигурацию могильного (пограничного) пространства: локусом ситуации в данном случае служит не «скала», а «узкий поворот».

Лирическое откровение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному «миру сему» и тревожно загадочному, пугающе неведомому миру «потустороннего» бытия¹⁴. Так, «жилец могил» — лирический герой еще одной образцовой баллады Лермонтова «Любовь мертвеца» — осознает, что и после смерти «разлуки нет», что «сиянье божьей власти» неспособно

¹² Магомедова Д. М. Баллада // Теория литературных жанров. С. 128.

¹³ Курсив мой. — В. Т.

¹⁴ Ср.: «О вещая душа моя, / О сердце, полное тревоги, — / О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!.. / Так, ты — жилища двух миров» (Тютчев Ф. И. «О вещая душа моя...» // Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 206. Курсив мой. — В. Т.).

отменить «земные страсти» почившего. Поэтому «Ты не должна любить другого, / Нет, не должна» (II, 180–181). За этими словами легко угадывается типовой балладный сюжет вторжения в живую жизнь мертвого жениха.

Изысканное стихотворение «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), уходя от балладной трафаретности загробных отношений, в основе своей сохраняет, тем не менее, балладный инвариант архитектоники художественного целого. Сопряжение несовместимых миров «полдневного жара» и «вечернего пира» (II, 197), смерти (его) и жизни (ее) осуществляется пограничной ситуацией смертного сна, где, как и в «Любви мертвеца», «разлуки нет», хотя и живая встреча невозможна. Оксюморонная парадоксальность — инвариантное свойство балладного жанра.

Аналогичную роль сон играет и в написанном по-французски стихотворении «L'Attente», где во мраке ночи старая ива обманчиво является «белеющей тенью» («je vois blanchir une ombre») ожидаемой женщины, где ее шагами чудится трепет листьев, но далее погрузившийся в глубокий сон лирический герой просыпается от ее поцелуя на своем лбу («Sa bouche me baisait an front») (II, 198). Недостоверный поцелуй, к тому же не в уста, а в лоб (так целуют покойников), в контексте жанровой традиции (ср. балладную фигуру мертвой невесты) актуализирует пограничную ситуацию ирреальной встречи несовместимых сфер.

«На севере диком стоит одиноко...» представляет собой слишком краткий текст, чтобы обрести развернутую балладную структуру. Однако его следует все же причислить именно к этой жанровой традиции. Перед нами две альтернативные области существования, и вновь сон (редуцированная смерть) выступает в функции пограничной ситуации между ними.

Сохраняя общую с идиллией архитеконику альтернативной соотнесенности «своего» и «чужого» миров, баллада разворачивает (или имплицитно таит в себе) катастрофическую картину их взаимодействия. «При этом, — замечает Д. М. Магомедова, — может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии “земной” герой, но может произойти нечто необратимое и губительное и для “пришельца” из “иного” мира, либо для обоих участников “встречи”»¹⁵.

Последний вариант легко можно проиллюстрировать последней лермонтовской балладой «Морская царевна». Однако в любом случае сверхъестественные силы балладного мира разрушают идиллическую

¹⁵ Магомедова Д. М. Баллада. С. 126.

или героическую общность персонажей, избирая жертву и тем самым ценностно маркируя ее. Вниманием морской царевны лермонтовский герой выхвачен из круга своих «лихих друзей» и на что-то неведомое таинственно обречен: «Едет царевич задумчиво прочь. / Будет он помнить про царскую дочь!» (II, 211).

Суггестивная интенция балладного субъекта — *жертвенность* как катастрофическая самоактуализация индивидуального бытия, как откровение его личности, внеоценочной самодостаточности обреченного «я». Так, в «Воздушном корабле» не названный Наполеон предстает не властителем полумира, а жертвой («Зарыт он без почестей бранных / Врагами в зыбучий песок» (II, 151) и т. д.) и становится для лирического субъекта баллады не просто притягательным объектом симпатии, но косвенной фигурой самоактуализации и самого авторского «я».

«Спор» и «Листок» выступают неявными балладами. «Спор» тематически отклоняется от сложившейся в романтизме традиции, поскольку жанрообразующий интерес баллады сосредоточен на отдельном личностном «я», которое в этом тексте не представлено. Однако Казбек в концовке «Спора» предстает типичным «могильным местом» («Полный черных снов» он «навек затих») альтернативного противостояния двух миров — северного и восточного. Жанрообразующая пограничная ситуация состоит в том, что с Севера Казбек «Видит странное движенье, / Слышит звон и шум» (II, 195), многолюдное оживление охватывает громадное пространство от Урала до Дуная, тогда как на Востоке «Род людской там спит глубоко / Уж девятый век» (II, 194) (мир смерти?).

В «Листке» пограничная ситуация приглушена, и все же она присутствует. Это ситуация морского побережья, где царит «чинара молодая», а «холодное» и «черное» море, омывающее корни чинары, — область «славы морской царь-девицы». Зато в этом тексте явственно актуализирована суггестивная интенция жертвенности: поскольку увядший «странник» так и не получает «приюта», он имплицитно обречен быть поглощенным морской стихией (II, 207).

Редуцированное двоемирие и отзвук сюжета «мертвого жениха» в стихотворении «Оправдание» также позволяет причислить его к балладной жанровой традиции, как и стихи «<М. А. Щербатовой>».

Последние, на первый взгляд, начисто лишены жертвенности и принадлежат неизвестно к которому жанру. Для оды им недостает мировой вертикали, для идиллии — прецедентной идентичности

(героиня слишком ярка для итеративной повседневности). Зато в ее индивидуально пограничном существовании сошлись два альтернативных мира: «цветущие степи» и «светские цепи», южное и «ледяное», звездные «ночи Украйны» и «беспощадный свет» (слово двойного значения) столицы, религиозность и светская атмосфера «насмеш и зла». Мотивы тайны, веры, иноплеменности, гордости постепенно складываются в контур вполне балладной героини. А потенциальная открытость балладным коллизиям жертвенности угадывается в финальном двустишии: «Полюбит не скоро, / Зато не разлюбит уж даром» (II, 142–143).

Элегия, согласно утвердившимся воззрениям, «сосредоточена на переживании невозвратности, необратимости движения времени для отдельного человека»¹⁶. Значимость этого жанра резко возрастает в постканоническую литературную эпоху, когда «выпавший из реальности “письма” и впервые обнаруживший свое, отличное от его знакового выражения, “бытие”, элегический человек оказался один на один с “быстротекущим временем” и смертью»¹⁷.

В отличие от вневременной архитектоники рассмотренных выше жанров архитектоника элегического целого состоит в ценностном напряжении не между «мирами», а между «временами»: *прошлым* и *настоящим*. Элегическое откровение разворачивается ретроспективно, это оглядывание назад, разрывающее идиллический круговорот вечных повторений и формирующее образ жизненного пути как странствия во времени. Высокий ценностный статус прошлого определяется его неповторимостью, а стало быть, единственностью и незаместимостью утраченного. Переживанием невосполнимой утраты и определяется эмоционально-волевой тон элегии.

Архитектоника эстетического объекта данного литературного жанра — архитектоника *ценностной ретроспективы* — формировалась в древнем перформативе ритуального оплакивания. Доминирующий мотив ритуального плача — невозвратность того, чья жизнь прервалась и более не продолжится (в отличие от символической смерти переходного обряда). Ритуальный плач служил, прежде всего, прославлению умершего (вождя, например) и мог сводиться к нормативной хвале. Но в той мере, в какой скорбь была искренней,

¹⁶ Магомедова Д. М. Элегия // Теория литературных жанров. С. 111.

¹⁷ Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 24.

она выявляла субъективную значимость утраты для продолжающих свой жизненный путь. В такого рода личностном плаче зарождается *окказиональная*, случайностная, вненормативная система ценностей (согласно пушкинской формуле, «что пройдет, то будет мило»). На ее фундаменте укрепляется эгоцентрическая суггестивная интенция *самоуглубления*, обнаружения уникального ядра личности. Элегическая суггестия, делающая элегизм знаменем новейшего времени человеческой истории, — это актуализация собственной уникальности, зеркально узнаваемой в неповторимости другого.

Вопреки распространенным представлениям, позднейшей лирике Лермонтова элегический жанр достаточно чужд. Вслушаемся в это антиэлегическое откровение: «В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа: / И радость, и муки, и все там ничтожно...» («И скучно и грустно» — II, 138). Строго говоря, из лирики 1840-х годов к элегической традиции можно отнести только три текста.

«Нет, не тебя так пылко я люблю...» может служить образцом жанрового инварианта элегии. Оно проникнуто интенцией самоуглубления, рефлексивного взглядывания в себя, которое оказывается ретроспективным: прошлая, умершая любовь неизмеримо ценнее настоящей, живой.

Архитектоника ценностной ретроспективы составляет прочный фундамент художественной целостности такой нестандартной элегии, как «Ребенку». Текст, начинающийся словами «О грезах юности томим воспоминаньем», завершается удвоением элегической оглядки, проективно распространяемой на адресата: «...ребяческие дни / Ты вспомни, и его, дитя, не прокляни». Любовь к чужому ребенку очевидным образом разворачивается как интенция самоуглубления, а сверхценность детского облика, напоминающего тот образ, который «в груди» лирического героя сохранили его «верные мечты», являет красноречивый пример *окказиональной* системы ценностей (II, 161–162).

«Утес» — иносказательная лирическая зарисовка элегической природы: случайная близость оказывается *окказиональной* сверхценностью для того, кто обречен на нескончаемую одинокую задумчивость.

Прославленное «Выхожу один я на дорогу» по своей тональности, на первый взгляд, может напоминать элегию. Лирическому герою на фоне гармонично-безграничного миропорядка «так больно и так трудно». Однако при этом «не жаль мне прошлого ничуть». Подобная

позиция (к тому же на пороге пока еще не пройденного «пути») исключает возможность элегии. Она состоит в поиске, направленном вперед, а не назад («я ищу свободы и покоя»). Откровение данного текста состоит в воображаемом осуществлении фантастической, беспрецедентной мечты: самому сделаться живой сердцевиной некой планеты, одной из «звезд», переговаривающихся над «кремнистым путем» жизни, вписаться вполне автономным миром в большое мироздание. Недостижимость чаемого подобна элегической, но она отнюдь не окрашена в ценностные тона прошлого, сопрягая, по выражению И. Б. Роднянской, «печальную безнадежность с надеждой на сладостное чудо»¹⁸. Такого рода интенция, можно сказать, изнутри взрывает элегию.

Архитектоника художественного целого здесь, как и в элегии, не пространственная, а временная, но жанрообразующее напряжение связывает настоящее не с прошлым, а с *будущим*, формируя неведомую до романтического переворота в лирике ценностную систему *экзистенциального проекта*. Это архитектоника *темпорального порога*, рубежа между настоящим и вероятностным грядущим, открытым для волеизъявлений, перспектива которых окрашивает элегическое настоящее в ценностные тона ожидания и надежды. В качестве примеров аналогичных жанровых структур могут быть названы, например, пушкинские «Что в имени тебе моем...» или «Пора, мой друг, пора...».

В поэзии романтической поры наблюдается повышенная частотность слов «желание», «мечта», «греза». Нередко их даже выносят в заглавие. Особая жанровая природа стихотворений такого рода в эпоху разрушения нормативной поэтики никем не была замечена. Архаичный прообраз лирики этого типа — перформатив волеизъявления (воления, хотения, чаяния, стремления, мечтания) как речевого действия: «да будет так!» По своей исходной природе такой перформатив — *заклинание*, общий исток всякого лирического дискурса вообще. Однако древнее заклинание было апеллятивным, непосредственно и практически обращенным к сверхъестественным силам бытия, тогда как новый лирический жанр — медитативное по своему вектору порождение романтической культуры.

В открывающейся точке перехода от прошлого к настоящему (элегия) или от настоящего к будущему, то есть в динамике индивидуального существования (вместо статики ролевого

¹⁸ Роднянская И. Б. «Выхожу один я на дорогу» // Лермонтовская энциклопедия. С. 96.

пребывания) вызревает столь привычная для поэтической культуры последних двух веков фигура *лирического героя*¹⁹. В строгом значении этого термина он предполагает единичное, уникальное «я» (разумеется, не собственное «я» поэта, а воображенное, художественно сотворенное им) — в противовес различным жанровым амплу поэтического «я» в рамках канонической поэтики.

Самоактуализацию лирического героя в обнаруженном у Лермонтова «контр-элегическом» жанре можно назвать не апофатической, как в элегии, но катафатической: лирическое «я» раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, а в своих перспективах самореализации, в интенциях «стать самим собой». Сuggestивная интенция *самореализации* может быть признана жанрообразующей для лирики такого рода. Эта эксцентрическая направленность переживания определяет основную эмоционально-волевою тональность жанра — драматическую. Лирический *драматизм* неосуществимого или крайне затрудненного экзистенциального проекта предполагает индивидуализированную суггестию солидарности с лирическим героем.

Согласно принятой в нашем литературоведении модели наименования основных лирических жанров (существительные женского рода греко-латинского происхождения) я предлагаю незамеченному в период своего возникновения и не имеющему пока еще научного термина жанру лирического «воления» присвоить имя *волюнты* (от лат. *voluntas* — волеизъявление). К данному разряду в позднейшей лирике Лермонтова помимо рассмотренного выше могут быть причислены еще три текста: «Соседка», «Пленный рыцарь», «<М. П. Соломирской>».

«Соседка» и «Пленный рыцарь», написанные предположительно в одно время (арест за участие в дуэли) представляют собой относительно простые примеры инвариантной структуры волюнты. То, что ценностная перспектива первого ведет к свободе, а второго — к смерти, жанрового значения не имеет. Для рыцаря ратная гибель (смерть представлена в традиционном для рыцарской поэтики образе оруженосца, придерживающего стремя) — это достойная самореализация. Элегическая ценностная ретроспектива отсутствует (рыцарь переживает заключение как продолжение своего прежнего существования, только в утяжелившихся каменных доспехах).

¹⁹ Ср.: «Вместо жанрового субъекта <...> появляется лирический герой с индивидуализированной социальной биографией» (Магомедова Д. М. Элегия. С. 117).

Условность лирического героя в этих стихотворениях и лирические ситуации, чреватые нарративным развертыванием, побуждают вспомнить о балладе. Однако необходимое для этого жанра двоемирие здесь также отсутствует. Тюремная решетка несовместима с пограничной ситуацией, это акцентированная граница, пороговое препятствие.

В написанном после освобождения из-под ареста альбомном стихотворении «<М. П. Соломирской>» афористично сформулирован драматизм лирической интенции волюнтаривного жанра: «Я был свободен на мгновенье / Могучей волею мечты» (II, 157).

Неатрибутированными в жанровом отношении остаются девять текстов: «Отчего», «А. О. Смирновой», «К портрету», «Тучи», «Завещание», «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Графине Ростопчиной», «Договор», «Они любили друг друга так долго и нежно...». Вчитаемся в первый из них:

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.

(II, 158)

Совершенно очевидно, что мы имеем дело с чисто временной архитектурой художественного целого. Но ни элегической ретроспективности, ни волюнтаривной проективности обнаружить не удастся. Предвидение неблагоприятного будущего не является его проектированием. Это прозрение, осуществляющее, по замечанию Т. Г. Динесман, «совмещение двух одновременных планов: конкретного настоящего и обнимающего всю человеческую жизнь»²⁰. То же самое можно сказать и об архитектонике «Договора», несмотря на его иную тональность равновесных в данном случае межличностных отношений.

Сходным образом манифестировано время в стихотворении «А. О. Смирновой». Лирический герой констатирует утрату своих

²⁰ Динесман Т. Г. «Отчего» // Лермонтовская энциклопедия. С. 360.

«сладких надежд» в безысходном настоящем, которое «...было бы смешно, / Когда бы не было так грустно» (II, 163). Невозвратность сверхценного прошлого здесь отсутствует, как и проектирование будущего, зато «конкретное настоящее» разрастается до модели целой неудавшейся жизни, которая вскоре будет лирически эксплицирована Лермонтовым в тексте «Они любили друг друга так долго и нежно...».

Аналогичное расширение настоящего момента (созерцание портрета) до моделирования целого индивидуального существования обнаруживается и в стихотворении «К портрету». В «Тучах» художественное время вполне приобретает качество *вечного настоящего*, куда вписывается преходящее настоящее лирического героя, здесь и сейчас засмотревшегося на тучи. Временная архитектоника такого рода весьма напоминает пространственную архитектонику идиллии, однако мотивика этого стихотворения сугубо антиидиллическая.

В стихах «Из-под таинственной, холодной полумаски...» активированы и субъективно ценное прошлое, и желанное будущее, но эпицентром лирического переживания становится настоящее (не вечное, но длящееся, ширящееся): «...бесплотное виденье / Ношу в душе моей <...> / И все мне кажется <...> / И кто-то шепчет мне...» (II, 185). И в «Графине Ростопчиной» преходящее настоящее лирического субъекта актуализируется между прошлым и будущим, а во второй (аллегорической) строфе вписывается в вечное настоящее морских волн.

Стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно...» тоже формирует образ вечного настоящего — тем, что загробная разобщенность героя и героини оказывается зеркальным отражением их земной разобщенности.

Как видим, перечисленные произведения Лермонтова не просто выпадают из жанровой типологии, но несут в себе нечто существенно общее. Их ценностная архитектоника базируется не на прошлом и не на будущем, а на настоящем. Такую архитектонику лирического высказывания можно охарактеризовать как архитектонику *присутствия*. Значимость настоящего возрастает постольку, поскольку это время посещающего лирического героя *прозрения*.

В отличие от религиозного пророчества, мистического видения лирическое прозрение, пришедшее в литературу с романтизмом, является, прежде всего, самоопределением, прозрением относительно своего присутствия в мире, — в частности, по аналогии (волны в «Графине Ростопчиной») или по контрасту («Тучи») с другими

способами присутствия. Вопросы, задаваемые «тучкам небесным», — это вопросы по поводу собственной «гонимости».

Определить себя лирически означает эмоционально отразить свое размежевание с чем-то (кем-то) другим (например, «Мне грустно... потому что весело тебе»). В «Завещании» это развернутое и неоднозначное самоопределение: позиционирование себя по-разному относительно разных соучастников общей жизни.

Так или иначе, суггестивная интенция еще одного не уловленного бытующими поэтиками жанра — интенция *самоопределения*. Это суггестия самотрансценденции — выхода за пределы своей субъективности, взгляда на себя не с позиции ценностного верха, а со стороны другого субъекта. Она приглашает реципиента к рефлексированию смысла собственного присутствия в мире.

Придерживаясь сложившейся традиции именованной основных лирических жанров, предлагаю жанру лирических прозрений такого рода присвоить термин *эвиденция* (от лат. *evidens* — очевидный, явный). А. В. Михайлов переводил латинский термин «эвиденция» как «разверзание видения»²¹, то есть как прозрение. Но слово «прозрение» для одного из жанровых обозначений было бы слишком громким и широким. Ибо всякий лирический шедевр Лермонтова или другого истинного поэта являет собой некое откровение / прозрение.

²¹ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 147.

Л. Е. Ляпина
*(Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия)*

Полисенсорные лирические композиции Лермонтова в аспекте исторической поэтики

Поэтика сенсорной образности в последнее время все более активно привлекает внимание литературоведов. Этот проблемный подход позволяет выявить своеобразие художественной реальности, представленной автором, на основе анализа чувственных впечатлений, переживаний и характеристик объектов этой реальности, введенных в художественный текст. Принадлежащие субъекту (герою), воспринимающему эту действительность с помощью известных пяти сенсорных каналов (зрительного, слухового, тактильного, ольфакторного и вкусового), чувственные микрообразы (ощущения) помогают сформировать или существенно скорректировать представление не только о художественном мире произведения, но и о месте героя в этом мире, его субъективном восприятии и понимании окружающего, его индивидуальности. Такого рода микрообразы составляют основу сенсорной поэтики произведения, или их системы.

Масштаб явления при этом весьма широк, как в пределах произведения (от эпитета до хронотопа), так и на метауровнях. Выяснение особенностей моделирования и репрезентации мира через чувственно-субъектное восприятие окружающего актуально как для изучения художественной системы отдельного автора, так и для понимания общих законов развития литературы, ее исторической поэтики. Путь к этому, неизбежно индуктивный, требует сопоставительного проблемного анализа текстов для уяснения закономерностей, характерных в данной области для конкретных авторов и исторических эпох.

Творчество Лермонтова представляет в данном аспекте несомненный интерес в связи с его особым местом в отечественной

литературе постриторического периода, актуализирующей феномен «человека чувствующего». Предметом анализа в данной работе является лермонтовская лирика. Предварительные наблюдения над ее поэтикой, рассмотренной в историко-эволюционном ракурсе, свидетельствуют о несомненном внимании автора к интересующей нас стороне художественной выразительности. Правда, системный характер экспериментирования с возможностями сенсорной поэтики в целом проявляется сравнительно поздно. На первых этапах творчества моделирующая роль разных чувственных модусов для Лермонтова различна и количественно, и качественно; их художественная функция представлена не единообразно. Ольфакторные и вкусовые образы используются минимально и преимущественно в традиционных «стертых» формах; в области более активно используемой тактильной образности есть уже свои предпочтения (прежде всего температурные, особенно мотивика холода); в зрительной обнаруживаются интересные (хотя и достаточно периферийные) эксперименты с художественной оптикой; слуховая же на этом фоне выделяется благодаря неизменно важной роли звука в художественной реальности лермонтовских произведений¹.

Со временем намечается и усиливается взаимная корреляция разнородных чувственных впечатлений и переживаний. Художественное пространство лермонтовской лирики постепенно обретает качество всестороннего эмоционального «активизатора», лирический герой все чаще воспринимает его как бы одновременно в зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых, ольфакторных ощущениях. Наглядным текстовым проявлением этого процесса становится появление в лирических стихотворениях Лермонтова полисенсорных комплексов — блоков, соединяющих различные чувственные переживания лирического субъекта в едином сюжетно-композиционном целом. С другой стороны, особую роль обретают образы, подчеркнуто лишённые возможности чувственного воздействия («цветок без запаха») и тем самым выступающие знаками ущербного мира. Далее мы сосредоточимся на поэтике полисенсорных композиций в лирике Лермонтова как феномене, фокусирующем интерес поэта к сенсорной образности в целом.

Появление полисенсорности у Лермонтова было замечено исследователями достаточно давно. Уже столетие тому назад, в юбилейном сборнике, выпущенном к 100-летию Лермонтова, была

¹ Из современных работ на эту тему см.: Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова. Томск, 2004.

помещена статья В. М. Фишера, в которой он обращал внимание на музыкальное начало в творчестве поэта, световые эффекты и, наконец, на тактильные и ольфакторные образы: «Ландшафты Лермонтова приобретают *пластичность* благодаря осязательным ощущениям, которые они вызывают: твердые горбы верблюдов и узорные полы, нежная песнь русалки и крутые берега, нежные тучки и отроги гор. Кроме того, он передает ощущения зноя и холода, жара и свежести, запахов и общего органического состояния. “Странник усталый из чуждой земли *пылающей грудью ко влаге студеной...*”; “лишь только я с крутых высот спустился, *свежесть горных вод повеяла навстречу мне...*”, “вот *сыростью холодной* с востока понесло...”, “дохнули сонные цветы...”, “сады благоуханием наполнились живым”...»

При этом основное внимание Фишер обращает на случаи полисенсорики в прозе и поэмах, замечая: «Способность передавать словами органические ощущения проявилась с особенной силой в поэме “Мцыри”, где изображается голод, жажда, изнеможение, жар и болезнь. Ландшафты Лермонтова яркие, многозвучны, подвижны, пластичны, дышат и веют. Эти черты как бы соединились в картине Грузии». И далее исследователь цитирует сцену из «Демона», в которой «слиты воедино краски, звуки, движения, запахи и дыхания»². В использовании сенсорной образности Фишер находит основания считать Лермонтова импрессионистом, и в определенной степени (на материале поэм «Демон» и «Мцыри») — даже символистом. С этого времени сенсорная чуткость Лермонтова находится в поле зрения литературоведов.

При несомненной симптоматичности того, что Лермонтов экспериментирует с полисенсорикой в различных родо-жанровых формах, мы сознательно сосредоточимся на материале его лирики, где интересующее нас явление, как мы постараемся показать, определяется эстетическими законами рода и носит выраженный исторический характер.

Здесь обращает на себя внимание проблемное соединение двух фактов.

Первый состоит в том, что явление полисенсорики было известно в русской лирической поэзии задолго до Лермонтова, начиная с опытов В. К. Тредиаковского: его «Гроза бывшая в Гаге» и ода «Вешнее Тепло» задали традицию изображения «весен» и «гроз» в

² Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венюк М. Ю. Лермонтову. Пг., 1914. С. 210–211.

русской лирике именно с привлечением полисенсорных переживаний лирического героя³. Полисенсорные композиции становятся частой принадлежностью лирического пейзажа.

На этом фоне, однако, активный интерес к полисенсорным композициям у Лермонтова-лирика проявляется лишь со второй половины 1830-х годов. Поэт явно не спешил встать на путь инерционного использования утвердившихся к этому времени приемов, предпочитая собственный маршрут. Как известно, поэтика лирического пейзажа, в русле которого и возникают первые опыты полисенсорики, в целом на протяжении столетия, отделявшего Тредиаковского от Лермонтова, претерпела серьезные изменения. Мировосприятие «барочного человека», представлявшего себя в вихре противоречивых переживаний перед лицом конфликтного окружения, сменялось картиной рационалистической упорядоченности всего сущего в классицистском сознании; то и другое резко трансформировалось в системе романтизма. И пейзажный элемент в лирике обретал новые черты и качества. Полисенсорная составляющая в отечественной лирической поэзии получает новый импульс к развитию в элегиях В. А. Жуковского и его продолжателей. Однако Лермонтов в своем зрелом творчестве открывает новые возможности поэтики текстового совмещения сенсорных впечатлений разных модусов в лирическом произведении. Лермонтовский лирический пейзаж обретает иной уровень самодостаточности, становясь сюжетопорождающим. И полисенсорика выступает одним из важных путей формирования лермонтовских лирических сюжетов — субъектоцентричных и содержательно масштабных.

Качественное отличие опытов Лермонтова в этом направлении может быть замечено, например, в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), внутренняя сюжетная напряженность которого создается тем, что идеальное гармоничное слияние лирического героя с природой, миром оказывается возможным лишь в отдельные мгновения; соединение же этих мгновений в целое остается уделом его творческого воображения. Композиционно такое соединение осуществляется в сложном перечислительном ряду, синтаксическом периоде, открывающемся переходящим в анафору словом «Когда...» — и завершающемся финальным «...тогда...»

При этом, как многократно и справедливо отмечалось, образы стихотворения не составляют целостной и какой-то определенной

³ Ляпина Л. Е. В. К. Тредиаковский и традиции пейзажа в русской лирике // В. К. Тредиаковский и русская литература. М., 2005. С. 164–177.

картины природы, что нередко воспринималось как смешение разных сюжетов и «сезонов». По наблюдениям Д. Е. Максимова, однако, «принцип этих эмпирически противоречивых совмещений» имеет глубокий художественный смысл: разрозненные, разнородные образы «объединены не на основании их естественной смежности, которой здесь нет, а <...> глубоко пережитой мыслью о просветляющем действии “природы-утешительницы”»⁴.

Личный характер и выстраданность мысли, несомненно входящие в замысел поэта, как представляется, активно поддерживаются всем художественным строем стихотворения. Кроме синтаксического строя, это и сенсорная образность. Замечательно, что впервые в лермонтовской лирике на протяжении небольшого стихотворения создается картина в перцептивном отношении максимально всесторонняя, представленная всеми пятью сенсорными каналами восприятия: зрительным — «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленого листка», «румяным вечером», «час золотой», «ландыш серебристый»; слуховым — «лес шумит при звуке ветерка», ключ «лепечет»; осязательным — «свежий лес», «студеный ключ»; обонятельным — «росой <...> душистой»; вкусовым — «тенью сладостной» (II, 92). В этом ряду конкретно-чувственные характеристики органично соединяются с метафорическими: эмоционально-ценностная граница между ними стерта, утверждается личностный путь моделирования художественной реальности стихотворения. Получается обогащенная, универсализованная картина, сила которой не в передаче единственного впечатления, а в их интегрированном воздействии. «Неправдоподобность» соединения в единую картину ландыша и спящей сливы как бы компенсируется достоверностью переживания на уровне вербализованного чувственного мировосприятия — убедительного и не требующего логической мотивации.

И дальше Лермонтов будет целенаправленно испытывать возможности лирики в создании такого рода «художественных реальностей» также с использованием полисенсорики. Если в раннем творчестве полисенсорные блоки носят композиционно частный характер: это своеобразные эпизоды лирического сюжета, чаще всего локализованные в зачине и выполняющие экспозиционную роль («Стансы», 1830; «Ночь», 1830–1831), — то позже они смещаются к финалу стихотворных текстов, а с середины 1830-х годов разрастаются

⁴ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 35.

до размеров всего лирического сюжета — в стихотворениях «Как небеса, твой взор блистает...» (1837), «Спеша на север издалека...» (1837), «Три пальмы» (1839) и др.

В лермонтовской поэтике построения этих лирических сюжетов, с ее достаточно широким спектром возможностей, можно выделить два полюса, соотносимых с установкой на определенную жанровую традицию — хотя дело здесь не в жанре как таковом, а в типе сюжетной организации. Первый свойствен произведениям балладной природы, с динамичным событийным хронотопом; второй — монологическим размышлениям. Проиллюстрируем это на примере двух стихотворений: «Свиданье» (1841) и «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...»), 1837).

«Свиданье», балладное качество которого дополняется чертами песенности и прозаизированного повествования, в то же время, благодаря синхронизации лирического монолога с происходящим, рождает эффект сиоминутности, что сближает его со сценкой. Лиризм переживания здесь определяется напряженным развитием событий, происходящих как бы непосредственно перед глазами героя — и читателя. «Этапность» движения времени подчеркнута разделением текста на семь перенумерованных двенадцатистиший, каждое из которых представляет «кадр», «картинку» происходящего. И под влиянием увиденного эмоциональное переживание героя меняется: от любовного нетерпения — к недоумению — а далее к возмущению предательством, ненависти и стремлению отомстить сопернику, которое в финале предстает внезапно как уже совершающееся возмездие.

В выстраивании монологического напряженного переживания используются сенсорные образы всех возможных модусов. Таков представленный в зачине пейзаж — фоновый для изображения любовного переживания героя:

Уж за горой дремучею
Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
Сверкает жаркой ключ;
Сады благоуханием
Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием
В ущелье мгла и дым...

Этот пейзаж, воспринимаемый героем как бы «всеми фибрами», ощущается и им, и читателем как идеальное, насыщенное не только зримыми деталями, но и звуками, ароматами, жаром уходящего дня пространства мира, центром которого становится любовный восторг в ожидании свидания в «час, сладкий для любви» (последний из спектра модусов — вкусовой). Дальнейшее развитие сюжета — с появляющимися сомнениями и подозрениями героя — поддержано, помимо прямого рефлексивного описания состояния героя, эволюцией «температурных» характеристик: от описания домика любимой «среди прохлады, веющей над синею Курой» — к появлению чувства «тоски бесплодной», появляющейся на фоне изменившегося тактильного переживания:

Вот сыростью холодную
С востока понесло...

Дальше — «синкретичный» чувственный мир дробится, распадается, из него уходит многообразие сенсорных ощущений; последним остается звуковое предсказание затекстового финала:

Чу! Близкий топот слышится...
А! это ты, злодей!

(II, 204–206)

Определяющим в плане художественной функциональности качеством использованных Лермонтовым в этом новеллистическом стихотворении сенсорных впечатлений выступает их «сиюминутность». Психологически «привязанные» к моменту настоящего, в напряженном, событийно насыщенном «Свиданье» они позволяют ощутимо и достоверно пережить сменяющие друг друга состояния героя, противоречащие одно другому переживания и чувства — динамику сюжета.

В «Молитве» полисенсорная образность тоже определяет поэтику всего произведения; но происходит это иначе — прежде всего, уже вне пейзажной традиции. Более того: сюжет стихотворения — мольбы героя о счастье героини — характеризуется (в противоположность предметно-изобразительному «Свиданию») не только уходом от фабульной составляющей художественного времени, но также тем, что герои и события, составляющие его сюжет, предельно абстрагированы. Персонажи лишены портретов,

психологической рефлексии и какой бы то ни было предыстории, а их окружение — вещно-предметного антуража; их мир нематериален. При этом вся ситуация обращения к Богоматери с просьбой о заступничестве удивительно проникновенна и убедительна. Во многом, как представляется, это становится возможным благодаря использованию полисенсорной образности в оригинальной архитектонике сюжета. Выстраивается своеобразная композиционная триада сенсорных образов разных модусов, организующая сюжетное развитие.

Зачин — обращение к богоматери — включает сильный зрительный образ «яркого сияния» иконы, который, оставаясь единственным визуальным в стихотворении, как бы освещает собой все пространство происходящего. В финале появляется звуковой образ, завершающий молитву просьбой о последней помощи: в смертный час послать «к ложу печальному» «лучшего ангела» — когда бы это ни произошло: «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную». Этот акустический образ универсализует прогностическую ситуацию, предельно расширяя ее — и одновременно вписывая в столь значимый для Лермонтова мир звуковой стихии. А между этими обрамляющими сюжет образами центральную позицию занимает главное событийное переживание: желание вручить «деву невинную / Теплой заступнице мира холодного». Контраст «холодного мира» — и «теплой заступницы» создает особое сюжетное напряжение, эмоциональную вершину молитвы — уже средствами тактильной образности. Оба эпитета — и «теплая», и «холодный» — здесь семантически насыщены и почти символичны, но одновременно чувственно конкретны и вняты.

И в целом поэтика сюжета определяется сгущением этой антиномичности. Ее отблеск лежит на всем сюжете, отзывается в последних строках («Ты воспрять пошли к ложу печальному / Лучшего ангела душу прекрасную» (II, 93)), осложненных инверсией, которая, затрудняя восприятие, обеспечивает тем самым весомость, значимость финала. И все же разрешение сюжета несет ощущение гармонии.

Органичное сопряжение сиюминутного переживания с универсализмом вечного в едином полисенсорном поле происходит в лермонтовском стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841). Анализируя это стихотворение, исследователи, как правило, отмечают его итоговый по отношению ко всей лермонтовской лирике характер. Для нас интересен прежде всего образ мира, каким

он выстроен в сюжетном движении от начала к концу, с опорой на сенсорную поэтику:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит...

Зачин, в полном соответствии с элегической традицией, моделирует мир внешний, «пейзажный», данный в зрительных («Кремнистый путь блестит») и слуховых («ночь тиха») образах, соединяющих детали пейзажа в единое пространство. Как отмечает Ю. М. Лотман, это мир, «открытый во все стороны — в длину (дорога), ширину (пустыня), высоту (небеса)» — и противопоставленный лирическому «я». Если мир природы обладает внутренними связями, в нем соотносено близкое с далеким, верх с низом, он одушевлен («спит», «внемлет»), — то «я» «вырвано из связей», явлено «миром ущербным и ищущим цели вне себя»⁵. Лирическое «я» выпадает и из временного потока, отвергая и прошлое, и будущее:

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

Сюжетным выходом из этой коллизии представлена мечтаемая идеальная ситуация, которой посвящено последнее четверостишие, насыщенное разнообразными чувственными переживаниями:

Чтоб всю ночь, весь день, *мой слух леля,*
Про любовь мне *сладкий голос пел,*
Надо мной чтоб вечно *зеленя*
Темный дуб склонялся и шумел.
(II, 208–209)⁶

После центральной части стихотворения, предметом которой явилась внутренняя трагедия души, отдохновение видится в способности забыться таким сном, важнейшей чертой которого станет возможность видеть, слышать, воспринимать внешний мир.

⁵ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 195.

⁶ Курсив мой. — Л. Л.

Ценность сенсорного мира не просто восстановлена: чувственный контакт с миром представляется тем идеалом, лучше которого поэтическая фантазия создать не способна.

Другое дело, что этот финал далек от счастливого разрешения вечного конфликта лермонтовской лирики. Лотман пишет о парадоксальности микрокосма этого стихотворения: «“Я”, ведущее жизнь, похожую на смерть, мечтает о смерти, похожей на жизнь»⁷. Но, как мы видели, при этом метафизическая дисгармония «я» и мира дополняется, по-своему уравнивается их слитностью через чувственное восприятие. Композиционное поле сенсорики рождает эффект устойчивости — и высокую лермонтовскую гармонию.

Таким образом, полисенсорная образность, занимая значительное место в творчестве Лермонтова вообще, в лирике последних лет оказывается продуктивной в разработке новых, сложных способов сюжетной организации, открывая новые перспективы как авторского образотворчества, так и развития сенсорной поэтики в «большом» историческом времени.

⁷ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 196.

Г. В. Стадников

*(Российский государственный
педагогический институт им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия)*

Образ «второй родины» в ранней лирике Лермонтова

В научной литературе вопрос о поэтическом образе «второй родины» в ранней лирике Лермонтова или остается вне поля внимания, или же о нем лишь кратко упоминается. Даже в «Лермонтовской энциклопедии» в разделе «Родина», специально выделенном в составе статьи «Мотивы», этому вопросу уделяется лишь несколько строк. Причем выражение «вторая родина» не употребляется, а называются образ «идеальной романтической отчизны», рожденной недовольством поэта настоящим, и образ «далекой утраченной родины предков», возникший как отклик на семейные предания, согласно которым среди предков Лермонтова были выходцы из Шотландии¹. Положения эти требуют корректировки.

Во-первых, образ «идеальной отчизны» и образ «родины предков» есть единый образ «второй родины». Во-вторых, связан он не столько с чувством «неудовлетворенности настоящим», сколько с одним из центральных мотивов лирики Лермонтова — мотивом свободы. Лермонтов считал своей родиной Россию и не раз признавался в любви к ней. Он мог сказать о своей сыновней любви, но мог назвать ее и «странной любовью». Россия для Лермонтова — это близкое, свое, родное, но это и граница, которую волей судьбы преступить было не позволено. А преодолеть эту границу означало обрести свободу, которую поэтическое сознание поэта воплощало в образе «второй родины».

Согласно одному из семейных преданий, далеким предком рода Лермонтовых считался испанский герцог Лерма (1532–1623). Лермонтов это предание знал. Он создал живописный портрет герцога Лермы (1830–1831), некоторое время подписывал свои сочинения и письма этим именем. Да и сама Испания не раз представляла в

¹ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 297 (автор раздела — А. И. Березнева).

произведениях Лермонтова. Его первая драма — «Испанцы», испанка Гюльнара — героиня неоконченной поэмы «Две невольницы» (1830), действие второй редакции «Демона» происходит в Испании (1830). Все, казалось, говорило о том, что своей «второй родиной» поэт должен назвать Испанию. Однако нет, он так никогда не напишет. В стихотворении 1830 года «Гроб Оссиана» он назовет своей «второй родиной» Шотландию и подтвердит это в стихотворении 1831 года «Желание». Так поэтическая интуиция, словно по внушению свыше, отсылала поэта именно к этой стране. Не было ли это отзвуком генетической памяти поэта? Вспомним Г. Юнга: «Наша психология тащит за собой длинный хвост, как у ящерицы, заключающий в себе всю историю индивидуального рода, нации, Европы и всего человечества»².

Есть мнение, что слова «нездешний душой» в стихотворении «Желание» относятся «больше к небесам, чем к земле»³. Не будем отрицать, свобода ассоциировалась у Лермонтова и с небесами. Однако в данном стихотворении все реалии отсылают именно к конкретной земной стране. К той далекой «второй родине», где, как пишет поэт, «цветут моих предков поля», «Где в замке пустом, на туманных горах, / Их забвенный покоится прах» (I, 192). Лик «второй родины» воссоздан в земных зримых образах, которые всегда будут особо избранными у Лермонтова. Это небо, горы, облака, туман. Именно такой «вторая родина» предстает и в уже упомянутом стихотворении «Гроб Оссиана»: «Под занавесою тумана, / Под небом бурь, среди степей, / Стоит могила Оссиана / В горах Шотландии моей» (I, 124).

Ю. Д. Левин назвал стихотворение «Гроб Оссиана» «всего лишь детским», но добавил, что оно принадлежит перу «гениального ребенка»⁴. Заметим, что детскость этого стихотворения определяется не столько возрастом поэта, сколько интуитивным пророческим признанием: «Моя Шотландия». И было это написано еще тогда, когда разумом Лермонтов готов был признать своим предком испанца Лерму, но интуитивным поэтическим чувством — нет.

Мотив «второй родины» своеобразно откликнулся в стихотворении «Тучи», написанном десять лет спустя (1840). Родилось оно экспромтом в минуты прощания Лермонтова с близкими ему людьми перед последним, столь тяжело переживаемым

² Юнг Г. Аналитическая психология. СПб., 1994. С. 55.

³ Михайлов В. Лермонтов. М., 2012. С. 138.

⁴ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 141.

отъездом на Кавказ. П. А. Висковатый пишет, что стихи возникли как мгновенный поэтический отклик на острую боль рокового изгнанничества. «Растроганный вниманием к себе и непритворною любовью избранного кружка, поэт, стоя в окне и глядя на тучи, которые ползли над Летним садом и Невою, написал стихотворение “Тучки небесные, вечные странники”»⁵. В первой строфе поэт в раздумье замечает: небесные тучки кажутся тоже изгнанниками. Но последняя строчка стихотворения это однозначно исключает: «Нет у вас родины, нет вам изгнания» (II, 165). Не то у лирического героя. У него две родины: «милый север» и «сторона южная». И поэтому, где бы он ни находился — здесь или там, он изгнанник, вечный изгнанник. Добавим, что это чувство подкреплялось осознанием себя и сыном земли, и сыном неба.

Возникает вопрос: был ли облик «второй родины» чем-то подсказан Лермонтову или он исключительно — плод поэтического воображения? В связи с этим обращает на себя внимание такая интересная аналогия. Лермонтов и Шиллер — поэты, которые не были в Шотландии, но воссоздали облик этой страны сходно друг с другом. В драме Шиллера «Мария Стюарт» находящаяся в заточении шотландская королева, мечтающая вырваться на свободу, вспоминает Шотландию, которая представляется ей в тех же образах, что и у Лермонтова: горы, туман, облака:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Gränze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ocean.⁶

Известно, что в 1829 году, незадолго до того как были написаны стихотворения, в которых Шотландия названа «второй родиной», юный поэт создал семь стихотворных переложений из Шиллера. Это лирическое стихотворение «К Нине» (у Шиллера «An Emme»), элегическое «Встреча» («Die Begegnung»), эпиграмма «К*» (вольный перевод стихотворения «An*»), философское двестишие «Дитя в люльке» («Das Kind in der Wiege»), «Перчатка» («Das Handschuh»),

⁵ Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 338.

⁶ Schiller. Werke: In 12 Bd Berlin, [б. г.] Bd 5. S. 60. Перевод Н. Вильмонт: «Вон там вдали — Шотландии граница / За гранью гор, укутанных в туман, / И облаков прозрачных вереница / Во Францию плывет, за океан» (Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1955. Т. 2. С. 724).

«Баллада» («Der Taucher») и «Три ведьмы» (отрывок из 4-го явления первого акта шиллеровской переделки «Макбета» Шекспира).

Все это было создано Лермонтовым в год пребывания в Московском благородном пансионе, где очень высок был интерес к Шиллеру как среди преподавателей, так и среди воспитанников. Причем в учебной программе пансиона значился специальный курс немецкой литературы, один из разделов которого предполагал разбор лучших немецких стихотворений и особенно Шиллера, так что само содержание учебных занятий совпадало с интересом юного Лермонтова к немецкому поэту.

В свете затронутой в статье темы значимым представляется стихотворный отрывок «Три ведьмы», который обычно не привлекает особого внимания исследователей и считается ученическим неточным переводом с сокращениями⁷. Однако эта композиция — интересный опыт освоения иностранного оригинала: Лермонтов не переводит, а творчески пересоздает текст Шиллера.

Опуская детальный сопоставительный анализ текстов Шиллера и Лермонтова, укажем лишь на главное.

В композиции Лермонтова заметно усилена атмосфера драматизма, таинственности. Обозначая время действия, Лермонтов заменяет шиллеровское слово «вечер» словом «ночь», дополнив его эпитетом «мрак»:

И с песнью день и ночи мрак
Встречал беспечный мой рыбак.
(I, 38)

Так уже предсказан трагический финал судьбы героя: светлый день сменяется мраком ночи. Таинственность происходящего Лермонтов усилил тем, что и намеком не пояснил, почему ведьма послала рыбаку пагубный подарок. Ведьма — это Рок, его помыслы и деяния непостижимы.

Если рефрен у Шиллера — одни и те же слова, дважды произнесенные первой ведьмой, то у Лермонтова слова первой ведьмы затем хором повторяют две другие. Тем самым образы трех ведьм сливаются в единый образ неумолимого Рока.

И развязка. По объему эта часть лермонтовской композиции точно соответствует шиллеровской: у каждого автора — четырнадцать строк, но по содержанию они различны.

⁷ См., например: Лермонтовская энциклопедия. С. 579 (статья Н. Н. Мотовилова).

Герой Шиллера — законченный злодей. Когда иссякло золото, он добровольно отдался дьяволу и превратился в безжалостного разбойника. А после того, как в его жизни наступили совсем черные времена, стал во всем винить ведьму, «эту фальшивую русалку».

Лермонтов развивает повествование в ином русле. Сначала сокровище ведьмы роковым образом разрушает беззаботную жизнь рыбака. Но вот уплыло богатство, и рыбак стал разбойником. Причина его поступка также греховна:

Он прибегал, чтоб скрыть свой стыд
К врагу людей, безбожный!

(I, 39)

Но поступок этот по-своему объясним. Рыбак в растерянности и смятении, он утратил ориентиры в жизни. Вернуться в утраченный мир честного труда ему не позволяет стыд. Убитый горем рыбак тоскует на берегу. Он не винит в своей беде ведьму, точнее Рок. С глубокой болью он переоценивает свою жизнь, он отрекается от ложного счастья, он осуждает себя.

Он говорил: «Мне жизнь пуста!
Вы отвращения полны,
Блаженства, злато!.. вы мечта!»

(I, 39)

А затем вновь тайна. Лермонтовская композиция заканчивается словами: «И забелели волны» (Там же). Что произошло с героем — об этом остается лишь догадываться.

В итоге два разных вывода.

У Шиллера: всемогущий Рок и слаб человек, полностью оказавшийся в его власти.

У Лермонтова: могущественна и зловеща поступь Рока, но достоин сочувствия человек, способный переоценить свою жизнь, раскаяться и осудить себя.

Чем следует объяснить интерес Лермонтова к этой шиллеровской сцене? Во-первых, балладностью ее основных поэтических компонентов. Это и острая сюжетность, и мрачная фантастика, и таинственная атмосфера происходящего. Это и вечная проблема: как соотносятся роль судьбы и возможности свободной воли человека? Но очевидно, что Лермонтову был интересен и шотландский фон

этой сцены, отсылающий к далекой «второй родине». Шотландия жила в творческом сознании юного поэта, и он должен был об этом сказать. Мог ли Шиллер подсказать русскому поэту какие-то черты «второй родины»? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Скорее всего, Шотландия, воссозданная Шиллером и Лермонтовым в сходных образах, — лишь пример типологического сходства. Судя по глубокой искренности личностного тона, лик «второй родины» целиком рожден поэтической интуицией Лермонтова.

Итак, своей далекой «второй родиной» поэт называет Шотландию. Не скрыты ли именно там истоки его гениального дарования, безмерно обогатившего русскую словесность и погубленного в пору поэтической зрелости? Вспомним слова Василия Розанова: «В Лермонтове срезана была самая кронка нашей литературы, общее — духовной жизни, а не был сломлен хотя бы и огромный, но только побочный сук... Кронка была срезана, и дерево пошло в суки»⁸. Гениальным был пророческий дар Лермонтова. Поэт предвидел трагические судьбы России («Предсказание»), судьбу природы, гибнущей под безжалостным вторжением в нее человека («Спор»), подробно описал поэт свою гибель («Сон»). Не подлежащей объяснению была мистическая связь поэта с другим миром. По словам давнего исследователя, в Лермонтове соединялось «глубокое понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру <...> Он весь пропитан кровною связью с надземным пространством»⁹. Все эти черты гениального дарования Лермонтова — не были ли они уже однажды заложены в его далеком предке, шотландце Томасе Лермонте, прозванном Стихотворцем? Известны годы жизни этой исторической личности: 1220–1299. В приходской церкви пограничного шотландского городка Эрлстона сохранились захоронения, где покоится прах шестнадцати Лермонтов, представителей «рода старого Стихотворца»¹⁰.

Сам Томас-Стихотворец был незаурядным поэтом. Он автор баллад, романа «Сэр Тристан», поэмы «Над быстрой речкой бедный Том / Присел с дороги отдохнуть...». Поэтическое слово Томаса, как и слово Лермонтова, было музыкальным. Сотни композиторов были вдохновлены Лермонтовым на создание опер, балетов, симфоний,

⁸ Розанов В. «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 317.

⁹ Андреевский С. А. Лермонтов // Там же. С. 295, 297.

¹⁰ Молчанова Т., Лермонт П. Лермонты–Лермонтовы. М., 2008. С. 13.

романсов, песен. Томас же, согласно легендам, читал свои стихи, не выпуская из рук арфы, которую получил за победу на состязании певцов. А когда Томасу наступил срок навсегда покинуть свой замок, он, как свидетельствуют легенды, повесил арфу на шею, и тогда грустно понеслись по ветру и замерли ее звуки. Именно арфа — один из наиболее часто упоминаемых Лермонтовым музыкальных инструментов, причем обычно напоминающих о прошлом, о «второй родине». Там на «второй родине» поэт хотел бы затронуть «шотландскую струну», а после смерти желал бы, «Чтоб ветер осени играл над ней / И чтоб ему ответила она / Хоть отголоском песен прошлых дней («Арфа» — I, 270). Томас-Стихотворец, как и его далекий потомок, славился необычным пророческим даром. Он совершенно точно предсказал время и обстоятельства смерти шотландского короля Александра III, он многое предвидел в исторических судьбах своей страны. Народные предания повествуют о том, что Томас находился в мистической связи с другим миром.

Сходство в чертах дарования далекого предка и его гениального потомка очевидно.

Но знал ли Лермонтов что-то о Томасе-Стихотворце? Вероятнее всего, знал из баллады Вальтера Скотта «Томас-Стихотворец», с которой, отлично владея английским языком, мог познакомиться в оригинале. Но, подчеркнем особо: из этой баллады юный поэт мог узнать лишь о самом Томасе-Стихотворце, но совершенно ничего — о своей шотландской родословной, как это иногда утверждается в литературе о Лермонтове. Об этом в балладе и намека не было. Достаточно сказать, что Томас-Стихотворец ни разу не был поименован Вальтером Скоттом как Лермонт.

Существует версия, что Лермонтов мог получить какую-то информацию о своих возможных предках в Шотландии от Александра Ивановича Тургенева, который не раз бывал на Британских островах и лично знал Вальтера Скотта¹¹. Но если даже это допустить, что маловероятно и не подтверждается никакими свидетельствами, то все равно ничего не меняется в наших рассуждениях, ибо Лермонтов познакомился с А. И. Тургеневым лишь в сентябре 1839 года, когда образ «второй родины» в его стихах уже был создан.

Однако от предположений обратимся к фактам.

Лишь в 1873 году в эдинбургском издании «Атеней» в статье Вильяма Ролстана был впервые поднят вопрос о связях Михаила

¹¹ См.: Там же. С. 64.

Лермонтова с шотландскими Лермонтами¹². В том же году в журнале «Русская старина» появилась статья В. В. Никольского «Предки Лермонтова», в которой содержались те же сведения. Причем автор статьи замечал, что сам Лермонтов ничего об этом не знал¹³. Известие было совершенно новым, ибо в предыдущем номере журнала в заметке Ивана Николаевича Лермонтова «Как писать фамилию Лермонтов» по-прежнему утверждалось, что «род Лермонтовых происходит от испанского владетельного герцога Лерма»¹⁴.

То, чего еще не знал юный поэт, сейчас общеизвестно. В 1619 году на русскую службу поступил шотландец Георг Лермонт, род которого восходил к Томасу-Стихотворцу. Георг остался в России и стал основателем рода тех Лермонтовых, в седьмом поколении которых отец поэта — Юрий Петрович, а в восьмом и последнем — Михаил.

Вопрос о шотландских предках Лермонтова и сегодня остается актуальным в науке. Свидетельство тому — вышедшая в 2013 году книга В. Г. Бондаренко «Лермонтов. Мистический гений», в которой большое внимание уделяется отцовской линии поэта. Автор книги побывал в тех краях, где некогда жил Томас-Стихотворец, встречался с местными жителями, записал сохранившиеся предания о шотландском барде и прорицателе. Основная мысль, высказанная в книге, совпадает с тем, что утверждается в данной статье: «Лермонтов обнаружил своих знаменитых предков по отцовской линии прежде всего внутри себя, в своей поэтической душе»¹⁵. Однако в двух случаях хотелось бы возразить автору.

Так, в книге сказано: «Не протест ли это в защиту отца, когда <Лермонтов> и родиной своей называет Шотландию, и отказывается от “чужих снегов”?»¹⁶. Однако нет никаких оснований считать, что образ «второй родины» был вызван к жизни желанием защитить род своего отца. Этот очень личный образ связан со стремлением юного поэта обрести безграничную свободу, что и воплотилось в образе лежащей за непреодолимыми границами «второй родины».

И второе. Автор книги называет версию об испанском происхождении рода Лермонтовых «нелепой» и не склонен придавать ей особого значения¹⁷. Между тем именно этот жизненный факт

¹² См.: Там же. С. 62.

¹³ Русская старина. 1873. № 4. С. 563.

¹⁴ Там же. № 3. С. 392.

¹⁵ Бондаренко В. Г. Лермонтов. Мистический гений. М., 2013. С. 28.

¹⁶ Там же. С. 46.

¹⁷ Там же. С. 55.

имеет ключевое значение для подтверждения провидческого дара поэта. Повторим еще раз: когда юный поэт писал свои «шотландские стихи», разумом он еще готов был согласиться с тем, что его далекий предок — испанец Лерма. Но внутренним прозрением — нет. В этом-то и обнаруживается с наибольшей полнотой власть генетической памяти в поэтическом сознании поэта. Так не сыграл ли здесь свою роль наследственный ген, который передается от поколения к поколению, чтобы однажды столь властно проявить себя? И даруется это последнему в роду.

Природа гениальности Лермонтова, вероятно, навсегда останется неразгаданной тайной. И все же не раскрывает ли хоть в какой-то мере завесу над этой тайной образ «второй родины», столь ярко воссозданный в лирике юного поэта?

Катерина Грациадеи

(Университет Сиены,

Италия)

Гладиатор–актер–поэт, или Паломничество образа

Существуют устойчивые образы, вновь и вновь возникающие или в общем художественном поле культуры, или в литературе определенной эпохи, или в творчестве отдельного автора. Иногда они внезапно исчезают без следа. Но они способны возродиться вновь, если гамма их значений и связей еще не исчерпана эпохой, литературным течением или отдельным автором. Иногда, по мнению Р. Якобсона, автор избавляется от одержимости темой или образом, пародируя их. Так Пушкин преодолел персональный миф о губительной статуе, торжествующей в «Медном всаднике» и в «Каменном госте», умалив ее величие в пародических стихах «Золотого петушка»¹. По словам З. Минц, в литературе действует «доминирующий текст, вокруг которого создается своеобразное *художественное поле*», порожденное образом, единичным словом или словосочетанием. Это *поле* обладает силой художественного магнита, который «притягивает к себе (не только в период его создания, но и в процессе читательской интерпретации) тексты предшествующие и распространяет свое воздействие на последующие»².

Один из таких динамичных образов, как многократное эхо, отзывается в текстах русской литературы. Это образ умирающего на арене гладиатора, восходящий к четвертой песне поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и вошедший в число ключевых образов-символов русской культуры. Первоначальный образ дробится, подобно бриллианту, на отдельные сияющие осколки, не утрачивающие его оригинального блеска. Проследить жизнь этого образа от его первого возникновения, через все преобразования до последних воплощений составляет особое наслаждение, находящее опору в слухе и внутреннем взгляде читателя-критика, способного опознать изначальный образ в каждом его новом виде,

¹ См.: Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 163, 164.

² Минц З. Г. В «художественном поле» Балаганчика // Semiotics and History of Culture: In honor of Jurij Lotman: Studies in Russian. Columbus, Ohio, 1988. С. 400. Курсив мой. — К. Г.

переливе, значении. Особенно ценно это было, конечно, в докомпьютерную эпоху, когда можно было испытать радость, подобную той, что должен был чувствовать молодой Тынянов, угадывая в терновом кустарнике, колющем лоб молодого монаха («Мцыри»), терновый венец, венчающий голову осужденного поэта, его особый *лавровый венец*, переплетенный со сплетней, молвой, завистью («Смерть поэта»).

Умирающий гладиатор

I see before me the Gladiator lie...

Byron

Ликует буйный Рим... торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена:
А он — пронзенный в грудь — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...
И молит жалости напрасно мутный взор:
Надменный временщик и льстец его сенатор
Венчают похвалой победу и позор...
Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... освищенный актер.

И кровь его течет — последние мгновенья
Мелькают, — близок час... вот луч воображенья
Сверкнул в его душе... пред ним шумит Дунай...
И родина цветет... свободный жизни край;
Он видит круг семьи, оставленный для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опоры дряхлых дней...
Детей играющих — возлюбленных детей.
Все ждут его назад с добычею и славой,
Напрасно — жалкий раб, — он пал, как зверь лесной,
Бесчувственной толпы минутною забавой...
Прости, развратный Рим, — прости, о край родной...³

(II, 75)

³ Последний стих — реминисценция из выполненного И. И. Козловым перевода XIII строфы песни I поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда», опубликованного в альманахе «Северные цветы на 1825 год» (ср.: «Adieu, adieu! My native shore...») — «Прости, прости, мой край родной»). Образ старика, простирающего немеющие руки, возможно, восходит к творчеству Пушкина («Вадим», 1821–1822).

На русской почве пластичная фигура байроновского гладиатора претерпела изменения, подобные тем, что произошли с фигурой «Демона сидящего», написанного М. Врубелем в 1890 году. Спустя 12 лет этот юный атлет с угольно-черными губами, обхвативший колени мускулистыми руками, был изображен художником как «Демон поверженный» в последнем полотне цикла, посвященного поэме Лермонтова: почти бесплотное тело, как бы лишенное костей, изломанные инертные члены на фоне пейзажа горной долины, крылья бога, вмерзшие в лед...⁴ Именно такое развоплощение претерпел в стихотворении Лермонтова образ умирающего в цирке гладиатора: он превратился в горько-ироничный театральный образ «освищенного актера» — уничижительную метафору поэта, его «шутовское Богоявление»⁵, с полной потерей пластических очертаний: отшельник, осужденный на жизнь в пустыне, пророк, которого забрасывают камнями его ближние, объект насмешки⁶ — образ, предваряющий «осмеянного пророка» в стихотворении «Поэт» 1838 года.

И действительно, цирк, где ликуют Римляне, наслаждаясь зрелищем сражения гладиаторов, уподобляется у Лермонтова театральной сцене, на которой лицедействуют актеры, в то время как кровавые игры соответствуют игре слов и чувств. Это — «арена мира», по словам Старобинского⁷, или же многоярусный театр, где Муза, по словам Мандельштама, может быть отдана на растерзанье «зритель-шакалов» (стихотворение «Я не увижу знаменитой Федры...»).

Заключительный стих первой строфы⁸ с очевидностью отсылает к предшествующему размышлению Байрона о суетности всего земного: «Где гибнуть: в цирке иль на бранном поле, / И там и здесь — театр, где смерть в коронной роли» (строфа 139)⁹, но смысловой фокус смещается

⁴ Ср. истолкование этого полотна в статье А. Блока «Памяти Врубеля»: *Блок А. А. Собрание сочинений*: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 421–424.

⁵ *Starobinski J. Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris, 1983. P. 8.

⁶ Стихотворение «Пророк», написанное Лермонтовым в 1841 году и, возможно, последнее его стихотворение, является развитием темы *назначения поэта* — воображаемым ответом на стихотворение Пушкина «Пророк» (1826).

⁷ *Starobinski J. Portrait de l'artiste en saltimbanque*. P. 136.

⁸ Поэма Байрона написана спенсеровыми строфами, состоящими из девяти стихов (восемь пятистопных + один шестистопный); Лермонтов написал свое стихотворение шестистопными ямбами и разделил на четыре астрофических фрагмента: 9+12+6+9 стихов; начальный и конечный фрагменты эквилинеарны строфе английского оригинала. См.: *Shaw T. J. Byron, Chénedollé and Lermontov's «Dying Gladiator» // Studies in Honor of John C. Hodges and Alwin Thaler*. Knoxville: The Univ. of Tennessee Press, 1961. P. 2.

⁹ *Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда / Пер. с англ. В. Левика // Байрон Дж. Г. Собрание сочинений*: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 276.

за счет замены мотива бесчеловечного рева римской толпы мотивом ее же триумфальных аплодисментов. Этот смысловой сдвиг подготовлен переводом Василия Николаевича Щастного, в котором произведена аналогичная замена: «Он гибнет, прежде чем *плесканий гром* замолк»¹⁰.

А образ театра, до упомянутого перевода Щастного, прямо из оригинала Байрона уже перешел в стихи Шарля де Шендолле, в его стихотворение «Умиравший гладиатор» («*Le Gladiateur mourant*»), напечатанное в 1820 году в его сборнике «Поэтические опыты» («*Études poétiques*»). Во втором издании сборника (1822) к тексту стихотворения было сделано примечание, отсылающее к байроновскому оригиналу¹¹. Эпиграфом к стихотворению Шендолле послужил стих Вергилия «*Dulces moriens reminiscitur Argos*»¹² («Энеида», X, 762–763, 769–782), который является эмоциональным камертоном к тексту и выражает то самое чувство, которое привлекло Пушкина, Мицкевича и Лермонтова: всплывающее воспоминание о родине, о семейном круге — по контрасту с жестокостью римлян. Во французской переработке, где герой-гладиатор впервые уподоблен актеру «спектакля зверского» на сцене чудовищного театра¹³, «гибельная арена» не способна ослабить «великое сердце» этого воина, руссоистского естественного человека.

Апокалипсические предчувствия, связанные с судьбой уже приходящего в упадок европейского Запада, нашли отзвук в творчестве и идеологии славянофилов, а также, как об этом не раз писали, были выражены эзоповым языком гражданской поэзии 1810–1820-х годов¹⁴. Имперский Рим, с его продажностью, роскошью и ленью,

¹⁰ Соответствующие строфы поэмы Байрона в 1820-е годы уже вызвали интерес у Мицкевича и у Пушкина, который уговаривал Любича-Романовича переводить английского поэта. Но первым русским переводчиком строф, посвященных гладиатору, стал Василий Николаевич Щастный: его перевод был напечатан в «Невском альманахе на 1830 год» (с. 397) под заглавием «Умиравший гладиатор». См.: Вацуро В. Э. Первый русский переводчик «Фариса» А. Мицкевича // Славянские страны и русская литература. Л., 1973. С. 58. Курсив в цитате мой. — К. Г.

¹¹ *Chénédollé Ch. de. Études poétiques. Paris, 1822. P. 2.* Примечание в предисловии к сборнику гласит: «...on trouvera encore de nombreuses traces des emprunts que j'ai faits à Lord Byron dans l'ode du *Gladiateur*, dans celle de la *Mer* et du *Tombeau de la jeune vierge*, et peut-être aussi dans quelques autres» («...читатель найдет также следы многочисленных заимствований из лорда Байрона в оде "Гладиатор", одах "Море" и "Гробница юной девы" — а может быть, и еще где-нибудь» — *фр.*). Ср. мнение переводчика стихотворения Шендолле М. Я. Брейтмана: *Брейтман. М. Я. Байрон и Шендолле // Вестник литературы. 1922. № 2–3. С. 9–10.*

¹² «Пред смертью своей вспоминая сладостный Аргос» (*лат.*; пер. С. Соловьева).

¹³ Цитаты из стихотворения Шендолле приводятся в переводе М. Брейтмана.

¹⁴ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 141.

забывший простые республиканские обычаи, стал символом русского самодержавия. Лермонтовский «надменный временщик» имел своего предшественника в стихотворении К. Ф. Рыльева «К временщику» (1820): «Надменный временщик, и подлый и коварный, / Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный»¹⁵, а образ «развратного Рима» обнаруживает явное генетическое родство с пушкинским образом Рима в стихотворении «К Лицинию» (1815): «О Рим, о гордый край разврата, злодеянья! / Придет ужасный день, день мщенья, наказанья»¹⁶.

В лицейском стихотворении Пушкин, предвосхищая Байрона, изобразил до времени таящееся историческое возмездие Римской империи. Подобные мотивы прозвучат через сто лет, в начале XX века, в поэзии Блока («Скифы», «Возмездие»), Брюсова («Грядущие гунны»), в пророчествах Иванова-Разумника о «скифстве» и в берлинском бреду Андрея Белого («Одна из обителей царства теней»)¹⁷.

Когда же в августе 1834 года в эрмитажном зале было выставлено для публичного обозрения грандиозное полотно Карла Брюллова «Последний день Помпеи» (456,5 × 651 см), созданное в Италии в 1830–1833 годах¹⁸ и вызвавшее оживленное обсуждение, возникли неизбежные ассоциации с эсхатологическим мифом Петербурга¹⁹. Практически ни один русский писатель не обошел своим вниманием картину Брюллова. Пушкин написал отрывок «Везувий зев открыл...» (1834), в котором воспроизведено зрелище этой увековеченной на холсте катастрофы²⁰. Кроме того, «Последний день Помпеи» — это

¹⁵ Рылев К. Ф. Сочинения. Л., 1987. С. 36.

¹⁶ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 102.

¹⁷ Подробнее см.: Graziadei C. Genealogia di un' imagine: «Il gladiatore morente» di Lermontov // Graziadei C. Il gladiatore morente: Saggi di poesia russa. Firenze, 2000. P. 32–33; о противопоставлении Запада и Востока, об угрозе грядущей гибели европейской культуры, см.: Бочаров С. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 385–399; Ризци Д. Современное искусство или антиискусство: (Об эстетической концепции П. Муратова) // Europa Orientalis. 2003. № 22. P. 101–114; Долгин А. А. Гибель Запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 31.

¹⁸ Между прочим, роман Э. Дж. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпеи» был написан зимой 1832/1833 года на основе реальных впечатлений: автор провел зиму в Неаполе и неоднократно посещал Помпеи (см. предисловие к изданию 1834 года: *Bulwer-Lytton E. J. The Last Days of Pompeii*. Leipzig, 1879. P. V). Однако сюжет этого произведения массовой романистики XIX в. имеет надуманный характер, а манера изображения напоминает аляповатый задник съемочного павильона первых времен кинематографа.

¹⁹ См. об этом: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 100; *Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo*. Milano, 1960. P. 175, 184.

²⁰ Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю. М.

одна из тем, предложенных итальянскому импровизатору в повести «Египетские ночи».

Пластическая модель словесного образа «варвара» — напряженная поза, затуманенный и отстраненный взгляд — как известно, была навеяна Байрону хранящейся в Капитолийских музеях статуей, которая обрела всеевропейскую славу под названием «Умирующий галл»; эта римская мраморная копия греческого бронзового оригинала для Адама Мицкевича стала отправной точкой рефлексии о «славянской археологии»²¹. В этом замечательном «типе», созданном искусством ваяния, Мицкевич увидел «жертвенного раба, воплощенного в умирающем гладиаторе» и обреченного стать «искупительной жертвой»; как кажется, Байрон вычитал именно этот смысл в мраморе, гениальном выразителе «истории народа»²². Однако если у Байрона раб, плененный в славянских землях, становится символической причиной грядущей мести варваров, обрушенной историей на кровожадный и развращенный Рим, то в истолковании Мицкевича присутствует религиозный контрапункт: языческому Западу противопоставлен Восток, готовый внять Слову Христа.

Картина общества, которое находится в состоянии упадка накануне заката своей истории, если не исчезновения с лица Земли, дополняется благодаря новым археологическим открытиям. Изучение античной древности вдохновляет современников на поиск смысла руин, смысла одновременно чарующего и рокового — это настроение выражено в «Последних днях Помпеи» Бульвер-Литтона. Одна из глав романа, «Амфитеатр», переведенная на русский язык в 1835 году и опубликованная в июньском номере журнала «Московский наблюдатель», посвящена именно жестоким играм цирка²³. К образам этого английского романа, несомненно, восходят те стихи Лермонтова, в которых описан умоляющий взор поверженного гладиатора — он надеется на римский обычай, позволяющий подарить жизнь побежденному по капризу своенравных зрителей.

Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 445–451.

²¹ См.: *Mickiewicz A. L'Église officielle et le messianisme*. Paris, 1845. Vol. 1. P. 134–135.

²² Мраморная копия капитолийского оригинала появилась в Петербурге уже в 1802 году (Михайловский замок, Царское Село, Потемкинский дворец); с 1838 года она экспонируется в Эрмитаже.

²³ Образ театра возникает и в эпиграфе к роману Бульвер-Литтона, почерпнутом из Диона Кассия (кн. LXVI): «День был ночью, ночь — мраком, необозримая масса пеплу и праха летела из волкана и покрывала море, землю и воздух, и в то время, когда народ Геркулана и Помпеи радостно рукоплескал на играх театральных, она совершенно засыпала эти два города» (*Бульвер-Литтон Э. Последние дни Помпеи*. М., 1842. С. III).

Лермонтовский гладиатор предстает «естественным человеком»²⁴. Во второй строфе невинный варвар, или руссоистское *дитя*²⁵, отождествляется со «зверем лесным», что предвещает будущий образ молодого монаха-изгнанника, чье чело колет терновый кустарник («Мцыри», 1838). *Imago Christi*.

Образ храброго бойца, *жалкого раба*, погибающего как «зверь лесной», предваряет уподобление Мцыри барсу, с которым они почти меняются ролями²⁶. Их смертельная схватка происходит среди чащи, на озаренной лунным светом «поляне», окруженной «непроницаемой стеной» деревьев, подобно природной круглой арене. Этот пространственный образ является очевидной реминисценцией байроновского образа ночного Колизея, освещенного месяцем, — римского цирка, где такой же бой губит невинного варвара-гладиатора: «Butcher'd to make a Roman holiday...». А жестокий поединок барса с юношей завершён почти полным преобразованием героя, исключенного из круга людей: «Я был чужой / Для них навек, как зверь степной...» (IV, 161). Отчужденный от людей подобный герой может получить последнее свое воплощение в образе поэта, и когда Мцыри утверждает, что он готов «вырвать слабый свой язык», в этой гиперболе очевидна аллюзия на стихотворение Пушкина «Пророк».

Создав в торжественном библейском стиле свой образ пророка с его кровавым крещением в пустыне (Ис 6: 1–10), Пушкин поставил роковую печать, отметив ею грядущую русскую литературу²⁷. Тема его стихотворения, тема призвания поэта, на целый век определила поэтику аналогичных образов, породила многочисленные реминисценции и вариации. Необычайное сходство чувства любовной утраты с воспоминанием о далекой родине, которое в предсмертные мгновения встает перед духовным взором умирающего на римской арене

²⁴ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 142.

²⁵ См.: Там же; см. также: Лотман Ю. М. 1) Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 2. С. 40–99; 2) Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Там же. Т. 3. С. 49–90.

²⁶ См.: Манн Ю. В. Завершение романтической традиции: (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 36–37.

²⁷ Пушкинское стихотворение «Пророк», этот своего рода верстовой столб русской литературы, неоднократно становилось объектом рефлексии русских писателей; напомним лишь слова В. В. Розанова: «Это страница сирийской истории, сирийской пустыни, которую он отразил в прозрачном лоне своей души» (Розанов В. В. Среди художников. СПб., 1914. С. 15). См. также близкие интерпретации В. Ф. Ходасевича (Ходасевич В. Ф. Окно на Невский // Лирический круг: Страницы поэзии и критики. М., 1922. Сб. 1. С. 83) и Андрея Белого (Белый А. Тяжелая лира и русская лирика // Современные записки. 1923. Т. 15. С. 371–388).

гладиатора, зафиксировала пушкинская заметка 1830 года: «В миг, когда любовь исчезает, наше сердце еще лелеет ее воспоминание. Так гладиатор у Байрона соглашается умирать, но воображение носится по берегам родного Дуная»²⁸. Сила образа!

Стихотворение Лермонтова написано в столь же торжественном ораторском стиле²⁹. Противопоставление двух миров, двух культур — «развратного Рима» и простого варвара³⁰ — дополняется в нем другим мотивом, порождающим чисто литературный образный сдвиг: в гладиаторе, уподобленном *освистанному актеру*, жертве безжалостной толпы, мы различаем жалкую парафразу образа униженного поэта³¹; его кровь пророчествует о собственной судьбе автора, его тело становится «кровавой пищей» народа³².

В более поздней лирике Лермонтова, а затем и в русской литературе XX века еще возникнет множество внутренних переключек с образом побежденного гладиатора, причем череда трансформаций первообраза предвосхищена Лермонтовым, приписавшим Поэту-Пророку пушкинской традиции черты *осмеянного пророка*, окруженного пестрой светской толпой — представительницей того «ветхого мира», который, «как старая краса», «привык / Морщины прятать под румяны» («Поэт» — II, 119). Те же румяна украшают «разрумяненного *трагического актера*, / Махающего мечом *картонным...*» (II, 123)³³ в заключительных строках стихотворения, в которых уже предсказан лирический театр масок А. Блока. Тут все ложь, все существует по принципу «paraître», а не «être»³⁴, все — трагическая шутка, где марионетка, чучело или паец, кричит: «Помогите! / Истекаю я клюквенным соком! <...> / На голове

²⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 179.

²⁹ См.: Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 109–110.

³⁰ Это противопоставление несет на себе отпечаток славянофильской идеологии — именно так оно было интерпретировано А. Мицкевичем (см.: Mickiewicz A. L'Église officielle et le messianisme. Vol. 1. P. 134–137), С. П. Шевыревым (см.: Шевырев С. П. История русской словесности. М., 1846. Т. 1. Ч. 1. С. 105) и позже — Б. М. Эйхенбаумом (см.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. Л., 1936. Т. 2. С. 164; коммент. Б. М. Эйхенбаума).

³¹ Starobinski J. Portait de l'artiste en saltimbanque. С. 8.

³² «Избиение пророка становится жертвенным актом, закланием <...> Изничтожение поэтов, по сокровенной природе своей, таинственно, *ритуально*» (Ходасевич В. Ф. Кровавая пища // Ходасевич В. Ф. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 291).

³³ Курсив мой. — К. Г.

³⁴ «Казаться», а не «быть» (*фр.*) — см.: Цветаева М. И. Отрывки из книги «Земные приметы» // Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 519.

моей — *картонный шлем!* / А в руке — *деревянный меч!*»³⁵ Здесь вновь происходит кощунственное превращение невинной крови умирающего гладиатора, ибо волшебный внутренний мир поэта становится «ареной <...> личных действий <...> “анатомическим театром”, или *балаганом*», где сам Блок играет свою роль наряду со своими «изумительными куклами (ессе homo!)»³⁶.

Для Лермонтова был так же органичен образ поэта, «пестрою толпою окруженного», одинокого посреди «шума толпы людской», незваного гостя на чужом празднике, который ищет убежища в воспоминаниях о прошлом («Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840), — мотив, восходящий к стихотворению «Умиравший гладиатор». В лермонтовской лирике последнего периода поэту зачастую сообщаются черты разочарованного мечтателя, в обрисовке которого то возникают отсылки к Евангелию («венц терновый», венчающий чело Пушкина в стихотворении «Смерть поэта», или терновый куст, ранящий чело послушника в поэме «Мцыри»), то обнажается отношение к нему светской черни (осмеяние). Так стихотворение «Умиравший гладиатор» вплетает новые темные лавры в один и тот же венок: побежденный гладиатор, Пушкин, убитый придворными интригами, пророк, побиваемый камнями, освищенный актер.

Искаженные черты поэта угадываются также в кривляющемся шуте лирических гротесков Андрея Белого³⁷. Воплощенный в них увядший морщинистый паяц напоминает «Старого паяца» Бодлера и предвосхищает образ старого акробата с «овдовевшей кожей» в V Дуинской Элегии Р.-М. Рильке: «...арлекин убогий — / Седой, полуслепой старик» «воскинул лик / С наклеенным картонным носом». И даже если ему суждено восстать из гроба, то лишь затем, чтобы, подпрыгивая в нем, как марионетка на пружинах, призвать к мести и изрыгнуть проклятия — это слезливый мститель, стрекочущий фальцетом: «Вы думали — я был шутом?..» («Арлекинад», 1906)³⁸.

После разочарования, постигшего Андрея Белого в Дорнахе, и разрыва с Рудольфом Штейнером поэт сделался своим собственным гонителем, своего рода священным жертвенным животным, которое стремится заклать самое себя во имя осмеяния прежних сотоварищей

³⁵ Блок А. А. Балаганчик // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 2. С. 67–68. Курсив мой. — К. Г.

³⁶ Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Там же. Т. 5. С. 429.

³⁷ См. его стихотворения «Вакханалия» (1906), «Шутка» (1915).

³⁸ Белый А. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 245–246 (Новая библиотека поэта).

и единомышленников — и образы цирка как нельзя лучше соответствуют душевному состоянию оскорбленного поэта:

Когда-то
Мечтательно

перед
Вами
Я, —

Старый
Дурак, —

Игрывал
На
Мандолине.

<...>

Как-то
Избили
И
Выгнали
Меня
Из
Цирка

В
Лохмотьях

И
В
Крови

Воющего —
— О Боге!³⁹

³⁹ *Белый А. Шутка // Там же. С. 392–393.*

В этом стихотворении обыгрываются заключительные формулы традиционного мартиролога, поэт обрамляет свой духовный портрет сакральными ассоциациями, предстает чем-то вроде новоявленного Христа, богохульно увенчанного шутовским головным убором. При первой публикации в журнале «Явь» (1919) это стихотворение было симптоматично озаглавлено «Паяц». Все говорит об утрате ореола («Perte d'auréole», слова Бодлера⁴⁰) и обветшании лирического образа поэта.

Переплетение образов поэта и гладиатора обретает свой узел в метафоре актера — их связывает между собой именно это среднее звено.

Спустя сто лет после того, как была написана заметка Пушкина о байроновском гладиаторе, и почти сто лет после того, как было создано стихотворение Лермонтова «Умиравший гладиатор», мотив поэта-жертвы, поэта-актера на фоне имперского Рима и римского амфитеатра практически исчерпал себя в посвященном поэтическому призванию стихотворении Пастернака из сборника «Второе рождение» (1930–1932). Поэт здесь навсегда отказывается от священного нимба пушкинского пророка и в последний раз выходит на кровавую арену ахронного римского амфитеатра. Прибегая к почти немислимому смертельному трюку, в полном сознании того крайнего риска, с которым сопряжено ремесло поэта («строчки с кровью убивают»), Пастернак воскрешает к поэтической жизни последнюю инстанцию искусства — одряхлевший Рим:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес

⁴⁰ См.: *Baudelaire Ch. Perte d'auréole. Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris, 1962. P. 203–204.

Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.⁴¹

Снова «развратный Рим», и снова последняя эпоха римской империи. Как далека республиканская добродетель, так высоко ценимая Пушкиным и его современниками! О, вечная зараза театра! трагическое место, где, по словам Блока, «искусство соприкасается с жизнью», где «они встречаются лицом к лицу»⁴².

Перед нами — последний этап странствий образа гладиатора–актера–поэта. Здесь вьется целая вереница слов, семантика которых содержит скрытый мотив жертвы: тут и *кровь*, и *полная гибель*... В завершающей строфе тон становится патетическим, и в сильной позиции звучат такие лермонтовские слова, как «почва» и «судьба»⁴³. Лик поэта и личина актера совмещаются, их объединяет общая судьба, ибо они живут опасным ремеслом, как нам напомним Ходасевич, уподобив поэта канатоходцу («Акробат», 1921)⁴⁴. Обращают на себя внимание отдельные слова или словосочетания, образы, повторяющиеся и мигрирующие от стихотворения к стихотворению, порождая тесное сплетение реминисценций, их выходящие цепочки. И можно различить кровавые следы умершего на римской арене варвара-гладиатора в пролившейся год спустя

⁴¹ Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 1. С. 366–367 (Библиотека поэта. Большая серия). Отец поэта, художник Леонид Осипович Пастернак, проиллюстрировал стихотворение Лермонтова «Умирающий гладиатор».

⁴² Блок А. А. Письмо о театре // Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 6. С. 273.

⁴³ В данном случае отнюдь не исключена самоирония Пастернака — в русле той романтической «трансцендентальной иронии», которую упоминает Блок в «Предисловии» к сборнику «Лирические драмы» (СПб., 1908), см.: Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 434. Так воспринял рифму «чувство / искусство» и Д. Веденяпин (см.: Веденяпин Д. «Мне хочется срифмовать...» // Веденяпин Д. Что значит луч. М., 2010. С. 34).

⁴⁴ Заключительный вопрос стихотворения «Акробат»: «Ты сам не таким ли живешь ремеслом?» (Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1997. Т. 1. С. 143) явно отсылает к словам Заратустры, обращенным к канатоходцу, упавшему на землю (см.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2011. Т. 3. С. 28).

после лермонтовского «Умиряющего гладиатора» «поэта праведной крови», противопоставленной «черной крови» надменных потомков («Смерть поэта»). А в начале XX века, в 1905 году, та же кровь брызнет «клюквенным соком» из головы блоковского паяца⁴⁵. Ибо «Строчки с кровью — убивают, / Нахлынут горлом и убьют!»

И. Анненский, анализируя стихотворения из сборника Г. Гейне «Романцеро», также прибегает к образу гладиатора, вызывающему крайнее сочувствие и восхищенное удивление читателя: «Когда при мне скажут Гейне, то из яркого и пестрого плаща, который оставил нам, умирая, этот поэт-гладиатор, мне не вспоминаются ни его звезды, ни цветы, ни блески, а лишь странный узор его бурой каймы и на ней следы последней арены»⁴⁶.

Сочится кровь поэтов-жертв⁴⁷, окаймляя кровавой лентой путь всей русской литературы, подобный раскатанным «пурпурным коврам», по которым «входит в дом, *по крови*», Агамемнон у Эсхила⁴⁸.

Во второй части лермонтовского стихотворения, зачеркнутой в рукописи⁴⁹, образ гладиатора отождествлен с Европой. Это вновь отсылает нас к исходному тексту — 94-й строфе четвертой песни поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда», в которой развиваются мотивы исследования знаков исчезнувшего времени — руин Империи и человеческой славы.

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!

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,

⁴⁵ Словами «Черная кровь» Блок озаглавил один из разделов сборника «Страшный мир».

⁴⁶ Анненский И. Гейне прикованный. Гейне и его «Романцеро» // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 153 (серия «Литературные памятники»).

⁴⁷ См.: Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон Р. Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931.

⁴⁸ Анненский И. Леконт де Лилль и его Эриннии // Анненский И. Книги отражений. С. 427.

⁴⁹ Впервые зачеркнутые строфы опубликованы в 1884 году в газете «Русь» (№ 5).

Которую давно для язвы просвещения,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страдания,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
И насмешливых льстецов несбыточные сны.

(II, 76)

Впоследствии некоторые из этих тем обретут свое развернутое воплощение в стихотворениях позднего Лермонтова, таких как «Дума», «Не верь себе», знаменующих закат надежды на лучшее будущее, которую западноевропейский «кумир» внушал «пламенным мечтателям» революционных движений конца XVIII — первой трети XIX века (очевидная аллюзия на движение декабристов)⁵⁰. Здесь можно видеть и совокупность руссоистских идей: неразрешимый конфликт между чувством и разумом, жалобу на возрастающий нигилизм сынов века, уловленных в сети «гордой роскоши», и «язвы просвещения». Так укорененная в русской литературе традиция Руссо, противопоставление природы и общества⁵¹, обретает новые нюансы в «Умиравшем гладиаторе» с тем, чтобы потом перейти в поэму «Мцыри», ставящую проблему «естественного человека».

Европейский мир с его свободомыслием угасает во тьме реакции, он сам, подобно гладиатору, превращен в детскую игрушку, осмеянную ликующей толпой. Но в изображении этой хрупкой игрушки, управляемой ребяческими побуждениями, все же ощутимы отзвуки пушкинской оппозиции поэта и толпы («Поэт и толпа», 1828; «К поэту», 1830) и одновременно — то движение смысла, из которого впоследствии вырастет лермонтовский образ пророка, вызывающего насмешки даже у детей. И пусть некоторые исследователи преувеличивают политический потенциал этой второй части, усматривая в ней намеки на движение декабристов и николаевскую реакцию⁵² — очевидно, что из ее образной ткани

⁵⁰ См.: *Лотман Ю. М.* Тема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 3. С. 9–23.

⁵¹ См.: *Шувалов С.* Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // *Венок М. Ю.* Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 290–342; *Розанов М. Н.* Байронические мотивы в творчестве Лермонтова // Там же. С. 342–384; *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. 2. С. 40–99.

⁵² См. об этом прежде всего исследования, выполненные в русле концепции Л. Я. Гинзбург (*Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940): в них

вырастает фигура литератора — поэта, обольщенного рыцарскими временами и очарованием античной древности.

Александр Блок, который более других поэтов XX века ценил поэзию Лермонтова и варьировал его мотивы, вновь соединил разрозненные фрагменты этой ткани, спроецировав размышления о древнем «революционере» Катилине на события русской истории между 1905 и 1917 годом в своем этюде «Катилина» (апрель-май 1918). Видение фатального крушения империи, судьбы, вписанной в ее историю традицией романтической историографии, подкрепленной современными соображениями О. Шпенглера⁵³, преобладает в блоковских размышлениях этого периода — например, в его статье «Крушение гуманизма» (1919): «Так случилось некогда с Римской империей; она погибла окончательно лишь в V столетии нашей эры; но еще до наступления нашей эры ее сотрясали постоянные музыкальные бури; а в начале эры Тацит пел мощь и свежесть грядущей в мир новой, варварской расы»⁵⁴. Когда же поэту требуется образ, способный выразить предощущение неминуемой катастрофы, ожидающей Россию после 1905 года, Блок, постоянно твердивший о противостоянии «стихий» и «культуры», говорит об извержении вулкана, уподобляя Мессину, разрушенную землетрясением 1908 года, лежащей в руинах Помпее.

Перевод с итальянского О. Б. Лебедевой

акцентировано декабристское звучание второй части стихотворения, отвергнутой, возможно, по цензурным соображениям. Другие ученые (например, Б. М. Эйхенбаум в комментариях к академическому изданию 1962 года), напротив, подчеркивают «славянофильское» начало в заключительной части стихотворения. Д. Е. Максимов в цитированной монографии «Поэзия Лермонтова» (с. 142) склоняется к мысли о том, что Лермонтов отказался от второй части стихотворения из соображений чисто художественных, во имя стилистического единства текста, и предлагает печатать вторую часть стихотворения в разделе «Варианты».

⁵³ Очевидные отзвуки книги Шпенглера «Закат Европы» (1918) можно обнаружить в «Предисловии» Блока к его незаконченной поэме «Возмездие». См.: *Graziadei C. La demonia della statua in Chlebnikov // Graziadei C. Il gladiatore morente: Saggi di poesia russa.* P. 90.

⁵⁴ *Блок А. А. Собрание сочинений.* Т. 6. С. 102.

Рита Джулиани
(Римский университет
«Ла Сапиенца»,
Италия)

Образ Рима в лирике Лермонтова

В творчестве Лермонтова римская тема является маргинальной, но от этого она не менее интересна, особенно если рассматривать ее на фоне эволюции образа Рима в русской лирике. Собственное, своеобразное представление Лермонтова о Риме исчерпывающе выражено в знаменитом и неоднократно привлекавшем внимание исследователей стихотворении «Умиравший гладиатор» (1836)¹. В этой статье я попытаюсь сосредоточиться на соотношении лермонтовской интерпретации римской темы с русскими представлениями о Риме вообще.

В течение веков история Рима служила источником множества вариантов римского мифа, восходящих к разным эпохам истории города. Это республиканский Рим — родина гражданских добродетелей и свободы, императорский Рим с его мощной и безжалостной политикой, которая, тем не менее, была гарантом общеевропейского мира, Рим, преследующий первых христиан, развращенный Рим времен поздней империи, католический папский Рим — колыбель инквизиции, Рим — столица искусства, Рим — столица государства Италия и пр. В разные исторические периоды, в рамках тех или иных литературных направлений и в творчестве отдельных писателей предпочтение отдавалось тому или иному аспекту этих представлений о Риме, которые порой оказывались контаминированными.

В европейской культуре римский миф расцветает во второй половине XVIII века, в частности, благодаря открытию Помпеи и началу раскопок древнего города (1748), которые стимулировали римскую тему в искусстве (см., например, знаменитое полотно Ж.-Л. Давида «Клятва Горациев», 1784), а затем благодаря Французской революции и периоду

¹ См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 589–590 (статья Н. Н. Мотовилова; здесь же указана основная литература о стихотворении); М. Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь. М., 2014. С. 494–495 (статья Т. М. Фадеевой).

наполеоновской империи, когда античные мотивы актуализировались не только в архитектуре и в искусстве, но даже в одежде (одним из примеров может служить фригийский колпак)². В эпоху романтизма широкому распространению римского мифа в литературе способствовало творчество Байрона, мадам де Сталь и Гете.

Не стану говорить о генезисе римской темы в русской литературе, поскольку тогда нужно было бы начать с «Повести временных лет»³ и «Слова о законе и благодати». Тем не менее, важно вспомнить, что начиная с середины XVIII века в России интенсивно распространяются знаковые тексты латинской культуры в русских переводах⁴ (уже в Петровское время «Метаморфозы» Овидия «стали чуть ли не настольной книгой русской знати»⁵), обретает популярность латинская культура (латинский язык, тексты римских писателей), а образы великих людей римской древности (Цицерона, Катона, Брута, Горация, Овидия, Ювенала и др.) становятся в русской культуре поведенческими моделями, эталонными фигурами, репрезентантами и антономастическими тропами нравственных ценностей и гражданских добродетелей (ср. такие определения, как «Ливия наследник», «русский Ювенал», «русский Гораций» и пр.).

В 1810–1820-е годы наблюдается развитие преимущественно аллегорической импликации римской темы, своего рода «римский код», отрасль «эзопова языка», призванного скрыто намекать на ситуации и персоналии русской современности и русской истории, как это очевидно в случаях со стихотворением юного Пушкина «Лицинию» (1815), сатирой Кондратия Рылеева «К временщику» (1820), стихотворением Александра Шишкова «К Метеллию» (1824)⁶. Параллельно в русской поэзии закрепляется культовое

² См.: *Giardina A., Vauchez A.* Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini. Roma; Bari, 2000. P. 117–122.

³ См.: *Супрун В. И.* Рим в «Повести временных лет» // *Образ Рима в русской литературе* / Под ред. Р. Джулиани и В. И. Немцева. Рим; Самара, 2001. С. 18–28.

⁴ См.: *Любжин А.* Римская литература в России в XVIII — начале XX века. Приложение к «Истории римской литературы» М. фон Альбрехта. М., 2007; *Doria de Zuliani M.* Russia e mondo classico nel secolo XVIII. Firenze, 1980 (с указанием на отдельные переводы с латинского и библиографией).

⁵ *Неверов О. Я.* Памятники античного искусства в России Петровского времени // *Культура и искусство Петровского времени*. Л., 1977. С. 50.

⁶ См.: *Автухович Т. Е.* Рим в русской поэзии первой половины XIX века: Эмблема — аллегория — символ — образ // *Образ Рима в русской литературе*. С. 57–60; *Янушкевич А. С.* «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2013. № 5 (25). С. 102–104.

отношение к великим людям римской древности, которые становятся в сознании поэтов этого поколения (в той или иной мере поголовно приверженных романтической эстетике) одинокими героями. Таковы Цинна Павла Катенина (1818), Ромул Степана Шевырева (1830), Брут и Кориолан Александра Полежаева (1833, 1834).

В 1836 году, когда Лермонтов написал «Умирающего гладиатора», экзальтация по поводу римских республиканских добродетелей исчерпала себя, аллегорический потенциал римской темы ослабел, и образ Рима — «lone mother of dead empires»⁷, как назвал его Байрон, — сделался символическим воплощением упадка и смерти империй, мертвым городом, своего рода историческим призраком, предостерегающим человечество языком своих руин; чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить стихотворение Шевырева «Форум» (1830). Одновременно с этой переакцентировкой римского мифа из русской поэзии почти исчезает образ одинокого героя, противопоставленного разращенному римскому обществу; одно из немногих исключений — незавершенная поэма Полежаева «Марий» (1837).

Посмотрим теперь, как Лермонтов вписывается в это направление эволюции представлений о Риме в русской поэзии. Прежде всего, вспомним, о каком, собственно, *Гладиаторе* идет речь. Это — римская мраморная копия эллинистического оригинала, возможно, выполненного в бронзе, открытая в Риме в начале XVII в. (ее наличие в римских скульптурных собраниях удостоверено с 1623 года) и быстро ставшая одним из самых знаменитых изваяний античности. Начиная с 1737 года статуя находится в Капитолийских музеях. В 1797 году она была похищена оттуда Наполеоном, который увез ее во Францию в качестве военного трофея, однако в 1816 году статуя вернулась в Капитолийские музеи⁸. С нее было сделано множество копий, украшавших дворцы и парки во многих европейских странах. Третий президент США, Томас Джефферсон (1743–1826) тщетно искал ее копию для своей галереи, которую хотел создать в своем имении в штате Виргиния. Недавно знаменитая статуя экспонировалась в Национальной галерее Вашингтона⁹.

⁷ «Мать погибших царств» (*англ.*) — см. строфу LXXVIII четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»; русский перевод поэмы Байрона, выполненный В. Левиком, здесь и далее цитируется по изд.: *Байрон Дж. Г. Собрание сочинений*: В 4 т. М., 1981. Т. 2.

⁸ О статуе и ее истории см.: *Il Galata capitolino / A cura di M. Mattei. Roma, 1987.*

⁹ Выставка «The Dying Gaul: An Ancient Roman Masterpiece from the Capitoline Museum». 12 декабря 2013 — 16 марта 2014.

Однако же, как это установлено археологами, изваяние изображает отнюдь не гладиатора, а скорее галльского воина-кельта. Греки не практиковали гладиаторских боев, их практиковали итальянские племена и позже — римляне, среди которых эти племена растворились. Изваянный в мраморе умирающий мужчина обнажен, а на шее у него ожерелье в виде шнура (торквес), типичное для галлов, сражавшихся обнаженными, в отличие от гладиаторов, которые сражались защищенными шлемами и доспехами и никогда обнаженными. В начале XIX века археологи Антонио Нибби (в 1821 году¹⁰) и Эннио Квирино Висконти после долгих сомнений в том, что статуя изображает гладиатора, установили ее истинный сюжет. Однако образ гладиатора был так излюблен и знаменит, что статую еще долго продолжали именовать «гладиатором» вплоть до того, что даже Василий Розанов, в «Итальянских впечатлениях» (1909) давший ее двойную номинацию — умирающий Галл, умирающий Гладиатор, далее в тексте книги называет ее только «гладиатором»¹¹. В России эта статуя стала известной благодаря поэме Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» и ее переводам на русский язык, публикациям в русской периодике и, наконец, благодаря наличию ее мраморной копии в петербургских скульптурных собраниях: с 1802 года она находилась Михайловском замке, потом в Царском Селе, в Потемкинском дворце. С 1838 года она экспонируется в Эрмитаже¹².

Образ гладиатора, одинокого, побежденного героя, противопоставленного римской толпе, жестокой, кровожадной и безжалостной, созданный коллективным воображением западной Европы, проходит через искусство трех веков — начиная с XVIII века¹³ и далее вплоть до фильма Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) с Расселом Кроу в главной роли.

Русские и иностранные источники стихотворения Лермонтова давно установлены: это стихотворения «Лицинию» Пушкина

¹⁰ См.: Osservazioni artistico-antiquarie sopra la statua volgarmente appellata il Gladiator moribondo del Profess. A. Nibby, membro ord. dell'Accademia rom. di Archeologia, corrispondente della Reale Accademia Ercolanese ec. Estratto dall'«Effemeridi Letterarie di Roma», Aprile 1821. Roma, 1821. P. 1–31.

¹¹ См.: Розанов В. В. Среди художников. М., 1994. С. 68–75.

¹² Найдич Э. Э. Примечания // Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. 3-е изд. Л., 1989. Т. 1. С. 667 (Библиотека поэта. Большая серия).

¹³ См., например, изображение статуи гладиатора на первом плане картины Дж. П. Панини «Древний Рим» (1757), статую «Умирающий гладиатор» французского скульптора Пьера Жюльена (1779) и картину Жана-Жермена Друэ «Сидящий гладиатор» (1784–1788).

и «К временщику» Рылеева, ода «Умиравший гладиатор» («Le gladiateur mourant») Ш.-Ж. Л. де Шендолле (Charles-Julien Lioult de Chênédollé, 1769–1833), строфы 140–141 IV песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, процитированной Лермонтовым в эпитафии («I see before me the gladiator lie...»), и русский перевод (1835) романа Э.-Дж. Бульвера-Литтона «Последние дни Помпеи».

По сравнению с источниками «Умиравший гладиатор» демонстрирует ярко выраженное своеобразие: Лермонтов выстраивает вокруг основного события контекст, уделяя много внимания среде. В то время как Байрон и Шендолле сосредоточены на воссоздании физического, психологического и нравственного облика героя-гладиатора, Лермонтов заостряет контрасты, играет оппозициями жизнь / смерть, крики / безмолвие, множество / одиночество, слабость / насилие, трагедия / увеселение, подчеркивает порочность и развращенность Рима периода упадка (слово «разврат» употреблено им в «морально-политическом значении»¹⁴):

Ликует буйный Рим... Торжественно гремит
Рукоплесканьями широкая арена,
А он, пронзенный в грудь, — безмолвно он лежит,
Во прахе и крови скользят его колена...
И молит жалости напрасно мутный взор:
Надменный временщик и льстец его сенатор
Венчают похвалой победу и позор...
Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... освищенный актер.
<...>
Напрасно — жалкий раб, он пал, как зверь лесной,
Бесчувственной толпы минутною забавой...
Прости, *развратный* Рим, прости, о край родной...
(II, 75)¹⁵

В отличие от Лермонтова, Байрон и Шендолле, акцентируя жестокость и античеловечный характер римского общества, ни словом не упоминают о его развращенности. Как справедливо отметил Б. М. Эйхенбаум, помимо очевидно байроновских образных мотивов «в деталях Лермонтов ближе к Шендолле, чем к Байрону»¹⁶;

¹⁴ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М., 1964. С. 143.

¹⁵ Курсив мой. — Р. Дж.

¹⁶ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 283.

кроме того, Лермонтов использует метафору «гладиатор-актер»¹⁷, принадлежащую Шендолле:

Sa pensée est bien loin de ce théâtre horrible!
<...>
Et lui pourtant, acteur d'un spectacle inhumain...¹⁸

Эта метафора у русского поэта обретает дополнительную силу благодаря эпитету «освищенный актер», помещенному в сильную позицию концовки стиха:

Что знатным и толпе сраженный гладиатор?
Он презрен и забыт... освищенный актер.

Отличие лермонтовской интерпретации сюжета от Байрона и Шендолле определяется и отсутствием призыва к варварам отомстить за смерть благородного сына их племени. Ср.:

у Байрона:

All this rushed with his blood; — Shall he expire,
And unavenged? — Arise! ye Goths, and glut your ire!¹⁹

у Шендолле:

Levez-vous! accourez, fiers barbares du Nord!
De vos fils, égorgés pour les plaisirs de Rome,
Venez venger l'indigne mort!²⁰

Одним из первых русских поэтов Лермонтов соединил в образе Рима жестокость, зверство и развращенность, дал образ толпы,

¹⁷ Этот мотив присутствует и у Байрона в заключительных стихах строфы 139: «Где гибнуть: в цирке иль на бранном поле, / И там и здесь — театр, где смерть в коронной роли» («Both are but theatres where the chief actors rot»).

¹⁸ *Chenedollé Ch. Le gladiateur mourant // Études Poétiques par M. C. de Chenedollé. Paris, 1820. P. 1–3. Русский перевод М. Брейтмана:*

Театр чудовищный исчез пред тусклым взглядом

<...>

А он меж тем, спектакля зверского актер...

Здесь и далее перевод М. Брейтмана цитируется по изд.: *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 162–163.*

¹⁹ Уходит кровь, уходят в ночь виденья...

О, скоро ль он придет, ваш, готы, праздник мщенья!

²⁰ Рать гордых варваров! Ты с севера лети,

За смерть твоих сынов — потеху Рима — мезтью

Ему жестокой оплаты!

объединившейся против одного, безоружного. Как уже было сказано, в гражданской поэзии Пушкина, Рылеева, А. А. Шишкова, Ф. Глинки и других современных им поэтов Рим был скорее аллегорией России, нежели Римом как таковым. И за исключением первого русского перевода трех вышеупомянутых байроновских строк (1830) в русской поэзии до Лермонтова не был представлен образ гладиатора, по крайней мере, в оригинальной поэзии первого ряда.

Молодой Лермонтов стал одним из первых русских поэтов, отдавших предпочтение образу императорского Рима периода упадка. Его умирающий гладиатор открывает галерею литературных героев и нарративных ситуаций, которым предстоит долгая жизнь в русской поэзии; их главная фигура — гладиатор, чья жизнь отдана на растерзание жестокой и развратной римской толпе, и с точки зрения славянофилов гладиатор этот — не дак и не кельт, а славянин.

Прочтение сюжета в славянофильском ключе — возможное, кстати, и в случае со стихотворением Лермонтова, — было весьма популярно впоследствии, однако реализующие его тексты не содержат лермонтовских реминисценций и несопоставимы с суггестивным потенциалом лермонтовского стихотворения. Достаточно, например, сравнить лермонтовского «Умирающего гладиатора» со стихотворением Николая Щербины «Гладиатору в Капитолии» (1861) — типичной философской медитацией в славянофильском духе, навеянной изваянием, которое поэт увидел в Риме:

Я узнаю в тебе черты родные,
Я узнаю славянские черты;
Веревкою твоя обвита выя,
Задумчиво томишься смертью ты...

Скажи, зачем так бодро умирали
И бились родные племена?
Какую мысль собою отстояли,
Посеяли какие семена?..

Но понял ты, что бились мы напрасно,
Что были мы всегда оружием врагов,
Одарены и силой духа страстной,
И силой мышц для доблестных бойцов.

Ты говоришь славянскому народу,
Пред смертью, свой мраморный завет:
Познай свою духовную природу,
О богатырь, проспавший столько лет!

Повей на мир ты мыслью живоносной,
Таящейся зародышем в тебе,
Предстань врагом ты всякой жизни косной,
Не отступай за истину в борьбе.

Твоя рука, и песнь твоя, и слово
Способны мир собою освежить;
Принять тебя в собратья все готово,
Все просится иною жизнью жить.²¹

Интерпретация скульптурного сюжета в идеологическом ключе была актуальна достаточно долго — ее рефлексы очевидны и в вышеупомянутом тексте Розанова, который дает статуе следующее определение: «“Гладиатор” произведение чисто христианское, хотя и изваянное в языческом мире»²².

Первая часть лермонтовского стихотворения была опубликована в 1842 году, и с этого момента его образно-лексические мотивы начинают проникать в русскую лирику. Уже в стихотворении Аполлона Майкова «*Capraña di Roma*» (1844) появляется мгновенное видение ликующего римского цирка:

То цирк был некогда; теперь он опустел,
Польнь и терн уселись на ступени,
Там, где народ ликующий шумел...²³

Двумя годами позже этот мотив повторяется в его стихотворении «Игры»:

Кипел народом цирк. Дрожащие рабы
В арене с ужасом плачевной ждут борьбы.
А тигр меж тем ревел, и прыгал барс игривый,
Голодный лев рычал, железо клетки грыз,

²¹ Щербина Н. Ф. Гладиатору в Капитолии // Русский венок Байрону. М., 1988. С. 101–102.

²² Розанов В. В. Итальянские впечатления // Розанов В. В. Среди художников. С. 72.

²³ Майков А. А. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1913. Т. 1. С. 102.

И кровью, как огнем, глаза его зажглись.
Отворено: взревел, взмахнув хвостом и гривой,
На жертву кинулся... Народ рукоплескал...²⁴

О жестоких играх Колизея вспоминает и мадам Курдюкова, героиня поэмы Ивана Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже», третья часть которой («Италия») вышла в 1844 году — пусть даже трагизм описываемой ею ситуации скомпрометирован общей ироничностью воссоздания ее русско-французского дискурса:

Тут театр был в старину.
Но не вижу, *антре ну*,
Становились где кулисы.
Тут актеры и актрисы
Были звери; гладьятер
С ними дрался — *кель оррер!*
Этим римляне досадны,
Что ужасно кровожадны:
Более всего на кровь
Обращалась их любовь.
Гладьятеры умирали
В муках; но рукоплескали
Лишь тому, кто *авек грас*
Свой встречал последний час!²⁵

Наиболее явные реминисценции лермонтовского текста мы находим у Каролины Павловой и Афанасия Фета.

В стихотворении Павловой «Разговор в Трианоне» (1848) лексические мотивы и образы стихотворения «Умиравший гладиатор» особенно заметны: рядом со словосочетанием «развратный пир», которым охарактеризованы развлечения английских господ, появляется образ умирающего на арене дака — прямая реминисценция лермонтовского текста:

Я в цирке зрел забавы Рима;
Навстречу гибели шел мимо

²⁴ Там же. С. 138.

²⁵ Мятлев И. П. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже. СПб., 1904. Т. 2: Италия. С. 227–228.

Рабов покорных длинный строй,
Всемирной кланяясь державе,
И громкое звучало Ave!
Перед несметною толпой.

Стоял жрецом я Аполлона
Вблизи у Кесарева трона;
Сливались клики в буйный хор;
Я тщетно ждал пощады знака, —
И умирающего Дака
Я взором встретил грустный взор.²⁶

В 1855 году в стихотворении «Праздник Рима», предваренном грозным эпиграфом «Quousque tandem...» («Доколе?»), поэтесса возвращается к теме развращенного Рима времен Нерона, образам христиан, или горящих на кострах среди улиц подобно живым факелам, или отданных на аренах на растерзание диким зверям на потеху «уродливому, злому, безыменному народу»²⁷, и описывает жуткий и хищный Рим, которому уже грозит месть варваров. Из числа наиболее ярких лермонтовских мотивов можно отметить обращенный к Риму императив «Ликуй!», дважды возникающий в сильной позиции зачина стиха («Ликуй в свирепости беспечной...»), «Ликуй, сменяй разврат развратом...»²⁸), и эпитеты «презренный», примененный к «варвару», и «развратный» — к Риму.

В стихотворении «Даки» (1856) Афанасий Фет тоже создает образ умирающего на арене гладиатора-дака (которого он считает славянином, и более того — представителем всех славянских племен) — «потешного бойца», игрушку жестокого римского социума, обреченного им на мучительную безмолвную смерть под насмешливые рукоплескания толпы:

...Там я в одной из зал, на мраморах, у входа,
Знакомые черты могучего народа
Приветствовал не раз.
<...>
То даки пленные; их странная судьба —

²⁶ Павлова К. К. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 142 (Библиотека поэта. Большая серия).

²⁷ Там же. С. 173.

²⁸ Там же. С. 172.

Одна безмолвная и грозная борьба.
Вперя на мрамор взор, исполненный вниманья,
Я в сердце повторял родимые названья
И мрамору шептал: «Су ровый славянин,
Среди тебе чужих зачем ты здесь один?
Поверь, ни женщина, ни раб, ни император
Не пощадят того, кто пал как гладиатор.
По мненью суетных, безжалостных гуляк,
Бойцом потешным быть родится дикий дак,
И, чуждые для них поддерживая троны,
Славяне составлять лишь годны легионы.
Пу скай в развалинах умолкнет Колизей, —
Чрез длинный ряд веков, в глазах иных судей,
Куда бы в бой его ни бросила судьбина,
Безмолвно умирать — вот доля славянина.
Когда потомок твой, весь в ранах и в крови,
К тому, кого он спас, могучие свои
Протянет руки вновь, прося рукопожатья,
Опять со всех сторон подымутся проклятья,
И с подлым хохотом гетера закричит:
«Кончай, кончай его! — Он дышит, он хрипит;
Довольно сила рук, безмолвие страданий
Невольных вызвали у нас рукоплесканий!
(Как эти варвары умеют умирать!)
Пойдемте! кончено! — Придется долго ждать
Борьбы таких бойцов, иль ярой лавиной драки.
Пойдемте! Что смотреть, как цепенеют даки!»²⁹

В русской поэзии второй половины XIX века, с возрастающей начиная с 1870-х годов интенсивностью, образ гладиатора замещается образом христианского мученика, приносимого в жертву на арене перед безжалостными зрителями; см., например, стихотворения Николая Симборского «Пир зверей» (1876), Семена Надсона «Христианка» (1878), Анны Барыковой «Мученица» (1880), а также поэму «Севастиан-мученик» (1880), в которой ее автор К. Р. (Константин Романов) снова обращается к теме жестокой римской толпы, ликующей в Колизее, неоднократно используя лермонтовский

²⁹ *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. 3-е изд. Л., 1986. С. 218–219 (Библиотека поэта. Большая серия). В несколько ином контексте Фет повторяет образ ликующей толпы в стихотворении «Римский праздник» (1857).

глагол («ликующая толпа», «Рим ликует»). Неизменным остается и противопоставление одинокого героя жестокой массе.

Возможно, и эта тема — римских гонений на христиан и христианина, принимающего смертные муки на римской арене — тоже предвосхищена Лермонтовым в его незавершенном стихотворении «Это случилось в последние годы могучего Рима...», повествующем о старых родителях, которые просят «праведного старца» воскресить внезапно умершую дочь-христианку Виргинию. Несмотря на то что стихотворение, написанное в последние годы жизни автора, не закончено, лермонтоведы высказывали предположение, что причиной смерти Виргинии стало преследование христиан.

Анахронизм этого поэтического фрагмента является неоспоримым свидетельством идеологической интерпретации образа Рима: на самом деле во время царствования Тиберия (14–37 н. э.) преследования христиан еще не начались: первые случаи относятся к периоду царствования Нерона, к 64 году новой эры. Но такой анахронизм мог быть результатом обычной ошибки памяти и незначительным недосмотром поэта. Что в данном случае более важно — это выражение «последние годы могучего Рима». Риму эпохи Тиберия, Риму первого века новой эры еще предстояло более двух веков военной и политической мощи и мудрости, поскольку на контролируемых им территориях мир был надолго гарантирован так называемым *pax romana*. Это был период политической стабильности, хронологические границы которого условно определяются 29 годом до новой эры (в этом году император Август провозгласил конец великой римской гражданской войны) — 180 годом новой эры (годом смерти императора Марка Аврелия).

И то, что Лермонтов говорит о «последних годах» Рима применительно к событиям I века новой эры, не может быть сочтено ни недосмотром, ни тем более незнанием. На мой взгляд, этот анахронизм свидетельствует о том, что созданный Лермонтовым римский миф имеет ярко выраженный негативный характер. Лермонтов одним из первых и, может быть, даже первым из русских писателей создал то, что во второй половине XIX века превратилось в «черный» римский миф, который репрезентирует Вечный город не только как символ бренности человеческих деяний, но и как символ жестокого, бесчеловечного и развращенного общества.

Римский миф Лермонтова опередил свое время — аналогичные интерпретации не только в русской поэзии, но и в европейской

живописи появятся значительно позже. В двух стихотворениях русский поэт предвосхитил жанровую живопись некоторых европейских художников второй половины XIX века³⁰, воссоздавших в своих картинах образ смертоносного, развращенного, жестокого Рима³¹, таких как представитель «новопомпеянского» жанра Генрих Семирадский³² («Светочи христианства» — картина известна также под названием «Факелы Нерона», ок. 1876), Жан-Леон Жером («Последняя молитва христиан», 1883)³³, Лоуренс Альма-Тадема (большое полотно «Розы Гелиогабала», 1888)³⁴.

Но этот образ Рима соотнесен только с одним из двух тематических полюсов «Умиряющего гладиатора», стихотворения, обладающего большим философским потенциалом. Уже сама метафора гладиатор / актер предполагает обобщение и универсализацию персонажа, которые позволяют увидеть в нем не столько дакийского или славянского гладиатора, сколько артиста в широком смысле — художника, поэта, то есть фигуру, всегда противопоставляемую Лермонтовым любой толпе — не имеет значения, римской или русской. Не случайно через год после того, как была написана первая часть стихотворения «Умиряющий гладиатор» (2 февраля 1836 года), та же самая оппозиция поэт / толпа нашла свое выражение в предельно ассоциативных образно-лексических мотивах в стихотворении «Смерть поэта», созданном между 29 января и первыми числами февраля 1837 года, сразу же после смерти Пушкина:

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

³⁰ Не говорю здесь подробно о многочисленных русских художниках, создавших иллюстрации к стихотворению «Умиряющий гладиатор». См. об этом: Лермонтовская энциклопедия. С. 590; статья Н. Н. Мотовилова.

³¹ О римской теме в английской живописи викторианской эпохи см.: *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century* / Ed. by M. Liversidge and C. Edwards. London, 1996. P. 54–69.

³² См.: *Яйленко Е.* Миф Италии. М., 2012. С. 40–90; *Карпова Т. Л.* Творчество Г. И. Семирадского и искусство позднего академизма. Дисс. д-ра искусствоведения. М., 2009 — <http://www.dissertcat.com/content/tvorchestvo-gi-semiradskogo-i-iskusstvo-pozdneho-akademizma>.

³³ Жан-Леон Жером является также автором картины «Ave, Caesar Imperator, morituri te salutant» (1859). См: *Imagining Rome*. P. 65.

³⁴ См.: *Ibid.* P. 54–67; *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese. La collezione Perez Simon.* Cinisello Balsamo, 2014. P. 70–75.

Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать.

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — всё молчи!..

Но есть и божий суд, наперсники разврата!³⁵
(II, 85–86)

Образу поэта, отданного на глумление толпе, суждена долгая жизнь в русской литературе³⁶.

Но вернемся к лермонтовскому стихотворению. Образ гладиатора возник у Лермонтова в контексте рефлексии поэта, обращенной на историю западного мира³⁷, — этому посвящена вторая часть стихотворения (ст. 22–36), которая «неизвестною рукой»³⁸ перечеркнута в сохранившейся авторизованной копии. По этому поводу были высказаны разные гипотезы: исключение второй части стихотворения интерпретировалось и как факт творческой истории текста, свидетельствующий о преодолении Лермонтовым славянофильских настроений, и как цензурная правка — маловероятно, чтобы этот фрагмент был пропущен в печать³⁹. Он был опубликован только

³⁵ Выражаю свою признательность коллеге и другу Александру Янушкевичу, обратившему мое внимание на сходство этих двух стихотворений; благодарю также коллегу и друга Ольгу Лебедеву, которой принадлежит перевод этой статьи.

³⁶ См.: *Graziadei C. Genealogia di un'immagine. «Il Gladiatore morente» di Lermontov // Europa Orientalis. A. 12. 1993. T. 1. P. 259–274.*

³⁷ Об этом см.: *Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 9–23.*

³⁸ См. комментарий Э. Э. Найдича в изд.: *Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. 3-е изд. Л., 1989. Т. 1. С. 667 (Библиотека поэта. Большая серия).*

³⁹ См.: *Лермонтовская энциклопедия. С. 590 (статья Н. Н. Мотовилова); Эйхенбаум Б. М.*

в 1884 году (Русь. 1884. № 5. С. 35–36), но еще долго после этого стихотворение не печаталось в полном составе.

Во второй части стихотворения развернута параллель умирающий гладиатор — умирающая Европа:

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!

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

(II, 76)

Эта часть стихотворения была многократно и разнообразно проинтерпретирована комментаторами, слишком часто, однако, стесненными советской идеологией, для которой чересчур острым был контраст между сформированным ею образом Лермонтова — «революционного романтика» и нашедшей здесь выражение «реакционной» позицией поэта⁴⁰. В действительности же эта часть — высшее проявление увлекательности, аллюзионности и многозначности лермонтовского текста, который вовлекает читателя в поиски своих глубинных смыслов.

Подобно гладиатору, который, поддавшись обольщениям своего времени, покинул родину и семью в погоне за призраком славы и денег, европейский мир прототал свою целостность и идеалы юности и стремительно движется к гибели, будучи обольщен призраками «просвещенья» и роскоши. В этой части стихотворения присутствует

Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 227.

⁴⁰ См.: Долинин А. А. Гибель Запада: К истории одного стойкого верования // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 31.

явный сигнал преимущественно идеологического направления авторской мысли: понятие «кумир», знаменующее слепое поклонение, питаемое к европейскому миру другими народами — и русским в том числе. Сложнее выяснить, что именно подразумевал поэт, упоминая «юность светлую, исполненную сил», наследие которой «давно» и «беспечно» забыто Европой. Здесь возможны самые разные интерпретации, поскольку речь могла идти и о наследии греко-римской античности (вплоть до Рима эпохи Республики), и о наследии древних европейских культур (славянских и / или германских), и о наследии Средневековья и даже эпохи Ренессанса⁴¹.

А может быть, как утверждает А. С. Немзер, «вымышляемое ныне великое прошлое — самообман большого общества»⁴²? Или, напротив, выражения «для язвы просвещения, / Для гордой роскоши» следует понимать как явное обвинение не только в адрес французской просветительской идеологии, но и, как мне кажется, в адрес изнеженности увядающих империй, среди которых Римская является первой, но далеко не последней?

По Лермонтову, обреченный смерти европейский мир забавляется «песнями старины» и «преданьями», которые напевают ему некие «насмешливые льстецы». Опираясь на то обстоятельство, что автор использует слово «песни» (а не «сказки», «легенды», «мифы» и т. п., хотя слова «сказки» и «мифы» соответствуют метрической организации лермонтовского стихотворения ровно в той же мере, что и слово «песни»), можем позволить себе предположение, что словосочетание «песни старины» относится к эпическим поэмам греко-римской древности («Илиаде» и «Одиссее»), а также к народным песням, кельтским поэмам, скандинавским сагам, открытым в XVIII веке и быстро сделавшимся источниками новейших литературных мистификаций в эпоху романтизма. В таком случае развращенность европейского мира должна была возникнуть сравнительно недавно — в XVIII веке, в эпоху сентиментализма и преромантизма, возродившего культ Средних веков⁴³. Напомним, что Лермонтов достаточно иронично относился к модным в эпоху

⁴¹ Об этих гипотезах см.: Там же. С. 34.

⁴² Немзер А. С. Об «антиисторизме» Лермонтова // Toronto Slavic Quarterly, 2006. № 15 — <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/nemzer15.shtml>; см. также: <http://www.ruthenia.ru/document/510393.html>.

⁴³ О влиянии на Лермонтова мнения французских писателей о «наркотической функции» романтической литературы в обществе, клонящемся к упадку, см.: Долинин А. А. Гибель Запада: К истории одного стойкого верования. С. 38–42.

романтизма средневековым сюжетам с характерной для них мистикой, о чем недвусмысленно свидетельствуют его пародии⁴⁴.

Образ умирающего гладиатора становится метафорой европейского мира. Убийцей гладиатора является Рим, но что же символизирует образ Рима? Кто является убийцей европейского мира? Возможно, ответ на этот вопрос кроется в словесной ткани стихотворения и прежде всего в лексических повторах. В «римской» части стихотворения мы видим такие словосочетания, как «надменный временщик и льстец его сенатор», а в «европейской», причем в сильной позиции, в коде стиха, «насмешливых льстецов», питающих «несбыточные сны» европейского мира своей ложью. Несбыточные сны — это мечты, берущие свое начало в «песнях старины» и «волшебных преданьях» «рыцарских времен»: рыцарские времена соотнесены с латино-германским средневековьем западной Европы. Следовательно, «насмешливые льстецы» второй части стихотворения — это метафора латино-германского мира: в любом случае, европейский мир был убит латино-германской культурой, выросшей на прахе Римской империи и питаемой «римским» наследием.

Лексико-синтаксический строй этой части стихотворения может поведать нам и еще кое-что. Б. М. Эйхенбаум утверждал, что «Умирающий гладиатор» — это «опыт декламационного стиля, нечто вроде политической оды — особенно если обратить внимание на конец стихотворения»⁴⁵. Это утверждение тем более верно, что некоторые лексические мотивы Лермонтова являются прямыми реминисценциями образно-лексических мотивов русской гражданской поэзии Пушкина и Рылеева: в зачине стихотворения Рылеева «К временщику» читаем: «Надменный временщик, и подлый и коварный, / Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный»; ближе к финалу формула повторяется: «Тогда вострепещи, о временщик надменный»⁴⁶. В стихотворении Пушкина «Лицинию» кроме общей мысли о развращенности Рима периода упадка не только дважды встречается прилагательное «развратный» («развратный юноша», «развратный город!»), но и упомянут «длинный ряд» «льстецов, сенаторов...»⁴⁷. Здесь следует заметить, что в русской поэзии первой

⁴⁴ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 99.

⁴⁵ Ср.: «Речь Лермонтова приобретает здесь специфически декламационный характер — громкая ораторская интонация (вопросы и восклицания), тембровые эффекты, типичные нажимы на эпитеты, на эмоциональные приложения и повторения» (Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 227).

⁴⁶ Рылеев К. Ф. Полное собрание сочинений. М.: Л., 1934. С. 89–90.

⁴⁷ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 101.

половины XIX века, посвященной римской теме, слово «сенатор» встречается крайне редко: оно присутствует только у Пушкина и в более позднем стихотворении Бенедиктова «Три власти Рима» (1852–1853).

Не забудем, что возмущение Лермонтова в адрес отравившей жизнь Пушкина толпы нашло себе выражение в образно-лексических концептах стихотворения «Умиравший гладиатор». Это значит, что для Лермонтова образ Рима тоже обладает несомненным аллегорическим и аллюзивным потенциалом⁴⁸, который может относиться и к современной поэту русской реальности.

Итак, образ Рима в лирике Лермонтова не только способствовал возникновению «черного» римского мифа, но и обладал аллегорико-аллюзионным потенциалом «эзопова языка», способного заклеить язвы современного поэту русского общества.

Из контекста стихотворения неясно, включал ли Лермонтов Россию в свои представления о «европейском мире»⁴⁹, но зато совершенно ясно, что Рим был в его представлении одним из предателей этого мира. Пессимизм поэта и его безнадежный взгляд на историю подчеркнут еще и тем, что в его стихотворении отсутствует финальный образ произведений Байрона и Шендолле, наличествующий в их русских переводах и, в частности, в вольном переводе байроновского «Гладиатора», выполненном в 1850 году Н. Бергом, а именно, предвидение неизбежной мести варваров за смерть гладиатора и призыв к восстанию против Рима:

Я вижу: пал борец, противником сраженный;
Уж смерть кладет печать на бледное чело,
Уж выскользнул из рук кинжал окровавленный
<...>
Теперь отец семьи на шумных играх Рима,
На мерзостном пиру зарезан, точно вол!
Ужели умер он, богами неотмщенный?..
Чу! Вандалы идут толпой ожесточенной!..⁵⁰

⁴⁸ Об аллюзионности римских подтекстов в русской лирике 1820–1830-х годов см.: Янушкевич А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. С. 103–107.

⁴⁹ О лермонтовском противопоставлении новых и древних цивилизаций см. подробно: Немзер А. С. Об «антиисторизме» Лермонтова.

⁵⁰ Берг Н. Гладиатор // Байрон. <Сочинения>. СПб., 1904. Т. 1. С. 587–588 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова).

Но за лермонтовского гладиатора, кем бы он ни был, даком или славянином, никто не отомстит.

Подобно римскому богу Янусу, стихотворение «Умиравший гладиатор» двулико: один из его ликов повернут к прошлому, другой — к ближайшему будущему. Тематическая и хронологическая структуры стихотворения биполярны в чистом виде: с одной стороны, умирающий Рим периода упадка, с другой — умирающая Европа, тоже находящаяся в декадентской фазе упадка.

Одним из первых русских поэтов Лермонтов сформулировал идею заката Европы⁵¹, поддержанную славянофилами и позже нашедшую свое кульминационное определение в знаменитом одноименном трактате немецкого философа Освальда Шпенглера (1918–1923).

То, что в 1836 году могло показаться плодом поэтического воображения и славянофильских симпатий, стало реальностью, которая сегодня очевидна. Не случайно в России поэт, если он велик, становится пророком.

Перевод с итальянского О. Б. Лебедевой

⁵¹ Идея заката западной цивилизации, впервые высказанная в России устами И. Киреевского в 1829 году, начала распространяться в умах литераторов с начала 1830-х годов. В частности, незадолго до Лермонтова она нашла свое выражение в стихотворении А. Хомякова «Мечта» (1835). См.: *Долинин А. А.* Гибель Запада: К истории одного стойкого верования. С. 27–30.

И. И. Бурова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

**Лермонтовский подстрочник в контексте
современных поэту русских переводов
«Тьмы» Байрона**

Одним из факторов, обусловивших мрачный колорит стихотворения Байрона «Darkness», написанного в июле-августе 1816 года, явилось влияние теории катастроф Ж. Л. Кювье. Оно возросло после падения Первой империи, которое связывалось с произволом стихий огня (пожар Москвы) и воздуха (губительный русский мороз)¹. Еще более это влияние усилилось в ожидании предсказанного итальянскими астрономами конца света 18 июля 1816 года². «Итальянское пророчество» казалось особенно грозным, поскольку опиралось на объективные данные: на солнце возросло число пятен, воспринимавшихся как признаки угасания светила. Из-за извержения вулкана Маунт-Тамбора (апрель 1815 года) 1816 год в Европе стал «годом без лета»³, однако массовое сознание связывало изменение климата именно с остыванием солнца. Панике способствовали и два полных солнечных затмения в течение года (6 июля 1815 года и 27 мая 1816 года). «Darkness» передает умонастроения этого периода, изображая гибель мира. Актуальность темы объясняет многочисленность и скорость появления переводов «Darkness». В 1821 году вышел ее французский перевод⁴, в 1828 году —

¹ См.: *Sterrenburg L.* The Last Man: Anatomy of Failed Revolutions // *Nineteenth-Century Fiction*. 1978. Vol. 33. December, № 3. P. 324.

² *Vail Gr.* The Bright Sun was Extinguish'd: The Bologna Prophecy and Byron's Darkness // *Wordsworth Circle*. 1997. № 28. P. 186.

³ *Paley M. D.* Envisioning Lastness: Byron's «Darkness», Campbell's «The Last Man», and the Critical Aftermath // *Romanticism: The Journal of Romantic Literature and Criticism*. 1995. № 1. P. 2.

⁴ *Oeuvres Complètes de Lord Byron / Trad. de l'anglais par MM. A. P <ichot> et E. de S <alle>*; Troisième édition, entièrement revue et corrigée: En 15 t. Paris, 1821. T. 3. P. 173–176.

итальянский, в 1832 году — норвежский. В России уже в 1822 году были опубликованы переводы О. М. Сомова⁵ и Ф. Н. Глинки⁶. В 1825 году увидел свет перевод А. Ф. Воейкова (подписан 1824 годом)⁷, в 1828 году — переводы М. П. Вронченко⁸ и А. Г. Ротчева⁹.

Близкий к буквальному прозаический перевод Сомова делался по французскому переводу-посреднику и повторяет дополнения, внесенные в текст переводчиком А. Пишо (например, «le cadavre du monde» — «труп вселенной»). Глинка работал с оригинальным текстом Байрона, и его перевод носит признаки «исправительного»¹⁰. Пытаясь избежать лексического повтора в первом стихе: «I had a dream, which was not all a dream»¹¹ («Я видел сон, который не весь был сном», ст. 1), Глинка прибегает к антонимическому переводу, используя слово «сущность» в значении «не сон». В то же время байроновское: «Даже собаки напали на своих хозяев» («Even dogs assail'd their masters», ст. 48) превратилось в переводе в «...самые псы восстали противу господ своих и питались трупами своих питателей», перечеркнув усилия Глинки в борьбе с лексическими повторами. Мрачный образ «the stars / Did wander darkling in the eternal space. / Rayless, and pathless» («звезд, / Которые, тускнея, бродили по вечному пространству, / Не испуская лучей и не ведая путей», ст. 2–4) был расцвечен их сравнением с «блуждающими стадами». Упомянув о горящих лесах (ст. 19), переводчик стремится повысить трагический накал описания, замечая, что они были «веками взрощенные». При этом число внесенных дополнений заметно возрастает к концу стихотворения. Например, стихи: «...The world was void, / The populous and the powerful — was a lump, / Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless — / A lump of death — a chaos of hard clay» («...Мир был безжизненным, / Многолюдный и могучий, он превратился в ком, / На котором нет смены времен года, лишенный трав и деревьев, безлюдный, безжизненный — / В ком смерти — в хаос из спрессованного праха», 69–72) заменяются далеко не точно

⁵ Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 3. С. 122–126.

⁶ Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. 17. Кн. 2. С. 159–164.

⁷ Новости литературы. 1825. Кн. 12 (июнь). С. 172–175.

⁸ Атеней. 1828. Ч. 2. № 6. С. 150–152.

⁹ Русский зритель. 1828. Ч. 4. № 13–14. С. 64–67.

¹⁰ Термин А. С. Пушкина. См.: Пушкин А. С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» // Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 137.

¹¹ Оригинальный текст цитируется по кн.: Байрон Дж. Г. Избранная лирика. На англ. яз. С параллельным русским текстом. М., 1988. С. 246–250. Далее в круглых скобках — указание номеров стихов.

передающими содержание оригинала высокопарными фразами: «И так Вселенная стала пустыней. Весна не посещала более осиротелой земли: не было на ней ни зелени, ни вертоградов, ни людей: повсюду угасла жизнь — везде затихло движение!»

В переводе Воейкова неточности компенсируются стремлением к красоте слога. Особой проблемой для переводчика стали байроновские неологизмы. Например, столкнувшись с трудным для всех переводчиков «darkling», Воейков прибегнул к неточному описательному переводу: «звезды без лучей странствовали во мраке посреди вечного пространства», утратив процессуальность созданного Байроном образа (ст. 2–3). При этом становится очевидным, что Байрон и Воейков по-разному понимали природу звездного света: в оригинале звезды, луна — все небесные объекты — темнеют потому, что перестают отражать солнечные лучи. У Воейкова они по непонятным причинам перестают испускать лучи, что искажает идею Байрона.

Очевидно, что и Сомов, и Глинка, и Воейков стремились передать содержание оригинала, но не ставили перед собой задачу воссоздания эстетического «идеала», характерную для романтического понимания переводческой деятельности¹². В то же время предпочтение, оказанное ими прозаическому переводу, можно объяснить типичным для первой половины XIX века отношением к белому стиху, которым написан оригинал, как к способу прямого выражения мыслей поэта, максимально приближенному к прозе¹³.

Вслед за ознакомительными прозаическими переводами «Darkness» появились два стихотворных. Ротчев скромно назвал свой парафраз «подражанием Байрону». Он переложил текст рифмованными четырехстопными ямбами, разбив его на неквадратные строфы, соответствующие пяти смысловым частям оригинала. Внутри строф стихи сгруппированы в катрены произвольной структуры, но их мерное чередование отсутствует. Переход на четырехстопный ямб убил эффект медленно разворачивающейся эпической картины катастрофы, производимый оригиналом, как и его медитативно-сомнамбулическую интонацию. В то же время очевидны и усилия переводчика по приданию тексту патетического характера: в стихотворении использовано 35 восклицательных предложений, из четырех повествовательных два оканчиваются многоточием. Недостатком переложения Ротчева

¹² См.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 11.

¹³ См.: Read H. The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry. London, 1968. P. 29.

является обилие бедных (глагольных) и неточных рифм («могла» — «земля», «черепам» — «костям»), а также стилистически неудачные прибавления (например, одичавшие псы, явно в угоду рифме, описываются как ставшие «злойней детей лесов»).

Напротив, несомненной художественной ценностью обладает версия Вронченко, уже прославившегося опубликованными в 1828 году переводами «Гамлета» Шекспира и «Манфреда» Байрона и являвшегося одним из тех русских литераторов первой половины XIX века, которые внесли «наибольший вклад в формирование понятия переводной поэзии»¹⁴. В деятельности Вронченко как переводчика Байрона восхищает системность подхода: он практически параллельно осуществил переводы «Манфреда» и «Darkness», видя духовное родство этих произведений. Достоинством его «Мрака» являются и верность содержанию оригинала, и стремление соблюсти его формальные особенности — от белого стиха до копирования позиций знаков препинания. Переводчик попытался найти и эквивалентный способ передачи эффекта архаизации текста, производимого характерными для оригинала стяжениями глагольных форм (chill'd (ст. 9), contain'd (ст. 18), extinguish'd (ст. 21), gnash'd и howl'd (ст. 32) и т. д.) и многократным употреблением аналитической формы неопределенного прошедшего времени (did wander (ст. 3), did live (ст. 10), did rest (ст. 25), did flutter (ст. 33) и т. д.), являющимися данью восходящей к Э. Спенсеру норме стиля английской эпической поэзии. В переводном тексте компенсаторную функцию играют последовательно используемая Вронченко архаичная лексика («хладная», «твердь», «грады», «длань», «утробы», «глад», «десница глад»).

Рассмотренные российские публикации и составляют контекст, в котором появился перевод М. Ю. Лермонтова, датируемый 1830 годом, но впервые опубликованный только в начале XX века¹⁵.

Влияние «Darkness» на творчество Лермонтова многократно доказано. В то же время его прозаическое переложение стихотворения Байрона («Мрак. Тьма», 1830) оценивается весьма скромно — как «упражнение в переводе», носящее «учебный характер»¹⁶. Интерес Лермонтова к английской литературе резко возрос после того, как в 1829 году его гувернером стал англичанин Ф. Вин(д)сон¹⁷. Под его

¹⁴ Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. С. 26.

¹⁵ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. СПб., 1910. Т. 2. С. 422–423.

¹⁶ См., например: Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 323.

¹⁷ См.: Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. С. 37.

руководством юный поэт ознакомился с произведениями английских авторов в оригинале, но в то же время стихотворение «Зови надежду сновиденьем...» (1830 или 1831 год) указывает на пристальный интерес поэта и к русским переводам их сочинений. По меткому наблюдению Т. П. Головановой, первая строфа этого стихотворения «представляет собой переложение стихотворного обращения Гамлета к Офелии» в переводе Вронченко (1828)¹⁸. Однако необходимо уточнить, что как парафраз письма Гамлета к Офелии (действие II, явление 2) следует рассматривать все стихотворение в целом. Если в первом катрене Лермонтова («Зови надежду — сновиденьем, / Неправду — истиной зови, / Не верь хвалам и увереньям, / Но верь, о, верь моей любви!» — II, 216) в точности воспроизводятся строки из перевода Вронченко: «Неправду — истиной зови, / Но верь, о, верь моей любви»¹⁹ (ст. 3–4), то второй катрен содержит аллюзии на прозаическое завершение письма Гамлета, в котором тот просит: «...я люблю тебя более всего на свете, верь тому, существо совершеннейшее» (ст. 6–7), что вполне соотносится с утверждением Лермонтова о том, что «такой любви нельзя не верить» (II, 216). Равным образом гамлетовская убежденность в совершенстве Офелии соответствует лермонтовскому восприятию возлюбленной как «слишком ангела» (II, 216). В известном смысле и гамлетовское признание «мне чуждо искусство выражать мерным языком мои стенанья» (ст. 5–6) коррелирует с лермонтовским «С тобою грех мне лицемерить» (II, 216).

Данное обстоятельство послужит нам основанием для рассуждений о том, что Лермонтов, хорошо знавший выполненный Вронченко перевод «Гамлета» и впечатленный им, был знаком также с его «Мраком» и сверялся с ним в процессе перевода «Darkness». Об этом свидетельствует ряд красноречивых текстуальных совпадений.

«They did live by watchfires» (ст. 10) Вронченко переводит как «зажглись *огни* повсюду» [здесь и далее курсив мой. — И. Б.]. Лермонтов уточняет: «люди жили при *огнях*» (II, 241), однако вслед за Вронченко повторяет ошибку, ибо в оригинале речь идет о кострах или *сторожевых* огнях. (Для сравнения: Сомов искажил смысл, переведя это сложное место как «все жилища были сожжены для подания знаков»,

¹⁸ См.: Голованова Т. П. «Зови надежду — сновиденьем» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 177–178.

¹⁹ Текст перевода Вронченко с указанием номеров строк монолога цитируется по изданию: Шекспир В. Гамлет: Трагедия в пяти действиях / Перевод с англ. М. Вронченко. СПб., 1828.

Глинка употребил в своем переводе слово «костры», Воейков, улавливая общий смысл, предложил вариант «повсюду зажигали огни и толпились около сияющего пламени», Ротчев эту деталь просто опустил.)

Еще более показателен пример с описанием вулканов. Строки Байрона: «Happy were those who dwelt within the eye / Of the volcanos, and their mountain-torch» (ст. 16–17) вызывали затруднение у всех первых русских переводчиков. Сомов передает их содержание весьма приблизительно: «Счастливы те, кои жили близ грозных горнил *огнедышущих!*» У Глинки появляются дополнительные детали: «Счастливыми называли немногих обитавших при грозных пламенниках, которыми дышали неугасимые Волканы». Воейков, под возможным влиянием Сомова, использует эпитет: «Счастливы те, которые обитали близ жерла гор *огнедышущих*» — он отсутствует и в оригинале, и в опосредующем французском переводе, где употребляется определение «menaçantes» (грозные, угрожающие). Вронченко также не вполне точен: «Щастливы были жившие вблизи / Природы горных факелов, волканов», и эту свободную формулировку байроновского образа мы в слегка модифицированном виде находим у Лермонтова: «...счастливы были жившие противу волканов, сих *горных факелов*» (II, 241).

В стихах «The brows of men by the despairing light / Wore an unearthly aspect...» (ст. 22–23) Лермонтов, вслед за Вронченко, неточно переводит «unearthly» (у Байрона это слово употреблено в значении «дикий») как «неземные». Для сравнения: Сомов пишет о «беспокойных, исступленных взорах», Глинка упоминает о «выражении неопisanном» «на лицах челоуеков». «Вид необыкновенный» принимают человеческие лица у Воейкова, а Ротчев упоминает о читавшейся на них тоске («...с тоской, подняв чело, / Толпа на небо взор вперяла...»).

«Wildest brutes» (ст. 34) — «кроважаднейшие звери» у Сомова, «самые лютые» у Воейкова и «*лютейшие*» у Глинки и Вронченко (деталь опущена у Ротчева) — у Лермонтова тоже оказываются «*лютейшими*» (II, 241).

Если Вронченко перевел «enormous city» (ст. 56) как «обширный град» («...лишь двое / В одном *обширном* оставались граде — / Смертельные друг другу два врага...»), то и у Лермонтова читаем: «... лишь двое из *обширного* города остались живые — и это были враги» (II, 242). Для сравнения: у Сомова город назван «великим», у Глинки «большим», у Воейкова и Ротчева его упоминание опущено.

«The moon their mistress» («Их госпожа луна», ст. 79) превращается в «*царицу*» только у Вронченко и Лермонтова (II, 241).

Как представляется, перевод Лермонтова далеко выходит за рамки «учебного». Вероятно, поэт взялся за него и с целью поупражняться в знании английского языка, и для того, чтобы полностью уяснить для себя содержание оригинального текста, искаженное ранними переводчиками по причинам недостаточного владения языком оригинала или неизбежности смысловых потерь и искажений при поэтическом переводе. Ему действительно удалось точнее, чем предшественникам, передать описанный Байроном процесс наступления тьмы на свет, включая роковой момент его исчезновения.

В связи с этим необходимо остановиться на вариантах перевода названия стихотворения Байрона. «Тьмой», заложив доминирующую в России традицию, озаглавили свои переводы Глинка, Воейков и Ротчев, тогда как Сомов и Вронченко предпочли вариант «Мрак». Имя в виду, что заглавие, называя текст, одновременно является и высказыванием о нем²⁰, оба варианта названия одинаково правомерны.

Вместе с тем игра синонимами «мрак» и «тьма» создает потенциальную возможность передачи ощущения нарастания катастрофы, которым пронизано стихотворение Байрона: ее описание начинается с появления «темнеющих» звезд и завершается установлением полной тьмы — Darkness (ст. 81). Ротчев и Глинка воспринимают тьму и мрак как полные синонимы. У Ротчева все события происходят на земле, которая уже «тьмой окружена» и поэтому является «омраченной», у Глинки — «...Мир, как усопший, погребен был во мраках, — и темной, как беззвездная полночь, была Вселенная». С другой стороны, Сомов и Воейков развели значения «мрака» и «тьмы» как слов, обозначающих разную степень отсутствия света. Для Сомова мрак гуще тьмы, для Воейкова — все наоборот. Сходный эффект мы наблюдаем и в переводе Вронченко, где вселенная изначально оказывается погружена во мрак, который в финальном стихе определен как «непроницаем» и «повсеместен».

Для Лермонтова слова «мрак» и «тьма» одинаково органичны, входя в тысячу наиболее употребляемых слов в словаре языка поэта: «мрак» упоминается 67 раз, «тьма» — 50²¹. Двойное название «Мрак. Тьма», данное Лермонтовым своему переводу, может быть интерпретировано как проявление нерешительности при выборе окончательного варианта или же как дань уже обозначившейся в

²⁰ Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956. С. 178.

²¹ Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. С. 736, 758.

России двойкой традиции передачи названия оригинала. Однако, обратившись к тексту лермонтовского перевода, мы увидим, что «тьма» для поэта — это состояние, предшествующее мраку. Она наступает тогда, когда гаснет светило, но люди имеют возможность поддерживать жизнь за счет искусственных источников света и тепла (к этой фазе катастрофы относится дегуманизация человечества, и ее описание включает слова, однокоренные «тьме»: в небесах блуждают «звезды темные», дичающие люди насыщаются «в темноте»). В этот период «все было мрачно», но здесь «мрачно» выступает как большая степень темноты, предвестие полного мрака, который скует землю только с угасанием последнего костра и гибелью последних людей. Лермонтов — единственный из ранних переводчиков «Darkness» — разглядел в оригинале внутритекстовую границу перехода от темнеющего и чернеющего («darkling» и «blackening», ст. 3; 5) мира к беспросветному мраку.

Кроме того, Лермонтов обратил внимание на важнейшую стилистическую особенность «Darkness»: в нерифмованных ямбических пентаметрах Байрон использовал аллитерацию, усиливающую эпический характер описания благодаря опоре на национальные традиции стихосложения. Лермонтов не сумел позиционно точно воспроизвести аллитерации оригинала, но попытки имитировать их в тексте перевода присутствуют: «Блестящее солнце потухло, и звезды темные блуждали...»; «люди забыли о своих **стра**стях в **стра**хе и отчаянии»; «поддерживали в погребальных кострах **пла**мя, и с **без**умным **бес**покойством устремляли очи на печальное небо»; «**во**йна, уснувшая на миг, с новой силой **во**зобновилась; **пи**ща **по**купалась **кро**вью...»; «с жалобным и **пр**отяжным воем и с **пр**онзительным лаем» (II, 241–242) и т. д. При этом случаи аллитерации, как и у Байрона, концентрируются в первой части стихотворения, а их исчезновение к концу производит тот же эффект торможения времени, что и в оригинале.

Таким образом, прозаический перевод «Darkness» — пусть и не отшлифованный, содержащий стилистические погрешности и мелкие языковые ошибки — далеко выходит за рамки «учебного» и свидетельствует не только о знакомстве Лермонтова с предшествующим русским переводом стихотворения Байрона, но и воспринимается как факт творческого состязания юного поэта с Вронченко.

Е. В. Кардаш, Н. Г. Охотин

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

«Птичка рая»: о стихотворении Лермонтова

«Надежда»

Стихотворение Лермонтова «Надежда», написанное в 1831 году и не опубликованное при жизни поэта, не привлекало специального внимания исследователей. Между тем, оно весьма примечательно: наличие множества специфических деталей, которые развивают и усложняют лежащую в основе сюжета очевидную, легко узнаваемую аллегорию, превращают произведение в своеобразный ребус, который мы — хотя бы отчасти — попытаемся разгадать.

Главный персонаж лирического сюжета — райская птичка, которая, как выясняется в последних двух стихах, именуется надеждой. Это устойчивая метафора, которая к моменту создания стихотворения неоднократно фигурировала в литературе. В частности, она встречается у Н. М. Карамзина в «Послании к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости» (1794) («Надежды и мечты златые, / Как птички, быстро улетят...»¹) или в стихотворениях П. И. Шаликова и И. Б. Чеславского, каждое из которых носит название «Надежда» («Как слабым смертным ты играешь, / Надежда, в целый век его! / Всечасно птичкой вкруг летаешь; / Но он к тебе — ты от него!»²; «И вдруг вдали взлетит на радужных крылах / Надежда. — И, сквозь мрак судьбины злонаветной, / С восторгом человек течет во след бессмертной»³). Подобную метафору

¹ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 136 (Библиотека поэта. Большая серия); отмечено: Кожеевникова Н. А., Петрова З. Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы». М., 2000. С. 159–160.

² Шаликов П. И. Сочинения. М., 1819. Ч. 2. С. 172.

³ Ч<еславский> И. Надежда // Подснежник на 1830 год. СПб., 1830. С. 95 (подпись: И. Ч.). Расцветка крыльев объясняется традиционной связью надежды с образом радуги; топос имеет библейский источник (Быт 9: 13–16) и находит разнообразие метафорические репрезентации в литературе. Так, в частности, словосочетание «the

использовал также А. А. Бестужев-Марлинский в повести «Изменник» (1825): «<...> райская птичка — надежда летела передо мной и манила вперед своими блестящими крыльями»⁴.

Сюжетную динамику образ приобретает в «Шильонском узнике» («The Prisoner of Chillon», 1816) Дж. Г. Байрона и восточной поэме Роберта Саути «Талаба-разрушитель» («Thalaba the Destroyer», 1801, book XI): в обоих случаях птичка является отчаявшемуся герою, даруя ему силы и возвращая надежду. Персонаж Байрона видит ее в луче света, проникающем в темницу:

But through the crevice where it came
That bird was perch'd, as fond and tame,
And tamer than upon the tree;
A lovely bird, with azure wings,

rainbow of Hope» («радуга надежды») встречается в стихотворении Томаса Мура «While History's Muse...» («Пока муза истории...») из сборника «Ирландские мелодии» (1807–1834) (*Moore Th. Irish Melodies*. London, 1821. P. 141); в русской литературе ту же метафору использовал А. А. Бестужев-Марлинский (см., например, в «Письмах из Дагестана» (1832): «После перуна кары, грянувшего в сердце гор, блеснула горцам и радуга надежды на прощение» — *Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести*. СПб., 1995. С. 111. Серия «Литературные памятники»). Более сложный образ обнаруживается в 72-й строфе 4-й песни поэмы Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» («Childe Harold's Pilgrimage», 1812–1818): «Horribly beautiful! but on the verge, / From side to side, beneath the glittering morn, / An Iris, sits amidst the infernal surge, / Like Hope upon a death-bed...» (*Byron G. The Works: In 7 Vol. Brussels, 1819. Vol. 7. P. 34*; перевод В. Левика: «О, Красоты и Ужаса игра! / По кромке волн, от края и до края, / Надеждой подле смертного одра / Ирида светит, радугой играя...» — *Байрон Дж. Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 257*). Одним из свернутых вариантов топоса является устойчивый на сегодняшний день русский речевой оборот «радужные надежды», по-видимому, введенный в литературный обиход именно Лермонтовым (в стихотворении «Журналист, читатель и писатель», 1840): «Среди сомнений ложно черных / И ложно радужных надежд...» — II, 150). Вероятно, лермонтовское словоупотребление — это калька с английского «the rainbow Hope» («радужная надежда» — адъективный оборот, также встречающийся в английском поэтическом языке 1820–1840-х годов), однако не исключено, что при рождении языковой формулы были активированы и ассоциативные связи с мотивами юношеской «Надежды». Пользуемся случаем поблагодарить А. А. Долинину и О. А. Проскурина за указание целого ряда примеров, важных для нашего сюжета.

⁴ *Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 145. Л. П. Семенов непосредственно возводит лермонтовский сюжет к этому сравнению (Семенов Л. П. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова // Филологические записки. 1914. Вып. 5–6. С. 622–623); однако, учитывая распространенность и устойчивый характер метафоры, эта версия, в отсутствие дополнительных доказательств, остается произвольным предположением.*

And song that said a thousand things,
And seem'd to say them all for me!⁵

В «Талабе-разрушителе» птичка сопровождает персонажа во время путешествия по пустыне, указывая путь, приносит целительные плоды, ночами покоится у него на груди и говорит о необходимости любви и прощения. Между сюжетами Лермонтова и Саути имеется ряд косвенных переключек: у Саути птица впервые показывается герою ночью (лермонтовская птичка — ночная певунья); она утешает его «нежной» («тихой») и «сладкой» песней⁶ (сходные эпитеты использует и Лермонтов). В обоих произведениях крылатая гостья — посланница рая («A visitant from Paradise» у Байрона; «Green Bird of Paradise», «Green Warbler of the Bowers of Paradise» у Саути), воплощение души, спустившейся с небес на землю: спутница Талабы — душа женщины, в птичьем облиции обитающая в раю до судного дня; герою Байрона гретится, что его навестил в заточении дух умершего брата:

Or if it were, in winged guise,
A visitant from Paradise;
<...>
I sometimes deemed that it might be
My brother's soul come down to me...⁷

Аналогичный мотив прослеживается и в сюжете «Надежды», где звук птичьей песни уподоблен явлению «дорогого гостя»; смысл этого сравнения проясняют строки написанной Лермонтовым в том же 1831 году поэмы «Аул Бастунджи»:

⁵ *Byron G. The Prisoner of Chillon // Byron G. The Works. Vol. 6. P. 13* (пер. В. А. Жуковского, 1822: «Но там же, в свете, на стене / И мой певец воздушный был; / Он трепетал, он шевелил / Своим лазоревым крылом; / Он озарен был ясным днем; / Он пел приветно надо мной... / Как много было в песни той!» — *Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2009. Т. 4. С. 44*).

⁶ «In that most utter solitude, / It cheer'd his heart to hear / Her soft and soothing voice; / Her voice was soft and sweet...» («В этом абсолютном одиночестве / Его сердце радовалось, когда он слышал / Ее нежный (тихий) и успокаивающий голос; / Ее голос был нежен (тих) и сладок...») (*Southey R. Thalaba the Destroyer. A Rhythmical Romance. 2nd ed. London, 1809. Vol. 2. P. 232*).

⁷ *Byron G. The Prisoner of Chillon. P. 14* (пер. В. А. Жуковского: «...Мне думалось порой, / Что у меня был не земной, / А райский гость; что братний дух / Порадовать мой взор и слух / Примчался птичкою с небес...») — *Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 4. С. 45*).

Так, иногда, одна в степи чужой
Залетная певичка, птичка юга,
Поет на ветке дикой и сухой,
Когда вокруг шумит, бушует вьюга.
И путник внемлет с тайною тоской,
И думает: то верно голос друга!
Его душа, живущая в раю,
Сошла печаль приветствовать мою!..
(II, 254–255)⁸

Ни в «Шильонском узнике», ни в «Талабе-разрушителе» райская птичка не называется «надеждой» напрямую. Показательно, однако, что авторские примечания к соответствующему стихотворному фрагменту поэмы Саути включают в себя цитату из стихотворения Джона Кэмпбелла «К надежде» («On Hope»), варьирующего распространенную метафору:

My beating bosom is well-wrought cage
Whence this sweet goldfinch never shall elope;
Her music all my sorrows can assuage,
So soft the songs of heart-deluding Hope.⁹

Косвенным свидетельством того, что образ птички в «Талабе-разрушителе» мог восприниматься именно как аллегория надежды, служит и более позднее стихотворение Роберта Уилмотта, в котором явившаяся герою Саути крылатая спутница именуется «надеждой, райской птичкой жизни»¹⁰.

К 1831 году Лермонтов, несомненно, читал «Шильонского

⁸ Примечательно, что в автографе «Надежды» также имеется вариант «птичка юга» (I, 353); параллель отмечена в статье: Семенов Л. П. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова. С. 623.

⁹ «Мое бьющееся сердце — прочная клетка, / Которую эта милая птичка-шегол никогда не покинет; / Ее музыка способна утолить все мои печали, / Так нежны песни надежды, которая тешит сердце» (The European Magazine. 1784. Vol. 6. P. 396).

¹⁰ «In Thalaba, the wondrous tale, / Before the Arabian's weary eye, / With fruitful bough was seen to sail / The Green bird thro' the lonely sky. / So Hope, life's Bird of Paradise / Unto the fainting pilgrim brings, / From the fair garden of the skies, / The grape of promise on its wings» («В “Талабе”, чудесной сказке, / Перед утомленным взором араба / С плодоносящей ветвью проплыла / Зеленая птичка по пустынному небу. / Так надежда, райская птичка жизни, / Приносит слабейшему пилигриму / Из прекрасного небесного сада / На крыльях виноград обетования») (Willmott R. Hope // Willmott R. Poems. London, 1841. P. 33–34).

узника» в переводе Жуковского и, возможно, в оригинале¹¹; сведения о его знакомстве с поэмой Саути отсутствуют, однако последнее также не исключено; оба произведения, так или иначе, могли послужить автору «Надежды» отдаленным ориентиром.

Вместе с тем, между образами, созданными английскими и русским поэтами, есть одно существенное различие: у спутницы Талабы зеленое оперение¹², у гостыи шильонского узника — лазоревое. Лермонтовская же райская птичка имеет иную, специфически детализированную окраску:

Лазурь небес — ее спина,
Головка пурпур, на крылах
Пыль золотистая видна, —
Как отблеск утра в облаках.
(I, 202)

Сочетание золота, лазури и пурпура — классические цвета птицы Феникс: во 2-й главе 10-й книги «Естественной истории» Плиния Старшего сообщается, что у феникса золотистая шея, пурпурное тело и лазурный хвост¹³. В античной и последующей христианской иконографической и литературной традициях цвета могли варьироваться¹⁴. В контексте настоящего исследования примечательным представляется описание мифической птицы в стихотворении «Феникс» позднеантичного поэта Клавдия Клавдиана:

Arcanum radiant oculi jubar. Igneus ora
Cingit honos. Rutilo cognatum vertice sidus

¹¹ См., например: *Нольман М.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. М., 1941. С. 468–469; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 43 (статья Р. В. Иезуитовой).

¹² В мусульманской культуре, на которую ориентировался Саути, именно зеленый цвет наделяется устойчивыми религиозными и «райскими» коннотациями, см., например: *Netton I. R.* Islam, Christianity and the Mystic Journey: A Comparative Exploration. Edinburgh, 2011. P. 133–134; *Gu Sh.* A Cultural History of the Arabic Language. Jefferson, NC, 2014. P. 170.

¹³ Pliny's Natural History, in Thirty-Seven Books. A Translation on the Basis of that by Dr. Philemon Holland... with Critical and Explanatory Notes: In 3 vol. <London>, 1847–1848. Vol. 3. P. 187; ср.: в более общем описании в «Истории» (II, 73) Геродота упоминается, что у феникса «оперение частично золотистое, а отчасти красное» (*Геродот.* История в девяти книгах / Пер. и примеч. Г. А. Стратановского. Л., 1972. С. 102).

¹⁴ Подробное освещение этого вопроса см., например: *Broek R. van den.* The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions. Leiden, 1972. P. 233–260.

Attollit cristatus apex, tenebrasque serena
Luce secat: Tyrio pinguntur crura veneno:
Antevolant Zephyros pennaе, quas caeruleus ambit
Flore color, sparsoque super ditescit in auro.¹⁵

Нетрудно заметить, что лермонтовская птичка-надежда в значительной степени соответствует этому описанию: у нее пурпурная — то есть окрашенная в огненный цвет — голова и оперение цвета небесной лазури, припыленное золотом, которое уподобляется блеску рассветных лучей, пронизывающих облачную завесу, скрывающую солнце. Опубликованных переводов «Феникса» на русский язык к моменту написания «Надежды» не существовало, однако Лермонтов мог быть знаком с текстом античного поэта в оригинале¹⁶ или в переводах на европейские языки. Прозаическое

¹⁵ (Euvres completees de Claudien, traduites en François pour la première fois, avec des Notes Mythologiques, Historiques et le Texte latin. Paris, Floréal An VI [1798]. T. 2. P. 304, 306 (имеющийся в издании французский перевод цитируемого фрагмента см. ниже). Перевод: «Таинственным огнем сияют глаза. Рдяный ореол окружает голову. Хохолок сверкает солнечным светом и разгоняет тьму своим ясным сиянием. Ноги украшает тирский пурпур. Крылья, что быстрее Зефиров, — цветочная лазурь, испещренная роскошным золотом»; см. также английский подстрочный перевод М. Платнауэра, изданный в «Loeb classical library»: «A mysterious fire flashes from its eye, and a flaming aureole enriches its head. Its crest shines with the sun's own light and shatters the darkness with its calm brilliance. Its legs are of Tyrian purple; swifter than those of the Zephyrs are its wings of flower-like blue dappled with rich gold» (Claudian, with an English Transl. by M. Platnauer: In 2 Vol. London, 1922. Vol. 2. P. 225). Современный стихотворный перевод на русский язык см. в издании: *Клавдий Клавдиан*. Полное собрание латинских сочинений / Пер., вступ. ст., комментарий и указатели Р. Л. Шмаракова. СПб., 2008. С. 274: «Тайным сиянием очи горят, окружает огниста / Лик краса; и сродно светило на темени рдяном / Гребень подъемлет высокий, и ясным он разделяет / Сумрак лучом, и пестрит ему голени тирское зелье. / Шибче Зефиров ширяют криле, которы лазурный / Цвет обомкнул, а поверх раскропленно ущедрило злато».

¹⁶ О хорошем знании Лермонтовым латинского языка вспоминал преподаватель Московского университетского благородного пансиона А. З. Зиновьев (см.: *Висковатов П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 58). Знакомство поэта с произведением Клавдиана могло быть обусловлено школьными занятиями (о «школьной ангажированности» Клавдиана и роли, которую последняя сыграла в восприятии его творчества в русской культуре, см.: *Шмараков Р. Л.* Поэзия Клавдиана в русской литературе. Тула, 2011. С. 14–15). Примечательно, что имя Клавдиана упоминается в письмах Байрона к Дж. Меррею (15 сентября 1817 года и 25 января 1819 года), изданных Т. Муром в 1830 году (Letters and Journals of Lord Byron: With Notices of his Life, by Thomas Moore: In 2 vol. London, 1830. Vol. 2. P. 147, 202; перевод см.: *Байрон Дж. Г.* Дневники. Письма. М., 1963. С. 151, 158 и след.; отмечено: *Шмараков Р. Л.* Поэзия Клавдиана в русской литературе. С. 243); о знакомстве Лермонтова с этим изданием см.: *Гласце А.*

переложение «Феникса» имелось, в частности, в первом полном французском издании Клавдиана 1798 года: «De ses yeux jaillit une douce lumière: la flamme colore les contours de son bec; au-dessus de sa tête altière et surmontée d'une aigrette, brille un astre dont les rayons sereins, pareils aux rayons de Phœbus, percent les ténèbres: ses jambes ont l'éclat de la pourpre Tyrienne: un cercle d'azur embrasse ses ailes qui devancent le Zéphyr; et l'or enrichit le plumage de son dos»¹⁷. Другим примером может служить английский стихотворный перевод, выполненный Томасом Тикеллом:

High on his crest, a star celestial bright,
Divides the darkness with its piercing light;
His legs are stain'd with purple's lively dye,
His azure wings the fleeting winds outfly;
Soft plumes of cheerful blue his limbs infold,
Enrich'd with spangles, and bedropt with gold.¹⁸

Трансформация феникса в райскую птичку и аллегория надежды соответствует семантике мифологического образа; символизируя победу над смертью и возрождение к новой жизни, он активно востребовался и усваивался последующей религиозной и литературной традициями. Золотые, пурпурные и лазурные оттенки украшали птиц, поющих в райском саду, а также иных, более могущественных крылатых обитателей христианского рая. Например, в опубликованном Луи Ришомом в самом начале XVII века аллегорическом описании церкви как земного рая — то есть сада — певчие птички с золотым и пурпурным оперением призваны воплощать собой праведные христианские души¹⁹. В 5-й книге поэмы

Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 90–101.

¹⁷ «Из его глаз изливается мягкий свет: пламя окрашивает очертания его клюва; над гордой, увенчанной хохолком головой блестит светило, ясные лучи которого, подобные лучам Феба, пронизывают тьму: его ноги сияют Тирским пурпуром: лазурь окружает его крылья, обгоняющие Зефир; и золото украшает перья на спине» (*Œuvres complètes de Claudien...* Т. 2. P. 305, 307).

¹⁸ «Высоко на его хохолке яркая небесная звезда / Разгоняет тьму своим пронизывающим светом; / Его ноги окрашивает яркий пурпур, / Его лазурные крылья обгоняют быстрые ветры; / Его члены окутывают ярко-синие перья, / Украшенные блеском и испещренные золотом» (*Tickell Th. A Description of the Phoenix. From Claudian // Tickell Th. The Poetical Works. London, 1807. P. 147*).

¹⁹ «... the Birdes which sing in this Paradise, are the devote souls, which in all times with heart, word and deed, sound fourth the praises of God: the Bird of Paradise <...> is every perfect Christian, <...> whose thoughts, desires and workes, like into purple and golden

Дж. Мильтона «Потерянный рай» («Paradise Lost», 1667) архангел Рафаил уподоблен фениксу; его крылья сияют, подобно звездам, окрашены в цвета неба и окутывают бедра золотым пухом²⁰. В поэме в прозе Ф. Р. де Шагобриана «Начезы» («Les Natchez», 1826) видение серафима, поднимающегося к небесам, напоминает повествователю о полете райской птицы, причем вся картина окрашена в золотые и лазурные тона: «...l'oiseau du paradis flotte sur un nuage d'or, dans le fluide azur du firmament»²¹. Дополнением к этому ряду образов может служить и описание мистического создания, зримого воплощения небесного Иерусалима в поэме Уильяма Блейка «Иерусалим: Эманация гиганта Альбиона» (Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion, 1804–1820):

Thy forehead bright <...>
Reflects Eternity beneath thy azure wings of feathery down,
Ribbd delicate & clothd with featherd gold & azure & purple <...>²²

feathers, are all gilded and inflamed with charitie» (перевод: «...птицы, поющие в этом раю — набожные души, которые во всякое время сердцем, словом и делом возносят хвалы Господу: райская птица <...> каждый истинный христианин, <...> чьи мысли, стремления и деяния, подобно пурпурным и золотым перьям, блестят золотом и пылают пламенем любви к ближнему» — Holy Pictures of the mystical Figures of the most holy Sacrifice and Sacrament of the Eucharist. Set forth in French by Lewis Richome, Provincial of the Societe of Jesus, and Translated into English <...> by C. A. (s. 1), 1619. P. 18–19; первое издание французского оригинала, неоднократно переиздававшегося: Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie. Dediez a la tres-chrestienne Roynie de France et de Navarre Marie de Medicis. Par Louis Richeome, Provençal de la compagnie de Iesus. Paris, 1601).

²⁰ «...to all the fowls he seems / A phenix, gazed by all as that sole bird. / <...> / A seraph wing'd: Six wings he wore to shade / His lineaments divine: the pair that clad / Each shoulder broad, came mantling o'er his breast / With regal ornament! the middle pair / Girt like a starry zone his waist, and round / Skirted his loins and thighs with downy gold / And colours dipp'd in Heaven» (Milton J. Paradise Lost. A Poem: In 12 Books. London, 1829. P. 130; перевод А. Штейнберга: «...Пернатый мир почел / Его за Феникса, и все, дивясь, / В нем ту единственную птицу видят, / <...> / ...Серафима вид приняв, / Правдивый свой; шестью крыльями стан / Его божественный был осенен; / Два первые — нислав с широких плеч, / Как мантия, достойная царей, / Окутывала грудь; иные два — / Как звездный пояс обглаголи чресла, / Скрывая бедра пухом золотым, / Пестревшим всеми красками Небес; / А третьи — словно панцирь перяной, / Одели ноги, от колен до пят, / Лазурью ослепительно...» — Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. М., 2006. С. 137–138).

²¹ «...райская птица парит на золотом облаке в текучей лазури небосвода» (Chateaubriand F.-R. Les Natchez: Roman Indien. Paris; Londres, 1827. T. 2. P. 37). О знакомстве Лермонтова с творчеством Шагобриана см.: Лермонтовская энциклопедия. С. 619–620 (статья Л. И. Вольперт).

²² «Твое ясное чело <...> / Несет на себе образ Вечности под легким пухом твоих лазурных крыльев, / Искусно укрепленных и одетых золотым, лазурным и

В западной культуре связь феникса с райской птицей обуславливалась не только религиозным контекстом. Настоящие «райские птицы», то есть пернатые обитатели Новой Гвинеи и прилегающих к ней островов, с момента знакомства с ними европейцев зачастую принимались за феникса, упоминавшегося античными авторами, опознавались и описывались под этим названием²³. Тенденция была весьма устойчива: достаточно сказать, что еще в последней четверти XVIII века Бюффон в знаменитой «Естественной истории» (*Histoire naturelle, générale et particulière*, 1749–1788) находил должным полемизировать с этой классификацией, которую считал неуместной и необоснованной²⁴. Иллюстрация, сопровождавшая статью «L'Oiseau de Paradis» («Райская птица»), наглядно демонстрировала несоответствие расцветок легендарной и реальной птиц, а текст, в значительной степени посвященный опровержению окружающих последнюю мифов, служил источником естественнаучной информации последующим авторам. Любопытный пример в данном случае составляет ремарка Уильяма Майкла в примечаниях к выполненному им английскому переводу поэмы Л. де Камозенса «Лузиады» («*Os Lusíadas*», опубл. 1572)²⁵. Комментируя стихи 10-й книги, где упоминается о птицах, которые всю жизнь проводят в воздухе, не касаясь земли²⁶, Майкл замечает, что речь идет именно о райских птицах, указывает на недостоверность нашедших отражение в тексте Камозенса мифических представлений и попутно замечает: «Their feathers bear a mixture of the most beautiful azure, purple and golden colours, which have a fine effect in the rays of the sun»²⁷. Весьма вероятно, что переводчик ориентировался именно на вышеупомянутую статью Бюффона, опубликованную годом ранее: окраска райских птиц описана в ней весьма скупо, однако специально подчеркнут эффект, который производит солнечный свет, играющий

пурпурным оперением <...>» (*Blake W. The Complete poetry and Prose*. Berkeley; Los Angeles, 2008. P. 244 (Plate 86)).

²³ Подробнее об этом см., например: *Harrison Th. P. Bird of Paradise: Phoenix Redivivus // Isis*. 1960. Vol. 51. № 2. P. 173–180.

²⁴ *Buffon G. L. Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description de cabinet du Roi*. Paris, 1775. Vol. 18. P. 151, 159.

²⁵ Перевод Майкла впервые был опубликован в Оксфорде в 1776 году, получил широкую известность и многократно переиздавался.

²⁶ См.: *The Lusíad, or The Discovery of India. An Epic Poem. Translated from the Original Portuguese of Luis de Camões*. By William Julius Mickle. 2nd ed. Oxford, 1778. P. 485.

²⁷ «Их оперение — сочетание самых прекрасных лазурных, пурпурных и золотых цветов, которые замечательно смотрятся в лучах солнца» (Там же).

на разноцветном оперении: «Toutes ces plumes sont de diverses couleurs <...> et ces couleurs sont changeantes et donnent différens reflects selon les différentes incidences de la lumière»²⁸. Можно предположить, таким образом, что, упоминая в этом контексте о сочетании золота, лазури и пурпура, Майкл не имел в виду определенную расцветку, характерную для конкретного (реального или вымышленного) вида птиц, а воссоздавал синтетический образ сияющего на солнце птичьего оперения. То есть расцветка, о которой идет речь, могла трактоваться принципиально расширительно, как атрибут прекрасной южной и солнечной «птицы вообще»²⁹.

Не удивительно, что та же тенденция прослеживается и в произведениях «легких» жанров, в частности, в литературной сказке. Искрящиеся огнем птицы со звездами на головах являются героям повести М. Д. Чулкова³⁰, а синие перья украшают заколдованного короля, персонажа знаменитой «Голубой птицы» («L'Oiseau Bleu», впервые: 1697) баронессы М.-К. Онуа. В связи с «Надеждой» особый интерес представляет одна из вариаций последнего сюжета, сказка «Маленькая зеленая лягушка» («La petite Grenouille verte», 1731), опубликованная в сборнике «Кабинет фей», входившем в репертуар детского чтения еще в середине XIX века. Здесь разноцветная птичка оживляет надежды овдовевшего и больного короля: «A peine eut-il été seul quelques momens, qu'un oiseau, dont le plumage étoit éblouissant, vint, après avoir voltigé quelque tems, se poser sur sa fenêtre. Son plumage étoit bleu céleste et or; ses pieds et son bec étoient de rubis; mais d'un si grand poli, que l'on n'en pouvoit soutenir la vue; ses yeux effaçoient par leur éclat, le feu des diamans les plus brillans; il

²⁸ «Все эти перья разных цветов <...> и эти цвета переливаются и играют разнообразными бликами, в зависимости от того, как на них падает свет» (*Buffon G. L. Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description de cabinet du Roi. Vol. 18. P. 156*).

²⁹ Примечательно, что радужный эффект, вызываемый игрой солнца на птичьем оперении, в некоторых описаниях характеризует и феникса, потенциально обуславливая связь этого образа с топосом «надежды-радуги» (см., например, ст. 133–134 приписываемой Лактанцию поэмы «De ave Phoenix» («О птице Феникс»); подробнее см.: *Broek R. van den. The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Tradition. P. 234*).

³⁰ «Встречались с ними птицы, ходящие по дорогам; они имели на головах у себя вместо хохлов блестящие звезды, перья же были на них огненные разного цвета, от которых падали искры <...>; другие, которые столько же были прекрасны, летали в воздухе, колебали оный крыльями и делали тем приятное прохладение. На деревьях малого рода, но великой приятности птички пели самыми нежнейшими голосами» (<Чулков М. Д.> Пересмешник, или Славенские сказки. М., 1789. Ч. 2. С. 68–69).

avoit sur sa tête une couronne; en bonne foi, je ne sais pas de quoi elle étoit; mais je sais sûrement qu'elle étoit encore plus éclatante que tout le reste. Les comparaisons me manquent, pour faire imaginer combien son corsage étoit agréable et bien disposé. Pour son ramage je n'en puis rien dire, car l'oiseau ne chanta point; il regarda seulement le roi, et son regard lui rendit toutes ses forces»³¹. Нетрудно заметить, что это описание с небольшими вариациями воспроизводит образ феникса, созданный Клавдианом. Иными словами, вероятное лермонтовское заимствование из позднеантичного текста предположительно было опосредовано — и, без сомнения, подкреплено — мощной и устойчивой литературной традицией.

Помимо расцветки райской птички, «Надежда» обнаруживает и еще одну, менее явную перекличку с произведением Клавдиана: в процитированном выше французском переводе издания 1798 года упоминается, что обиталище феникса — «священный лес» («un bois sacré»³²). Лермонтовская птичка сидит на кипарисе — дереве, наделенном отчетливыми сакральными коннотациями: в Ветхом Завете кипарис упоминается в числе райских деревьев³³; в христианской народной культуре он «мог мыслиться и просто как райское древо, и как древо смерти (как ветвь Сифа), и как выросшее из главы Адамовой крестное древо, сиречь древо жизни»³⁴. Последний мотив обнаруживается, например, в известном духовном стихе о Голубиной книге, вошедшем, в одном из вариантов, в сборник «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова (опубл.

³¹ Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux, Ornés de Figures. Amsterdam; Paris, 1786. Т. 31. Р. 162–163 (перевод И. Стаф: «Как только его на несколько минут оставили одного, на окно вспорхнула птица с ослепительным оперением. Перья у нее были небесно-голубые с золотом; лапы и клюв — рубиновые, и сверкали так, что невозможно было на них смотреть; глаза блеском затмевали самые яркие бриллианты, а на голове у птицы была корона; по правде говоря, я не знаю, из чего была эта корона, но зато мне достоверно известно, что сверкала она ярче всего остального. Я не в силах подобрать сравнения, чтобы вы представили себе, сколь приятным и ладным был весь ее облик. Про голос ее я ничего не могу сказать, ибо птица не пела; она только смотрела на короля, и от ее взгляда к нему возвратились силы» — Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. М., 1990. С. 413–414). Показательно, что в птичку превращена умершая жена короля, которой предназначено возродиться.

³² Œuvres complètes de Claudien... Т. 2. Р. 305.

³³ См., например: Иез 31: 8.

³⁴ Часовникова А. В. Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба. М., 2003. С. 117, подробнее см.: С. 116–118, 125–128; см. также: Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1995–2012. Т. 2. С. 134; Т. 3. С. 253–254 (статья В. Я. Петрухина).

1804)³⁵. Примечательно, что устойчивым элементом фольклорного топоса является и сам образ райской птицы на кипарисе: он встречается в описании рая в духовном стихе («У раю стоят древа кипаристовые, / На древах-то сидят птицы райские / И поют стихи херувимские...»³⁶), в свадебном фольклоре («Как на том ли кипарис то древе / Солеталися птицы райские, / Они пели песни царские, / Про царя многомилостивого, / Про царицу многожалостливую, / Как про душечку красну девицу, / Аграфену, душу Степановну»³⁷) и в былине («Ты построй-ка три корабля черненые, / <...> / Да поставь-ка по древу кипарисному, / На древа посади птицы райские, / Чтобы сами там пели...»³⁸). Говорить о наличии подобного заимствования в «Надежде», однако, в данном случае не представляется возможным; не исключено, что мы здесь имеем дело со случайным совпадением: к 1831 году знакомство Лермонтова с фольклорными текстами носило фрагментарный характер³⁹. Между тем, к числу сюжетов, вероятно, знакомых Лермонтову, относится история о монахе, который заслушался пения райской птицы и был так очарован им, что не заметил, как минули столетия. Этот сюжет, восходящий к западноевропейской средневековой легенде, получил очень широкое

³⁵ «А на той горе Сионская, / У тоя главы святы Адамовы / Выростала древо кипарисова. / Ко тому-га древу кипарисову / Выпалада книга голубиная... / <...> / Кипарис-древа — всем древам отец. / ... / На нем распят был сам Исус Христос...» (Голубина книга сорока пядень // Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 209, 212).

³⁶ Стих о душе грешной // Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М., 1991. С. 229.

³⁷ Гуревич А. В., Элиасов Л. Е. Старый фольклор Прибайкалья. Улан-Удэ, 1939. Т. 1. С. 251. Несколько вариантов этой песни, включающих в себя мотив райской птицы, сидящей на кипарисе, приведены, например, в издании: Русские свадебные песни Сибири. Новосибирск, 1979. С. 207–209.

³⁸ Царь Соломан и Василий Окулович // Былины. Исторические песни. Баллады. М., 2008. С. 269–270.

³⁹ Подробнее см.: Азадовский М. Фольклоризм Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 235–236; Ваууро В. Э. М. Ю. Лермонтов <и фольклор> // Ваууро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 105–109. Заметим, однако, что птица, поющая на «святом древе кипарисном», упоминается в зачине песни, опубликованной в «Новом и полном собрании Российских песен» (1780) М. Д. Чулкова, правда, здесь это не райская птичка, а соловей — образ, впрочем, также значимый для сюжета «Надежды» (подробнее об этом см. ниже): «На том на крутом на красном бережечке / Само выростало свято древо кипарисно, / На том на святом древе кипарисном, / Младой соловей тепло гнездо свивает, / <...> / Он жалобно свищет, хорошо добре всепает, / Воспоминаючи красное лето <...>» (<Чулков М. Д.> Новое и полное собрание Российских песен. М., 1780. Ч. 2. С. 154–155 (№ 139)).

распространение в фольклоре и в литературе⁴⁰. В частности, его использовал Н. М. Карамзин, опубликовавший в 1791 году маленькую повесть «Райская птичка». Вот как описаны здесь чувства монаха, внимающего райской птичке «в мрачной густоте леса»: «Вдруг слух его пленяется пением птички. Он слушает, восхищается, забывает самого себя, забывает вселенную, и стоит неподвижно, как мрамор»⁴¹. Забвение приносит птичье пение и лермонтовскому герою:

Она на ветке уж поет
Так сладко, сладко для души,
Что поневоле тягость мук
Забудешь, внемля песни той.
(I, 202)

В данном случае, разумеется, также корректнее говорить не о заимствовании, а о типологической параллели: мотив забытья и покоя — повторяющийся элемент историй, в которых персонаж слышит пение волшебной или райской птицы⁴². Однако повесть Карамзина примечательна и в другом отношении. Как демонстрирует

⁴⁰ Варианты европейской средневековой легенды, разрабатывающей этот сюжет, см., например: О славе небесной и вечной радости: Народные христианские легенды. Средневековая агиография / Сост., пер. текстов, вступ. ст. и комментарии А. С. Джанумова. М., 2008. С. 44–59; о бытовании сюжета в русской культуре см.: *Крестова Л. В.* Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» (Из истории раннего русского романтизма) // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961. Вып. 1. С. 205–207; *Джанумов А. С.* Трансформация сюжета «очарованный инок» в литературной и фольклорной традиции // Вестник МГОУ. Серия Русская филология. 2010. № 3. С. 125–132. О популярности этого сюжета свидетельствует трансформация его в речевую метафору — см., например, письмо А. А. Дельвига А. С. Пушкину 10 сентября 1824 года: «Прозерпина не стихи, а музыка: это пенье райской птички, которое слушаю, не увидишь, как пройдет тысяча лет» (*Пушкин*. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 107) или эпизод из 2-го тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, в котором Чичиков слушает рассказ Костанжого о жизни рачительного помещика: «Как пенья райской птички, заслушался Чичиков сладковзвучных хозяйских речей. Глотали слюнку его уста. Самые глаза умаслились и выражали сладость, и все бы он слушал» (*Гоголь Н. В.* Мертвые души. Том второй // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1951. Т. 7. С. 73).

⁴¹ *Карамзин Н. М.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1848. Т. 3. С. 678 (впервые: Московский журнал. 1791. Ч. 3 (август). С. 196–201).

⁴² *Погосян Е. К.* проблеме значения символа «Золотой петушок» в сказке Пушкина // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. To Honour of professor Yu. M. Lotman. Тарту, 1992. С. 99–100.

примечание, сопровождавшее ее первую публикацию, автор трактует бродячий сюжет не в религиозном, а в эстетическом ключе: «Мысль сей пиесы взята из русской народной сказки и показывает, что у нас на Руси давно уже имели понятие о чудесном действии гармонии на сердце человеческое»⁴³. Иными словами, птичка здесь символизирует искусство, наделенное волшебной чарующей силой⁴⁴. Не исключено, что этот смысловой оттенок актуален и для сюжета «Надежды». Косвенным свидетельством тому служит еще одно специфическое свойство лермонтовской птички: она поет только ночью. Подобное поведение не характерно ни для райских птиц любой природы, ни для феникса, о которых речь шла выше. Этим качеством обладает другой обитатель поэтического вольера первой трети XIX века — соловей.

Соловей — не только распространенный атрибут идеализированного поэтического ночного пейзажа, но и устойчивый символ поэзии и поэтического вдохновения. «Поэт — это соловей, — писал П. Б. Шелли в трактате “Защита поэзии” (1821, опубли. 1840), — который поет во тьме, услаждая свое одиночество дивными звуками; его слушатели подобны людям, замороженным мелодией незримого музыканта»⁴⁵. В истории литературы, начиная с античности, подобная трактовка образа встречается неоднократно⁴⁶. Классический пример — начало 3-й книги «Потерянного рая» Мильтона, где поэт сравнивает себя с поющей во мраке бессонной птицей⁴⁷: для слепого певца, не видящего солнца, поэзия становится единственной возможностью выбраться из тьмы в тот мир,

⁴³ Московский журнал. 1791. Ч. 3 (август). С. 201; в последующих изданиях это примечание отсутствует.

⁴⁴ Ср. сходную трактовку образа в «восточной повести» Ф. Глинки «Златоперая птичка», где птичка служит аллегорией воображения, пробуждающего в человеке «тысячи надежд, желаний и предприятий» (*Глинка Ф.* Златоперая птичка: Восточная повесть // Благонамеренный. 1818. Ч. 1. № 3. С. 322).

⁴⁵ *Шелли П. Б.* Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драммы. Философские этюды. М., 1998. С. 716 (пер. З. Александровой).

⁴⁶ О соответствующей интерпретации образа соловья в античной поэзии см.: *Suksi A.* The Poet at Colonus: Nightingales in Sophocles // *Mnemosyne. Fourth Series.* 2001. Vol. 54. Fasc. 6. P. 652–655; о бытовании этого символа в европейской литературной традиции см.: *Doggett F.* Romanticism's Singing Bird // *Studies in English Literature, 1500–1900.* 1974. Vol. 14. № 4. P. 547–561.

⁴⁷ «...as the wakeful bird / Sings darkling, and in shadiest covert hid / Tunes her nocturnal note» (*Milton J.* Paradise Lost. P. 70; перевод А. Штейнберга: «Так птица в непроглядной тьме поет / Бессонная и, среди густых теней / Укрытая, свою ночную трель / Выводит» — *Милтон Дж.* Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения. С. 69).

where the muses haunt
Clear spring, or shady grove, or sunny hill.⁴⁸

Символом бессмертия в обреченном на смерть мире служит ночная птичья песня и в знаменитой «Оде к соловью» (*Ode to a Nightingale*, 1819) Джона Китса, непосредственно отсылающей к упомянутому фрагменту поэмы Мильтона⁴⁹. В этом контексте образ обитающей рядом с лермонтовским героем райской птицы, поющей ему в темноте и дарующей надежду, может быть интерпретирован, среди прочего, и как аллегория спасительного вдохновения и поэтического дара. Примечательно, что именно такую трактовку получает образ райской птички в написанном Лермонтовым через год после «Надежды» стихотворении «Посвященье» (1832), ст. 1–12 которого вошли в «восточную повесть» «Измаил-Бей»:

Опять явилось вдохновенье
Душе безжизненной моей
И превращает в песнопенье
Тоску, развалину страстей.
Так, посреди чужих степей,
Подруг внимательных не зная,
Прекрасный путник, птичка рая
Сидит на дереве сухом,
Блестя лазоревым крылом;
Пускай ревет, бушует вьюга...
Она поет лишь об одном,
Она поет о солнце юга!..
(III, 153, 323⁵⁰)

⁴⁸ *Milton J. Paradise Lost*. P. 69–70; перевод А. Штейнберга: «Где обитают Музы, где ручьи / Прозрачные, тенистые леса / И солнцем напоенные холмы» — *Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращенный рай. Другие поэтические произведения*. С. 68.

⁴⁹ Подробнее см., например: *Lutwack L. Birds in Literature*. Gainesville, 1994. P. 47–48; *Guite M. Faith, Hope and Poetry: Theology and the Poetic Imagination*. Farnham, 2010. P. 184. (*Ashgate Studies in Theology, Imagination and the Arts*).

⁵⁰ Примеч. К. Н. Григорьяна. Сравнение поэтического дара с песней и полетом именно райской птицы встречается и в европейской литературе. Английский поэт Эндрю Марвелл обращался к нему, прославляя гений Мильтона: «Thou sing'st with so much gravity and ease; / And above human flight dost soar aloft, / With plume so strong, so equal, and so soft: / The bird nam'd from that paradise you sing / So never flags, but always keeps on wing» (*Marvell A. On Milton's Paradise Lost // Marvell A. The Works: In 3 Vol. London, 1776. Vol. 3. P. 306*; перевод: «Ты поешь столь торжественно и

Исследование образов и мотивов, составляющих лермонтовскую аллегорию, на первый взгляд очевидную и даже шаблонную, показывает, насколько обманчиво такое впечатление. При обращении к историческим контекстам этих мотивов формируется принципиально неоднородное поэтическое пространство, апеллирующее к нескольким культурным традициям и обладающее неожиданной смысловой сложностью и визуальной насыщенностью. Вопрос же о том, в какой степени эти контекстуальные коннотации входили в авторское задание, — в комментаторской перспективе является, в общем-то, иррелевантным.

легко; / И паришь высоко над человеческими пределами, / При помощи пера, такого мощно, ровного и нежного: / Птица, которая носит имя восплаемого тобой рая, / Так никогда не устает и всегда пребывает в полете»). Упомянувшийся выше Роберт Уилмотт уже гораздо позднее сравнивал поэтическое воображение с райской птицей, не страшась бурь: «We are told by Naturalists that birds of Paradise fly best against the wind <...>. Pure Imagination, of which the loveliest of winged creatures is the fitting emblem, seems always to gain in vigour and grace by the tempests it encounters, and in contrary winds to show the brightest plumage» (Pleasures, Objects, and Advantages of Literature. A Discourse by the Rev. Robert Aris Willmott. London, 1851. P. 177–178; перевод: «Мы знаем от естествоиспытателей, что райские птицы лучше летают навстречу ветру <...>. Чистое воображение, для которого это прекраснейшее из крылатых созданий служит удачной эмблемой, кажется, всегда выигрывает в силе и изяществе, благодаря бурям, с которыми встречается, и встречные ветра позволяют ему продемонстрировать самое яркое оперение»). В этом контексте примечательным представляется также предположение Р. Л. Шмаракова, согласно которому П. А. Катенин, проявивший в 1830-е годы интерес к творчеству Клавдиана, задумывал произведение, в котором образ Феникса мог трактоваться как «метафора одинокой <...> судьбы поэта» (Шмараков Р. Л. Поэзия Клавдиана в русской литературе. С. 247, подробнее см.: С. 244–247).

С. А. Фомичев

*(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)*

К интерпретации стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины»

Если бы перед нами было стихотворение юного Лермонтова, не говоря уже об опусе какого-нибудь неименитого сочинителя, мы с пристрастием заметили бы здесь массу текстуальных несообразностей. Во второй строфе звучат вопросы о том, где росла и цвела ветка Палестины: у вод Иордана или в горах Ливана? Но уже в четвертой строфе со всей определенностью сообщается, что пальма, с которой она срезана, росла в пустыне. Затем сказано, что эта пальма, возможно, не пережила «разлуки безотрадной», но не ясно, о какой разлуке идет речь: с одной из ее веток? Непонятно, отчего должен был грустить над пальмовой веткой паломник, обливая ее горячими слезами. А далее в воображении автора возникает «Божьей рати лучший воин», тоже, возможно, причастный к ветке Палестины. Только из предпоследней строфы мы узнаем, над какой именно «Ветвью Ерусалима» предается размышлениям поэт. В финале же стихотворения вместо нее в центре внимания — «крест, символ святой» (II, 87–88)...

Все дело в том, что в стихотворении последовательно выдержана цепь контрастных сопоставлений. И в неожиданных всплесках разнообразных ассоциаций, очевидно, следует уловить некие важные для автора, базовые основания.

В композиции стихотворения выдержана двухчастная конструкция: первая часть открывается словами «Скажи мне...», а вторая — словом «Поведай...». В первой части кажется, что речь идет о пальмовой ветви как ботанической реалии. Во второй раскрывается символический смысл «ветви Ерусалима», связанный с религиозным обрядом. Вопросительная интонация во второй части замирает, рисуя, казалось бы, благодостный финал.

«В этой лирической системе, — считает Е. Г. Эткинд, — заключительная строфа естественно рождается из предшествующих

<...> Черты поэтической личности, которые обнаруживаются в стихотворении, — это вера в живые и животворные силы природы, в ее одушевленность и даже одухотворенность; это и благоговейное смирение перед высшей силой, каковой оказывается всепроникающая жизнь»¹.

Однако такой трактовке противоречит общий тревожный тон произведения.

В своих размышлениях о ветке Палестины поэт намечает несколько пересекающихся планов.

Во-первых, это впечатление о реальной пальмовой ветке: А. Н. Муравьев вспоминал, что «Ветка Палестины» была написана в его апартаментах в феврале 1837 года, когда Лермонтов приезжал к нему в связи с неприятностями, которые грозили ему после обнародования «Смерти поэта». «Долго ожидая меня написал он <...> чудные свои стихи “Ветка Палестины”, которые по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной, при виде Палестинских пальм, принесенных мною с Востока»².

Несколько позже Муравьев сообщит: «Так называемые ваии или плетеные пальмы, употребляемые в Иерусалиме при крестных ходах вербного воскресения, на память своего паломничества я поставил внутри готического кивота, украшенного гербом Иерусалимским, где хранятся наиболее драгоценные иконы и теплится неугасимая лампада, дар знаменитого некогда Архимандрита Новгородского Фотия»³.

Если к воспоминаниям священным смею прибавить одно, хотя и мирское, но поэтическое, не без сожаления о несчастном погибшем, то можно сказать, что эти именно пальмовые ветви внулили Лермонтову прекрасные стихи его “Ветка Палестины”. Однажды в минуту душевного смущения он пришел просить моего участия и, не застав меня дома, долго оставался в глубокой думе в моей образной.

¹ *Эткинд Е. Г.* Поэтическая личность Лермонтова: («Диалектика души» в лирике) // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 901–902.

² *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 24. «Таким образом, через созерцание ветки Палестины выстраивается мирообраз палестинской земли, священной истории. Пальмовая ветвь в стихотворении Лермонтова оказывается символом духовного ориентира для мятущейся души, ищущей Бога» (*Сафатова Е. Ю.* «Ветка Палестины» М. Ю. Лермонтова и мотивы почитания пальмы в «Путешествии по святым местам в 1830 году» А. Н. Муравьева // М. Ю. Лермонтов: Художественная картина мира. Томск, 2008. С. 101–102).

³ Если о происхождении этой лампы Муравьев сообщал Лермонтову, то, возможно, у поэта могли возникнуть в памяти широко распространенные в списках под именем Пушкина язвительные эпиграммы на Фотия.

Когда же я возвратился, то нашел на столе исписанный лист бумаги и прочел следующие гармонические стихи, которые доселе у меня хранятся в подлиннике»⁴.

Собственно, здесь было повторено первое его свидетельство, хотя и со ссылкой на более раннюю дату создания произведения (1836), указанную Лермонтовым в собрании своих стихотворений. Описание кивота в муравьевской молельне явно дано в качестве пояснения к последним строфам стихотворения Лермонтова, чтобы напомнить тем самым о причастности мемуариста к созданию произведения, что, впрочем, подтверждается уже тем, что в наборной копии имелась (впоследствии зачеркнутая) помета: «Посвящается А. М-ву» (IV, 331)⁵. Но, разумеется, невозможно поверить, что, не дождавшись хозяина, Лермонтов оставил черновик стихотворения у Муравьева.

В стихотворении упоминается и современный паломник, что прямо соотносилось со свидетельством А. Н. Муравьева: «Многие поклонники заключились на ночь в храме Воскресения, чтобы там отслушать вербную утреню и быть свидетелями шумного⁶ плетения ваий из финиковых ветвей. Пальмы сии, с которыми одни только поклонники по возвращении на родину имеют право стоять на утрени вербной в знак своего странствия, дали им с давних времен красноречивое название пальников или паломников»⁷.

Упоминание в стихотворении о массовом изготовлении (плетении) пальмовых ветвей в неделю Ваий подготавливает содержание четвертой и пятой строф — о судьбе самой пальмы, ветвь от которой ныне сохранилась. Возможно, вся пальма тогда была искалечена (вся ободрана) и потому погибла.

⁴ *Муравьев А. Н.* Описание предметов древности и святыни, собранные путешественником по святым местам. Киев, 1872. С. 8. См.: *Баранов В. В.* Достоверен ли комментарий к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Ветка Палестины»? // Ученые записки Калужского педагогического института. 1960. Вып. 8. С. 55–61.

⁵ Супруга А. П. Шан-Гирея свидетельствовала: «Пальмовая, искусно сплетенная ветка Палестины была привезена известным путешественником ко святым местам Андреем Николаевичем Муравьевым. С нею стоял он у заутрени в Вербное воскресенье в Иерусалиме и подарил ее поэту» (Русское обозрение. 1890. Т. 4. № 8. С. 747).

⁶ Отсюда в «Ветке Палестины» возникает альтернатива: «Молитву ль тихую читали, / Иль пели песни старины...» (II, 87).

⁷ *Муравьев А. Н.* Путешествие по Святым местам в 1830 году. СПб., 1848. Ч. 1. С. 292. «Паломник — богомолец, приносящий пальмовую ветвь из Иерусалима. Заим. из лат. palma, откуда и др. европ. паломник соответствует ср. лат. palmerius» (*Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1914. Т. 2. С. 10).

Но все это можно оценить лишь как внешний повод создания стихотворения, выдержанного в русле распространенной литературной традиции.

«Разработка вопросительной интонации, — подчеркивал Б. М. Эйхенбаум, — настолько характерна для лирики Жуковского, что ею определяется композиция почти всех значительных его стихотворений. Она здесь уже не играет роли риторических вступлений, а простирается на ряд строф, окрашивая собою все стихотворение и слагаясь в систему интонирования»⁸.

Ученый убедительно проанализировал мелодику лермонтовского стихотворения «Ветка Палестины» именно в сопоставлении с поэтической системой Жуковского (через посредство Пушкина)⁹. Однако генетически с той же системой связана не только мелодика, но и образность данного стихотворения Лермонтова.

Близкий лирический сюжет был намечен в стихотворении Жуковского «Цветок» (1811):

Минутная краса полей,
Цветок увядший, одинокой,
Лишен ты прелести своей
Рукою осени жестокой.

Увы! нам тот же дан удел,
И тот же рок нас угнетает:
С тебя листочек облетел —
От нас веселье отлетает.

Отъемлет каждый день у нас
Или мечту, иль наслажденье,
И каждый разрушает час
Драгое сердцу заблужденье.

Смотри... очарованья нет;
Звезда надежды угасает...
Увы! кто скажет: жизнь иль цвет
Быстрее в мире исчезает?¹⁰

⁸ *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 356.

⁹ См.: Там же, С. 383–385.

¹⁰ *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 161.

В одноименном стихотворении Пушкина (1828) воссоздано не разгаданное до конца, некогда совершившееся событие:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?¹¹

В «Ветке Палестины» ситуация выходит за пределы интимной судьбы, насыщается библейским подтекстом — и тем самым обретает бытийственный, философский смысл. В отличие от Пушкина, Лермонтов с самого начала намечает прямой диалог с безответной «веткой Палестины» («Скажи мне...»), предполагая найти ответы на сокровенные для себя вопросы через постижение ее неоднозначного символического смысла.

В свидетельствах А. Н. Муравьева речь шла о традиционном назначении пальмовой ветви в религиозном обряде так называемой Вербной недели. Шестая неделя Великого поста, Неделя Ваий (ветвей) была связана с триумфальным прибытием Иисуса Христа в Иерусалим: «Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге; народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна <спасение> Сыну Давидову! благославлен Грядущий во имя Господне!

¹¹ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1948. Т. 3. С. 137.

осанна в вышних» (Мф 21: 8–9). «На другой день множество народа, пришедшего на праздник, услышав, что Иисус идет в Иерусалим, взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! благославен грядущий во имя Господне, Царь Израилев!» (Ин 12: 12–13).

В России эта неделя называлась *Цветною, Вербной, Цветоносием*, и символом ее стала верба, что также намечено в Библии: «В первый день возьмите себе ветви красивых деревьев, ветви пальмовые и ветви деревьев широколиственных и верб речных, и веселитесь пред Господом Богом вашим семь дней» (Лев 23: 40). Показательно, что, вспоминая соответствующий обряд, пережитый в Иерусалиме, А. Н. Муравьев называет его «*вербной утреной*».

Однако в русских народных песнях верба, ива, ракета символизировали скорбь. Под ракитовым кустом спит вечным сном добрый молодец:

Что постелюшка под молодцем камыш-трава,
Изголовице под добрым — част ракитов куст,
Одеяличко на молодце — темная ночь,
Что темная ночь холодная, осенняя.¹²

«Таким образом, — отмечает исследователь фольклорной символики растений, — в большинстве случаев, ива является в связи с печальными картинами. Песни ничего не дают для объяснения того, каким путем образовалось ее значение. Правда, неоднократно упоминается склонившаяся к земле или воде верба, как будто указывающая на то, что народ обратил внимание на существование особого вида — на “иву плакучую” (*Salix babylonica*), которую и теперь нередко сажают на могилах»¹³.

¹² Великорусские песни / Изд. А. И. Соболевским. СПб., 1895. Т. 1. С. 358.

¹³ *Автономов А.* Символика растений в великорусских песнях // Журнал министерства народного просвещения. 1902. № 11. С. 84–85. Ср. стихотворение И. Анненского «Вербная неделя»:

В желтый сумрак мертвого апреля,
Попрошавшись с звездною пустыней,
Уплывала Вербная неделя
На последней, на погиблой снежной льдине;
Уплывала в дымах благовонных,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.
Стал высоко белый месяц на ущербе,

Между прочим, уже при входе в Иерусалим, как отмечено в Евангелии от Луки, Христос, «когда приблизился к городу, то, смотря на него, заплакал о нем и сказал: о, если бы и ты хотя в сей твой день узнал, что служит к миру твоemu! Но это сокрыто ныне от глаз твоих, ибо придут на тебя дни, когда враги твои обложат тебя окопами и окружают тебя, и стеснят тебя отовсюду, и разорят тебя, и побьют детей твоих в тебе, и не оставят в тебе камня на камне за то, что ты не узнал времени посещения твоего» (Лк 19: 41–44). А через несколько дней «воины, сплетиши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу»; «Тогда была пятница перед Пасхою, и час шестой. И сказал Пилат Иудеям: се, Царь ваш! Но они закричали: возьми, возьми, распни Его» (Ин 19: 2, 14–15).

Упомянув паломника, занесшего пальмовую ветвь «в этот край», Лермонтов прежде всего подразумевает не Неделю Ваий, а основной смысл религиозного паломничества в Палестину — ко гробу Господню, во время которого набожный человек непременно часто грустил и лил горячие слезы.

Однако в стихотворении речь идет не только о судьбе пальмовой ветви, но и о судьбе ее родины — Палестины.

Обращает на себя внимание необычный топоним, упомянутый в третьей строфе — *Солим* — то есть Иерусалим¹⁴. По Лермонтову, для христианского праздника пальмовые ветви свивали «бедные сыны» древнего народа, проживающие в Палестине.

Заслуживает также особенного комментария строфа

Иль, Божьей рати лучший воин,
Он был, с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?..

(II, 88)

И за всех, чья жизнь невозвратима,
Плыли жаркие слезы по вербе
На румяные щеки херувима.

(*Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 103 (Библиотека поэта. Большая серия)).

¹⁴ «...думают, что древность его <Иерусалима> восходит даже ко временам Авраама, предполагая в нем Салим, в котором, во времена Авраама, царем и первосвященником был Мельхиседек» (Иллюстрированная полная библейская энциклопедия / Труд и издание архимандрита Никифора. М., 1891. Репринт: М., 1990. С. 331).

Речь здесь, несомненно, идет о крестоносце и отсылает к балладе Жуковского «Старый рыцарь» (1832), где речь шла также о ветке Палестины, хотя и не пальмовой:

Он был весной своей
В земле обетованной,
И много славных дней
Провел в тревоге бранной.

Там ветку от святой
Оливы оторвал он;
На шлем железный свой.
Ту ветку навязал он.

С неверным он врагом,
Нося ту ветку, бился,
И с нею в отчий дом
Прославлен возвратился.

Ту ветку посадил
Сам в землю он родную,
И часто приносил
Ей воду ключевую.

Он стал старик седой,
И сила мышц пропала;
Из ветки молодой
Олива деревом стала.

Под нею часто он
Сидит, уединенный,
В невыразимый сон
Душою погруженный.

Над ним, как друг, стоит,
Обняв его седины,
И ветвями шумит
Олива Палестины;

И, внемля ей во сне,

Вздыхает он глубоко
О славной старине
И о земле далекой.¹⁵

В юности Лермонтов пародировал эту балладу, но теперь «Божьей рати лучшего воина» он уравнивает с «веткой Палестины», столь же небес достойной перед людьми и божеством.

Любопытно, что две отмеченные выше строфы (о «песнях старины» и о «Божьей рати лучшем воине») неожиданно перекликаются с концовкой стихотворения «Умиравший гладиатор» (1836), где говорилось о кризисе современного Лермонтову европейского мира:

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещения,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и *песни старины*,
И *рыцарских времен волшебные преданья* —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.
(II, 76)¹⁶

Поэтому, на мой взгляд, более корректны исследователи, не согласные с однозначно благостной трактовкой финала стихотворения.

Б. М. Эйхенбаум отметил: «“Ветка Палестины” написана, конечно, на основе диссонанса, контраста, а не гармонии <...> Ее заключительные строки (“Все полно мира и отрады Вокруг тебя и над тобой”) звучат как первая половина фразы: интонация этих строк требует продолжения, раскрывающего контраст между картиной “мира и отрады” и душевным смятением автора, тревожно задававшего вопрос»¹⁷.

Интонационная примета, однако, недостаточно убедительна; в конце концов, она может быть и вполне субъективной. Важнее сопоставление данных строк с недвусмысленно намеченным в произведении контекстом:

¹⁵ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. С. 213–214.

¹⁶ Курсив в цитатах здесь и далее мой. — С. Ф.

¹⁷ Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 36.

Прозрачный сумрак, луч лампы,
Кивот и крест, символ святой...
Всё полно мира и *отрады*
Вокруг тебя и над тобой.

(II, 88)

Отметим контрастную переключку этой картины со строками, прозвучавшими ранее:

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал...

(II, 87)

Это картина рассвета, рождающего светлые надежды. Теперь же луч лампы мерцает в сумраке молельни вокруг пальмовой увядшей ветви — ср: «Или в разлуке *безотрадной* / Она увяла, как и ты...» (Там же).

Финал лермонтовского стихотворения поэтому должно расценить как затаенный вопрос о трагическом несовершенстве современного мира. Во всяком случае, именно в таком ключе будут развиты в позднейших произведениях Лермонтова мотивы, намеченные в стихотворении «Ветка Палестины». В стихотворении «Спор» («Как-то раз перед толпою...») возникнет картина безотрадной современной Палестины:

Вот — у ног Ерусалима,
Богом сожжена,
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна...

(II, 194)

В стихотворении «Листок» («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...») возникнет непреодолимый контраст между несхожими культурами. Трагедия благодной природы, тщетно мечтающей о служении людям, будет запечатлена в стихотворении «Три пальмы».

В финале анализируемого стихотворения «Все полно мира и *отрады*» вокруг то ли ветки Палестины, то ли символа святого — креста, в любом случае сохраняющих свою трагическую обособленность.

Дэвид Пауэлсток
(Университет Брандейса,
Уолтем, Массачусетс, США)

Кому же верить, если не себе?
Третья субъектная позиция в стихотворении
Лермонтова «Не верь себе»¹

*Посвящается светлой
памяти
Вадима Эразмовича
Вацура*

Быть знаменитым
некрасиво.
Б. Пастернак

Статья посвящена проблеме субъективности в творчестве Лермонтова и, в частности, точке зрения субъекта в стихотворении «Не верь себе». В центре внимания — тот романтический конфликт, или коллизия, между субъектом и миром (к нему относятся и чужие субъективности), который подробно рассмотрен в работах Ю. В. Манна, прежде всего — в его знаменитой книге об эпохе романтизма². Романтическая коллизия воплощается в разных видах отчуждения героя от окружающего его мира людей и в определенном его превосходстве над ними. Манн уточняет характер этого превосходства таким образом: «Центральный персонаж, — пишет он, — отличают от других не какие-либо моральные качества, данные статично, не сила, не храбрость, не мужество сами по себе, но некая эволюция, *способность пережить <...> процесс отчуждения*»³.

¹ Автор благодарит Ирину Дубинину за помощь в работе над русским текстом статьи.

² Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М., 2007.

³ Там же. С. 49–50.

Конечно, роль личности и проблема субъективизма в творчестве Лермонтова не раз рассматривалась ведущими лермонтоведами. К Лидии Гинзбург восходит общее мнение о том, что типично романтическая характерология со временем подвергалась в произведениях Лермонтова определенному переосмыслению и осложнению. Принимая этот общий тезис, ученые по-разному интерпретировали причины и смысл такой эволюции.

Мы не будем излагать всю историю толкований этого вопроса. Заметим лишь вслед за В. М. Марковичем, что долгое время вопросы об эволюции лермонтовского творчества рассматривались с привлечением искажающих предмет изучения морализаторских или идеологических схем⁴. Добавим, что еще при жизни Лермонтова такая схематизация препятствовала пониманию проблем, связанных с субъективизмом, индивидуализмом и т. п.

Остановимся на двух относительно недавних исследованиях, посвященных анализу природы субъекта в лермонтовском творчестве, поскольку они свободны от схематизации и кажутся очень перспективными. Первое из них принадлежит В. Э. Вацуру и посвящено проблеме *чужого «я»* в лермонтовском творчестве⁵. Второе изложено в главе о романтической иронии в вышеупомянутой книге Ю. В. Манна⁶.

В обоих случаях особое внимание уделяется знаменитому стихотворению Лермонтова «Не верь себе», которое, по словам Манна, является «самым загадочным». Для обоих исследователей стихотворение представляет собой бесспорный пример эволюционного осложнения природы лермонтовского лирического субъекта.

Приведем текст стихотворения с эпиграфом, взятым из Барбье:

Que nous font après tous les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?

A. Barbier

⁴ См.: Маркович В. М. 1) Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 157–184; 2) Лермонтов и его интерпретаторы // Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 7–50.

⁵ Вацуро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 248–258 (впервые: Russian literature. Amsterdam, 1993. Т. 33. № 4. С. 505–519).

⁶ Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. С. 418–430.

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья..
Оно — тяжелый бред души твоей больной,
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
— То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Отрыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой,
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что́ нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступления иль утраты!..

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разурмяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

(II, 122–123)

Текст стихотворения действительно весьма непросто. По мнению обоих исследователей, особенная трудность в его интерпретации заключается в кажущейся невозможности установить целостную ценностную позицию лирического субъекта. По словам Вацуро, в стихотворении «Не верь себе» «мы имеем дело с интереснейшим типом поэтического монолога, в котором лирический субъект постоянно меняет аксиологические планы своего поэтического рассуждения»⁷.

Отмечая постоянно меняющуюся позицию лирического субъекта, Манн задает вопрос: «Кто же герой стихотворения? То он истинный поэт; то бездарный подражатель. То человек с глубоким и суверенным внутренним миром; то мелкотравчатый имитатор, зависящий от внешнего успеха и домогающийся его»⁸. Если Вацуро занимается авторским голосом — точнее голосами, то Манн указывает на проблему, связанную также и с *адресатом* стихотворения. Таким образом, перед нами удивительная картина речевого акта, в котором мы не знаем, ни *кто* говорит, ни *к кому* он обращается.

Чем объясняется эта сложная ситуация? Еще более трудный вопрос: возможно ли вообще описать ее? Даже таким выдающимся ученым, как Вацуро и Манну не удается обойтись без помощи необычной для традиционного лермонтоведения терминологии. Вацуро, пытаясь уловить ускользающий субъект, говорит о «полифонизме» стихотворения, но главное понятие, на которое он опирается, это термин *чужое «я»*. Чужое «я» вносит в стихотворение свою собственную «аксиологическую шкалу», опровергающую традиционную иерархию, в которой «поэт» и «поэзия» занимают верховное место, безусловно возвышаясь над «толпой». При этом чужое «я», по словам Вацуро, «утверждается в паритетных или даже доминирующих правах»⁹.

Формулировка Вацуро чрезвычайно интересна, поскольку она предполагает возможность формального описания эмпатии. Термины «полифония» и «аксиология» восходят, конечно, к Бахтину. Но в этой

⁷ Вацуро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве. С. 251.

⁸ Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. С. 422.

⁹ Вацуро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве. С. 254.

связи вспоминается и понятие Бахтина «вживание», связанное с представлением о том, что для автора возможна позиция как внутри, так и вне своего героя одновременно. Заметим мимоходом, что в данном случае понятие «вживание», вместе с дополнительным к нему понятием «внеаходимость», могло бы оказаться более адекватным, чем «полифония».

При всей перспективности такого подхода как к данному стихотворению, так и к вопросу о природе субъекта в лермонтовском творчестве вообще он, тем не менее, крайне парадоксален. Дело в том, что хотя и возможно понять категорию чужого «я» в абстрактном плане (например, я могу *предполагать*, что у другого человека есть свое «я»), в конкретном субъективном плане — то есть в плане того, что я как субъект могу сам *переживать* — это понятие лишается смысла.

Но самым главным является тот факт, что в стихотворении на самом деле никакого чужого субъекта нет. Как справедливо замечает Юрий Манн, «различные точки зрения» здесь не воплощаются в различных персонажах, а «развиваются и движутся в берегах единого авторского потока»¹⁰. Можно сказать, что лирический субъект — кто бы он ни был — выказывает сочувствие толпе или даже идентифицирует себя с ней, но сама толпа не проявляется в качестве конкретного лица (или лиц).

Говоря о лирическом субъекте стихотворения, мы сталкиваемся с известным фактом: имплицитное первое лицо появляется впервые лишь в четвертой строфе, причем во множественном числе: «Какое дело нам, страдал ты или нет?» Исследователи не раз интерпретировали это «мы» как признак сближения лирического субъекта с толпой. Манн, например, пишет, что в четвертой строфе «меняется <...> субъект поэтической речи». «До сих пор [то есть до четвертой строфы. — Д. П.] речь строилась как обращение автора, от своего собственного имени (хотя и не названного, и не выявленного), к своему герою»¹¹.

Но здесь возникают определенные трудности.

Во-первых, методологически сомнительным является представление о тождестве лирического субъекта и автора. Хотя мы и знаем, что читатели часто готовы идентифицировать лирическое «я» с автором, мы как исследователи должны воздержаться от предположений подобного рода.

¹⁰ Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. С. 424. Заметно, что исследователь выражает эту мысль очень осторожно и притом метафорично!

¹¹ Там же. С. 421.

Во-вторых, как считает сам Манн, ни автор, ни лирическое «я» не называются и не выявляются в тексте. На какой же тогда основе можно предположить, что лирический голос не является представителем «мы» с самого начала стихотворения? Напомним, что Лермонтов, взяв эпиграф из стихотворения Барбье, изменил грамматическое лицо оригинала, заменив единственное число множественным: «*Que te font*» [«Какое *мне* дело»; курсив мой. — *Д. П.*] Барбье стало «*Que nous font*» [«Какое *нам* дело»; курсив мой. — *Д. П.*] у Лермонтова. В связи с поставленной проблемой значимость данного факта оказывается несколько иной, чем обычно представляется. Не указывает ли он на то, что мы с самого начала имеем дело с каким-то «мы»? По крайней мере, мы обязаны изучить эту возможность, и мы ее изучим.

Идя по этому пути, мы должны спросить: *Кто это «мы»? За кого говорит лирический голос? Какая точка зрения может объяснить весь диапазон высказанных суждений?*

Нам кажется, что почти все трудности при анализе точек зрения, заданных в стихотворении, вызваны предположением, что в нем представлены лишь два аксиологических центра — поэт и толпа — и что лирический голос совпадает то ли с одним из них, то ли с обоими сразу (или, возможно, поочередно).

Но допустим, что здесь присутствует и некая третья позиция. Какая? В поисках ответа обратимся к двум другим произведениям, написанным в зрелый период лермонтовского творчества: к стихотворению «Журналист, читатель и писатель» и роману «Герой нашего времени».

О связи между только что названным стихотворением и более ранним «Не верь себе» писали неоднократно. Мы ограничимся лишь одним наблюдением: журналист, читатель и писатель — это три лица. Эти три персонажа являются представителями трех определенных групп литературного сообщества. Читатель здесь не принадлежит к той черни, о которой часто говорится в стихотворениях лермонтовской эпохи, в том числе и его собственных. Писатель здесь — фигура сама по себе очень интересная, по ней можно судить об эволюции представлений Лермонтова о литературном процессе, в котором зрелый поэт находит место для более образованного, чуткого читателя. Наконец, очень важно понять, кем является третий персонаж стихотворения: журналист. Читатель выражает к нему презрение, но резкая критика в адрес журналиста лишь свидетельствует о том, что Лермонтов в этот период придает большое значение роли, которую должна была бы играть журналистика.

Роман «Герой нашего времени» часто анализируют исходя из того, что рассказчик в «Бэле» и «Максиме Максимыче» тождествен самому автору, то есть Лермонтову. Но как уже говорилось, автоматически отождествляя рассказчика с автором, мы нередко закрываем для себя целый ряд исследовательских возможностей. В данном случае можно предположить, что рассказчик выполняет определенную функцию автора-журналиста, человека, который собирает материал и готовит его к публикации. При этом есть основания считать, что по ходу работы над романом фигура рассказчика получила определенное характерологическое развитие и в предисловии к «Журналу Печорина» стала чуть ли не третьей полномочной личностью, на уровне повествовательной рамки определяющей структуру романа.

В рамочном *сюжете* романа рассказчик играет весьма существенную роль — роль посредника, причем в нескольких различных смыслах этого слова. Во-первых, он выступает посредником между читателем, с одной стороны, и Максимом Максимычем и Печориным — с другой. В этом качестве он учитывает интересы публики, постоянно перебивая Максима Максимыча и задавая именно те вопросы, которые задал бы на его месте читатель. Он — олицетворение читательского любопытства. Во-вторых, он пытается выступать посредником между Максимом Максимычем и Печориным. Максим Максимыч — прекрасный человек, но плохой читатель. Точнее, он плохо «читает» Печорина, который является героем не только своего («нашего» с кем-то) времени, но и романа, в котором ему, Максиму Максимычу, пришлось существовать. Максим Максимыч не всегда умеет понять Печорина, и рассказчику несколько раз приходится объяснить ему, впрочем, безуспешно, ту или иную особенность модной петербургской молодежи.

Обнаружив после выхода первого издания «Героя нашего времени» «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» (VI, 202), Лермонтов добавил во втором издании авторское предисловие, которое можно считать своего рода уроком, посвященным тому, как надо читать. Урок адресован двум типам читателей. В первой, казалось бы большей, группе множество «дурно воспитанных» читателей типа Максима Максимыча: они «не угадывают шутки» и «не чувствуют иронии» (Там же). Это явно образ «толпы». Но предисловие — с его иронической двуплановостью — предполагает и вторую группу более чутких читателей. Им-то оно и посвящено. Таким образом, Лермонтов разделяет читательскую аудиторию надвое. Трудно

сказать, верил ли Лермонтов в существование «средних», так сказать, читателей, которые могли бы с помощью талантливых учителей-критиков стать компетентными. Но самое главное здесь — это выделение из «толпы» определенной части публики, с которой может солидаризироваться писатель, объединившись с ней в некое «мы», способное стать зерном новой русской литературной культуры.

Возвращаясь к стихотворению «Не верь себе», допустимо предположить в нем раннюю попытку выразить то, что я хочу назвать «третьей субъектной позицией», с которой возможно смотреть на всю современную литературно-культурную ситуацию, обращаясь к ее участникам одновременно и критически, и сочувственно.

Термин «субъектная позиция» введен Мишелем Фуко для онтологического различения самого субъекта (то есть человека) от *функции* субъекта, формирующейся в контексте определенных дискурсивных практик¹². Субъектная позиция соотносится не с исторически существующим человеком (то есть с автором), а с совокупностью всех высказываний, составляющих данную дискурсивную практику. Возникшая таким образом субъектная позиция может быть занята в принципе любым индивидом. В «аксиологической шкале» «поэт-толпа», сформированной в рамках дискурса русской лирики 1820–1830-х годов, можно видеть именно такую практику, создавшую две субъектные позиции: «поэт» и «толпа». Любая субъектная позиция предполагает и определенную власть, предоставленную самим дискурсом, и определенные ограничения, налагаемые им. В указанном контексте высказывание «поэта» авторитетно, но в то же время «поэт» ограничен своей субъектной позицией в том, что он может высказать и как он может себя вести¹³. Лермонтовский лирический субъект будто замкнут в субъектной позиции, закрепившейся на основе устаревшей дискурсивной системы. С этой позиции немислимо критиковать поэзию как поэзию или перейти на позицию «толпы». Поэтому отыскивается новая, третья позиция, с которой можно свободнее судить как о поэзии, так и о читателе.

¹² По-французски: «position subjective» или «position du sujet». См., например: Фуко М. Археология знаний / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. СПб., 2004. С. 116–120, 150–152, 181–188, 209–212, 223–225, 361–362. В названном издании этот термин переводится как «субъективная позиция».

¹³ В. Э. Вацуро тоже обращает внимание на «нормативность» русской романтической традиции (см.: Вацуро В. Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве. С. 248–249). Обращение к Фуко позволяет дать представление лишь о механизме этой дискурсивной нормативности.

Не случайно в финале стихотворения возникает образ разумянного трагического актера, размахивающего картонным мечом. В этом театральном образе тоже проявляются три субъектные позиции: действующее лицо, аудитория и имплицитный критик, который смотрит и на сцену, и на аудиторию. «Критик» играет роль посредника между поэтом-актером и зрителем. С этой третьей позиции он может критиковать и само выступление, и способность зрителя понять и судить «спектакль». Снижения роли искусства здесь не происходит. Критика состоит не в том, что спектакль есть спектакль, а в том, что спектакль *плохой*. В стихотворении перечислен ряд возможных заблуждений, возникающих на разных стадиях литературного процесса. Критик наблюдает весь литературный процесс, от первого импульса вдохновения до его воплощения в стихах и восприятия произведения «толпой».

В заключение важно заметить, что лирический субъект, занявший эту третью субъектную позицию отнюдь не теряет своего сочувствия к «молодому мечтателю»¹⁴. Дело заключается в другом: лирический субъект демонстративно освобожден от уз закрепившейся субъектной позиции поэта-мечтателя — от необходимого требования непримиримого презрения к «толпе», от безоговорочной обязанности подчиняться застывшему поэтическому коду прошлого.

Такая эволюция (мы могли бы описать и иные ее последствия) отнюдь не отменила глубокого интереса Лермонтова к индивидуальной субъективности. Его понимание природы субъективности лишь обогатилось новыми точками зрения на старые предметы и новыми художественными открытиями. Открылись новые пути к поэтическому и прозаическому воплощению человеческого переживания и даже к возможностям интерсубъективности — интереснейшая тема для следующего исследования.

¹⁴ И это естественно: мечтатель в каком-то смысле является ипостасью самого субъекта, его вторым, но отнюдь не *чужим* «я».

Маттиас Фрайзе
(Геттингенский университет
имени Георга Августа,
Германия)

**Сдвиг структурной семантики
в поэтическом переводе:
«Ein Gleiches» («Wanderers Nachtlied II»)
и «Из Гёте»**

Всем известен блестящий очерк Марины Цветаевой о поэтическом переводе Жуковским Гётевской баллады «Der Erlkönig»¹. Цветаева пишет, что невозможно лучше Жуковского перевести эту балладу, но тем не менее множество семантических тонкостей, причем не факультативных, а принципиально важных, в нем потерялось. Я давно восхищаюсь проявленной в этом очерке чуткостью понимания Цветаевой немецкой поэтической речи и привожу его своим студентам как пример самого глубокого восприятия иноязычного поэтического текста. Цветаева отказалась от попытки «лучшего» поэтического перевода «Лесного царя». Но задача поэтического перевода не в том, чтобы в точности воспроизвести все приемы оригинала. Дело в убедительном поэтическом результате, дело в мастерстве создания такого эквивалента, такой семантической структуры, которая «работает» и помимо оригинала. Если это происходит, можно всерьез сопоставлять оригинал и поэтический перевод как два равноценных текста, как диалог на равных: один высказался, а другой ему отвечает.

Таким ответом является поэтический перевод Лермонтовым «Ein Gleiches», озаглавленный «Из Гёте». Уже слово «из» двузначно. Лермонтов выбрал одно стихотворение из творчества Гёте — таково общепринятое значение. Но возникает впечатление, что он, кроме того, творил из Гёте что-то другое или даже кого-то другого. Дело здесь не в дословности или точности перевода. Из всех переводов

¹ *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 429–434.

«Ein Gleiches» на русский язык самый близкий к оригиналу — перевод Анненского. Нас же интересует диалог Лермонтова с Гёте, потому что он творил «из Гёте» что-то самостоятельное, которое называется уже не «Ein Gleiches» или «Ночная песня путника», а «из Гёте».

Ein Gleiches	Из Гёте
Über allen Gipfeln	Горные вершины
Ist Ruh	Спят во тьме ночной;
Über allen Wipfeln	Тихие долины
Spürest du	Полны свежей мглой;
Kaum einen Hauch.	Не пылит дорога,
Die Vögelein schweigen im Walde.	Не дрожат листья...
Warte nur balde	Подожди немного,
Ruhest du auch. ²	Отдохнешь и ты.

(II, 160)

Начинаем сравнение этих двух стихотворений на фонетическом уровне. Гёте работает с контрастом высоких и низких гласных. Высоты (*Wipfel*, *Gipfel*) выражены высокими гласными, а что выражено низкой гласной «и» и «ü»? (Интересно: у Гёте ни одного «о», а у Лермонтова их масса!) Это не глубокие долины, как можно было бы предположить, а трансцендентные сферы: Бога (*über*), смерти (*ruh*), но также и внутренней жизни человека (*du*). Абсолютная лесная тишина в мире земном предвещает вход человека в область трансцендентного. Для Гёте эта область соплагается с явлениями природы. Гармонии вселенной соответствует земная гармония.

У Лермонтова находим тот же прием противопоставления высоких и низких гласных. У него ни одного «у», зато семь ударных и еще восемь неударных «о». Фонетическая оппозиция «и» и «i» Лермонтовым передается через «о» и «и / ы». Но низкий гласный у Лермонтова указывает не на трансцендентность, а на противоположности: вершинам противопоставлены долины. Подобным образом, но более имплицитно, противопоставляется (черной) тьме — (белая) мгла. Это отчетливое различие между главными координатами семантического пространства у Гёте и у Лермонтова указывает на фундаментальное различие между взглядами поэтов на мир. Оно указывает как раз на то, что Гёте

² Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах: 1812–1970. М., 1974. С. 209.

классик, а Лермонтов романтик. Для романтизма мир земной полон противоречий, противоположностей, и в этом отношении он является отражением принципиально противоречивой человеческой души. Для Гёте, однако, мир земной лишь на краткий момент может стать зеркалом трансцендентной гармонии. Поэтому, и это дискуссионный тезис моей статьи, *Ruh* (тишина и / или покой), возникающая в конце «*Nachtlied*», — это настоящий отдых от человеческих заблуждений, это слияние с Богом, в то время как якобы тот же самый «отдых» у Лермонтова имеет характерное для русского поэта ироническое значение. Постараюсь подкрепить этот тезис другими аргументами.

1. «*Nauch*» — это не просто легкий ветер над деревьями, точное значение этого слова в немецком языке — легкое дыхание. Немецкое слово «*Nauch*» — оноματοпозитизм, так как дифтонг «*au*» имитирует движение уст при очень легком дыхании³, эквивалента этому в русском языке нет. Поэтому в стихотворении Гёте почти незаметное легкое движение воздуха над верхушками на самом деле является дыханием Бога. Бог в абсолютной тишине ночи на мгновение проявил свое присутствие через чуть осязаемое дыхание. «*Nauch*» рифмуется у Гёте с «*auch*» («тоже»). Рифма намекает на то, что у тебя тоже (*auch*), как у самого Бога, может быть такое же легкое дыхание, дыханием мы похожи на Бога, поскольку Бог вдохнул в нас жизнь (вдохнуть — *einhauchen*)⁴. Благодаря этому «вдохновению» человек становится частью Бога, частью трансцендентности.

2. В лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» атмосфера почти такая же, как в «*Nachtlied*»:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

2

В небесах торжественно и чудно!
(II, 208)

³ Гёте подчеркивает оноματοпозитику этого слова троекратным повтором дифтонга «*au*» — *kaum*, *Nauch*, *auch*.

⁴ Последнее предложение буниного рассказа «Легкое дыхание» превращает легкое дыхание (признак женского очарования) в знак божественной гармонии: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (*Бунин И. А. Собрание сочинений*: В 9 т. М., 1966. Т. 4. С. 360). В этом отношении семантическое пространство буниного рассказа ближе к Гёте, чем к Лермонтову.

Лермонтову, таким образом, тоже введома гармония вселенной. Но сразу после этих строк описана серия внутренних противоречий, парадоксов человеческой души. Душа человека не причастна гармонии вселенной. Природа позволит нам отдых, лишь когда мы уснем «холодным сном могилы», который лирическое Я в «Выхожу один я на дорогу...» как раз отвергает. Отдых в «Из Гёте» Лермонтова может быть только таким холодным сном, потому что в ином случае, то есть если бы жизнь в груди только дремала, а душа дышала бы «легким дыханием», от этого дыхания листья бы все-таки дрожали, а дорога все-таки пылила бы.

3. Тихие долины Лермонтова реально находятся в низине, а выражаются словами с высокими гласными, и это не недостаток русской фонетики, это фигура иронии. В статье «День, ночь» (1968) Жерар Женетт, следуя традиции Ж.-Ж. Руссо, иронично характеризует французский язык как язык лжи: гласные в нем искажают характер названных явлений⁵.

Гласный «и» в мгlistых долинах лермонтовского текста — это крик лирического героя, который не хочет уснуть в их сыром холоде. «Подожди немного» — это не обещание ухода к Богу, а нечто вроде окрика грозного отца («ну погоди!»). В «Warte nur balde» немецкого текста такая угроза не слышна. У Гёте «balde» («скоро») рифмуется с «im Walde» («в лесу»), и это значимо: поскольку «Wald» здесь — не стремящиеся к высоте вершины деревьев, а глубина леса — **im** Walde. В лесу ночью скрываются спящие птички, и лес их оберегает.

Перейдем к звуку «г». Слово «горные» у Лермонтова соответствует «Gipfeln» у Гёте. Этим звуком выражается острота и твердость гор. Но у Гёте с высокими горами рифмуются высокие верхушки деревьев (Wipfeln), разница между двумя словами — только в одном звуке: «g» / «w». Это минимальная фонологическая пара, и таких пар в этом кратком стихотворении удивительно много, а именно *все* рифмующие слова: Gipfeln / Wipfeln, Ruh / du, Walde / balde, Rauch / auch.

Рифма «Gipfeln / Wipfeln» выражает семантическую эквивалентность в смысле Якобсона: Gipfeln — твердые, каменные, острые, неорганические, а Wipfeln — мягкие, деревянные, органические. Это две альтернативные формы природы, обе стремятся к высоте, но никогда не достигают области трансцендентного —

⁵ Genette G. Le jour, la nuit // Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises. 1968. № 20. P. 149–165.

ведь тишина все еще *над* ними — über allen (сверх всех Wipfeln или Gipfeln) ist Ruh. У Гёте не человек стремится ввысь, а природа. Гласное «ü» у Гёте (über, spürest) связывает то, что человек чувствует, spürt, с трансцендентной высотой, über.

Перейдем от фонетического к визуальному уровню. У Лермонтова рифма «ночной / мглой» формирует оппозицию. Ночь — черная, а мгла — белая. При этом хиазм атрибутов «тьме **ночной** — **свежей** мглой» подчеркивает их противоположность. «Не пылит», «не дрожат» — это симптоматичные знаки, по существу метонимии. Они через отрицание указывают на отсутствующий источник движения, которое могло бы вздымать пыль, колебать листы. У Гёте таких метонимий нет. Сам человек непосредственно чувствует или не чувствует «Nauch», то есть дуновение Бога над верхушками деревьев.

Лермонтовская рифма «не дрожат листы / отдохнешь и ты» формирует совершенно иную семантику, чем рифма «Nauch / auch». Рифма Гёте указывает на то, что смерть соединяет человека с дыханием Бога, рифма Лермонтова указывает на смерть как финального освободителя от жизненного страха. Как везде у Лермонтова, человек разрывается между противоположностями — здесь это противоположность между жизнью, которая характеризуется страхом, и смертью как единственной возможностью избавиться от этого страха. Вдобавок у Лермонтова возникает еще рифма «дорога / немного». Через нее дорога превращается в дорогу жизни, так как «немного» — это остаток дороги, та жизнь, которая нам еще остается. И отсутствие пыли на дороге служит гораздо более резким, чем у Гёте, указанием на смерть — это смерть уже при жизни, смерть на середине дороги. Отметим еще параномазию: «не пылит» — «погоди». Если ждешь, то не идешь, дорога не пылит. В семантическом контексте лермонтовского текста это тоже указывает не только на довременную смерть, но и на смерть при жизни.

Какова функция птичек (Vögelein) у Гёте? В стихотворении названы горные вершины (неорганическая природа), верхушки деревьев (природа органическая). Птички (животный мир) — третья ступень природы. Четвертая — человек. Наблюдается следующая эскалация значений. Горы тихие, неподвижные — это само собой разумеется. Деревья тоже относительно неподвижны, но они, по крайней мере, могут раскачиваться, и поэтому их неподвижность обращает на себя внимание. А птички — они очень подвижные, им доступен свободный полет, и тот факт, что даже они тихи и молчаливы, особенно примечателен. Последний в этом ряду — человек, он —

самый подвижный, потому что ему доступно движение не только тела, но и мысли. Но даже его мысли останавливаются, отдыхают; человек, увидевший Бога, больше его не ищет. Перед лицом Бога уже не надо ломать голову.

Выстраивание иерархии при описании явлений мира — это классицизм Гёте. А Лермонтов? Вершины противостоят долинам, тьма ночная — белой мгле, даже звонкое слово «горные» как-то фонетически противостоит тихим долинам. Мир Лермонтова — это мир противоречий. Лермонтов «из Гёте» делает романтика.

Остается вопрос, поступил ли я с Лермонтовым, как Цветаева с Жуковским, демонстрируя то, что можно было бы счесть недостатками поэтического перевода? Думаю, что нет. Лермонтов отвечает совсем другим требованиям эпохи. Его диалог с Гёте — это диалог не разных национальных культур, а разных эпох. А эпохи всегда общаются друг с другом на равных правах. И, может быть, «Лесной царь» Жуковского — тоже ответ другой эпохи, эпохи сентиментализма, на бурю и натиск Гёте? Но решение этого вопроса не входит в задачу моей статьи.

К. А. Рогова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Стихотворение Лермонтова «Валерик»: опыт рассмотрения речевой организации текста¹

Стихотворение «Валерик» было написано в 1840 году и в 1843-м опубликовано². Длительная история изучения произведения прояснила многие составляющие его содержания, выявив его фактографическую основу. Были выдвинуты некоторые небезосновательные предположения, например, о полемичности первой части описания военных событий по отношению к господствовавшему в то время поверхностному изображению войны на Кавказе³. Был определен адресат стихотворения-послания: Варвара Александровна Лопухина, которую, по словам А. Блока, «поэт полюбил на всю жизнь»⁴. Отмечено жанровое своеобразие произведения, в котором соединены лирически-эпистолярное начало и повествование о военных событиях, что не было характерно для литературы начала XIX века.

Все эти положения могут быть уточнены при обращении к тому массиву разносторонних документов и текстов, которые тематически связаны с рассматриваемым произведением и количество которых со временем увеличивается, а также к анализу композиционной структуры текста, которая может быть рассмотрена не только в линейном ее проявлении.

1. Время и место описываемых событий. В центре стихотворения, написанного в виде письма, обращенного к некогда любимой и незабытой женщине, содержится описание двух сражений,

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ «Типология текста: от составляющих к динамике их взаимодействия», № 13-04-00439 (2013–2015).

² Название «Валерик» стихотворение получило при первой публикации (то же заглавие — в копии из архива Ю. Ф. Самарина); в дальнейшем оно публиковалось без заглавия, которое отсутствует в единственном автографе.

³ См.: Пульхритудова Е. М. «Валерик» М. Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века // М. Ю. Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 66–67.

⁴ Блок А. А. Лермонтов // Блок А. А. Собрание сочинений. Л., 1934. Т. 11. С. 215.

участником которых был герой-повествователь. Эти события непосредственно связаны с эпизодами из жизни автора. Известно, что Лермонтов, сосланный на Кавказ за дуэль с Э. Барантом и зачисленный в «исправительный» Тенгинский полк, был отправлен генералом П. Х. Граббе в экспедицию А. В. Галафеева, где он, отличившись в боях, мог получить представление к награде, а значит, и следующее за ним помилование.

11 июля 1840 года Лермонтов участвовал в боях при речке Валерик. Об этом известно по «наградному списку» поручику Лермонтову: «Во время штурма неприятельских завалов на реке Валерик имел поручение наблюдать за действиями передовой штурмовой колонны и уведомлять начальника о ее успехах, что было сопряжено с величайшею для него <Лермонтова> опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами, но офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнял возложенные на него поручения с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы. Генерал Галафеев⁵. Награды, однако, Лермонтов не получил.

Время пребывания Лермонтова в отряде Галафеева отражено также в альбомах, содержащих рисунки людей, которые окружали Лермонтова в тот период его жизни.

На одном из рисунков альбома П. А. Урусова, как пишет А. В. Корнилова, можно увидеть привычную обстановку военного лагеря: «Полотняные палатки, раскинутые на опушке леса, орудие, повернутое жерлом в сторону неприятеля, дозорная казачья вышка. <...> Перед палаткой гарцует на породистом скакуне поручик П. А. Урусов. На нем сюртук и холщовая фуражка, у пояса — сабля. Следом за ним едет Лобов. Мохнатая папаха, черкеска, ружье за спиной, на боку шашка — обычная боевая форма казака»⁶. В этом альбоме рядом с рисунками А. Н. Долгорукого находились также рисунки Лермонтова, изображавшие лошадей⁷.

Указанные сведения находят отражение в первой из двух частей стихотворения, посвященных военным действиям. Ср.:

⁵ Цит. по: *Гусляров Е. Н.* Лермонтов в жизни: Систематизированный свод подлинных свидетельств современников. М., 2003. С. 241.

⁶ *Корнилова А. В.* Кавказское окружение Лермонтова в альбомах современников // Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка: Русский альбом. Графика конца XVIII — первой половины XIX в. Л., 1990. С. 254–255.

⁷ Там же. С. 255.

Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос;
У медных пушек спит прислуга,
<...>
Сейчас, смотрите: в шапке черной
Казак пустился гребенской;
Винтовку выхватил проворно...
(II, 167–169)

Высказывалось предположение, что эта, собственно описательная, часть текста пародирует принятый в то время тип описания военных событий⁸. Вероятно, такое толкование допустимо, однако кажется, что в большей степени это описание относительно мирного существования отряда противопоставлено следующему — трагическому: описанию настоящего сражения, связанному с многочисленными потерями с обеих сторон. Об этом говорится и в тексте, где первая картина сравнивается с «трагическим балетом», тогда как вторая — с событиями, «Каких у вас на сцене нет» (II, 169). Практически в этих компонентах текста последовательно реализуются разные виды памяти: если первая — образная — «связана с запоминанием и воспроизведением чувственных образов предметов и явлений, их свойств и наглядно данных связей и отношений между ними», что определяет описательный характер текста, то вторая — эпизодическая или «автобиографическая» память —

⁸ Пульхритудова Е. М. «Валерик» М. Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века. С. 66–67. Е. М. Пульхритудова полагает, что источником пародируемого стиля являются произведения А. А. Бестужева-Марлинского, которые Лермонтов хорошо знал, известны даже его рисунки к произведениям этого автора. Однако достаточно обратиться к текстам Марлинского с их неупорядоченной перспективой повествовательного и описательного планов, чтобы стало ясно, что представление событий в «Валерике» не имеет оснований для сравнения с ними. Приведем пример: «Давно уж русские казаки с укрепленной кавказской линии не только в своей одежде и внешности, но и в своих воинских умениях уподобились горцам и ныне дают им славный отпор, несмотря на ловкость и отчаянность нападающих. Абрекам-джигитам, по обыку разбойничавшим без удержу, — в этот раз удалось было отбить и пленниц и большой табун лошадей, но на переправе через Терек их настигают казаки, в помощь которым картечью ударила с холма русская пушка. Вот абреки вступают в последний бой, запевая “смертную песню” (перевод с татарского): “Плачьте красавицы в горном ауле. / Правьте поминки по нас. / Вместе с последнею меткою пульей / Мы покидаем Кавказ”» (*Бестужев-Марлинский А. Аммалат-Бек: Кавказская быль // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 52*).

«хранит информацию о событиях, разворачивающихся во времени, и о связях между этими событиями»⁹. При том, что тематически эти части составляют единое целое, именно вторая часть выражает главный смысл стихотворения, выдержки из нее хрестоматийно известны как свидетельства об отношении автора к войне.

2. Адресат. Утверждается, что адресатом письма-послания, которое обрамляет текст, является В. А. Лопухина. Однако, с одной стороны, с Лопухиной как будто не соотносимы слова: «Душою мы друг другу чужды, / Да вряд ли есть родство души» (II, 166), с другой — были и другие женщины в жизни Лермонтова, известно, например, его сближение в последний год жизни с Марией Щербатовой. Есть мнение, правда, категорически отвергаемое лермонтоведами, о том, что адресатом могла быть А. О. Смирнова-Россет¹⁰. Эта версия кажется маловероятной, в значительной мере она порождена стихотворением того же 1840 года «А. О. Смирновой», в котором есть строки: «Без вас — хочу сказать вам много, / При вас — я слушать вас хочу» (II, 163), что в какой-то мере ассоциируется со строчкой из стихотворения «Валерик»: «Но я боюсь вам наскучить» (II, 173). В одной из юбилейных статей отмечается, что в стихотворении, обращенном к А. О. Смирновой, «столько недосказанности и недомолвок, что невольно приходит на память бытовавшая в Петербурге легенда о тайной страсти, плодом которой будто бы стала дочь Смирновой и Лермонтова, которой мать присвоила символическое имя — Надежда»¹¹. Кажется более вероятным, однако, мнение В. Э. Вацура, допускаявшего возможность создания поэтом некоторого обобщенного образа, идеала, который, казалось бы, вот-вот осуществится, но предстает ускользающим и недостижимым, что подтверждается словами самого Лермонтова: «Я думаю об ней, я плачу и люблю, / Люблю мечты моей создание / С глазами, полными лазурного огня, / С улыбкой розовой, как молодого дня / За рощей первое сиянье» (II, 137).

3. Жанровая принадлежность текста. Итак, в стихотворении отчетливо выделяются два смысловых блока: один посвящен военной теме, другой представляет собой письмо-послание. Стало

⁹ Большой психологический словарь. 4-е изд. / Сост. и общ. ред. Б. Г. Мещерякова и В. П. Зинченко. М.; СПб., 2009. С. 442, 449.

¹⁰ Белова Л. Александра и Михаил: Последняя любовь Лермонтова. М., 2008.

¹¹ Синдаловский Н. Лермонтовские адреса фольклорной летописи Петербурга // Нева. 2014. № 10. С. 158; см. также: Очман А. В. Женщины в жизни М. Ю. Лермонтова. М., 2008. С. 129–148.

общим местом утверждать, что автор написал стихотворение в эпистолярном жанре для выражения своих мыслей, чувств, воспоминаний, наблюдений и что в духе типичного любовного послания выдержаны первая и последняя части поэтического текста. Однако между этими частями разворачиваются картины военной жизни и выражено отношение автора к войне. Отмечается сложность определения жанра, произведение называют стихотворением, «почти поэмой», стихотворным очерком, стихотворным посланием¹². Различия определяются характером текста, его содержательно-композиционной устроенностью. Э. Бриггс, проанализировавший композиционные элементы стихотворения, выделяемые на основе «голосов» повествователя, представил семь таких единиц, которым соответствуют «все возможные лица глагола, включая безличную форму». По мнению исследователя, это указывает «на основной принцип <...> поэмы — разнообразие», которое «не подрывает ее значительности», наоборот, связано «со сложным и обширным смысловым содержанием» и специально создано Лермонтовым «как самое эффективное средство выражения целого ряда очень серьезных идей»¹³. К сожалению, на этом автор и заканчивает свое исследование.

Обращение к смысловому содержанию убеждает в том, что «многообразие голосов», выявленное при анализе линейной организации текста, включается в более крупные элементы композиции, формирующие дистантно расположенные тематико-смысловые линии текста¹⁴.

¹² См. об этом: Бриггс Э. Смещение жанров в «Валерике» Лермонтова // *Litteraria humanitas: Genologische studie*. Brno, 1991. Т. 1. S. 404–410.

¹³ Там же. С. 409.

¹⁴ Сложность композиционной организации произведения может быть объяснена способностью человека к порождению речи как процесса «отдельных речевых действий, имеющих собственную промежуточную цель, подчиненную цели акта деятельности, в которой они входят, и побуждаемый общим для этого акта деятельности мотивом» (Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М., 1997. С. 63). В качестве единицы отдельных речевых действий (и единицы анализа) признаются такие компоненты в составе целого, которые обладают «всеми основными свойствами, присущими целому и которые являются далее неразложимыми живыми частями этого единства» (Выготский Л. С. Мышление и речь. 5-е изд., испр. М., 1997. С. 13). Следуя этим положениям, оказывается возможным в качестве единицы композиции выделить компонент текста, объединяемый общей темой и пропозициональной установкой, что, однако, иногда поддерживается не только линейной / горизонтальной, но и *вертикальной* структурой текста, при которой тематические линии формируются дистантно по мере развития повествования.

Лирическое обращение к адресату содержится не только в начале и конце поэтического текста, оно пронизывает все повествование. Так, переход к первой батальной части маркирован введением сообщения в форме обобщенно-личных предложений, сфера использования которых — диалог, то есть привлечение внимания адресата к новой тематической части — описанию военных будней: «Простора нет воображенью... / И нет работы голове... / Зато лежишь в густой траве / И дремлешь под широкой тенью / Чинар иль виноградных лоз...» (II, 167).

Еще более показателен переход ко второму военному эпизоду, напомним: «Но в этих сшибках удалых / Забавы много, толку мало; / Прохладным вечером, бывало, / Мы любовались на них, / Без кроважного волненья, / Как на трагический балет; / Зато видал я представленья, / Каких у вас на сцене нет...» (II, 169). Аналогичным образом в заключительную часть введен компонент реального военного бытия: «...и вы едва ли / Вблизи когда-нибудь видали, / Как умирают. Дай вам Бог / И не видать...» (II, 173).

Описанная особенность стихотворения чрезвычайно важна: Лермонтов находит не освоенную еще *форму параллельного течения сюжетов, преодолевая линейность речи*. Жанровые формы отражают работу сознания пишущего, и появление новых жанров, в данном случае интеграция двух жанров, — это явление, связанное с характером мыслительных процессов. Таким образом, глубокое своеобразие произведения заключено в самой его структуре. В предисловии к «Герою нашего времени» В. В. Набоков привел стихотворение Лермонтова «В полдневный жар в долине Дагестана...» и отметил наличие в нем нескольких снов-сюжетов: «Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова “Герой нашего времени”»¹⁵.

Еще одно уточнение, которое хотелось бы внести в традиционное представление о «Валерике», связано с тем, что в стихотворении имеется и третий сюжет — философский. В финале лирической части-вступления, сообщающей о несостоявшейся любви и причиненных ею страданиях, читаем: «Судьбе как турок иль татарин / За все я ровно благодарен; / У Бога счастья не прошу / И молча зло переносу. / Быть может, небеса Востока / Меня с ученьем их пророка / Невольно сблизили» (II, 167). Исследователи отмечают, что

¹⁵ Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 526.

Лермонтова в последние годы жизни начали серьезно интересовать религиозная философия и культура Востока, а также характер восточного человека — носителя этой культуры¹⁶. Как известно, для представителя восточной культуры одним из важнейших является чувство гармонии бытия, объединяющей человека с миром окружающей природы.

Своего рода продолжением философской темы оказывается и заключение батальной части, которое получило всеобщую известность, правда, в «извлеченном» виде: «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?» (II, 172).

Однако это высказывание предваряется строками: «...кровь текла / Струею дымной по камням, / Ее тяжелым испареньем / Был полон воздух <...> Окрестный лес, как бы в тумане, / Синел в дыму порохом». На этом фоне возникает описание: «А там вдаль грядой нестройной, / Но вечно гордой и спокойной, / Тянулись горы — и Казбек / Сверкал главой остроконечной» (II, 172). Кровавые события оказываются погруженными в контекст мира природного — так продолжает разворачиваться философский сюжет, причем развивается он параллельно сюжетам батальному и любовному.

Таким образом, композиционная семантика проявляет себя не как сложение трех тем, а как наличие дистантно расположенных компонентов нескольких сюжетов, как проявление *сложных когнитивных способностей человеческого разума* — воображения, интуиции, абстрагирования, которые одновременно создают многомерное сообщение о войне, мире и их философском

¹⁶ «Под конец жизни Лермонтова, — писал Л. П. Гроссман, — тема Востока стала слагаться для него в целый поэтический цикл, к осуществлению которого он приступил в момент политического обострения “восточного вопроса”, весной 1841 г. Текущая международная ситуация обнаружила всю глубину его восприятия и понимания темы Востока, с новой силой раскрыв в гениальной лирике поэта-мыслителя...» (Гроссман Л. Лермонтов и культура Востока // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44: Лермонтов. Кн. 1. С. 739–740). Автор ссылался и на Б. М. Эйхенбаума, указавшего, что «в записной книжке [Лермонтова. — К. Р.], где находится автограф “Спора”, на чистом обороте предшествующего листа написано (как название отдела): “Восток”» (Там же. С. 740). Отметим также замечание Д. Н. Овсяннико-Куликовского о том, что в лермонтовской поэзии «органично сплетаются лирика и философия — эмоционально напряженная лирика и не менее напряженная, динамичная философская мысль. Этот сплав, это обращение к сердцу и уму одновременно, и делает <...> стихи пронзительно сильными» (Овсяннико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции. М., 1906. Ч. 1. С. 47).

осмыслении. Лермонтову было присуще провидческое, «предупреждающее» мышление, ориентированное на определение возможных вариантов будущего, причем это не прогнозирование, а именно «взгляд в будущее», свидетельством чего являются такие неоднократно проанализированные стихотворения, как «Предсказание», «Сон». И невозможно дать объяснение этому явлению, оно может расцениваться как дар — дар поэтический, дар пророческий. Таким, видимо, является и рассматриваемое произведение, определяющее перспективу литературного процесса, который развивался в творчестве Л. Н. Толстого, причем не только в «Казаках» (чему посвящены специальные исследования), но и в «Войне и мире». А. Марченко в книге «Лермонтов: под губительной звездой» приводит слова, приписываемые «народной молвой» Льву Толстому: «Если бы этот мальчик остался жив, не нужны были бы ни я, ни Достоевский»¹⁷.

Но, может быть, особенно значимым является восприятие стихотворения «Валерик» таким «военным» писателем, как К. Симонов. Он пишет: «Главным уроком из Лермонтова для меня — и как для поэта и как для прозаика — был и остался “Валерик”. Вообще-то главный урок для меня — это Лев Толстой. Но я почему-то думаю, что для самого этого недосягаемого учителя большинства русских прозаиков лермонтовский “Валерик” тоже был в свое время одним из первых уроков мастерства и правды. Сколько бы я ни перечитывал Толстого — ранние его кавказские рассказы, “Севастопольские рассказы” или военные страницы “Войны и мира”, — мне всегда вспоминается еще и “Валерик”, как тот ручеек под Осташковом, с которого начинается Волга»¹⁸.

В связи с «Валериком» можно поставить еще несколько проблем, относящихся как к характеру этого произведения, так и к пониманию литературного процесса в целом. В их число входит проблема, которой заняты литературоведы и о которой могут размышлять лингвисты, — это тема Лермонтов и Пушкин. Стихотворение «Валерик» начинается

¹⁷ Марченко А. М. Лермонтов: Под губительной звездой. М., 2014. С. 4. «Лермонтовский звук, — писал Д. Е. Максимов, — отчетливо различается в творчестве таких авторов, как Тургенев, Лев Толстой, Достоевский и Александр Блок. Связь с Лермонтовым поддерживается и советскими писателями и поэтами, которые, начиная с Маяковского, пристально всматриваются в Лермонтова и во многом на него опираются» (Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 111). Не случайно и «Сестра моя жизнь» Пастернака была посвящена Лермонтову.

¹⁸ Симонов К. Сегодня и давно. Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. 4-е изд. М., 1980. С. 438.

пушкинским «Я к вам пишу...», но дальнейшее движение идет в принципиально другом временном и эмоциональном плане. Однако это уже отдельная тема, требующая специального изучения.

Подведем итоги сказанному. Рассмотрение материалов (прежде всего, биографического характера), а также композиции стихотворения, привело к выделению трех тематических параллелей, единых в смысловом отношении. Жанрово-композиционная организация их единства позволила автору преодолеть линейность речи (одномерность линейной композиции) и создать произведение, новое для его времени, продемонстрировавшее нелинейность нашего мышления и наличие возможностей реализации ее в речевой организации текстов.

М. Р. Ненарокова

*(Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия)*

Стихотворение Лермонтова «Листок» в контексте европейской традиции языка цветов

Стихотворение Лермонтова «Листок»¹ написано незадолго до гибели поэта весной или в начале лета 1841 года. Само название стихотворения предполагает наличие предшествующей ему традиции, поскольку образ сухого листка нередко встречается как в европейской, так и в русской поэзии первой половины XIX века.

Читательской аудитории начала XIX века были хорошо известны такие стихотворения, как «Листок» (1815) А.-В. Арно и «Листья» мадам де Жанлис. «Нравственный Гербарий» (1801) Жанлис считался весьма полезным чтением для детей. Стихотворение Арно в первой половине XIX века несколько раз переводилось на русский язык. Согласно самим авторам, оба эти стихотворения написаны в жанре басни. Признаки басни как жанра выделялись еще в эпоху античности и дошли в неизменности до начала XIX столетия. Сохранению их совокупности способствовал тот факт, что так называемая риторическая культура, сложившаяся еще в эпоху античности², дошла практически без изменений до рубежа XVIII–XIX веков и была положена в основу европейского образования. Басня была одним из первых упражнений на составление текстов на разных языках, так что писать басни человек, принадлежащий к европейской, позже к русской культуре, умел со школьной скамьи. Хотя к середине XIX века античность перестает быть «культурным настоящим» и становится «культурным прошлым»³, освобождение от культурных стереотипов происходит не в одно мгновение, а постепенно.

¹ Далее цитируется по: II, 207.

² Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 312.

³ Там же. С. 316.

Басня является аллегорическим⁴ отражением «того, что происходит в реальности, потому что, наблюдая то, что происходит с людьми, мы сочиняем басню как образ происходящего»⁵. Герои басни — «бессловесные существа»⁶ (в нашем случае дерева, листья), но они наделены речью, способны беседовать друг с другом⁷, причем, в соответствии со своими характерами⁸. Одним из самых важных признаков басни является наличие «цели»: «совет» читателю⁹, «побуждение к добрым делам или к отказу от заблуждений»¹⁰, ведущие к «исправлению привычек»¹¹. Именно поэтому басня может получить некое «заклучение»¹², которое является разъяснением аллегории. Оно может входить в речь одного из героев, говорящего последним, или представлять собой отдельный текст — «подходящее по смыслу утверждение наподобие афоризма / поговорки»¹³.

Сравнивая лермонтовский «Листок» с подобными произведениями, можно увидеть большое формальное сходство. Стихотворение представляет собой аллгорию, которую в риторике называют полной¹⁴. В нем, на первый взгляд, нет «ключача», нет особой лексики, которая бы позволила читателю с уверенностью утверждать, что именно хотел сказать автор. Действующие лица стихотворения вне литературной реальности «бессловесны». Тем не менее, они обмениваются репликами, соответствующими их предполагаемому характерам. Если вспомнить, что за аллегорией скрывается реальность, то можно предположить, что «Листок» был создан как отражение каких-то событий в жизни Лермонтова.

Согласно «Лермонтовской энциклопедии», лирический сюжет стихотворения построен на контрасте одиночества, неприкаянности и ненужности, символом которых и является сухой листок, и довольства, покоя, сосредоточенности на собственном счастье, олицетворением коих оказывается чинара¹⁵.

⁴ The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist // *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta, 2003. P. 134.

⁵ Ibid. P. 178.

⁶ Ibid. P. 24.

⁷ Ibid. P. 74.

⁸ Ibid. P. 178.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. P. 182.

¹¹ Ibid. P. 178.

¹² Ibid. P. 26.

¹³ Ibid. P. 26.

¹⁴ *Lausberg H. Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Leiden; Brill, 1998. P. 398–400.

¹⁵ *Черный К. М.* «Листок» // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. С. 263.

Растительные образы стихотворения побуждают обратиться за возможными толкованиями добавочных смыслов к так называемому языку цветов, явлению русской, европейской, американской культур конца XVIII — XIX веков. Язык цветов представляет собой систему, где роль слов и даже предложений играли растения. При обращении к языку цветов нужно учитывать, что он не был исконно русским явлением. Естественно, в народной культуре существовала своя символика растений, но здесь речь идет о культуре дворянской, связанной со знанием иностранных языков, европейской литературы как в оригинале, так и переводной, с таким явлением, как салоны. Хотя язык цветов, как считается, появился и оформился во Франции начала XIX века, он возник не на пустом месте. Ему предшествовала долгая общеевропейская традиция эмблематики, которая сложилась в эпоху Возрождения, развивалась в эпоху барокко и существовала до конца XVIII столетия. Корнями своими эмблематика уходит в Средние века и дальше в античность. Французская традиция оформилась первой и оказала большое влияние на формирование других европейских традиций — немецкой и английской, а через последнюю ее влияние распространилось и за океан, в Америку. Россия же приняла все европейские традиции как равноправные, и ее собственный язык цветов представляет собой сложный синтез той информации, которую русская культура получала из Европы, и собственной растительной символики. Кроме того, необходимо принять во внимание тот факт, что язык цветов был частью упоминавшейся выше риторической культуры, то есть каждый элемент его может быть приравнен к «риторическому»¹⁶, или «готовому»¹⁷, слову, ставшему «живым носителем культурной традиции или, вернее, носителем всех важных смыслов и содержаний этой традиции»¹⁸.

Если вернуться к стихотворению «Листок», то в нем задействованы всего два растения — дуб, или, скорее, дубовый листок, и довольно экзотическая чинара. Дуб сам по себе, а чаще дубрава, многократно встречаются в русской поэзии начала XIX века. Это обычный фон для самых разных событий или, например, для меланхолических размышлений («Под тенью сих дубов маститых, / От взоров уклоняясь, одна, сама с собой, / В местах от смертных позабытых, / Здесь

¹⁶ Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. С. 310.

¹⁷ Там же. С. 311.

¹⁸ Там же. С. 309.

Меланхолия питает дух мечтой!»¹⁹); для любовного свидания весной («Лилета, поспешим ветвистых рощ под кровы, / И сядем близ дубов на сей ковер дерновый»²⁰); для выражения скорби («Овечки, ягнята, рассеясь, бродили; / Уж многих волк хищный в лесу растерзал: / Их пастыря мрачны дубравы таили, / Где с юного утра он горесть питал»²¹). Однако дубы, дубрава быстро стали ассоциироваться с родиной, а затем с Россией: «Внемлите, мирные леса, / Поля, родимые дубравы...»²²; «Стоит мой дом уединенный, / От бурных ветров защищенный / Столетних сению дубов»²³; «Приветствую тебя, о место славных дел! / Бородино! и вас, окружные дубравы!»²⁴; наконец, устанавливается прямая связь между Россией и ее растениями: «О русская земля, благословенна небом! / <...> / Твои растения не мирты — дубы, сосны...»²⁵. Это развитие значения дуба и дубравы в поэзии поддерживалось и эмблематической традицией, и формирующимся русским языком растений. Согласно «Иконологическому лексикону», сборнику эмблем, переведенному с французского языка и несколько раз издававшемуся в России, символом «любви к отечеству» был «венеч из дубового листу <...> Государь, любящий свой народ, представляется также в дубовом венце»²⁶. В книге «Селам, или язык цветов» Д. П. Ознобишина дубовая ветвь толкуется следующим образом: «Русская девушка, осчастливив юношу, хотя на голове его и нет венка лаврового»²⁷. Интересно, что для своего «Селама» Ознобишин использовал немецкий оригинал, и в нем вместо «русской девушки» была «немецкая девушка»²⁸, однако смысл — вознаграждение героя на родине — остался без изменений. Значения дуба вне массы деревьев, встречающиеся в русской и европейской поэзии, восходят к сборникам эмблем. Дуб символизирует силу и собственное достоинство

¹⁹ *Норов А. С.* Отрывок из Послания Ла Гарпа к графу Шувалову о действиях сельской природы и о Поэзии описательной // *Благонамеренный*. 1818. № 10. С. 15.

²⁰ <Б. а.>. Весна. Идиллия // *Благонамеренный*. 1819. № 2. С. 72.

²¹ *Ст-ч С.* Меналк. Идиллия. (Подражание Клейсту) // *Благонамеренный*. 1820. № 13. С. 44.

²² *Богданов И.* Скоротечность жизни // *Благонамеренный*. 1820. № 23–24. С. 328.

²³ *Межаков П. В. В.* Капнисту // *Благонамеренный*. 1821. № 1. С. 4.

²⁴ <Б. а.>. Чувства при виде Бородинского поля // *Благонамеренный*. 1822. № 3. С. 119.

²⁵ *Воейков А. Ф.* К Отечеству // *Поэты 1790–1810-х годов*. Л., 1971. С. 271 (Библиотека поэта. Большая серия).

²⁶ Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых Стихотворцев. С французского переведен Академии Наук Переводчиком Иваном Акимовым. СПб., 1786. С. 170.

²⁷ *Ознобишин Д. П.* Селам, или Язык Цветов. СПб., 1830. С. 70.

²⁸ Die Blumensprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer Art. Ein Toilettegeschenk. Achte vehrmete Auflage. Berlin, 1823. S. 11.

(«Дуб гордо возвышался / В могучей силе вековой»²⁹), а также вечность («Дубравы! / <...> / Эмблему вечности вы мне изображайте»³⁰). Значение «сила / защита» дуб имеет и в европейских традициях, например, в книге «Язык цветов» Б. Делашене, где упоминаются оба значения — «любовь к родине» и «сила и защита»³¹. Второе значение реализуется в басне А.-В. Арно «Листок», которая, как уже говорилось выше, была значимым текстом для русской культуры и несколько раз переводилась с французского языка на русский. В ней дуб называется «единственной защитой»³² листка.

Можно легко обнаружить параллель между басней А.-В. Арно и лермонтовским «Листком», однако у Лермонтова сюжет развивается иначе:

Дубовый листок оторвался от ветки родимой

De la tige détachée,
Pauvre feuille desséchée...³³

(Оторвавшийся от ветки
Бедный высохший листок...)

И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

L'orage a frappé le chêne
Qui seul était mon soutien...³⁴

(Гроза поразила дуб,
Который был моей единственной
защитой...)

Образ «сухих листьев» чрезвычайно распространен в европейской поэзии и, конечно, входит в словари языка цветов, в основном во французские, английские и американские. В барочной эмблематике сухие растения, не только листья, но и цветы, трава, ветви, символизируют старость, увядание, утрату, меланхолию³⁵. Французские словари языка цветов на протяжении всего XIX века

²⁹ Т. в Ев... Дуб и хмель // Благонамеренный. 1823. № 8. С. 125.

³⁰ Родзянка С. Отрывок о вечности. (Из Галлера) // Утренняя заря: Труды Воспитанников Университетского Благородного Пансиона. М., 1803. Кн. 2. С. 45.

³¹ Delachênaye B. Abécédaire de Flore ou langage des fleurs. Paris, 1811. P. 148.

³² Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 236.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Иконологический лексикон. С. 38, 39, 115, 125, 60, 177.

сохраняют значение «меланхолия»³⁶, английские, начиная с «Цветочных эмблем» Г. Филлипса, прибавляют к нему «печаль»³⁷. В поэтических контекстах появляются новые значения, из которых складывается образ «сухого листка» в сознании читательской аудитории. Английская поэзия дает нам значения «скорбь», «одиночество», «беззащитность», «смерть». Французская поэзия прибавляет «игрушка страстей», «предвестие смерти». Эти значения можно распределить по стихотворным жанрам, для которых характерен образ «сухих листьев». В элегиях реализуются значения «скорбь», «одиночество», «предвестие смерти», «смерть». Басни не столь мрачны: в них «сухие листья» могут означать «одиночество», «беззащитность», «игрушка страстей». Все эти значения были восприняты русской поэзией первой половины XIX века.

Как кажется, дубовый листок может ассоциироваться с человеком, русским по национальности и рождению, вынужденным жить вдали от родины.

Существительное «чинара» было заимствовано русским языком из персидского через турецкий язык. Его европейский синоним — «платан». Дерево платан теплолюбиво, распространено в Южной Европе, на Балканском полуострове, на Кавказе, в Малой Азии. С самого начала формирования языка цветов французская его традиция знает два значения, приписываемых платану. Согласно книге «Язык цветов» Б. Делашене, сначала значение платана было основано на игре слов: *ombrage* одновременно означает «тенистая листва», что соответствует ботаническим характеристикам этого дерева (оно имеет густую широкую крону), и «опасение / подозрение». Однако уже у Шарлотты Де Латур в книге «Язык цветов» платан получает совершенно иное значение, которое перейдет во все традиции языка цветов — как в Европе, так и за океаном: «гениальность / дарование / талант»³⁸. Новое значение платана оказалось культурно обусловленным. Согласно Г. Филлипсу, платан, «прекрасное

³⁶ *De La Tour Ch.* Le Langage des Fleurs. Neuvième édition. Paris, 1882. P. 146 (первое издание 1818); *Nouveau Langage des Fleurs, ou Parterre de Flore, contenant Le Symbole et Le Langage des Fleurs, Leur Histoire et Leur Origine Mythologique, ainsi que les plus jolis vers composés a ce sujet.* Par M.*** Bruxelles, 1832. P. 230; *L'Ancien et nouveau langage des fleurs.* Paris, <1850>. P. 30.

³⁷ *Phillips H.* Floral Emblems. London, 1825. P. 208.

³⁸ *De La Tour Ch.* Le Langage des Fleurs. P. 150; *Breysig A.* Wörterbuch der Bildersprache oder kurzgefasste und belehrende Angaben symbolischer und allegorischer Bilder und oft damit vermischter konventioneller Zeichen. Leipzig, 1830. S. 650; *Phillips H.* Floral Emblems. P. 157; *L'Ancien et nouveau langage des fleurs.* P. 61.

восточное дерево»³⁹, стало «эмблемой гениальности, потому что афинские философы вели свои споры под широко раскинувшимися ветвями платана»⁴⁰. Таким образом, чинара (или платан) в сознании читателей Лермонтова могла соотноситься не только и не столько с Кавказом, где поэт служил, сколько с античной Грецией, страной философов и поэтов, а «райские птицы», поющие на ветвях чинары, могут по роду своих занятий пониматься как поэты («Поют они песни про славу морской царь-девицы» — II, 207). Еще один факт связывает платан и античную Грецию: в Спарте почитался платан, посвященный царице Елене, из-за которой была развязана война между Грецией и Троей⁴¹.

Хотя значение платана, взятое из французской традиции языка цветов, почти повсеместно заменило собой более раннюю местную символику, немецкий язык цветов остался в достаточной мере самостоятельным. В нем сохранились некоторые значения платана, отодвинутые французским заимствованием на периферию, но, тем не менее, еще не забытые в первой половине XIX века. Так, в словаре Цецилии Войгт указывается, что ветвь платана означает «невозмутимость / спокойствие / гармонию»⁴² и «достоинство / положение в обществе»⁴³. Такие значения платана соотносятся с речью чинары: «Ты много видал — да к чему мне твои небылицы? / Мой слух утомили давно уж и райские птицы. / <...> / Я солнцем любима, цвету для него и блистаю; / По небу я ветви раскинула здесь на просторе» (II, 207). В небольшой немецкой же книжечке «Всеобщий язык цветов» платан означает: «Моя любовь к тебе есть мое несчастье (др. перевод — гибель)»⁴⁴. Отношения дубового листка и чинары счастливыми не назовешь.

Имея в виду, что и «дубовый листок», и «чинара-платан» являются «риторическими словами», с каждым из которых связывается определенный, культурно обусловленный комплекс понятий, можно предположить, что в стихотворении «Листок» речь идет об отношениях поэта и не принимающего его литературного сообщества. Как кажется, основания для такого предположения

³⁹ *Phillips H. Floral Emblems. P. 157.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ярхо В. Н. Елена // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 432.*

⁴² *Voigt C. Wörterbuch der Blumensprache für Verzierungsmahler und Stickerinnen. Leipzig, 1822. S. 116.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Allgemeine Blumensprache nach der Neuesten Deutung. Speyer und Gruenstadt, 1837. S. 22.*

есть. Критика оценивала опубликованные произведения Лермонтова далеко не всегда доброжелательно. Так, например, о «Герое нашего времени» С. О. Бурачок отзывался пренебрежительно: «идея ложная, направление кривое»⁴⁵, а восторженный отзыв Ф. В. Булгарина⁴⁶, на которого сам Лермонтов писал язвительные эпиграммы, сыграл отрицательную роль в оценке всего творчества поэта («Посмотрите же, какую огромную славу купили вы! Сам Булгарин ратует за вас»⁴⁷). Это суждение подразумевает, что подобного рода «слава» равна «дурной славе» или «бесславию»). На сборник стихотворений Лермонтова, вышедший в 1840 году, было написано несколько рецензий, из которых только в статье В. Г. Белинского дается вдумчивая, серьезная оценка произведений поэта⁴⁸, а отзывы С. О. Бурачка и С. П. Шевырева, каждый по-своему, негативны. Бурачок видит в Лермонтове исключительно защитника, проповедника и выразителя «Я», то есть гордыни, самолюбия, тщеславия и прочих «бесчисленных <...> погибельных пороков»⁴⁹, отказываясь признавать произведения Лермонтова результатом осознанной работы над текстом: «Согласен, что стих, — то мастерство! О каждом стихе можно написать по странице комментариев, рассмотреть в микроскоп все его грани, жилки, отражения, игру; но дело вот в чем. Стихи — не ваша вина: вы родились с ними; для вас писать хорошие стихи — такая же заслуга, как для человека ходить на двух ногах, для птицы летать на двух крылах, — это Божий дар, Ему и благодаренье и слава, а вам тут — не за что. Ваше — выбор материала и употребление стиха»⁵⁰.

Суждения Шевырева не менее обидны для Лермонтова как литератора. Шевырев отказывает стихотворениям Лермонтова в зрелости и оригинальности, обвиняя поэта в «каком-то необыкновенном протеизме»⁵¹, то есть подражательности. Последовательно рассматривая

⁴⁵ *Бурачок С. О.* «Герой нашего времени». М. Лермонтов. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 54.

⁴⁶ *Булгарин Ф. В.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // Северная пчела. 1840. № 246. С. 981–983.

⁴⁷ *Бурачок С. О.* Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. (Письмо к автору) // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 119.

⁴⁸ *Белинский В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова // Отечественные записки. 1841. Т. 14. № 2. Отд. 5. С. 35–80.

⁴⁹ *Бурачок С. О.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 98.

⁵⁰ Там же. С. 116.

⁵¹ *Шевырев С. П.* Стихотворения М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 131.

одно произведение за другим, критик находит в них «попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных»⁵². Для Лермонтова, желавшего уйти в отставку и полностью посвятить себя литературной деятельности, такой отзыв мог означать если не крушение надежд, то, по крайней мере, творческое одиночество, отсутствие единомышленников.

Лермонтовский «Листок» все еще принадлежит риторической культуре и продолжает традицию растительной символики, и элементы языка цветов могут служить ключом к созданной поэтом аллегории. Однако ситуация, описанная в стихотворении, глубоко личная, поэтому «Листок» можно рассматривать как произведение переходное — от риторической культуры к культуре непосредственного выражения чувств и конкретного жизненного опыта.

⁵² Там же. С. 132–133.

Е. О. Ларионова

(Институт русской литературы

(Пушкинский Дом) РАН,

Санкт-Петербург, Россия)

«Наполеоновская легенда»: от Пушкина к Лермонтову

«Если избрать в наше время лицо эпической поэмы, то разве Наполеона», — писал в 1836 году П. А. Вяземский, рецензируя новую поэму Эдгара Кине «Наполеон»¹. В глазах Вяземского французский император был единственным лицом современной эпохи, способным в своем величии противостоять разъедающему скепсису исторического анализа, явиться свету «во всеоружии своем сквозь увеличительное и разноцветное стекло преданий»². «История, философия могут оспаривать некоторые из прав его на титул *великого*, если титул сей должен быть окончательно освящен памятью и благодарностью человечества; но поэзия не откажет ему в титуле *поэтического исполина*...»³

После смерти Наполеона 5 мая 1821 года в Лонгвуде на острове Св. Елены Европа начала наводняться (пользуясь определением того же Вяземского) «загробной литературой Св. Елены» — «примечательными и живейшею занимательностью дышащими творениями»⁴, положившими начало историографии так называемой «наполеоновской легенды». Эта легенда последовательно создавалась на острове самим Наполеоном и вольно или невольно как некоторая сумма представлений и интерпретаций исторических фактов транслировалась в сочинениях спутников и свидетелей его последнего изгнания — графа де Лас Каза, генералов Гурго и Монтолона, докторов

¹ Современник. 1836. Т. 2. С. 272.

² Там же. С. 268–269.

³ Там же. С. 270.

⁴ Там же. С. 247. Цитата из статьи П. А. Вяземского «Наполеон и Юлий Цезарь» — рецензии на вышедшую в Париже в 1836 году книгу «Краткий очерк военных походов Цезаря» («Précis des guerres de César»), написанную под диктовку Наполеона его камердинером и душеприказчиком Л.-Ж.-Н. Маршаном (Marchand, 1791–1876).

О'Мира и Антомарки⁵. Литературный вариант «наполеоновской легенды» начал складываться еще раньше историографического. В Европе ее создателем был Байрон, в России — Пушкин⁶.

Пушкин неоднократно обращался к наполеоновской теме еще в лицейские годы. В своих стихотворениях «Воспоминания в Царском Селе» (1814), «Наполеон на Эльбе» (1815), «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» (1815), «Принцу Оранскому» (1816) и в оде «Вольность» (1817) он отдал дань общерусской антинаполеоновской риторике 1812 года с набором традиционных эпитетов, применявшихся к характеристике Наполеона: «коварством, дерзостью венчанный царь», «вселенной бич», «тиран», «губитель», «хищник», «самовластительный злодей», «ужас мира», «стыд природы»⁷. Написанная спустя четыре года, осенью 1821-го в Кишиневе ода «Наполеон» свидетельствует о существенном изменении пушкинских оценок, несомненно отражающем общие изменения в отношении к Наполеону в русской общественной мысли — переход от прямой публицистики к историческому анализу, в котором не последнее место занимали размышления над личностью человека, на протяжении полутора последних десятилетий определявшего ход европейской истории⁸. Для Пушкина французский

⁵ «Мемориал Святой Елены» («Le Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix huit mois», 1823) М.-Ж. Э. А. де Лас Каза (Las Cases, 1766–1842), «Мемуары к истории Франции при Наполеоне, записанные на Святой Елене генералами, разделявшими его заточение» («Mémoires pour servir à l'histoire de France sous Napoléon, écrits à Sainte-Hélène par les généraux qui ont partagé sa captivité», 1822–1825) Г. Гурпо (Gourgaud, 1783–1852) и Ш.-Т. Монтоллона (Montholon, 1783–1853), «Наполеон в изгнании, или Эхо Святой Елены» («Napoleon in Exil, or A Voice from St. Helena», 1822) Б. Э. О'Мира (O'Meara, 1786–1836), «Записки доктора Антомарки, или Последние дни Наполеона» («Mémoires du docteur F. Antommarchi, ou Les derniers moments de Napoléon», 1825) Ф. Антомарки (1780–1838). Историографическая наполеоновская легенда исчерпывающе проанализирована в кн.: *Gonnard Ph. Les origines de la légende napoléonienne: L'Œuvre historique de Napoléon à Sainte-Hélène*. Paris, 1906.

⁶ О наполеоновской теме в творчестве Пушкина см.: *Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон: (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исследования и материалы*. Л., 1991. Т. 14. С. 5–32.

⁷ См.: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т.* СПб., 1999. Т. 1. С. 70, 71, 106, 108, 130, 176; СПб., 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 13.

⁸ Ср., например, во французской политической статье А. Д. Улыбышева «Беседа Бонапарта с английским путешественником» («Conversation entre Bonaparte et un Voyageur Anglais»), читавшейся в 1819 году на одном из заседаний петербургского общества «Зеленая лампа», где Наполеон назван «величайшим человеком моего столетия», а его жизнь — «рядом дел, из которых одного было бы достаточно, чтобы заслужить бессмертие» (цит. по: *Модзалевский Б. Л. К истории «Зеленой лампы» // Модзалевский Б. Л. Пушкин и его современники*. СПб., 1999. С. 51–52; пер. В. Б. Враской).

император теперь «великий человек» — «надменный герой», оценка которого не укладывается в рамки обычных человеческих критериев, но диктует многократное употребление эпитетов «чудесный» и «дивный».

Стихотворение тем не менее сохраняло ощутимую связь с предшествующей традицией, отчасти проявившуюся в характерных антинаполеоновских эпитетах («тиран», «губитель»), отчасти, и в большей степени, в самом ходе развития поэтической темы, очевидно следующем посланию В. А. Жуковского «Императору Александру» (1814). Может быть, поэтому Пушкин был не вполне доволен одой. 1 декабря 1823 года он писал А. И. Тургеневу в Петербург: «Кстати о стихах; вы желали видеть оду на смерть Н<аполеона>. Она не хороша, вот вам самые сносные строфы...» (далее приведены строфы 4–6, посвященные французской революции, и последняя строфа)⁹.

В «революционных» строфах пушкинской оды, на первый взгляд, была воспроизведена общепринятая политическая формула, приобретающая, по замечанию Б. В. Томашевского, характер «поэтического штампа»: «Везде было принято представлять революционную Францию по одному шаблону: все сводилось к казни короля и воцарению Наполеона»¹⁰. Консульство и Империя включались в эпоху Французской революции, в Наполеоне «видели только прямое порождение революции и победа над ним как бы сама собой означала прекращение этой революции и возвращение к старому режиму»¹¹. Пушкин, однако, вкладывает в традиционную схему принципиально новый смысл. Его оценка революционной эпохи теперь вовсе не определяется казнью Людовика XVI:

Когда, надеждой озаренный,
От рабства пробудился мир
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал...¹²

⁹ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 78.

¹⁰ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 178. Ср. эту схему, например, в оде «Вольность» (ст. 49–56): «Восходит к смерти Людовик / <...> И се — злодейская порфира / На Галлах скованных лежит» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 2. Кн. 1. С. 13, 15).

¹¹ Парсамов В. С. Декабристы и Франция. М., 2010. С. 15.

¹² Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 214.

Можно предположить, что на политическую концепцию пушкинского стихотворения оказали определенное влияние «Размышления об основных событиях Французской революции» («*Considérations sur les principaux événemens de la Révolution Française*») Жермены де Сталь (Staël, 1766–1817), вышедшие посмертно в апреле 1818 года в Париже; Пушкин должен был познакомиться с ними еще до отъезда из Петербурга¹³. В книге г-жи де Сталь доказывалась закономерность и неизбежность революции — одной из величайших эпох в истории общества, целью которой была борьба за законную (конституционную) свободу как единственную основу спокойствия и благоденствия любой нации. Наполеоновский режим, якобинская диктатура, абсолютизм Людовика XIV и Людовика XV, с точки зрения г-жи де Сталь, явления одного порядка — разные формы политического деспотизма, во все времена противостоявшего идеям свободы. «Независимо от того, будет ли Наполеон жив или погибнет, появится или нет он вновь на европейском континенте, у меня есть причина продолжать говорить о нем: это горячее желание, чтобы друзья свободы во Франции полностью отделили его дело от своего и чтобы они остерегались смешивать принципы революции с установлениями империи»¹⁴. Падение Наполеона не может, таким образом, перечеркнуть революцию, открывшую новую страницу в жизни общества — «эпоху установления представительных правлений». «Необходимость свободного правления, иначе говоря, ограниченных монархий для больших государств и независимых республик для малых, столь очевидна, что трудно поверить, чтобы кто-то чистосердечно отказался признать эту истину...»¹⁵.

«Я читаю теперь М-me Staël о революции, — сообщал Н. И. Тургенев брату Сергею 13 октября 1818 года. — Пропасть ума и в особенности благородства, и по сему я думаю, что сия книга будет иметь свое действие...»¹⁶ «Размышления...» как первое сочинение, содержащее исторический анализ революции, действительно,

¹³ Летом-осенью 1818 года «Размышления» читали и активно обсуждали в близком пушкинском окружении — Н. М. Карамзин, П. А. Вяземский, А. И. и Н. И. Тургеневы, И. И. Пущин. О книге г-жи де Сталь и восприятии ее в России см.: *Вольперт Л. И.* 1) А. С. Пушкин и госпожа де Сталь: К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 года // Французский ежегодник. 1972. М., 1974. С. 286–297; 2) Пушкинская Франция. СПб., 2007. С. 377–396.

¹⁴ *Staël G. de. Considérations sur les principaux événemens de la Révolution Française.* 3-me éd. Paris, 1820. Т. 3. Р. 150.

¹⁵ *Ibid.* Т. 1. Р. 14, 369.

¹⁶ Декабрист Н. И. Тургенев: Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 267.

оказали сильное влияние на политическое сознание эпохи. Тем не менее, Наполеон, вопреки предостережениям г-жи де Сталь, начинал ассоциироваться как раз с идеями свободы и революции. Тому немало способствовали, с одной стороны, охранительная политика Священного союза, с другой — память о либеральной (если не прямо революционной) политической программе Ста дней¹⁷. «Когда он был побежден, низвержен, — писал Ф. Ф. Вигель, — цари и народы возрадовались, в нем одном видя корень зла, причину всех бедствий и потрясений в мире. Они забыли о революции, об оставшейся после него осиротевшей матери, которая хотя более других восставала на него, но не могла не питать к нему нежности и для которой остался он последним упованием при возвращении отчасти старого порядка»¹⁸. На деле современные политические происшествия свидетельствовали о невозможности восстановления этого порядка. «Возвращение Бурбонского дома на французский престол и соображения мои впоследствии о сем происшествии, — показывал П. И. Пестель на следствии, — могу я назвать эпохою в моих политических мнениях, понятиях и образе мыслей; ибо начал рассуждать, что большая часть коренных постановлений, введенных революцией, были при реставрации монархии сохранены и за благие вещи признаны, между тем как все восставали против революции и я сам всегда против нее восставал»¹⁹. Реставрация абсолютистских режимов в Испании и итальянских государствах вызвала волну революций: в январе 1820 года — в Испании, в июле — в Неаполе, в марте 1821-го — в Пьемонте. Если итальянские революции были уже в апреле 1821 года подавлены австрийскими войсками, то в Испании в марте 1820 года восстановлена конституция кортесов. В Португалии в июле 1821 года вернувшийся из Бразилии король Жуан VI присягнул конституции. Около этого времени Пушкин записал в рабочей тетради одну из сентенций М. Ф. Орлова: «O... disoit en 1820: révolution en Espagne, révolution en Italie, révolution en Portugal, constitution par ci, constitution par là... Messieurs les souverains vous avez fait une sottise en détrônant Napoléon»²⁰. 27 мая 1822 года

¹⁷ См.: Парсамов В. С. Декабристы и Франция. С. 37–40.

¹⁸ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Ч. 6. С. 4.

¹⁹ Восстание декабристов: Документы и материалы. М.; Л., 1927. Т. 4. С. 90; см. также: Парсамов В. С. Декабристы и Франция. С. 15–16.

²⁰ «O... говорил в 1820: революция в Испании, революция в Италии, революция в Португалии, конституция здесь, конституция там... Господа государи, вы сделали глупость, свергнув Наполеона» (фр.) (Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 304, 486).

П. И. Долгоруков, чиновник кишиневской канцелярии, регулярно встречавшийся с Пушкиным у генерала Инзова, отметил в своем дневнике: «За столом у наместника Пушкин <...> начал рассуждать о Наполеонове походе, о тогдашних политических переворотах в Европе, и, переходя от одного обстоятельства к другому, вдруг отпустил нам следующий силлогизм: “Прежде народы восставали один против другого, теперь король неаполитанский воюет с народом, прусский воюет с народом, гишпанский — тоже; нетрудно расчесть, чья сторона возьмет верх”»²¹.

Будущему торжеству свободы посвящена и заключительная строфа пушкинского стихотворения, которую сам Пушкин в письме к А. И. Тургеневу характеризует как свой «последний либеральный бред»²²:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.²³

В «Размышлениях...» г-жи де Сталь был дан развернутый и очень нелицеприятный психологический портрет Наполеона, который не мог не заинтересовать Пушкина и, возможно, косвенно отозвался в его стихотворении²⁴. Но в поэтической трактовке фигуры французского

²¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 360–361 (Серия литературных мемуаров).

²² *Пушкин*. Полное собрание сочинений. Т. 13. С. 79.

²³ Там же. Т. 2. С. 216. Оригинальность пушкинской концепции особенно очевидна, например, на фоне написанного в том же году совершенно традиционного стихотворения Ф. Н. Глинки «Судьба Наполеона». Ср. у Глинки:

И все узнали: умер он,
И более о нем ни слова;
И стал он всем — как страшный сон,
Который не приснится снова...

(Глинка Ф. Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 206 (Библиотека поэта. Большая серия))

²⁴ Так, например, доминантой портрета, созданного г-жой де Сталь, является презрение к человечеству («он презирал нацию, одобрения которой искал»; «безразличие к судьбе и презрение к людям» и т. д. — *Staël G. de. Considérations sur les principaux évènements de la Révolution Française*. Т. 2. P. 196; 255). Ср. у Пушкина: «В его надеждах благородных / Ты человечество презрел» (*Пушкин*.

императора Пушкин, конечно, следовал той романтической героизации образа, которая выразилась в произведениях Байрона 1815–1816 годов, написанных после Ста дней и ссылки Наполеона на остров Св. Елены:

Idol of the soldier's soul!
First in fight, but mightiest now;
Many could a world control;
Thee alone no doom can bow.²⁵
(«From the French»)

Ко времени создания оды все наполеоновские произведения Байрона — «Прощание Наполеона» («Napoleon's Farewell», 1815), «С французского» («From the French», 1816), «Ода с французского» («Ode from the French», 1816), «О Звезде Почетного легиона» («On the Star of "the Legion of Honour"», 1816), строфы XXXVI–XLII третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Childe Harold's Pilgrimage») — должны были быть хорошо знакомы Пушкину по французским прозаическим переводам, вошедшим во второе (незавершенное) издание А. Пишо (Pichot, 1796–1877) и Э. де Салля (Salle)²⁶.

Долгие годы европейских войн свобода мира представлялась свободой от наполеоновского владычества. Однако, считает Байрон, свержение Наполеона миру свободы не принесло, поскольку движение к ней парадоксальным образом составляло исторический смысл как раз наполеоновской эпохи:

Farewell to thee, France! when thy diadem crowned me,
I made thee the gem and the wonder of earth, —
But thy weakness decrees I should leave as I found thee,
Decayed in thy glory, and sunk in thy worth.
<.....>

Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 214). Впрочем, эта черта отмечалась почти всеми современниками Наполеона и авторами, о нем писавшими.

²⁵ «Кумир души солдата! / Первый в бою, но более могущественный сейчас. / Многие могли бы подчинить себе мир, / Но тебя одного не смог подчинить рок» (англ.) (Byron. The Works: A new, revised and enlarged ed. London, 1904. Poetry. Vol. 3. P. 429).

²⁶ Byron. Œuvres complètes / Traduites de l'anglais par A. E. de Chastopalli. 2 éd., rev., corr. et augm. de plusieurs poèmes. Paris, 1820–1822. Vol. 1–5. Первые три тома, куда вошли наполеоновские стихи и «Паломничество Чайльд-Гарольда», вышли в Париже в начале августа 1820 года.

Farewell to thee, France! — but when Liberty rallies
Once more in thy regions, remember me then...²⁷

(«Napoleon's Farewell»)

Star of the brave! thy ray is pale,
And darkness must again prevail!
But, oh thou Rainbow of the free!
Our tears and blood must flow for thee.
When thy bright promise fades away,
Our life is but a load of clay.
And Freedom hallows with her tread
The silent cities of the dead;
For beautiful in death are they
Who proudly fall in her array;
And soon, oh, Goddess! may we be
For evermore with them or thee!²⁸
(«On the Star of "the Legion of Honour"»)

Even in this low world of care
Freedom ne'er shall want an heir;
Millions breathe but to inherit
Her for ever bounding spirit —
When once more her hosts assemble,
Tyrants shall believe and tremble —
Smile they at this idle threat?
Crimson tears will follow yet.²⁹
(«Ode from the French»)

²⁷ «Прощай, Франция! когда я был увенчан твоей короной, / Я сделал тебя жемчужиной и чудом земли, — / Но твоя слабость все определила: я должен оставить тебя такой же, какой нашел: / В твоей угасающей славе и твоём исчезающем достоинстве. <...> Прощай, Франция! — но когда Свобода возродится / В твоих областях, вспомни обо мне тогда...» (англ.) (*Byron. The Works. Poetry. Vol. 3. P. 428*).

²⁸ «Звезда храбрых! твой луч бледен, / И тьма должна снова восторжествовать! / Но ты, о Радуга свободных! / Наши слезы и кровь должны течь для тебя. / Когда гаснет твой многообещающий свет, / Наша жизнь становится тяжким грузом. / И свобода освящает своей поступью / Тихие города мертвых. / Потому что прекрасны в смерти те, / Кто гордо погибает в ее войске. / О богиня, да будем мы скоро / С ними или с тобой навеки!» (англ.) (*Ibid. P. 437–438*).

²⁹ «Даже в этом низком мире забот / Свобода никогда не останется без наследника; / Миллионы живут только для того, / Чтобы унаследовать ее неиссякающий дух. / Когда еще раз соберется сонм ее воинов, / Тираны поверят и задрожат. / Улыбнутся ли они этой будто бы тщетной угрозе? / Кровавые слезы все же прольются» (англ.) (*Ibid. P. 435*).

Состоянию посленаполеоновской Европы посвящена строфа XIX третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», вышедшей в 1816 году:

Fit retribution! Gaul may champ the bit
And foam in fetters; — but is Earth more free?
Did nations combat to make *One* submit?
Or league to teach all Kings true Sovereignty?
What! shall reviving Thralldom again be
The patched-up Idol of enlightened days?
Shall we, who struck the Lion down, shall we
Pay the Wolf homage? proffering lowly gaze
And servile knees to Thrones? No! *prove* before ye praise!³⁰

Поэтическая трактовка Наполеона как представителя идеи свободы, защитника принципов 1789 года совпадала с важнейшей составляющей исторического мифа, творимого на острове Св. Елены самим императором. У Пушкина она прозвучала вновь в написанном около середины декабря 1823 года стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», которое очевидным образом связано с размышлениями над современной исторической ситуацией и политическим положением Европы и России: деятельностью Священного союза, подавлением революций в Западной Европе, поворотом к внутренней политической реакции. Можно тем не менее с определенной долей уверенности говорить, что Пушкин сознательно создал именно поэтический образ, лишь относительно коррелировавший в его представлении с реальным историческим лицом. Свою оценку легенде историографической поэт дал годом позднее в отзыве об изданных Гурго и Монталоном «Мемуарах к истории Франции». «На своей скале (прости Боже мое согрешение!), —

³⁰ «Достойное возмездие! Пусть галл грызет удила / И беснуется в путях, стала ли Земля от того более свободной? / Разве народы бились для того, чтобы сломить *одного*? / Или объединились, чтобы научить всех королей истинному единовластию? / Как? неужели оживающее рабство снова станет / Подштопанным идиолом нашего просвещенного века? / Неужели мы, сразившие льва, / Воздадим почести волку? Предстанем перед тронами с потупленным взором, / Рабски склонив колени? Нет! *испытай*, прежде чем прославлять!» (англ.) (Ibid. Vol. 2. P. 228). Именно на эти стихи Байрона ссылался П. А. Вяземский, размышляя в письме к А. И. Тургеневу от 21 ноября 1820 года о неаполитанской революции: «Неужели Неаполно готовят участь Польши? Политический разбой! Как не вспомнить Байрона: “К чему праздновать кончину льва, когда пируют нами волки?”» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 105).

писал он брату из Михайловского в конце января — первой половине февраля 1825 года, — Наполеон поглупел — во-первых, лжет как ребенок³¹, 2) судит о таком-то не как Наполеон, а как парижский памфлетер, какой-нибудь Прадт или Гизо. Мне что-то очень, очень кажется, что Bertrand³² и Monthalon подкуплены! тем более, что самых важных сведений именно и не находится. Читал ты записки Nap<oléon>? Если нет, так прочти: это, между прочим, прекрасный роман mais tout ce qui est politique n'est fait que pour la canaille <но все, что относится к политике, писано только для черни (фр.)>³³.

В стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», ориентированном, кстати, так же, как и «Наполеон», на одическую традицию³⁴, происходит дальнейшая поэтизация образа:

То был сей чудный муж, посланник Провиденья,
Свершитель роковой безвестного вельня,
Сей всадник, перед кем склонялися цари,
Мятежной вольности наследник и убийца,
Сей хладный кровопийца,
Сей царь — исчезнувший, как сон, как тень зари.³⁵

Формула «посланник Провиденья» отсылает к провиденциалистской трактовке личности Наполеона, получившей достаточно широкое распространение в послевоенные годы и пришедшей на смену таким клише, как «сын счастья», «сын случая», которым ранее отдал дань и сам Пушкин³⁶. Здесь литературный вариант легенды также совпал

³¹ К этим словам Пушкиным сделано примечание: «То есть заметно».

³² А.-Г. Бертран (1773–1844) — дивизионный генерал, адъютант Наполеона, последовавший за ним на Св. Елену. Участвовал в записи под диктовку мемуаров Наполеона.

³³ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 13. С. 143.

³⁴ Оно написано чрезвычайно редкой в русской поэзии французской одической строфой (шестистишие, состоящее из шестистопных ямбических стихов, за исключением пятого — трехстопного; рифмовка — ААвССв), встречающейся у Ф. де Малерба (Malherbe, 1555–1628), Ж.-Б. Руссо (Rousseau, 1670–1741), П.-Д. Экушар-Лебрена (Ecouchard-Lebrun, 1729–1807), А.-Л. Тома (Tomas, 1732–1785) Н.-Ж.-Л. Жильбера (Gilbert, 1751–1780) и др. См.: *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 83–84.

³⁵ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 311.

³⁶ См. в «Воспоминаниях в Царском Селе»: «Где ты, любимый сын и счастья и Беллонь»; в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году»: «Содрогся счастья сын...» (См.: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 1. С. 72, 74, 130; см. также: *Муравьева О. С.* Пушкин и Наполеон. С. 7, 14–15). Мысль, что стремительное возвышение и могущество

с историографическим: о предопределенности всей своей жизни настойчиво говорил сам Наполеон в диктовавшихся им в изгнании мемуарах. Гораздо интереснее определение «всадник» и странное сочетание «тень зари». Они уходят корнями в эпоху наполеоновских войн, в апокалипсические трактовки Наполеона, согласно которым Наполеон — Антихрист, Люцифер, а также (продолжая этот ряд) Денница, «утренняя звезда», «сын зари»³⁷. В это же семантическое поле попадает и апокалипсический «всадник». Дальнейшее движение поэтической темы диктовалось формулами церковного богослужения: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази его. Яко исчезает дым, да исчезнут»³⁸. С одной стороны, найденное Пушкиным сочетание «исчезнувший, как сон, как тень зари» концентрирует религиозно-мистические смыслы, с другой — не получив прямой поддержки в общей образной системе стихотворения, эти смыслы не получают и своего прямого значения, придавая поэтическому образу некую абстрактно-символическую обобщенность и глубину.

Найденные в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» поэтические формулы в дальнейшем Пушкиным устойчиво повторялись:

Все он, все он — пришлец сей бранный,
Пред кем смирились цари,
Сей ратник, вольностью венчанный,
Исчезнувший, как тень зари.

(«Герой», 1830)³⁹

Наполеона — игра случая, счастливого стечения обстоятельств, проводилась, в частности, Ф.-Р. де Шатобрианом в антинаполеоновском памфлете «О Бонапарте и о Бурбонах» («De Buonaparte et des Bourbons»), опубликованном в начале апреля 1814 года, спустя несколько дней после входа союзников в Париж, и сразу же появившемся в русской печати (Сын отечества. 1814. № 18–20). Как и у Шатобриана, в лицейских стихотворениях Пушкина формула «сын счастья» имеет безусловные негативные коннотации.

³⁷ Так, в оде С. И. Висковатова «Время» (1814), написанной по случаю взятия Парижа, Наполеон — «злой вожь Геэны», «вдохновенный адом князь тьмы»; в оде Г. Р. Державина на победу при Лейпциге (1813) — «надменный запада Денница», в его «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из отечества» (1813) — «седьмглавый Люцифер». См.: Вацуро В. Э. Тень зари // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 82–84; Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон. С. 23.

³⁸ Ср. в стихотворении Н. М. Карамзина «Освобождение Европы и слава Александра I» (1813): «Исчез, как безобразный сон!».

³⁹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 251.

Сей муж судьбы, сей странник бранный,
Пред кем унизились цари,
Сей всадник, папою венчанный,
Исчезнувший как тень зари.

(Сожженная глава «Евгения Онегина», 1830)⁴⁰

Наполеоновская тема в целом не получила в русской поэзии широкого развития, почему и пушкинский вариант «наполеоновской легенды» не имел большого влияния. Впрочем, он не был очевидным и легко «прочитываемым» для современников. «Революционные» строфы «Наполеона» при публикации стихотворения были изъяты — цензурная купюра лишь отчасти восполнялась распространением полного текста в списках. Стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» — необходимое связующее звено между «Наполеоном» и «Героем» — оставалось неопубликованным и читателям не известным.

Другим после Пушкина поэтом, в творчестве которого сколько-нибудь заметно присутствует тема Наполеона, стал Лермонтов. По воспоминаниям Е. А. Сушковой, юный Лермонтов «декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном»⁴¹. Фигура Наполеона, несомненно, должна была привлечь Лермонтова своей «инаковостью», холодным индивидуализмом, презрением к людям и судьбе. В руках у Лермонтова, как видим, были и байроновский, и пушкинский варианты «наполеоновской легенды». Поэт, однако, прошел мимо них, ориентируясь на другие литературные образцы. Первым из них для Лермонтова стало стихотворение «Бонапарт» («Bonaparte») А. Л. М. де Ламартина (Lamartine, 1790–1869), вошедшее в сборник «Новых поэтических размышлений» («Nouvelles Méditations poétiques»), вторым — баллады австрийского поэта Й.-К. Цедлица (Zedlitz, 1790–1862) «Корабль призраков» («Geisterschiff», 1832) и «Ночной смотр» («Nächtliche Heerschau», 1827).

«Бонапарт», своего рода «торжественное слово» Ламартина поэта над гробом сверженного императора, не имел прямого отношения к «наполеоновской легенде», главные темы которой, по выражению современного исследователя, не трогали Ламартина, разбиваясь о тройную броню его нравственного чувства, здравого

⁴⁰ Там же. Т. 6. С. 522–523.

⁴¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 88 (Серия литературных мемуаров).

смысла и классических литературных предпочтений⁴². Ламартин отказал Наполеону и в посмертной славе («La gloire efface tout!.. tout exèpté le crime»⁴³), и в праве на поэтическое бытие («Son cercueil est fermé! Dieu l'a jugé! Silence!»⁴⁴). «Запоздалый классик» в кипучей фаланге романтиков, в глазах которых Наполеон воплощал саму романтическую идею, а его судьба приобретала масштабы величественной национальной эпопеи, он не был со своим «Бонапартом» услышан европейскими современниками⁴⁵, однако в русской поэзии удивительным образом оставил заметный след⁴⁶.

«Новые поэтические размышления» вышли в Париже в конце сентября 1823 года, в декабре 1823-го или начале 1824-го со стихотворением Ламартина познакомился Пушкин⁴⁷, в начале октября 1824 года им были добавлены две строфы в стихотворение «Наполеон»⁴⁸:

Искуплены его стяжанья
И зло воинственных чудес
Тоскою душевного изгнания
Под сенью чуждою небес.
И знойный остров заточенья
Полнощный парус посетит,
И путник слово примиренья
На оном камне начертит,
Где, устремив на волны очи,

⁴² См.: Court A. Lamartine et la légende napoléonienne // L'Ull Critic. 1992. № 2. P. 37.

⁴³ «Слава затмевает все!.. все, кроме преступления» (*фр.*) (Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 418). Ламартин имеет здесь в виду убийства герцога Энгиенского.

⁴⁴ «Его гроб закрыт! Бог ему судья! Молчание!» (*фр.*) (Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 420).

⁴⁵ См.: Court A. Lamartine et la légende napoléonienne. P. 38–39.

⁴⁶ О популярности стихотворения Ламартина в России свидетельствует число переводов: «Воспоминания о Бонапарте» Н. С. Бобрищева-Пушкина, напечатанные в 1824 году в «Сыне отечества» (№ 21), два анонимных перевода (полный и отрывка) в «Русском зрителе» 1828 года (№ 15–16) и альманахе «Венок граций» на 1829 год, Н. Д. Иванчина-Писарева в его книге «Чем богат, тем и рад» (М., 1832) и, наконец, перевод А. И. Полежаева в его сборнике «Кальян» (М., 1833).

⁴⁷ Вошедшее в «Новые поэтические размышления» стихотворение «Умиравший поэт» («Le Poète mourant») цитируется Пушкиным в письме к брату от середины января — начала февраля 1824 года, см.: Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 13. С. 86.

⁴⁸ Черновой вариант этих стихов, первоначально предназначенных для стихотворения «К морю», написан в сентябре 1824 года.

Изгнанник помнил звук мечей,
И льдистый ужас полуночи,
И небо Франции своей;
Где иногда, в своей пустыне
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В уныньи горьком думал он.⁴⁹

В добавленных строфах отозвались пейзажная экспозиция стихотворения Ламартина:

Sur un écueil battu par la vague plaintive,
Le nautonier de loin voit blanchir sur la rive
Un tombeau près du bord par les flots déposé;
Le temps n'a pas encor bruni l'étroite pierre,
Et sous le vert tissu de la ronce et du lierre
On distingue... un sceptre brisé!⁵⁰

и картина размышляющего Наполеона на берегу океана:

Tel qu'un pasteur debout sur la rive profonde
Voit son ombre de loin se prolonger sur l'onde
Et du fleuve orageux suivre en flottant le cours;
Tel du sommet désert de ta grandeur suprême,
Dans l'ombre du passé te recherchant toi-même,
Tu rappelais tes anciens jours!

Ils passaient devant toi comme des flots sublimes
Dont l'oeil voit sur les mers étinceler les cimes,
Ton oreille écoutait leur bruit harmonieux!
Et, d'un reflet de gloire éclairant ton visage,
Chaque flot t'apportait une brillante image
Que tu suivais longtemps des yeux!

⁴⁹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 216.

⁵⁰ «На краю скалы, о которую с жалобой бьется волна, / Пловец издалека видит белеющую на берегу / Гробницу, доступную волне; / Узкий камень еще не потемнел от времени, / И в гуще зелени плюща и ежевики / Можно различить... разбитый скипетр!» (фр.) (Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 410).

Là, sur un pont tremblant tu défiais la foudre!
Là, du désert sacré tu réveillais la poudre!
Ton coursier frissonnait dans les flots du Jourdain!
Là, tes pas abaissaient une cime escarpée!
Là, tu changeais en sceptre une invincible épée!⁵¹

Пушкинские реминисценции из Ламартина достаточно отдаленны. Более того, по мнению Е. Г. Эткинда, они несут в себе элемент полемики⁵². Подчеркивая человеческие черты Наполеона — томление изгнания, горечь одиночества, любовь к сыну, Пушкин противопоставляет своего Наполеона «бесчеловечному» образу, созданному французским поэтом⁵³, сам еще более сближаясь с «загробной литературой Св. Елены». Позднее в стихотворении «Герой», дав, подобно Ламартину, перечень великих моментов жизни Наполеона, Пушкин предпочтет военным победам человечески значимый эпизод чумного госпиталя в Яффе и декларирует: «Оставь герою сердце...»⁵⁴

Первое же из наполеоновских стихотворений Лермонтова начинается с ламартиновской пейзажной экспозиции:

Где бьет волна о брег высокий,
Где дикий памятник небрежно положен,

⁵¹ «Подобно тому как пастух, стоя на берегу глубокой реки, / Видит свою тень, простертую в волнах / И колеблемую бурными волнами, / Так с пустынной вершины своего величия, / Пытаясь различить себя в тени прошлых лет, / Ты вспоминал прежние дни! / Они проходили перед тобой как величественные волны, / Блещущие гребни которых видит взор на поверхности моря, / Ты слушал их стройное звучание! / И, освещая твое лицо отблеском славы, / Каждая волна несла тебе сияющий образ, / Который ты долго провожал взором! / Там на колеблющемся мосту ты бросал вызов молнии! / Там ты возмущал прах священной пустыни! / Твой скакун был охвачен дрожью в водах Иордана! / Там твоя нога попирала крутую вершину! Там ты менял непобедимую шпагу на скипетр!» (*фр.*) (Там же. С. 418).

⁵² См.: Эткинд Е. Г. Божественный Глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 189–190.

⁵³ Jamais, pour éclaircir ta royal tristesse,
La coupe des festins ne te versa l'ivresse;
Tes yeux d'une autre pourpre aimaient à s'enivrer!
Comme un soldat debout qui veille sous les armes,
Tu vis de la beauté le sourire ou les larmes,
Sans sourire et sans soupire!

(«Никогда не пытался ты рассеять свою царственную грусть, / Насладившись кубком пиров; / Твои глаза опьянялись другим пурпуром! / Как бодрствующий часовой, / Ты смотрел на улыбку и слезы красоты / Без улыбки и без вздоха!» — *фр.*) (Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 414).

⁵⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 253.

В сырой земле и в яме неглубокой —
Там спит герой, друзья! — Наполеон!..
Вещают так: и камень одинокий,
И дуб возвышенный, и волн прибрежных стон!..
(«Наполеон», 1829 — I, 45)

Прямую зависимость от Ламартина обнаруживает и ряд последующих юношеских стихотворений — «К ***» («Не говори: одним высоким...») (1830), «Наполеон. (Дума)» («В неверный час, меж днем и темной...») (1830), «Св. Елена» («Почтим приветом остров одинокий...») (1831), — варьирующих тот же статичный образный комплекс: отверженный и преданный миром герой (или тень умершего героя) на скале в океане. Напрасно Вяземский в 1836 году указывал современным поэтам на эпический масштаб наполеоновской темы: «По холсту, растянутому для изображения странствований его от Альпов до пирамид, от пирамид до Кремля, от Кремля до скалы Св. Елены, — есть где кисти поразгуляться. В группах, в массах, в движении, в эффектах, в сшибках света и тьмы также недостатка не будет. В нем являются судьба, целый мир, олицетворившиеся в одном человеке, который себя и кругом себя все пересоздал и сам пережил себя и создание свое»⁵⁵. Вновь обратившись к образу Наполеона спустя несколько лет в 1840 году, Лермонтов остается верен темам Св. Елены, смерти и изгнания, выбирая для перевода балладу Цедлица, в принципе, так же, как и Ламартин, чуждого «наполеоновской легенде», которая и у Байрона, и у Пушкина, и во французской поэзии, у Беранже или В. Гюго⁵⁶, все время корреспондирует с легендой историографической, имея в виду историческую миссию Наполеона, его «революционный» генезис, идею свободы и т. д. Только в «Последнем новоселье» (1841), в поэтическом отношении наиболее самостоятельном наполеоновском стихотворении Лермонтова, идеологический концепт четко заявлен. Однако именно здесь происходит резкое нарушение констант «наполеоновской легенды». Революция оказывается несомненным злом, а историческая миссия Наполеона видится в обуздании этого зла:

Ты жалок, потому что вера, слава, гений,
Все, все великое, священное земли,

⁵⁵ Современник. 1836. Т. 2. С. 269–270.

⁵⁶ О непростой эволюции Гюго в 1820-е годы от откровенного антибонапартизма к признанию и приятию бывшего императора см.: Descotes M. La légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle. Paris, 1967. P. 187–203.

С насмешкой глупою ребяческих сомнений
Тобой растоптано в пыли.
Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача,
И все заветные отцовские поверья
Ты им рубил, рубил сплеча, —
Ты погибал... и *он* явился, с строгим взором,
Отмеченный Божественным перстом,
И признан за вождя всеобщим приговором,
И ваша жизнь слилася в нем, —
И вы окрепли вновь в тени его державы,
И мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могущества и славы,
Которой вас он одевал.

(II, 182–183)

Резкость и нетрадиционность этой идеологической схемы смягчается и затемняется, впрочем, рефлексамидической традиции, перенесением читательского внимания с семантики на эмоциональные декламационные формулы, самостоятельные в своем смысловом воздействии.

Разрыв поэтической «наполеоновской легенды» с историографической, произошедший в творчестве Лермонтова, обращивался ее разрушением. И дело не только в том, что для русской поэтической генерации 1830-х годов тема Французской революции уже оказывалась нерелевантной. Поэтическая работа Лермонтова с «наполеоновской легендой» наводит на мысль, что лермонтовской художественной системе чужды семантически и идеологически нагруженные идейные комплексы. Эволюция поэтических форм вытесняла их, а вместе с ними и наполеоновскую тему в область прозы.

Т. А. Савоськина

*(Измаильский государственный
гуманитарный университет,
Украина)*

Лики Булгарина в творчестве Лермонтова

Роль Лермонтова в становлении и развитии «булгаринского мифа» до сих пор остается малоизученной на фоне продуктивных исследований личных и творческих взаимоотношений между Булгариным и Пушкиным, а также Н. А. Полевым, Гоголем, Грибоедовым. Как справедливо отмечал В. Э. Вацуро, трудность изучения Лермонтова заключается в его «закрытости» и «изолированности»: у него нет критических статей или литературных писем, составляющих тот обширный фактический материал, который боится от соблазнительных субъективных интерпретаций. «Почти единственным материальным предметом изучения, — резонно замечал литературовед, — оказывается его [Лермонтова. — Т. С.] творчество, а методом изучения — внутритекстовое чтение и размышление о прочитанном»¹. Этот метод исследования и положен в основу данной статьи.

Известно, что Лермонтов и Булгарин знакомы не были, однако личная позиция поэта по отношению к популярному писателю и журналисту в его творчестве проявлена однозначно. Попытаемся прояснить, какие художественные приемы оценочного характера использовал в своих произведениях Лермонтов для воссоздания литературной, нравственной и политической репутации Булгарина.

Первые представления Лермонтова о моральном и литературном облике Булгарина формировались еще в Московском университетском благородном пансионе. В этом смысле показательным юношеским стихотворением поэта «Романс» («Коварной жизнью недовольный...», 1829). В существующих комментариях к нему лермонтоведами не единожды высказывалось предположение о том, что написано оно по

¹ Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 689 (письмо к Т. Г. Мегрелишвили от конца 1996 — начала 1997 года).

случаю отъезда Степана Петровича Шевырева в Италию в 1829 году, после острой полемики с главным редактором «Северной пчелы» Фадеем Венедиктовичем Булгариным, получившей косвенное отражение в поэтическом тексте. И. Андроников первым высказал об этом догадку, которая представляется совершенно убедительной². Однако с интересующей нас точки зрения отроческое произведение Лермонтова не рассматривалось. Считаю целесообразным обратиться к анализу «Романса», позволяющему уяснить авторскую оценку личностного и профессионального облика издателя «Северной пчелы».

Мы не располагаем материалом, подтверждающим личное знакомство Лермонтова с Шевыревым. Вместе с тем с достаточной степенью убедительности можно констатировать, что имя его, фигурировавшее на доске отличных воспитанников университетского пансиона, было хорошо известно поэту. Интерес Лермонтова к Шевыреву как к человеку и поэту, теоретику и критику во многом поддерживался его первыми литературными наставниками А. Ф. Мерзляковым и особенно С. Е. Раичем, активно сотрудничавшими с «Московским вестником», соредактором которого был их бывший ученик Шевырев. Литературоведы неоднократно отмечали, что Лермонтов внимательно читал «Московский вестник», знакомясь через него с поэзией Шевырева, его теоретическими и критическими статьями. Вероятно, Лермонтов кое-что знал от своих учителей и о личной жизни, и об индивидуальных особенностях Шевырева; отзвуки этого угадываются в его юношеском стихотворении.

Особенностью лермонтовского «Романса» является то, что его художественное пространство представляет двухуровневую структуру: эксплицитных и имплицитных смыслов. На первом уровне определяется повествование о событиях, интимных переживаниях лирического субъекта, ассоциирующихся на втором уровне с фигурой Шевырева и его непростыми отношениями с Булгариным. «Шевыревская» тема распознается в поэтическом тексте благодаря системе определенных средств (образов, слов-сигналов, аллюзий), обуславливающих подтекстовое движение лирического дискурса.

Почти документально звучат стихи безличного повествователя «Летел, изгнанник самовольный, / В страну Италии златой» (I,

² *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 423 (коммент. Б. М. Эйхенбаума при участии И. Л. Андроникова и др.). Полемическую оценку этой гипотезы см.: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 403 (коммент. А. С. Бодровой, О. В. Миллер, Н. Г. Охотина, И. С. Чистовой).

22). Слово сочетание «изгнанник самовольный», отсылающее к устойчивовому в поэзии того времени мотиву добровольного изгнания, выступает ситуативным сигналом, ассоциирующимся с номинацией страны, в которую выехал Шевырев в 1829 году после резких нападок в его адрес Булгарина, вызвавших некоторую панику в редакции «Московского вестника».

Следующий за ними монолог лирического субъекта, графически разделенный на ряд самостоятельных реплик, можно рассматривать как цепь фрагментов, внутренне расширяющих биографическое поле Шевырева. Заслуживают внимания строки из первой строфы: «Забуду ль вас, сказал он, други? / Тебя, о севера вино? / Забуду ль, в мирные досуги / Как веселило нас оно?» (I, 22). Не слишком на этом настаивая, осмелимся предположить, что образный ряд — «други», «вино», «мирные досуги», усиленный эмоционально-экспрессивным каскадом риторических вопросов, может выступать декодированной частью «автобиографического мифа» Шевырева. О роли вина на общих собраниях сотрудников «Московского вестника» и литературных встречах друзей писал в своих воспоминаниях редактор журнала М. П. Погодин: «С Шевырем споры доходили у нас чуть не до слез, и когда, в общих собраниях сотрудников, у спорщиков уже не хватало сил и горло пересыхало, запивались кипрским вином... но отнюдь не до излишества, а только в меру, пока оно веселит сердце человеческое»³.

О способности Шевырева искать вдохновения в вине рассказывал в своих автобиографических записках историк С. М. Соловьев: «Шевырев <...> был физически слаб перед вином, и как немного охмелеет, то сейчас растает и начнет говорить о любви, о согласии, братстве и о всякого рода сладостях <...> однажды Пушкин, слушая пьяного оратора, проповедующего довольно складно о любви, закричал: “Ах, Шевырев! Зачем ты не всегда пьян!”»⁴.

Адресатная направленность угадывается в стихах «Душа души моей! тебя ли / Заглядят в памяти моей / Страна далекая, печали / <...> Нет! <...> Все будешь ты в моих очах!» (I, 22). Подтекст здесь поддерживается аллюзией на некую сердечную привязанность Шевырева, оставленную в Петербурге. О ней писал В. П. Титов, ожидая приезда своего коллеги из Москвы в Петербург: «Благодари меня за следующее: твою приятельницу m-lle N. etc. я уверял, что ты не

³ Погодин М. П. Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2. С. 37–38.

⁴ Соловьев С. М. Записки. Пг., 1915. С. 48.

мог забыть Питера и желаешь ехать в чужие края, чтобы иметь случай хоть мимоходом видеть ее еще раз»⁵. Возможно, этой особой могла оказаться молодая графиня Александра Ивановна Лаваль, которой Шевырев перед отъездом на чужбину посвятил стихотворение под названием «Партизанке классицизма», написанное и опубликованное в Петербурге в 1829 году в альманахе «Подснежник».

Как видим, развитие лирического сюжета «Романса» в его «поверхностной» и «внутренней» структуре нацелено на выявление романтического начала в духовной жизни лирического субъекта, гипотетически спроецированного на Шевырева, романтические устремления которого были хорошо известны Лермонтову. Мироощущение лирического субъекта неизбежно порождает исконно романтическую коллизию, акцентированную в начале стихотворения «ситуацией расставания» и связанных с ней мотивов враждебности мира, изгнанничества, чужбины: «Коварной жизнью недовольный, / Обманут низкой клеветой, / Летел, изгнанник самовольный, / В страну Италии златой» (I, 22). Находясь во взаимодействии с другими имплицитными сегментами поэтического текста, начальные стихи инициируют порождение второго, более глубинного смысла, который, по предположению лермонтоведов, адресован полемическому противостоянию Шевырева и Булгарина.

Осмысление биографического подтекста актуально для уяснения литературных симпатий и антипатий Лермонтова на этапе становления его поэтического творчества. Личное отношение пансионера к Шевыреву и Булгарину как главным оппонентам конкурирующих изданий эксплицируется в тексте через систему языковых средств оценочного характера. К положительной оценочной зоне вполне можно отнести словосочетания «коварной жизнью», «изгнанник самовольный», выражающие сочувствие, духовную близость безличного повествователя к лирическому субъекту на внешнем уровне текста, а на внутреннем — Лермонтова к Шевыреву.

В зоне отрицательной аксиологии находится эмоционально-оценочное высказывание «Обманут низкой клеветой». Словосочетание «обманут клеветой» в литературном языке считается стилистической ошибкой, в стихотворном же тексте Лермонтов использует плеоназм как выразительное средство для усиления наиболее важного смысла, проявляющего авторскую позицию. Повтор неодинаковых, но сходных по семантике лексем, означающих ложь, ложное сообщение, в

⁵ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 303.

сочетании с определением «низкий» создает представление о циничной клевете. Этот акцентирующий смысл формирует ассоциативно-семантическое поле, связанное с именем Фаддея Булгарина, отличающегося неразборчивостью средств в литературной полемике. О какой «низкой клевете» Булгарина по отношению к Шевыреву могла идти речь? Вероятно, автор «Романса» намекает на клеветническую статью Булгарина об «Эдинбургском вестнике», опубликованную в «Северной пчеле» за 1828 год в № 38, в разделе «Смесь». Она была написана в отместку Шевыреву, поместившему в «Московском вестнике» (1828, № 1) «Обзор русской словесности за 1827 г.», в котором глава «московской школы» с присущим ему критическим азартом уничижительно высказался по поводу нравоописательных сочинений Булгарина и его коммерческой газеты «Северная пчела». Оскорбленное авторское самолюбие побудило Булгарина на ответную реакцию.

Хорошо зная механизмы воздействия на сознание невзыскательной публики, Булгарин пишет статью в форме анекдота, легко воспринимаемого массовой аудиторией. Иронизируя над «Московским вестником», выведенным под созвучным, а потому и узнаваемым названием «Эдинбургский вестник», автор статьи направляет острие словесного оружия на главного своего противника — Шевырева, который становится центральной фигурой небольшой комической истории. Объект осмеяния персонифицируется в образе «несчастливого Поэта», призывающего своих сотрудников поднять падающий рейтинг издания за счет «брани» с другими журналами. «Вообще люди любят, когда другие смело нападают на огромные репутации; <...> публика требует сильных ощущений, — наставляет Поэт своих товарищей. — Начнем браниться со всеми журналами, разругаем в пух всех лучших писателей, поэтов и прозаиков, исключая лорда Байрона и самих себя. Сделаем обозрение всех журналов, и скажем, что все они никуда не годятся. Это возбудит любопытство публики, и даст почувствовать, что наш журнал лучше всех»⁶. Текстовые маркеры апеллируют к памяти читателя о публикациях произведений Байрона и критических обзорах на страницах «Московского вестника».

Издатель газеты «Северная пчела» в доступной форме навязывал читателю ложное представление о «Московском вестнике» как о сборище бесталаных мальчиков, стремящихся заработать

⁶ Северная пчела. 1828. № 38, 29 марта.

дивиденды за счет «бранчивой критики», которую удается, однако, обернуть против их же издания. Булгарин виртуозно использует здесь антирекламу журнала-конкурента в качестве инструмента скрытой рекламы собственной газеты. Этот рекламный трюк моделирует эффектную концовку болгаринского анекдота с ее неожиданной для читателя развязкой: «...ни один журнал, ни один писатель не отвечал на глупые критики», в результате чего журнал «наделал много шума в своем кругу — упал, и один из бывших его сотрудников в предосторожность публике напечатал этот анекдот в “Эдинбургском маяке”»⁷.

За этим пасквилем последовало еще несколько резких выпадов Булгарина против Шевырева. В «Письмах к издателям “Северной пчелы”» он подверг необъективной критике «поэзию мысли» Шевырева, в частности, стихотворение «Мысль», которое Пушкин считал «одним из замечательнейших стихотворений текущей словесности»⁸, Булгарин же назвал его «бестолковщиною» и «философическо-аллегорическим вздором»⁹.

Авторская стратегия Булгарина-журналиста была откровенно направлена на подрыв авторитета и имиджа молодых шеллингианцев, вытеснение из массового сознания представления о «Московском вестнике» как о серьезном интеллектуальном журнале. Он сознательно искажал образ Шевырева, фальсифицировал идеалы и ценностные установки «Московского вестника» и тем самым вводил в заблуждение читающую публику. К этим литературным событиям, вероятно, и отсылает лермонтовский плеоназм «Обманут низкой клеветой», образующий аксиологическое поле внутреннего пространства начальных стихов «Романса».

Рассматривая стихотворение с позиции подтекстового назначения, констатируем, что юный поэт формально ничего не сказал ни о Шевыреве, ни о Булгарине, а по существу сказал очень многое. Используя подтекст как особый способ построения поэтического текста, Лермонтов значительно расширил содержательную информацию произведения. Через систему языковых средств оценочного характера начинающий поэт манифестировал свою

⁷ Там же.

⁸ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1941. Т. 14. С. 21 (письмо к М. П. Погодину от 1 июля 1828 года).

⁹ См.: О высоком и прекрасном в сочинениях г. Степана Шевырева: (Письмо к издателям «Сев. Пчелы») // Северная пчела. 1828. № 52, 1 мая; Письмо к Издателям Северной Пчелы // Северная пчела. 1828. № 58, 15 мая.

принадлежность к литературному кругу Шевырева, а шире — «Московскому вестнику», эстетические воззрения которого ему были близки, одновременно осудив журнальную беспринципность издателя «Северной пчелы». Уничтожающая оценка «низкий клеветник» носит характер лермонтовского приговора, не подлежащего обжалованию. Таким образом, отроческое стихотворение «Романс» положило начало формированию образа Булгарина как антигероя в лермонтовской поэзии с характерным для нее «небывало большим значением художественного подтекста» и богатством ассоциаций, требующих «активного и творческого восприятия»¹⁰.

Негативный образ Булгарина получил свое дальнейшее развитие в эпиграммах Лермонтова, написанных спустя восемь лет после стихотворения «Романс». Конкретный адресат эксплицирован, поскольку в обоих текстах фигурирует имя Фадей:

Россию продает Фадей
Не в первый раз, как вам известно,
Пожалуй он продаст жену, детей
И мир земной и рай небесный,
Он совесть продал бы за сходную цену,
Да жаль, заложена в казну.
(II, 98)

Россию продает Фадей
И уж не в первый раз, злодей.
(II, 99)

Считается, что непосредственным поводом для создания эпиграмм явилось издание многотомного труда Булгарина «Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях» (1837), разрекламированного им же самим на страницах «Северной пчелы». Однако среди современников Лермонтова бытовало мнение, что эта «ручная книга для русских всех сословий» написана вовсе не Булгариным, а сотрудником его газеты Н. А. Ивановым, работу которого редактор беззастенчиво присвоил себе. Не опровергая этого факта, действительно, могущего послужить импульсом для сочинения Лермонтовым эпиграммы,

¹⁰ Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 58.

обратим внимание на то, что семантические акценты сатирической «диалогии» вполне могут апеллировать к более широкой житейской и литературной биографии Булгарина, явившейся предпосылкой для формирования и развития так называемого булгаринского мифа.

В литературный контекст этого мифа вписана и эпиграмма Лермонтова. Ориентируясь не только на пушкинскую традицию, но и на инвективы других «литературных аристократов» в адрес Булгарина, поэт обыгрывает в эпиграммах несколько основополагающих идей, связанных в общественном мнении с именем популярного журналиста. Объект обличения в лермонтовских текстах — продажность Булгарина, разоблачаемая посредством многократно повторяющегося глагола «продает», актуализирующего не только изреченную, но и скрытую мысль автора. Благодаря повтору ключевой лексемы, усиливающей каждую следующую часть высказывания, «продажность» Фадея приобретает семантическую объемность, стереоскопичность. Она соотносится и с его политическим ренегатством, и с доносами в III отделение, и с коммерческой деятельностью издателя, и, наконец, с потерей собственного достоинства ради выгоды. Начальные стихи первой эпиграммы, вариативно репрезентированные во второй эпиграмме, как бы делают легитимным этот факт «продажности», не подлежащий уже никакому сомнению; границы чести и бесчестия у Фадея настолько нивелированы, что он готов и совесть продать «за сходную цену», но, к сожалению, она уже «заложена в казну». Литературная беспринципность Булгарина, скрыто осуждаемая в «Романсе», теперь явно корреспондирует у Лермонтова с идейной беспринципностью издателя «Северной пчелы». «Играя» множеством смысловых оттенков, Лермонтов создает многоликий и одновременно безликий образ Булгарина, имя которого под пером поэта практически превращается в нарицательное или, правильнее сказать, в порицательное — он «злодей».

Итак, к концу 1830-х годов Лермонтов уже открыто декларировал свою принадлежность к антибулгаринской писательской и журнальной коалиции, поставившей цель «вскрыть ничтожество Булгарина» и его бездарных творений. Этой стратегии Лермонтов не изменял и в дальнейшем. Несмотря на отсутствие явных полемических выпадов против Булгарина в зрелом творчестве Лермонтова, все же обличение известного писателя и его персонажей в завуалированной форме просматривается в отдельных произведениях поэта. В этом смысле интересен образ Грушницкого из романа «Герой нашего времени», который, по мысли В. Н. Турбина, «эпиграмматически»

обращен к главному герою романа «Иван Иванович Выжигин»¹¹. Действительно, по своему бытовому поведению и жизненным установкам Грушницкий и Выжигин как бы зеркально отражают друг друга. Оба безосновательно претендуют на статус «героев романа»; производить эффект для них — наслаждение. Вместе с тем польский оттенок фамилии Грушницкого, ассоциирующийся с национальным происхождением Булгарина, заставляет задуматься над вопросами: не ориентировался ли Лермонтов в изображении Грушницкого на пародийный принцип пушкинского памфлета «Настоящий Выжигин», вошедшего в состав статьи «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», в котором через булгаринских героев разоблачался сам автор? не являются ли в данном случае «серая шинель» Грушницкого и «фризовая шинель» Выжигина, упомянутая в аннотации четвертой главы пушкинского памфлета, у обоих писателей характерологическим знаком «настоящего» Булгарина — сочинителя и человека, не способного подняться над уровнем убогой повседневности? Следуя данной логике, правомерным представляется осмысление сюжетной линии Грушницкого как последовательной дискредитации булгаринского героя и его автора, которых убивает на скале величественного Кавказа не столько Печорин, сколько Лермонтов, провозглашая тем самым окончательную победу классической литературы над беллетристикой.

Подводя итог, отметим, что на формирование отношения Лермонтова к Булгарину оказала влияние близкая ему по духу творческая среда: вначале — круг «Московского вестника», позднее — Пушкин и его литературное окружение. Основные механизмы создания негативного образа Булгарина у поэта — подтекст, инвектива как тип художественной речи, интертекстуальные маркеры. Манифестируя свою принадлежность к корпорации «литературных аристократов», Лермонтов содействовал развитию одиозной репутации Булгарина, имя которого современные литературоведы сегодня пытаются реабилитировать. Вряд ли все вышеизложенное можно считать бесспорным. Однако можно выразить надежду на то, что общее направление в изучении проблемы обозначено верно.

¹¹ См.: Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 144.

Ю. М. Прозоров

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

Из историко-литературного комментария к «юнкерским» поэмам Лермонтова

1

В поэтическом наследии Лермонтова есть три произведения, пользовавшиеся до последнего времени сомнительной и смутной славой запрещенных к печати или во всяком случае для нее неудобных. Это небольшие по объему (как и было предписано байроновской реформой лиро-эпических жанров) поэмы, образующие подобие поэтической серии и вышедшие из-под пера поэта в период его пребывания в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, а если быть более точным, в 1833–1834 годах — «Гошпиталь», «Петергофский праздник» и «Уланша». Несмотря на то что эти лермонтовские сочинения не раз появлялись в печати¹, в том числе и в издании академического типа (правда, достаточно давнем)², они до сих не выходят из круга своего рода «закрытых книг». Поэмы, получившие в историко-культурном обиходе наименование «юнкерских», действительно особняком стоят в лермонтовском творчестве, являя собой памятники обценной «школьной» поэзии, предназначенные для военного (мужского) учебного заведения и для рукописного бытования. Они всецело соответствовали законам той «теневой» культуры, в недрах которой произошло их рождение, и преходящим настроениям той социально-возрастной страты, которая была носителем запроса на их эстетический строй, поэтические образы и языковые формы.

¹ См.: *Бессмертных Л. В.* О некоторых изданиях эротических произведений А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова // *Новое литературное обозрение.* 1994. № 6. С. 296–305.

² «Юнкерские» поэмы входили в состав пятитомного Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, подготовленного Б. М. Эйхенбаумом и выпущенного издательством «Academia» в 1935–1937 годах (Т. 3. С. 533–545).

«Юнкерские» поэмы Лермонтова впервые увидели свет в 1834 году в выпускавшемся юнкерами рукописном журнале «Школьная заря»³. В связи с тем, что автографы этих сочинений не сохранились, копии этого журнала, снятые также от руки и ныне находящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, выступают, по крайней мере, для «Гошпиталя» и «Уланши», источниками текста (ПД. Ф. 524. Оп. 2. № 82. Л. 2–3 об.; 6 об.–9). В случае с «Петергофским праздником» эту роль выполняет достаточно авторитетная копия из архива В. Б. Гаевского (ПД. Ф. 524. Оп. 2. № 80. Л. 1–3 об.). Копии поэм «Гошпиталь» и «Уланша» подписаны одним из псевдонимов Лермонтова — «Гр. Диарбекир», использующим название города в турецком Курдистане. Это название поэт заимствовал из романа Стендаля «Красное и черное» (1831), обратив внимание на эпитафию из Сильвио Пеллико к одной из глав: «Твоя вода не освежит меня, — сказал жаждавший дух. — А ведь это самый прохладный колодец во всем Диарбекире»⁴. Копия «Петергофского праздника» из архива В. Б. Гаевского воспроизводит и подпись автора — «М. Лермонтов».

2

«Юнкерские» поэмы Лермонтова очевидным образом принадлежали к тому слою русской неофициальной культуры, который носил название «барковщины» по имени И. С. Баркова, поэта екатерининской эпохи, автора стихотворений и поэм «в честь Вакха и Афродиты»⁵, «русского Скаррона»⁶, основоположника поэтического либертинажа⁷ в России. Традиция, заложенная неподцензурными, «срамными» сочинениями Баркова и приписываемыми ему, хотя

³ Краткие сведения об этом журнале см. в заметке: Н. Н. <Семевский Н. И.>. «Школьная заря» // Русская старина. 1882. № 8. С. 391–392.

⁴ См.: Мануйлов В. А. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964. С. 75.

⁵ Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях // Новиков Н. И. Избранные сочинения. М.; Л., 1951. С. 284.

⁶ Карамзин Н. М. Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 109.

⁷ «Понятие “libertinage” обозначало в первую очередь “вольнодумство” в смысле неприятия политических и религиозных авторитетов, стремление к освобождению разума и тела от влияния христианской идеологии, философскую установку на материализм и эпикуреизм. Поскольку это мировоззрение могло заключать в себе также программную ломку общепризнанных принципов морали и сексуального поведения, слово “libertinage” приобрело и производное значение “распутство, разврат”» (Шруба М. К специфике барковианы на фоне французской порнографии // Эрос и порнография в русской культуре: Сборник статей / Под ред. М. Левитта и А. Топоркова. М., 1999. С. 208).

составлявшимися из произведений разных авторов сборниками под общим заглавием «Девичья (девическая) игрушка»⁸, имела истоки в истолкованной особым образом идеологии Просвещения и, прежде всего, в тех ее компонентах, которые предполагали пересмотр и переоценку сложившихся еще в Средние века основ христианской этики, восстановление «прав природы» и реабилитацию «страстей». Уже в сочинениях Баркова (не говоря о более поздних, относящихся уже к XIX веку и в особенности анонимных «памятниках» порнографической поэзии) традиция, впрочем, не только нашла свое предельное выражение, но и приблизилась к той отметке культурной шкалы, где она принимала характер антикультурной манифестации, разрушения культуры. В попытках отрешиться от культурных запретов с неизбежностью давала себя знать деструкция именно такого типа, подобно тому как с непреложностью обнаруживалась и культуuroобразующая роль табу. Сходными закономерностями оказалось обусловлено и то обстоятельство, в соответствии с которым традиция obscene поэзии в русской словесности должна быть отнесена к числу бедных: имен и произведений к ней примыкает немного, нет «шедевров», более того, большинство принадлежащих к этому поэтическому кругу текстов обнаруживает невысокое литературное качество, эволюционная линия прерывается здесь порой на десятилетия... А. С. Пушкин уже в самые ранние годы — в первой своей поэме «Монах» (1813) — с полным основанием мог дать родоначальнику традиции Баркову точное и недвусмысленное определение: «поэт, проклятый Аполлоном»⁹.

При всем том «юнкерские» поэмы Лермонтова невозможно отделить от той литературной школы, которую поэт проходил в своем юношеском творчестве. Связи с поэзией Баркова как таковой тут, кстати сказать, прямо не обозначались. О них с неизбежностью напоминает, конечно, открытое и невозмутимое использование ненормативного словаря и в особенности такой obscene лексики, которая несла на себе печать архаики. Многократно встречаемая в архаической поэзии Баркова, имеющая в ней место исторически естественное, эта лексика повторялась потом и в поэмах Лермонтова, между тем

⁸ См.: Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова / Изд. подгот. А. Л. Зорин и Н. С. Сапов. М., 1992; Степанов В. П. Списки «барковианы» в Рукописном отделе Пушкинского Дома // «А се грехи злые, смертные...»: Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X — первая половина XIX в.): Тексты. Исследования. М., 1999. С. 604–611.

⁹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 14.

как она вышла из употребления в современном русском языке и далеко не во всех случаях понятна сегодняшнему читателю. Однако характер поэтического мышления — и, как следствие, структура поэтического повествования — у Лермонтова совершенно иные. В отличие от поэта XVIII века, достаточно педантично державшегося жанровых иерархий классицизма, хотя одновременно приводившего все основные жанры стихотворной литературы своего времени к общему знаменателю порнографии и сквернословия, Лермонтов создает более широкую фабулу происшествия, приключения, выходящего за рамки обыденности события, фабулу, в которой непристойность играет по преимуществу роль кульминационного заострения. В этом сказались, разумеется, уже другие и гораздо более поздние литературные вкусы и понятия. Не случайно в стиховых и стилистических слагаемых лермонтовских поэм, в их сюжетно-композиционной структуре, в самой жанровой поэтике достаточно очевидны, как не раз бывало в ранних поэмах Лермонтова, следования Пушкину, пушкинские творческие ориентиры. Лермонтов с большим искусством воссоздает в «юнкерских» поэмах ритмико-мелодический строй и звучание астрофического четырехстопного ямба, столь типического для большинства поэм Пушкина. В отдельных случаях к воспроизведению пушкинских стиховых форм (казавшихся уже нейтральными и общеупотребительными) прибавляется у Лермонтова и использование повествовательных приемов Пушкина, иногда же и прямых реминисценций.

В поэме «Гошпиталь» мы встречаем, к примеру, характерную мотивировку фабульной завязки — такой мотивировкой служит сообщение автора о наступившем вечере:

...И разошлись. — Проходит день...
Заря угасла. — Вечер ясный.
У тесной лестницы, как тень,
Наш князь вертится ежечасно.
И вот на первую ступень
Он ставит трепетную ногу...¹⁰

Закат дня и наступление ночи создавали лирическое основание для развертывания сюжетной ткани в поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823):

¹⁰ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 555.

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит...¹¹

Смена дня ночью знаменовала у Пушкина перелом событийной линии. Подобное предварение одной из повествовательных «вершин» введением ночного пейзажа можно наблюдать и в «Полтаве» (1828–1829):

Тиха украинская ночь
Прозрачно небо. Звезды блещут.
<...>
И тихо, тихо все кругом;
Но в замке шопот и смятенье...¹²

О неслучайности подобного оформления завязки в поэме «Гошпиталь» свидетельствовало повторение приема в поэме «Уланша»:

Уж поздно; темной синевою
Покрылось небо... день угас...¹³

Своим происхождением эти ночные «преамбулы» были обязаны, как показал еще В. М. Жирмунский, «восточным поэмам» Байрона, от которого они перешли в повествовательный арсенал «южных поэм» Пушкина. Это, по характеристике ученого, были эпизоды «успокоения и тишины, таинственного и напряженного ожидания, которое внезапно прерывается драматически эффектным событием»¹⁴.

Что же касается пушкинских реминисценций, то в этот ряд как наиболее неоспоримая входит и поэтическая картина Петергофа, открывающая поэму «Петергофский праздник»:

¹¹ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 4. С. 162.

¹² Там же. Т. 5. С. 39.

¹³ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. Т. 2. С. 564.

¹⁴ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 82.

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...¹⁵

Описательная экспозиция «Петергофского праздника», изобилующая назывными перечислениями, содержит в себе наглядные отражения этой типической формы пушкинского поэтического синтаксиса. Лермонтов ориентируется здесь на описание Москвы в «Главе седьмой» (1827–1828) «Евгения Онегина» («Мелькают мимо бутки, бабы...») и даже выносит в рифму пушкинское слово *казаки* («Бульвары, башни, казаки...»). Вместе с тем описательный «калейдоскоп» «Петергофского праздника» содержит в себе и такие подробности, которыми будут отмечены собственно лермонтовские изобразительные предпочтения. К их числу следует отнести упоминаемый поэтом, наряду с другими атрибутами военного обмундирования, *белый султан*, в 1830-е годы украшение из конского волоса, меха или перьев на головных уборах офицеров-конногвардейцев. Белый султан станет заметной деталью портрета Печорина в незавершенном романе Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836–1837): «...Иза кучера мелькал белый султан, и развевался воротник серой шинели»; «Белый султан и красивый кавалерийский мундир были, по-видимому, явление необыкновенное на четвертом этаже» (VI, 123, 171). В позднем же лермонтовском стихотворении «Спор» (1841) эта подробность превратится в такую метонимию, которая будет служить опознавательным признаком русского воинства в его наиболее обобщенном образе:

Веют белые султаны,
Как степной ковыль;

¹⁵ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. Т. 2. С. 559.

Мчатся пестрые уланы,
Подымая пыль...

(II, 195)

В образно-тематическом составе «юнкерских» поэм, в их предметном мире не раз, попутно заметим, появляются элементы, которые поначалу ищут себе место среди заимствований и реминисценций, но перспективно играют роль своеобразных заготовок для позднейших и вполне самостоятельных произведений поэта. Так, в поэме «Уланша» обращает на себя внимание комментатора стих «Улан с завернутым значком». Мы едва ли ошибемся, усматривая в нем прототип батального описания в стихотворении «Бородино» (1837): «Уланы с пестрыми значками...» (II, 82; ср. также стих «Мчатся пестрые уланы...» из цитированного стихотворения «Спор»). В русской армии первых десятилетий XIX века уланы, вид легкой кавалерии, имели на вооружении пики с длинным древком, увенчанные цветным вымпелом («пичным флюгером» или значком). Уланские полки, наряду с прочим, различались по цвету этих значков. В небоевых и непарадных порядках, — а именно таковым было изображенное в поэме размещение улан на ночлег в походе, — полковые значки могли быть свернуты. Подробность оказывалась своего рода соединительным звеном между «юнкерскими» поэмами и традиционными, принадлежащими «официальной» культуре произведениями лермонтовской поэзии.

3

«Юнкерские» поэмы Лермонтова обладали несомненным генетическим родством с одним из жанровых подвидов лиро-эпической поэзии, основы которого в русской литературе были также заложены в творчестве Пушкина. Мы имеем в виду такую разновидность поэтического повествования, как «комическая поэма». Ее исторические корни уходили еще в литературу европейского Средневековья и Ренессанса, в известной мере в поэтику ренессансной новеллистики, в повествовательное искусство «Декамерона». Между ренессансной новеллой и «комической поэмой», обязанной своим зарождением художественным исканиям романтизма, существовал еще и такой посредник, как распространившаяся в европейских литературах XVII–XVIII столетий стихотворная «сказка» (восходящее к А. П. Сумарокову русское соответствие французскому жанровому термину «conte»). В русской литературе XIX века образец «комической поэмы» являла собой пушкинская поэма «Граф Нулин»

(1825), которую, между прочим, автор в самом ее тексте именует сказкой («Тем и сказка / Могла бы кончиться, друзья...»¹⁶).

В «комической поэме» Пушкина, явившейся своеобразной альтернативой его «южным», «байроническим» поэмам с их романтической патетикой¹⁷, Лермонтов не мог не видеть творческого указания на один из возможных путей преодоления исчерпываемых форм его собственной романтической поэзии, «байронизма» его ранних кавказских поэм. Эволюционное положение «юнкерских» поэм в динамике лермонтовского творчества во всяком случае обладало наглядной связью с этой оппозицией жанровых разновидностей лиро-эпической поэзии, оппозицией, сложившейся, несомненно, в условиях «пересыхания» романтической ветви жанра.

Поэтому достаточно закономерно, что в поэме «Гошпиталь» так много совпадений с сюжетным составом и образной детализацией «Графа Нулина». Узнаваемым сходством с событийной канвой пушкинской поэмы обладает у Лермонтова сюжет ночного любовного похождения, авантюристического явления героя в спальне героини. Разработка этого сюжета в «Гошпитале» носит все признаки того, что Лермонтов не пренебрегал повествовательным опытом автора «Графа Нулина», пушкинскими описательными подробностями и фразеологией.

В поэме Лермонтова воспроизводились и многие другие поэтические особенности пушкинской «комической поэмы». Новеллистический сюжет, хранивший память о дальнем родстве с ренессансной новеллистикой, излагался здесь автором в разговорном интонационном ключе; действие развертывалось в обстановке бытовой повседневности, ограничиваясь при этом единичным происшествием; в этом происшествии наличествовали признаки анекдотического случая; автор не скрывал иронического отношения к перипетиям и героям своего повествования; наконец, в тематике поэтического рассказа ставилось под ударение эротическое содержание. У Лермонтова это последнее со всем тем форсировано.

Эротическое содержание темы, впрочем, обращало на себя внимание и первых читателей «Графа Нулина». «“Граф Нулин” — сказка Боккаччио XIX века, — отметил в записной книжке П. А. Вяземский. — А, пожалуй, наши классики станут искать и тут

¹⁶ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 13.

¹⁷ См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. С. 217–218.

романтизм, байронизм, когда тут просто приапизм воображения» (запись не ранее сентября 1826 года)¹⁸. Но между пушкинским и лермонтовским «приапизмом» есть, однако, многозначительное несходство.

На глубокие различия в природе эротической поэзии Пушкина и Лермонтова указал в свое время В. С. Соловьев. «...Характер этих [лермонтовских. — Ю. П.] писаний производит какое-то удручающее впечатление полным отсутствием той легкой игривости и грации, какими отличаются, например, подлинные произведения Пушкина в этой области», — писал философ в своем критическом очерке «Лермонтов» (1899). «Пушкина в этом случае вдохновлял какой-то игривый бесенок, какой-то шутник-гном, тогда как пером Лермонтова водил настоящий демон нечистоты»¹⁹.

Эти суждения нашли продолжение и в книге Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924). «...Тогда как эротика Пушкина, — пояснял исследователь, — не представляла собой никакого отклонения или противоречия и легко входила в общую систему его творчества, эротика Лермонтова производит впечатление какого-то временного запоя и имеет не сколько эротический, сколько порнографический характер. Эротика отличается от порнографии тем, что она для самых откровенных положений находит остроумные иносказания и каламбуры — это и придает ей литературную ценность. <...> Совсем другое у Лермонтова: вместо иносказаний и каламбуров мы видим в них просто скабрзную терминологию, грубость которой не производит никакого впечатления, потому что не является художественным приемом»²⁰.

Историки литературы не раз пытались обосновать представление, из которого следовало, что «юнкерские» поэмы имели в творчестве Лермонтова особое значение как этап творческого развития, предшествующий созданию его поэм «Монго» (1836) и «Тамбовская казначейша» (1838). Это произведения, в которых «комическая поэма» перерастала в поэму сатирическую; в наибольшей мере сатирические тенденции обнаруживала последняя из них, стихотворная повесть, в которой Лермонтов переносил на

¹⁸ *Вяземский П. А.* Записные книжки: (1813–1848). М., 1963. С. 72 (Серия «Литературные памятники»).

¹⁹ *Соловьев В. С.* Лермонтов // Соловьев В. С. Собрание сочинений. СПб., 1903. Т. 8. С. 400–401.

²⁰ *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 102.

русскую почву гофмановский сюжет о жене, проигранной в карты²¹. «Гошпиталь», «Петергофский праздник» и «Уланша», несомненно, вписывались в тот круг лермонтовских поэм, который отличали современная тема и современный герой в субъективном освещении автора-повествователя. Вместе с тем утверждения, что «в юнкерских поэмах Лермонтов-писатель впервые обратился к прямому воспроизведению действительности в форме реалистического рассказа»²², не вполне точно отражают литературное своеобразие предмета и преждевременно относят к нему позднейшие творческие тенденции.

4

Пытаясь соединить свои «приапеи» с художественными контекстами, Лермонтов, наряду с прочим, вводил в них традиционные литературные мотивы, подвергавшиеся, однако, в большинстве случаев резкому снижению и пародийной деформации.

В поэме «Гошпиталь», основное событийное обстоятельство которой составляет неудачное эротическое приключение «князя Б.», несостоявшегося авантюрного героя, тем не менее распознается типичный сюжетный мотив авантюрного повествования. По отношению к романам Ф. М. Достоевского, если сослаться на более поздний и одновременно более классический пример использования этого мотива, он определялся как «скитания аристократов по трущобам»²³. «Князь Б.», разумеется, не Ставрогин, его комический образ начисто лишен характерного для ряда героев Достоевского сочетания авантюренности и проблемности²⁴, но и он, этот образ, «тянул» за собой ту поэтику, которую М. М. Бахтин называл «трущобным натурализмом»²⁵: она создавала контрастирующий диссонанс с его социальным статусом. «Трущобный натурализм» не в последнюю очередь поддерживался в лермонтовской поэме

²¹ Из последних работ на эту тему см.: *Стадников Г. В.* Два сюжета на один мотив // *Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения В. М. Жирмунского / РАН. Ин-т лингвист. исследований.* СПб., 2001. С. 238–239; *Мещерякова Л. А.* Тема одержимости карточной игрой в «Счастье игрока» Э. Т. А. Гофмана и произведениях М. Ю. Лермонтова // *Тарханский вестник.* Пенза, 2010. Вып. 23. С. 136–144.

²² *Дурылин С. Н.* На путях к реализму // *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы.* М., 1941. Сб. 1. С. 199.

²³ *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 57.

²⁴ См.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М. М. Собрание сочинений.* М., 2002. Т. 6. С. 119–120.

²⁵ Там же. С. 130.

существованием петербургского субстрата, прямо не названного, хотя совершенно определенно подразумеваемого.

Архаические первоисточники этой тематики следовало искать в Древнем Риме и, что не лишено своего значения для «Гошпиталя», в лупанариях Петрония.

Центральным сюжетным мотивом в поэме «Петергофский праздник» является мотив любовного преследования (погони)²⁶. Он также имеет античное происхождение и отразился, среди многого другого, в мифе о преследовании Дафны Аполлоном. Поэтическое претворение миф получил в поэме Овидия «Метаморфозы» (2–8 годы н. э.; I, 452–467):

...Так же дева и бог, — тот страстью, та страхом гонимы.
Все же преследователь, крылами любви подвигаем,
В беге быстрей: отдохнуть не хочет, он к шее беглянки
Чуть не приник и уже в разметенные волосы дышит.
Силы лишившись, она побледнела, ее победило
Быстрое бегство...²⁷

Немалую роль в литературном распространении мотива сыграла в XVIII веке ирои-комическая поэма Вольтера «Орлеанская девственница» (1735). В песни VI подобного рода приключения переживают герои поэмы Агнеса Сорель и паж Монроз.

Наследником Вольтера, и по преимуществу как автора «Орлеанской девственницы», уже в лицейские годы осознал себя Пушкин. В его юношеской поэме «Монах» (1813) есть прямые обращения к тени «фернейского старичка», а заодно воспроизводится и окруженный вольтеровскими ассоциациями поэтический мотив.

В несколько иной, отчасти антиклизированной форме мотив любовного преследования воссоздавался в стихотворении К. Н. Батюшкова «Вакханка» (1809–1811):

Я за ней... она бежала
Легче серны молодой; —
Я настиг; она упала!
И тимпан под головой!²⁸

²⁶ Автор статьи приносит благодарность проф. А. А. Карпову за проникательное историко-литературное наблюдение.

²⁷ Овидий. Собрание сочинений. СПб., 1994. Т. 2. С. 23 (пер. С. В. Шервинского).

²⁸ Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 229.

В «Петергофском празднике» Лермонтов придает традиционному поэтическому мотиву отнюдь не облик изящного исступления, но кощунственно-бурлескный характер и формы грубого комизма.

5

В середине 1830-х годов в стихотворении «Когда надежде недоступный...» (автограф которого находится в той же тетради, где сделаны черновые наброски поэмы «Сашка») Лермонтов написал:

Пороки юности преступной
Я мнил страданьем искупить.
(II, 225)

В лермонтовской литературе эти стихи рассматривались в качестве авторефлексии, вызванной и воспоминанием о «юнкерских» поэмах. Именно такой угол зрения сопровождал прочтение этой лирической странички Владимиром Соловьевым. У него при всем том не было сомнений как в «гениальности» Лермонтова, так и в его роковой подверженности «демоническим силам», «тому злему началу, с которым он должен был бороться, но которому скоро удалось, вместо борьбы, вызвать поэта лишь на идеализацию его»²⁹. Памятником этих духовных противоречий и остались, согласно рассуждениям Соловьева, «стихотворные произведения, внушенные... демоном нечистоты»³⁰.

Не упоминая, но очевидным образом имея в виду этот взгляд на Лермонтова, П. М. Бицилли позднее, в 1926 году, отмечал, что «он не был бы великим поэтом <...> если бы не ощутил привлекательности Зла»³¹. Тем не менее по отношению к «забавам», которые тешили «предков», Лермонтов, по характеристике Бицилли, проявлял видимую «неспособность»: именно поэтому, когда он «усиливался писать и “фривольные” пьесы, эротического содержания, в духе шалостей В. Л. Пушкина и самого Пушкина, — у него ничего не выходило, кроме цинического набора непристойных слов»³².

Представление о том, что у Лермонтова в области поэтического либертинажа «ничего не выходило», едва ли будет точным отражением предмета. Но прихотливые развлечения, спутники «успокояющей»

²⁹ Соловьев В. С. Лермонтов. С. 398.

³⁰ Там же. С. 400.

³¹ Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 460.

³² Там же. С. 461.

игры в традициях барокко, равно как и радость праздничной ренессансной витальности, — это действительно не его стихии. В «юнкерских» поэмах не раз обнаруживает себя авторское сознание, чуждое каких бы то ни было сомнений в том, что изображается здесь порок:

Закрой глаза, творец небес!
Зажмите уши, добры люди!..³³

Давно замечено, что в творчестве Лермонтова, и в этом еще одно отличие Лермонтова от Пушкина, с трудом определяется или даже вовсе отсутствует условная черта, отделяющая героя от читателя. «Привить читателю чувства порочного героя не входило в задачу Пушкина, — писал в 1914 году в статье, приуроченной к столетней годовщине Лермонтова, В. Ф. Ходасевич, — даже было прямо враждебно этой задаче. Напротив, Лермонтов стремился переступить рампу и увлечь за собою зрителя. Он не только помещал зрителя в центре событий, но и заставлял его самого переживать все пороки и злобы героев. Лермонтов систематически *прививает* читателю жгучий яд страстей и страданий. Читательский покой ему так же несносен, как покой собственный. Он душу читателя водит по мытарствам страстей вместе с душой действующего лица»³⁴.

Как художественный мотив хождение «по мытарствам страстей» объединяет «юнкерские» поэмы с позднейшими, зрелыми произведениями Лермонтова.

³³ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. Т. 2. С. 566.

³⁴ Ходасевич В. Ф. Фрагменты о Лермонтове // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 442.

Т. В. Соколова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

«Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа»)

Если в контексте исследования творчества Лермонтова возникает имя А. де Виньи, то исключительно по ассоциации «Демона» с поэмой «Элоа». Высказываются и мнения о влиянии Виньи (наряду с Байроном и Жан-Полем) на Лермонтова, особенно в отношении «Азраила» и «Ангела смерти»¹. О влиянии Виньи в России писали уже с начала XX века в русле идей о байронизме². Некоторые исследователи, признавая черты сходства и даже текстуальные совпадения у Лермонтова и Виньи, решительно, хотя и не всегда убедительно³, возражают против сомнений в абсолютной самостоятельности русского поэта. К сожалению, дальше беглых и поверхностных упоминаний Виньи и его поэмы «Элоа» комментаторы не идут.

Хронологически «Элоа» и «Демон» разделены всего двумя десятилетиями, что в масштабах века можно было бы считать совсем небольшим отрезком времени, если бы не насыщенность событиями интенсивного движения литературы, в которое творчеством обоих поэтов привносятся яркие штрихи. Хронология — далеко не достаточный повод для разговора о влиянии, но она дает основание

¹ См. примечания Л. Н. Назаровой и Э. Э. Найдича в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1980. Т. 2. С. 543, 564.

² См.: *Родзевич С. И.* К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова. Воронеж, 1915. Поводом к изучению рецепции «Элоа» в России могла бы служить и поэма К. Случевского «Элоа».

³ См.: *Кондорская В. И.* Лермонтов и де Виньи // Ученые записки Ярославского педагогического института и Костромского государственного педагогического института. 1970. Вып. 20. С. 71–89; И. Роднянская, отмечая в «Демоне» реминисценции из Виньи, слышит их только в самохарактеристике Демона как повелителя стихийных духов и «распорядителя утонченных наслаждений» (*Роднянская И.* Демон ускользающий // Вопросы литературы. 1981. № 5. С. 161).

сравнивать эти произведения в контексте общеевропейского литературного процесса. Не менее значимыми, чем сближающая хронология, оказываются и многие другие факторы, в том числе жанровое движение, литературные взаимодействия, индивидуальная специфика в трактовке общих тем.

Источник обеих поэм — библейский сюжет о падшем ангеле, однако и в Падшем ангеле Виньи, и в Демоне Лермонтова подчеркнуты не дерзкое противостояние Богу, не «с небом гордая вражда», о которой как характерной черте самого Лермонтова писал Белинский⁴. Акцентирован другой лик мятежника — лик страдальца. Идея отверженного изгнанника, караемого тиранической властью, звучит в европейском романтизме параллельно мифу о падшем ангеле как богоборце. И Виньи, и Лермонтов развивают эту вариацию привычной темы. Мотив изгнания заявлен Лермонтовым в первой же строке: «Печальный Демон, дух изгнания, / Летал над грешною землей...» (IV, 183). Виньи тоже вторит общеевропейской традиции, но привносит в нее мотив спутницы изгнанника, движимой состраданием к гонимому. Этот мотив стал главным в его поэме, в которой рассказывается о сострадательном движении души, готовой к самопожертвованию (полное название поэмы — «Элоа, или Сестра ангелов»).

Очевидна еще одна параллель: и Демон, и Печальный ангел («l'Ange ténébreux») Виньи не поддаются простому, легкому и в то же время жесткому толкованию, оба ускользают от однозначной причастности к полюсу добра и зла. И эта параллель особенно интересна тем, что интерпретировать ее возможно только с учетом своеобразия каждой из поэм, которое, будучи в значительной степени предопределено авторским замыслом и индивидуальным поэтическим почерком, ярче всего раскрывается через творческую историю каждого из произведений, в полной мере явленную в цельном контексте творчества.

Таким образом, наиболее интересным разговор по поводу «Демона» и «Элоа» может быть о многом из того, что лежит вне колеи влияний. Однако жанр статьи несоразмерен столь масштабной задаче в полном ее объеме, поэтому сосредоточимся здесь лишь на том, как воплощается в «Демоне» и в «Элоа» мотив изгнания.

Виньи четко указывает на жанровое качество «Элоа», определяя ее в подзаголовке как мистерию. Поэма «Демон» автором отнесена к жанру

⁴ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1956. Т. 12. С. 84 (письмо к В. П. Боткину от 17 марта 1842 года).

стихотворной повести на восточный сюжет. При этом, однако, невозможно не заметить, что отдавая предпочтение разным жанровым формам, оба поэта идут в русле общей для европейской литератур тенденции к обновлению поэтических стереотипов, унаследованных от предыдущих столетий. Импульсом к поискам такого рода в 1820–1830-е годы для многих служат жанровые новации Байрона: его лиро-эпическая поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда», «Восточные повести», драматическая поэма «Манфред», мистерии «Каин» и «Небо и земля», роман в стихах «Дон Жуан». Стремление преодолеть старые нормы характерно для многих европейских авторов, но из разнообразных возможностей поиска каждый выбирает свой вариант. Так, Виньи в «Элоа» осуществляет опыт романтической мистерии, действие его поэмы разворачивается в заоблачных высотах, где витают одни небожители. Человеческое воплощено в Христе, и не столько в его внешнем облике, сколько в способности к состраданию, чудесной силой которого он воскрешает умершего Лазаря — это мифическое событие отвечает духу мистерии. Для Лермонтова же более привлекательной оказывается стихотворная «восточная» повесть, сюжет которой развивается на фоне реалий земной жизни. Однако в обеих поэмах идея изгнанничества воплощается в персонажах христианской мифологии, преображенных авторской фантазией: в поэме Виньи это Падший ангел и Элоа, а у Лермонтова — Демон.

Жанровые спецификации мистерии Виньи и восточной повести Лермонтова скорее всего определяются общими тенденциями европейской литературного движения. Так, в 1830-е годы мистерия, или спиритуалистическая эпопея, во Франции уже не считается современным жанром и должна отступить перед «поэмой о человеке» (*poème humain* — буквально: «человеческая поэма»), как говорит Ламартин, имея в виду поэму не о божественных деяниях и не об истории наций, а повествование о судьбе частного человека, его индивидуальную историю или даже «эпопею внутренней жизни»⁵. Аналогичную мысль высказывает в 1838 году и Виньи, относя эпическую поэму к «вещам, невозможным в наши дни»⁶, два десятилетия спустя Бодлер не просто повторит эту мысль, но и усилит аргументами в статье об Эдгаре По⁷. По

⁵ *Lamartine A. de. Jocelin. Paris, 1852. P. 6–9.*

⁶ *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб., 2004. С. 171.*

⁷ Комментируя эссе Эдгара По «Поэтический принцип», Бодлер называет эпическую поэму «художественной аномалией, время которой прошло», жанром «эстетически парадоксальным» и потому «обреченным» (*Baudelaire Ch. Notes nouvelles sur Edgar Poe // Po E. Nouvelles histoires extraordinaires / Trad. de Charles Baudelaire. Paris, 1879. P. XIX.*)

существо, попытки романтиков реанимировать или обновить мистерию оказались бесперспективными, но если Виньи ограничивается ранними опытами в этом жанре, то Ламартин и в «Падении ангела» остается в измерении спиритуалистической эпопеи или «видения»⁸.

Лермонтов был не чужд общеевропейским литературным веяниям. Как известно, работа над «Демоном» была долгой, и первоначальный замысел претерпел существенное изменение: задуманная как развитие библейского сюжета, то есть в духе спиритуалистической эпопеи, поэма эволюционирует в сторону восточной повести. Параллельно «Демону» Лермонтов пишет поэму «Ангел смерти» (1831) и драматическую поэму «Азраил» (1831), для которых заимствует персонажей из мифологии мусульман (Азраил — ангел смерти в мусульманских мифах, у Лермонтова же он наделен и чертами павшего ангела). В этих произведениях явно доминирует дух европейской романтической мистерии и наиболее ощутимы отзвуки поэмы «Элоа». Вместе с тем, идеи, намеченные в «Ангеле смерти» (например, о метаморфозе доброты «нежного» ангела — в холодное презрение к людям), вовсе не повторяют французского поэта, а скорее могли бы составить диалог с ним.

Однако больше, чем мистерия, Лермонтова увлекает повествовательная поэма на восточный сюжет — жанр, на который он переключается уже к концу 1820-х годов: «Черкесы» (1828), «Корсар» (1828), «Измаил-Бей» (1832), «Аул Бастунджи» (1833–1834), «Хаджи Абрек» (1834), «Беглец. Горская легенда» (1838), «Мцыри» (1839). Как восточная повесть оформляется и «Демон» в окончательной, восьмой редакции 1838–1839 годов, хотя здесь соединяются оба жанра: мотивы библейской мифологии сосуществуют с живописными приметами Кавказа, нравами горцев и изображением характерного для них уклада жизни. Вместе с тем, главный персонаж в «Демоне» практически остается в измерении жанрового канона мистерии. В образе «духа изгнания» важно, прежде всего, не воплощение индивидуального характера в его подчас противоречивых мотивациях, а выражение определенной идеи или идей, которые вырисовываются в контексте

⁸ В описании восточных пейзажей Ламартином проявляются впечатления от его путешествия 1832 года на Ближний Восток: ошеломляющие пространства пустыни, стада экзотических животных, живописные берега Оронта, ливанские кедры. Однако эти картины земных реалий перемежаются с видениями, навеянными Библией и вызывающими ассоциации с «Гением христианства» Шатобриана. Восток в «Падении ангела» остается условным фоном, на котором персонажи «допотопных времен» Седар и Даида переживают драматические перипетии любви, а препятствия их счастью абстрагированы в самых общих понятиях зла, человеческих предрассудков и т. п.

сюжета: параллельно идее изгнанничества это и искушение, вносимое злым духом в сознание земной жертвы.

И в «Элоа», и в «Демоне» образу изгнанника сопутствует мотив печального ангела. В поэме Виньи он появляется вначале как представление Элоа о том, что только таким и может быть божественный отступник, отверженный и гонимый. Облик Падшего подробно описан: в туманном пространстве угадывается неподвижный силуэт черноволосого ангела со сложенными крыльями; в его внешнем виде и убранстве значимы украшения из мистически сияющих драгоценных камней и особенно — золотой скипетр в руке, а на голове — тоже нечто золотое, наподобие венца, нимба или короны. Скипетр и корона — знаки верховной власти, и сам Падший говорит, что разделяет с Богом власть над слабым человеком. В то же время неопределенностью в описании головного убора или атрибута («une couronne ou peut-être un fardeau» — «корона или, может быть, тяжелое бремя») порождается символическая двойственность. Та же двойственность — и в беспокойном, ускользающем взгляде ангела, который опасается смотреть прямо, зная о магической силе своих глаз («sachant des yeux la force enchanteresse»), и не хочет, чтобы всякое его желание исполнялось. Но взгляд и голос Элоа обезоруживают его самого, поэтому он предостерегает ее:

Je suis un exilé que tu cherchais peut-être;
Mais s'il est vrai, prends garde au Dieu jaloux ton maître;
C'est pour avoir aimé, c'est pour avoir sauvé,
Que je suis malheureux, que je suis réprouvé.⁹

(«Я изгнанник, которого ты, возможно, искала — / Но если это правда, остерегайся ревнивого Бога, твоего хозяина; / Именно из-за того, что я любил, из-за того, что спасал, / Я несчастлив, я осужден».)

В облике Печального ангела у Виньи нет абсолютной однозначности, хотя в нем и воплощена вполне рационально определенная поэтическая идея божественного антагониста. Не случайно автор называет его то Падшим ангелом, то Печальным ангелом. Образ «двоится», отступая от категорической принадлежности силам зла и враждебности человеку. Сонмы ангелов на небе поют, что Падшего никто не любит, а сам Печальный ангел

⁹ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques / Chronologie, introduction, notice et archives de l'oeuvre par J. Ph. Saint-Gérant. Paris, 1978. P. 77.*

говорит Элоа: «Je suis celui qu'on aime, mais qu'on ne connaît pas»¹⁰ («Я тот, кого все любят, но не знают»). Но может быть, ангелы подразумевают только себя, «чистых духов», а для людей Падший чем-то привлекателен, как он утверждает в своей тираде, обращенной к Элоа: он убежден, что его власть над человеком сильнее власти Бога, потому что она осуществляется «через желанья сердца и грезы души, таинство телесных уз, власть крови, силу взгляда»¹¹. Он не может не быть любимым, и среди многих причин главная — в двойственности человеческой природы. Видеть в этих словах уловку Падшего ангела с целью расположить к себе Элоа было бы едва ли уместно: философское и рационально-логическое в мистерии явно доминируют, в фокусе внимания — не тонкости психологизма, эмоции или нюансы настроений, как в лирической или лиро-эпической поэме, а заданная автором «метафизическая» концепция образа.

«Элоа» задумана и написана как мистерия, и в ней поэтическая мысль, отталкиваясь от религиозной мифологии, развивается в регистре аллегорического иносказания, не укладываясь в русло христианской догмы: антагонист Бога предстает в ней не как клишированная аллегория абсолютного зла, но как воплощение некоей двойственной силы и потому не поддается однозначному осуждению. Вмешательство божественного антагониста необходимо человеку — слабому созданию, которого величие Бога ослепляет, подобно тому, как дневное солнце делает невидимыми для него звезды в небе. «Темный покров», ставший атрибутом Лучезарного прежде ангела (Люцифера), гордившегося своей светоносной сущностью, служит для защиты земного страдальца, для его утешения и для того, чтобы он мог полнее ощутить красоту и гармонию мира. «Окутывая землю моим темным покровом тишины, я дарую ей / Наслаждение вечера и сокровища тайны» («Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre / La volupté des soirs et les biens du mystère»¹²). Об этом и многих других благодеяниях ночи, смягчающих тяготы земного бытия, говорит сам Падший, и в завораживающих словах его пространного монолога раскрывается многослойная семантика эпитета *ténébreux*, сопровождающего слово *Ange: ténébreux* — буквально «сумрачный или сумеречный», но в контексте поэмы он означает и «печальный», и «властвующий во тьме, в сумраке ночи, под покровом темноты», то

¹⁰ Ibid. P. 78.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

есть это эпитет, указывающий на властелина тьмы во всех смыслах слова.

Встреча с Элоа пробуждает в Печальном ангеле чувства, которых прежде он не знал: сожаление («*Si je vous connaissais, o larmes des humains!*») — «О, если бы вы были ведомы мне, слезы смертных!») и нечто близкое к раскаянию («*Maudit soit le moment où j'ai mesuré Dieu!*»¹³ — «Будь проклят миг, когда я возжелал сравниться с Богом»). Более того, он ощущает «бремя необозримого, чудовищного знания»¹⁴ и даже ностальгически вспоминает о своих «мирных небесных днях»¹⁵, когда он был одним из послушных Богу смиренных ангелов и жил в мире с небом, он говорит даже, что страдает, утратив былую чистоту¹⁶. В своей роли искусителя Падший ангел на мгновение испытывает нечто вроде очищения: «*Et son coeur un moment se reposa du crime*»¹⁷ («Покоя миг настал в его душе, уставшей от греха»), и если бы в это мгновение у Элоа хватило дерзости протянуть ему руку, «кто знает, может, зло перестало бы существовать» («*Qui sait? le mal peut-être eût cessé d'exister*»¹⁸). Однако неотразимыми для Элоа оказываются не самовосхваление Падшего, не славящий его хор духов тьмы и даже не сомнения, близкие к раскаянию, а рыдания, вырвавшиеся из груди Падшего, его «горькие слезы». Ведь прежде на небе она никогда не слышала и не видела ничего подобного.

Таким образом, Печальный ангел на какое-то время и, может быть, только в сознании Элоа предстает под знаком неоднозначности, противоречивости, двойственности, которая является атрибутом человеческой природы. Однако в финале поэмы эта двойственность рассеивается, отступает. Как будто возражая и ангелам, поющим хвалу тому, кто жертвует собой ради другого, и Элоа, которая признается: «Я думала, что спасла тебя», Падший говорит ей: «Нет, это я тебя похищаю <...> Я забираю к себе рабыню и держу в руках мою жертву»¹⁹. Дерзость Элоа, посмевшей следовать за ним, он называет преступлением, и от этого печаль его сильна, как никогда. Он подавляет в себе несвойственный ему всплеск человеческих

¹³ Ibid. P. 85.

¹⁴ Ibid. P. 84.

¹⁵ Ibid. P. 85.

¹⁶ С представлениями Виньи о Люцифере в определенной степени связана идея угрызений совести. Об этом свидетельствует запись 1840 года в «Дневнике Поэта», см.: *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви.* С. 202.

¹⁷ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques.* P. 85.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid. P. 87.

эмоций, холодно вспомнив о своих недобрых умыслах, а может быть, о Божественном предопределении. Только печаль остается неизменным атрибутом Падшего ангела, и только теперь, в последней строке поэмы, он называет себя: Сатана.

Демону в значительно большей степени, чем Сатане у Виньи, сопутствуют очеловечивающие характеристики, и сам он буквально вторгается в мир людей. В «Элоа», напротив, и сюжет, и персонажи целиком принадлежат небу, и сам этот фантастический мир представлен в духе христианской космогонии: здесь три жестко разделенных уровня — от ангелического эфира до преисподней, обитатели этого космоса распределены соответственно степени святости или греховности, приметы небесного ландшафта, отличающие один уровень от другого, исполнены аллегорического смысла. О земных феноменах Виньи вспоминает редко и бегло. Так, Элоа недолго созерцает далекие пейзажи с высоты своего полета: джунгли Нового Света, берега Флориды, леса Луизианы. Взглядам небожителей доступны скорее снега на горных вершинах, на их фоне лишь изредка мелькнет силуэт горца — это Элоа видит шотландку под клетчатым пледом, как уточняет автор, упоминая при этом Оссиана. В момент любовного разговора с Печальным ангелом прекрасный лик и голос Элоа уподобляются земным реалиям (звукам моря, журчанию воды в зарослях тростника, дуновению легкого ветерка, голосам птиц, мелодии флейты в лесу и т. п.), а чистота ее мыслей ассоциируется с белизной снега на склонах гор и прозрачностью кристаллов алмаза. Однако подобными «вторжениями» земного никак не нарушается спиритуалистическая природа эфирного пространства.

Тогда как персонажи Виньи остаются абсолютно укорененными в традиции мистерии, Демон «приземлен» уже по своему рангу в небесной иерархии: он — всего лишь один из множества духов зла, которыми повелевает Падший ангел. Но, как и у Виньи, Демон — тоже печальный изгнанник. Он печалится об утраченном, о лучших днях, когда «не знал ни злобы, ни сомненья» (IV, 183). Он вызывает сострадание, когда говорится о его неприютности и одиночестве («Давно отверженный блуждал / В пустыне мира без приюта...» — IV, 184) и о том, что его не радует ни власть над «ничтожной» землей, ни творимое им зло. И даже в том, что он остается равнодушным к суровой и «чудной» красоте Кавказа, которая так живописно представлена в поэме, видится человеческое — душевная опустошенность («Природы блеск не возбудил / В груди изгнанника бесплодной / Ни новых чувств, ни новых сил...» — IV, 185–186). Сочувствием к печальной судьбе Тамары

и эмоциями, которые теснятся в его душе («неизъяснимое волнение», «И вновь постигнул он святыню / Любви, добра и красоты»; «Он с новой грустью стал знаком»; «В нем чувство вдруг заговорило / Родным когда-то языком» — IV, 188–189), он тоже уподобляется человеку. И даже чудо его слезы, «нечеловеческой», «тяжелой» и «жаркой, как пламень» — знак, как будто бы предвещающий пробуждение «души, открытой для добра», и готовности любить (IV, 200). Теперь, чтобы познать счастье любви, Демон готов отказаться от своей сущности, готов «с небом примириться» и «веровать добру» (IV, 208). В диалоге с Тамарой он как будто не чужд сомнений, но тут же выясняется, что незыблемо в нем одно — это его подлинное отношение к миру: «Все знать, все чувствовать, все видеть, / Стараться все возненавидеть / И все на свете презирать!...» (IV, 204).

Такого рода «непоследовательность», «противоречия», «смысловые диссонансы» в облике протагониста иногда вызывают сетования интерпретаторов и дают основание говорить в лучшем случае о «загадочности» поэмы²⁰. Можно встретить и суждения о слабой «философской логичности» поэмы, о «невнятности психологических мотивировок» и даже сравнения (в укор Лермонтову) с психологизмом Достоевского, у которого мотивация поступков персонажей полнее и яснее, тогда как в «Демоне» для этого «не хватает данных»²¹.

Между тем, в сюжете, все еще связанном с традицией мистерии, хотя и построенном во взаимодействии с реалиями «восточной повести», уровень психологизма не может быть таким же, как в лирической поэме или в романе. Повествование о Востоке предполагает в первую очередь изобразительный аспект — живописание «местного колорита», картин природы, а также всего, что входит в широкое понятие нравов, включая обычаи, внешний вид людей, одежду, повседневный быт, и «восточная повесть» Лермонтова чрезвычайно богата визуальной выразительностью такого рода. Что же касается нюансов индивидуальной психологии, то это измерение других жанров.

Если сравнить аналогичные эпизоды в «Демоне» и в мистерии «Элоа», например, диалоги Демон — Тамара и Печальный ангел — Элоа, то даже при некоторых смысловых созвучиях в них явно обнаруживается разительное несходство: в «Демоне» ощутимо выше уровень эмоциональной напряженности, тогда как в «Элоа» доминирует абстрактно-спиритуалистическое начало. К числу

²⁰ См.: Максимов Д. Е. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. 1964. № 3. С. 9; Роднянская И. Демон ускользающий. С. 141.

²¹ См.: Роднянская И. Демон ускользающий. С. 141, 156–157.

созвучных мотивов относится, в частности, мотив слезы: из «померкших глаз» Демона падает «нечеловеческая слеза», прожигающая камень, и этот образ выражает силу переживаний самого Демона, тогда как у Виньи акцентировалось то, как Элоа, никогда прежде не видевшая ничего подобного на небе, воспринимает слезы Падшего ангела. В «Демоне» важен сам факт внимания автора к душевным движениям персонажа, переданным и прямо, и имплицитно. Благодаря такому «очеловечиванию» образа Демона поэтическое повествование, преодолевая условность абстрагированной, иносказательной передачи идеи всеобъемлющего зла, звучит пронзительно и тем более впечатляюще. По существу, кажущаяся противоречивость последней редакции «Демона» — не более, чем эффект поверхностного восприятия того, что в действительности есть углубление смысла поэмы, обретение ею содержательной многомерности.

При этом и понятие «повесть» едва ли правомерно умалять, как это делает И. Роднянская, до «приближения к быту». Это слишком узкое представление о стихотворной повести (или повествовательной поэме), диссонирующее с реальной ролью этой разновидности поэмы в европейской литературе (например, у Байрона, Гюго, Виньи, Мюссе и др.). «Заземление» повести по сравнению с мистической эпопеей или мистерией предполагает не только обращение к быту, но и значительно более сложный переход от «небесного» сюжета к «человеческому» (что проявляется в характере персонажей, проблематике, композиционной структуре, даже в метрике и строфике). Все это присутствует в поэме Лермонтова, более отвечающей критериям «человеческой» поэмы, о которой говорил Ламартин, чем архаическому жанру мистерии. «Демон» явно вписывается в новую европейскую традицию «восточной повести», которую ввел Байрон, а вслед за ним использовал А. де Мюссе в «Намуне» (1832). О том же свидетельствует и обилие конкретных примет реального Кавказа в поэме Лермонтова, и пейзажи, узнаваемые не только по названиям горных вершин или бурных потоков, но и по изобразительным подробностям, и описание обычаев горцев, — одним словом, «местный колорит» произведения.

Таким образом, Лермонтов идет дальше Виньи по пути обновления романтической поэмы, хотя в «Демоне» еще сохраняется оппозиция небесного и земного, как в европейской романтической мистерии («Небо и земля» Байрона, «Любовь ангелов» Т. Мура), в которой вариации сюжета о любви небожителя к смертной женщине развиваются в парадигме именно такого противопоставления. Вместе с тем, у Виньи акцентирован другой аспект «человеческого»,

подразумевающий эмоции и нравственные побуждения: это не только идея изгнанничества, но и мотив солидарности с изгнанником, сострадания к нему и самопожертвования ради его поддержки. Но в «Элоа» важнейшие лейтмотивы поэмы явлены не через картины человеческого бытия, а через взаимодействие аллегорических персонажей, характерных для мистерии. Более того, у Виньи внимание сфокусировано не столько на Падшем ангеле, сколько на его спутнице, разделяющей с ним печальную участь гонимого. Поэтому в название поэмы и выносится имя Элоа, а сюжет строится по канве ее истории: «Рождение», «Искушение», «Падение». Первая песнь поэмы повествует о рождении ангела-женщины из слезы Христа, оброненной им, когда он оплакивал Лазаря. Происхождение Элоа — это мистическая история о «святой слезе», упавшей в хрустальный сосуд, который ангелы уносят в божественные пределы, где Бог дарует ей имя, душу и жизнь. В Библии имя Элоа не упоминается, его можно встретить только в некоторых неканонических текстах²². Возможно, из подобного источника оно и почерпнуто французским поэтом, а легенда о происхождении Элоа вымышлена им самим, вопреки канонизированной христианской космогонии, в которой бесплотные и бесполые создания небесного эфира — ангелы — различаются лишь по «рангу» (херувимы, серафимы, архангелы).

Легенда об ангеле в женской ипостаси привлекает Виньи идеей, которая прослеживается, начиная с ключевого момента — рождения Элоа из слезы сострадания. К этой идее Виньи неоднократно возвращается в дневнике и после выхода в свет поэмы. Он размышляет о том, что присущая только человеку способность принести себя в жертву ради ближнего имеет не божественное происхождение, она возникает в глубинах души из чувства сострадания, по сути своей отличающегося от божественного милосердия. В мистерии «Потоп» (1823), связанной с «Элоа» и хронологически, и всей логикой поэтической мысли Виньи, так и говорится: «Жалость смертного — совсем не то, что небесное милосердие» («La pitié des mortels n'est pas celle des Cieux»²³). В этой поэме по канве библейского сюжета о всемирном потопе рассказывается о судьбе людей, оказавшихся

²² А. Ханзен-Леве упоминает об апокрифическом ветхозаветном мифе, в котором рассказывается о попытке Саганы соединиться с Элоа, и останавливается на некоторых особенностях трактовки этого сюжета в поэме К. К. Случевского «Элоа». См.: Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. СПб., 1999. С. 315.

²³ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques*. P. 92.

жертвами божественной кары. Праведнику Иммануилу была предоставлена возможность спастись от потопа, но при условии, если он один поднимется на гору Арарат, зная это, он не бросает свою возлюбленную Сару, и поэтому они оба гибнут. Об этом трагическом событии Виньи повествует в духе характерного для него скептицизма по отношению к Богу: «Кто без любви творил, погубит равнодушно» («*Qui créa sans amour fera périr sans haine*»²⁴). Слова явного осуждения звучат в поэме тем более остро, что их произносит ангел-хранитель Иммануила, один из небожителей, которым надлежит лишь восхвалять Создателя и служить ему. Доброта Бога, карающего не только грешников, но и праведников, представляется поэту иллюзорной, так как для человека она оборачивается требованием эгоистической жестокости по отношению к ближнему. Более того, сам Бог не связан никакими обязательствами перед родом человеческим, и жертвенный поступок смертного его совсем не трогает. В этой мистерии, в отличие от «Элоа», ангелы остаются уже «за кадром», а в кадре — человек, оказавшийся жертвой сурового Бога.

Любовь божественная к своему созданию и человеческая любовь к ближнему — явления разного свойства. Смертному человеку велено было возлюбить ближнего как самого себя, но Творец, в силу своей абсолютной, надмирной сущности, не имеет «ближнего», и в своей любви, простирающейся на людей свыше, он суров ко всем, включая редких избранников, как Моисей, он суров даже к своему сыну Христу. Само понятие божества не связано с идеей самопожертвования, идет ли речь о языческих богах или о Боге Ветхого Завета, в акте божественного творения не было предусмотрено такое чувство — оно привносится в мир только Христом, в котором божественная сущность соединяется с человеческой. Размышляя о жизни Христа, своими страданиями искупившего чужие грехи, Виньи записывает в дневнике: «Человечеству следовало бы пасть на колени перед этой историей, ибо жертва — это самое прекрасное, что есть на свете, а Бог, рожденный в яслях и умерший на кресте, превосходит пределы величайших жертв»²⁵. Следуя этой логике, Виньи намеревается воплотить в поэме или драме идею самопожертвования как проявления человечности. Суть такого произведения он резюмирует в словах: «... человек превзойдет величием Божество в том смысле, что он может пожертвовать жизнью ради принципа, Божество — нет»²⁶.

²⁴ Ibid.

²⁵ *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви.* С. 16.

²⁶ Там же. С. 253.

И в соответствии с той же логикой в его воображении создателем Элоа оказывается не Бог-отец, а Христос.

Сущность Элоа пробуждается, когда она слышит рассказ ангелов об одном из них — падшем, утратившем свою первоначальную лучезарную чистоту и потому отринутым всеми. Прежде он сиял несравненной красотой, излучавшей свет, добро и любовь, и звали его Люцифер. Теперь же этот светоносный ангел «почернел», перестал понимать язык небожителей и, не видя разницы между добром и злом, взглядом испепеляет все на своем пути. Поэтому его никто не любит, и «чистые» духи не смеют называть его имя. Узнав это, Элоа роняет первую слезу — слезу сострадания.

Мотив слезы в «Элоа» более значим, чем в «Демоне», где и среди небожителей (не говоря уж об обитателях земли) слез больше, однако выражают они разные эмоции: с одной стороны, это тоска любви Демона («нечеловеческая слеза»), его раскаяние («Слезой раскаянья сотру / Я на челе, тебя достойном / Следы небесного огня...» — IV, 208); с другой стороны, ангел, несущий к Богу душу умершей Тамары, своими слезами очищает ее от греха. У Виньи же лейтмотив слезы связан с идеей сострадания и воплощается в двух персонажах: в Христе и в Элоа. Своеобразным эхом мотив слезы звучит и в эпизоде, когда Элоа, оказавшись среди низринутых в темную бездну, видит, что одно ее присутствие здесь дает страдальцам облегчение, их рыдания сменяются слезами радости.

Несмотря на тревожное предостережение («Поберегись, и ангел может пасть»²⁷), она думает только о том, что падший нуждается в ее поддержке, и отправляется на поиски того, кто пал, отвержен, а потому печален, и кому она может принести утешение. Изгнанник в ее мыслях — не злой дух, а несчастный страдалец, взывающий о поддержке. Именно его она ищет всюду, на разных планетах и кометах, наконец, преодолевая страх, спускается в нижние пределы эфира, где царит тьма и начинается Хаос: здесь она и слышит нежный вкрадчивый голос несчастного ангела, который едва не заглушают звуки сладострастного пения и глумливый хохот демонов.

Встреча с Падшим ангелом — самый драматический момент судьбы Элоа, представленный поэтом как вполне рационально выстроенный поединок сущностных основ мира: добра и зла, власти и самопожертвования, насилия и сострадания. Благодаря привнесению элементов эмоциональной напряженности в регистр идей, создается

²⁷ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques. P. 70.*

эффект, в результате которого фантастические персонажи мистерии перестают восприниматься как чистые абстракции. Но из всего, что придает им человеческие черты, главной остается присущая только человеку способность к самопожертвованию.

Если сопоставить Элоа с Тамарой, то обнаружится, что аналогия между ними — лишь внешняя. Тамара — земная женщина, ставшая жертвой Демона; поддавшись искушению, она поплатилась за это земной жизнью, но в финале ее душа очищена и унесена «одним из ангелов святых» в райские пределы. В противоположность ей Элоа — женщина-ангел, движимая чувством сострадания; она активно ищет того, кто нуждается в ее поддержке. Ею движет жертвенная любовь, поэтому она беспрекословно следует за избранником, не ставя условием моральное возрождение павшего. Она не заклинает его «сжалиться», как Тамара («...от злых стяжаний / Отречься ныне дай обет» — IV, 207), она готова быть низвергнутой в ад вместе с изгнанником. При этом Элоа остается в «ранге» святых ангелов, о чем говорит и ее внешний облик, не «почерневший», как случилось с Падшим ангелом: у нее ясное чело, светлые волосы, небесного цвета вуаль, не скрывающая ее лик, «чистый, как лилия», серебряные крылья, плавные движения в свободном полете, сияние исходящего от нее света — все восхищает небожителей, они поют хвалу своей сестре, предрекая ей судьбу будущей утешительницы всех страждущих.

Таким образом, оставаясь существом бесплотным, Элоа в поэме Виньи становится воплощением сострадания (эфирным воплощением, если воспользоваться оксюмороном). В последующие годы Виньи будет нередко размышлять о дальнейшей судьбе Элоа, всегда сохраняя за этим образом тот же концептуальный смысл. Его намерения, более или менее определенные, сменяют друг друга: Элоа в аду, перевоплощение ее души в античного раба, затем в средневекового крепостного, затем в современного наемного работника. Он обдумывает, как ввести Элоа в разные сюжеты, включая всемирный потоп и мифическую историю Лилит. Даже свою собственную душу он ощущает родственной Элоа, о чем и пишет в дневнике²⁸. Самой привлекательной гранью идеи сострадания ему по-прежнему представляется самопожертвование, воплощенное в образе добровольной спутницы изгнанника, и под этим знаком он пишет поэму «Ванда, русская повесть» (1847). Именем Ванды

²⁸ *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви.* С. 40.

здесь названа русская женщина Александра Ивановна Коссаковская (жена польского дипломата Станислава Щенского-Коссаковского), рассказывающая о судьбе своей сестры Елены, жены декабриста Сергея Трубецкого²⁹. Аналогия между Элоа и «княгиней» (в поэме Виньи она «княгиня»), а ее мужа зовут просто Serge, так как царь лишил его титула), последовавшей за изгнанником в Сибирь, — очевидна. Стать спутницей изгнанника — значит разделить с ним участь падшего, и княгиня без колебаний выбирает эту участь, как прежде поступила Элоа.

Итак, сходство столь разных произведений Лермонтова и Виньи — не только в самом выборе темы изгнания, но и в многозначности смысла обеих поэм. Будучи интегрированными в общий контекст европейской литературы, мистерия «Элоа» и стихотворная восточная повесть «Демон» оказываются принадлежащими к разным, но связанным между собой моментам движения от спиритуалистической эпопеи к повествовательной и другим разновидностям поэмы, «приземляющим» и «очеловечивающим» жанр. По мере его приближения к реальному, земному, постепенно меняются и сюжеты, и персонажи, и проблематика, и все остальное, включая структуру и стих. Проясняется и то, что кажущаяся психологическая «противоречивость» или «непоследовательность» персонажей — не более чем проявления переходных состояний жанра в процессе его эволюции.

Итак, если вначале идея изгнанничества воплощается в образе Сатаны (мистерия «Элоа», 1820-е годы), то затем в этой функции главный антагонист Бога уступает место одному из множества злых духов (поэма «Демон», 1830-е годы); одновременно происходит смешение планов ангельского и человеческого (любовь небожителя к земной женщине в «Демоне»), а человек предстает крупным планом (кавказские горцы). В дальнейшем своем развитии поэма, уже «человеческая», обращается к фигурам еще более близким к реальной жизни, чем экзотические герои восточных повестей с их «местным колоритом», — к персонажам из современности, что уже вполне ощутимо в «Ванде» (1840-е годы). Для европейского сознания Россия и тем более Сибирь остаются элементами восточного мира, и именно в этой «русской истории» воплощаются взаимосвязанные темы изгнания и самопожертвования с характерным для них акцентом на «человеческом».

²⁹ Подробнее о поэме «Ванда» см.: Соколова Т. В. Письма А. де Виньи русской корреспондентке // Соколова Т. В. Многоликая проза романтического века во Франции. СПб., 2013. С. 189–201.

А. М. Ранчин
(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при президенте Российской Федерации,
Россия)

Структура и символика поэмы «Мцыри» («принцип противоречий»)

О смысловой противоречивости образов поэмы «Мцыри» писалось неоднократно. Так, Д. Е. Максимов указал на отчетливые противоречия, присущие характеру героя: «Большая конкретность и определенность образа Мцыри по сравнению с персонажами романтических поэм Байрона и Пушкина достигается за счет его большей диалектичности и психологической разработанности. Огненная страстность, жизненность, свободолюбие, непреклонная воля Мцыри — проявления “могучего духа” “его отцов” — неотделимы в нем от его физической хилости и болезненности, наследства монастырского режима. В нем “юность вольная сильна”, и вместе с тем он “слаб и гибок, как тростник”. Его угрюмая и дерзкая смелость прихотливо и капризно, “оксюморонно” сталкивается в нем с пугливостью (“пуглив и дик”, “боязливый взгляд” — говорится о нем в поэме). Он способен яростно биться, визжа, как барс, но легко утомляется и отчаивается до иступления. <...> В изображении Мцыри ощутимы отеночные, иррациональные моменты. Личность Мцыри не исчерпывается волей, гордостью, страстью. В ней есть что-то еще: горячее, нежное, трепетное, почти женственное. <...> Но в душе Мцыри преобладают, определяя его поведение, упругие, мужественные силы»¹.

¹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 185–186. Ср. характеристику Мцыри в книге У. Р. Фохта: «Особенность характера Мцыри — органическое соединение в нем строгой целеустремленности, могучей силы, твердой воли с исключительной мягкостью, задушевностью, лиризмом, так ярко выступающими

Противоречивым оказывается и мир природы в поэме: «Нейтральные к добру и злу силы природы, в зависимости от обстоятельств, обнаруживают себя по отношению к герою и как “добрые”, и как “злые”, но и в том, и в другом случае они естественны, свободны и тем самым “положительны”. Блеск и сияние дня сменяются угрозами ночи. Однако и сам день, и сама ночь в восприятии Мцыри не равны себе по своему эмоциональному содержанию, способны к “диалектическим” превращениям. Дневная природа для Мцыри — не только цветущий “божий сад”, но и зной, безжалостно палящий “усталую главу”. Ночь — не только сбивающий с пути лесной мрак и зверь, помышляющий о крови, но и “ночная свежесть”, утоляющая “измученную грудь”. Да и барс, грозящий Мцыри смертью, не выдается в поэме за чистое воплощение зла и получает характеристику в духе все той же лермонтовской диалектики: “...взор *кровавый* устремлял, мотая *ласково* хвостом”»². Ю. В. Манн, развивая и уточняя эту интерпретацию, указывая на перемену в природе, которая для центрального персонажа «меняет свой облик, превращаясь из друга во врага», замечает, что «тонкое противоборство значений протекает во всех сферах мироощущения Мцыри — в отношении к людям, к природе, даже к самому себе. Перемена значений — от положительного к отрицательному, от добра к злу — продиктована <...> ситуацией поэмы, с абсолютной, внеположной наличному миру целью центрального персонажа». Исходная ситуация поэмы заключается, по мнению Ю. В. Манна, в том, что в «Божьем мире», «где все на своем месте, Мцыри оказался как бы лишним звеном», и потому он, «никтому не сделавший “зла”, тянущийся к миру и к людям <...> в конечном счете оказывается один»³. Вместе с тем, как писал еще в начале XX века И. М. Соловьев, «Мцыри одинок, но все же он чувствует себя живую часть мирового целого»⁴.

в его отношении к природе, в его думах о родимой стороне, в его беззлобности» (Фохт У. Р. Лермонтов: Логика творчества. М., 1975. С. 96). Ср. также формулировку В. Э. Вацуро: «Сочетание доверчивости, почти детской слабости с героическою силой духа <...> наивности и мужественной решительности, определяющее характер Мцыри, было новым характерологическим открытием Лермонтова» (Вацуро В. Э. Лермонтов Михаил Юрьевич // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 336).

² Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 190.

³ Манн Ю. В. Динамика русского романтизма: Пособие для учителей школы, студентов-филологов и преподавателей гуманитарных вузов. М., 1995. С. 204, 203. (Первое издание этой книги вышло в 1975 году под названием «Поэтика русского романтизма».)

⁴ Соловьев И. М. Поэзия одинокой души // Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 130.

Идея о противоречивости, зыбкости смысла поэмы была отражена в посвященной ей статье в «Лермонтовской энциклопедии», став, таким образом, «канонической»: «Чуждый окружающему его миру людей, Мцыри, несмотря на всю силу своего желания слиться с родным ему миром природы, остается чуждым и ему: незаметно меняя свой облик, природа превращается из друга во врага. Тонкие переливы смысла (то, что должно быть благом, превращается во зло) характерны для всей ситуации поэмы и окружающих Мцыри образов внешнего мира»⁵.

«Принцип противоречий» охватывает даже тропеический уровень: именно как его проявление допустимо рассматривать катахрезу «страсть <...> как червь во мне жила, / Изгрызла душу и сожгла» (IV, 151), на которую обратил внимание Б. М. Эйхенбаум⁶.

Наблюдения Д. Е. Максимова и Ю. В. Манна, безусловно, верны, отличаются тонкостью и проницательностью, и они могут быть продолжены. Однако предложенная ими интерпретация «поэтики противоречий», на мой взгляд, не вполне соответствует общему смыслу поэмы.

«Принцип противоречий» в лермонтовской поэме воплощается прежде всего посредством оппозиций, при этом создаваемые антитезы могут затем отбрасываться или обнаруживать свою относительность или поверхностность.

Так, инвариантная оппозиция цивилизация ↔ природа, одной из реализаций которой является дихотомия монастырь ↔ вольный мир за его стенами, оказывается не абсолютной. Если в начале исповеди Мцыри монастырь, метонимически обозначенный лексемой *стены* («Я вырос в сумрачных стенах» — IV, 151; «Скажи мне, что средь этих стен / Могли бы дать вы мне взамен / Той дружбы краткой, но живой, / Меж бурным сердцем и грозой?..» — IV, 154; «Вдали чернели две горы, / Наш монастырь из-за одной / Сверкал зубчатую стеной» — IV, 167; «повесть горьких мук моих / Не призовет меж стен глухих / Вниманье скорбное ничье / На имя темное мое» — IV, 169), противопоставлен природному простору, миру гор и лесов, то затем эта антитеза отбрасывается: горы и лес тоже наделяются семантикой преграды, *стены* — в том числе благодаря метафорам *стена* (леса) («Непроницаемой стеной / Окружена, передо мной / Была поляна» — IV, 162), *зубцы гор* («зубцы далеких гор» — IV, 156) и метафорическому

⁵ Назарова Л. Н., Манн Ю. В. «Мцыри» // Лермонтовская энциклопедия М., 1981. С. 325. Цитируемый раздел написан Ю. В. Манном.

⁶ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 72.

эпитету *зубчатый лес* («Я стал влезать на дерева; / Но даже на краю небес / Все тот же был зубчатый лес» — IV, 161), соотносящим явления природного, естественного мира с монастырской оградой («зубчатой стеной»).

Амбивалентным оказывается такое свойство, как *жар (жара)*. В описании грузинки, увиденной главным героем, жар (зной) — метафора любви, страсти, обещающей сладостное блаженство. Знак этого внутреннего жара — загар, подаренный ей солнцем: «Летние жары / Покрыли тенью золотой / Лицо и грудь ее; и зной / Дышал от уст ее и щек» (IV, 159). Но в описании природы, которую начинает нещадно палить жестокое солнце, когда Мцыри понимает, что окончательно сбился с пути, жара обладает безусловно негативным смыслом:

...палил меня
Огонь безжалостного дня.
Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу;
Иссохший лист ее венцом
Терновым над моим челом
Свивался, и в лицо огнем
Сама земля дышала мне.
Сверкая быстро в вышине,
Кружились искры; с белых скал
Струился пар. Мир божий спал
В оцепенении глухом
Отчаянья тяжелым сном.
Хотя бы крикнул коростель,
Иль стрекозы живая трель
Послышалась, или ручья
Ребячий лепет... Лишь змея,
Сухим бурьяном шелестя,
Сверкая желтою спиной,
Как будто надписью златой
Покрытый донизу клинок,
Браздя рассыпчатый песок,
Скользила бережно; потом,
Играя, нежася на нем,
Тройным свивался кольцом;
То, будто вдруг обожжена,

Металась, прыгала она
И в дальних пряталась кустах...
(IV, 166–167)

Подобные метаморфозы отчасти претерпевает и образ *змеи*. Наутро после бегства, во второй — по им принятому счету — день странствий, Мцыри ощущает единение с природой, воспринимаемой как земной рай («Божий сад»); он разглядывает змею:

Порой в ущелии шакал
Кричал и плакал, как дитя,
И, гладкой чешуей блестя,
Змея скользила меж камней;
Но страх не сжал души моей:
Я сам, как зверь, был чужд людей
И полз и прятался, как змей.
(IV, 156)

Змея, как и шакал, не вызывающая страха и отвращения, в этом фрагменте, — часть целостного природного мира, и ее образ лишен каких-либо ассоциаций с дьявольским началом, он подчеркивал, как писал Ю. М. Лотман, «общность героя и природы»⁷.

Второй раз Мцыри видит змею после того, как утратил путь на желанную родину: на этот раз змея появляется в мире, испытывавшем отчуждение от Бога, погруженном в «отчаянья тяжелый сон». Она единственное существо, которое не боится испепеляющего небесного огня. Как заметил Д. Е. Максимов, лес, в котором заблудился Мцыри, соотнесен с аллегорическим сумрачным лесом жизни из «Божественной комедии»⁸. Но у Данте лес — не только аллегория жизни с ее соблазнами и опасностями. Он также является преддверием ада: именно проходя через него, герой Данте оказывается у адских врат. Природа, в том числе лес, в лермонтовской поэме, испытывает отчуждение от божественного первоисточника, страдает (пребывает в «отчаянья тяжелом сне»), лишается дара голоса, речи — не поют птица и стрекоза⁹. Прежде, в мире — райском («Божьем») саду Мцыри

⁷ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830- годов // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 568.

⁸ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 231–232.

⁹ Стрекоза, способная издавать «живую трель», — это цикада или химерическое, рожденное русской поэзией существо, соединяющее свойства цикады и стрекозы.

слышал «волшебные, странные голоса»: «Они шептались по кустам, / Как будто речь свою вели / О тайнах неба и земли; / И все природы голоса / Сливались тут...» (IV, 157). Голоса, словно шепчущиеся о тайнах бытия, означают причастность природы Богу, которого славит в поэме всякая тварь, исключая горделивого человека.

Описание же природы, в котором второй раз встречается образ змеи, отмечено печатью богооставленности, и сама лексема *змея* в этом контексте приобретает явные inferнальные коннотации, словно становясь манифестацией дьявола в тварном мире¹⁰. Шелест сухого бурьяна, который производит змея, отчетливо контрастирует с завораживающей музыкой бытия, которую еще недавно слышал скиталец Мцыри.

Внутренне противоречив и сам образ природы в «Мцыри». Природа в лермонтовской поэме — не просто самодостаточная и прекрасная сфера бытия, которой чуждо различие добра и зла, как утверждал Д. Е. Максимов. Безусловно, она пребывает вне этой оппозиции. Однако она отнюдь не только прекрасна и совершенна. Смысловое наполнение образа природы в «Мцыри» намного сложнее, чем в большинстве других произведений Лермонтова. Ю. В. Манн прав, когда указывает на перемену в отношении природного мира к Мцыри. Но метаморфоза в природе не ограничивается переменой отношения к герою. Природа, совсем недавно, как в первый день творения, пребывавшая в гармонии с Творцом, затем испытывает отчуждение от Него. Земля дышит огнем в лицо Мцыри, но и ее саму палит огонь с неба — нещадный солнечный жар. Гармония, в первое утро странствий Мцыри соединявшая небо и землю, после сохраняется только в небесах: «И было все на небесах / Светло и тихо»

Ср.: Успенский Ф. Б. *Nabent sua fata libellulae* («Дайте Тютчеву стрекозу...») // Успенский Ф. Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008. С. 9–35.

¹⁰ Невозможно согласиться с утверждением, что змея в лирике Лермонтова, в том числе в «Мцыри» — это «символ грусти» (*Финнер В. М. Поэтика Лермонтова // Венюк М. Ю. Лермонтову. С. 206*). Сравнение воспоминания и грусти со змеей неоднократно встречается в лермонтовских поэтических произведениях, но в «Мцыри» образ змеи имеет иную семантику. Также нельзя принять утверждение Ю. М. Лотмана, что образ змеи во фрагменте поэмы, описывающем мир, нещадно палимый солнцем, только лишь «усугубляет картину равнодушия природы к его страданиям» (*Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. С. 568*). Это толкование верно, но не раскрывает главного смысла образа. Более верно суждение о втором появлении змеи как о «тонко и ненавязчиво» введенном библейском мотиве, принадлежащее Л. А. Ходанен (*Ходанен Л. А. Поэмы М. Ю. Лермонтова: Поэтика и фольклорно-мифологические традиции: Учебное пособие. Кемерово, 1990. С. 45*).

Бежавший из обители Мцыри попадает в мир чистый, неоскверненный, словно в первые дни после его сотворения — в дни до грехопадения Адама. Этот мир отнюдь не воплощение абсолютной гармонии и покоя. В нем есть внутренняя борьба, напряженность:

Внизу глубоко подо мной
Поток, усиленный грозой,
Шумел, и шум его глухой
Сердитых сотне голосов
Подобился. Хотя без слов,
Мне внятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудой камней.

(IV, 156)

Борьба потока с камнями, преграждающими ему путь, — это тоже стремление к свободе, бунт против «стены». Но эта борьба, этот разлад не катастрофичны.

С моментом же окончательной утраты пути на родину отчаяние Мцыри как бы передается миру природы, который незадолго до этого обнаружил враждебность к скитальцу¹⁴. Эту соотнесенность героя и природы можно объяснить, обратившись к библейскому прообразу: Мцыри несет на себе печать тюрьмы, грех несвободы — в отличие от существа природного мира, коня, который, как замечает герой, нашел бы путь в родную землю. Грех несвободы и отчаяние как бы переходят с героя на обстающую его реальность — подобно тому, как грех Адама перешел на всю тварь. Но «отчаянья тяжелый сон», в который погружается палимая небесным огнем природа, может быть понят и как переживания испытанного тварным миром отчуждения

¹⁴ Такая враждебность или, по крайней мере, отчужденность проявляется именно после того, как герой теряет путь в родной край. Мцыри ощущает на себе настороженный и недобрый взгляд существ природного мира: «Напрасно в бешенстве, порой, / Я рвал отчаянной рукой / Терновник, спутанный плющом: / Все лес был, вечный лес кругом, / Страшней и гуще каждый час; / И миллионом черных глаз / Смотрела ночи темнота / Сквозь ветви каждого куста...» (IV, 161). Вслед за тем путь ему преграждает барс. Палящий же зной, вопреки мнению Ю. М. Лотмана (*Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. С. 567–568), по-моему, отнюдь не является проявлением «враждебной стороны» природы, отторгающей главного героя: этот жар равно тяготит и несчастного беглеца, и насельников природного мира — растения и животных.

от неба — от Бога. Конечно, и настороженность ночной природы, и отчаянье природы утренней могут быть объяснены более просто, психологически — как примеры субъективного восприятия внешнего мира героем. Однако такое элементарное объяснение не исключает более глубокой трактовки, исходящей из мифопоэтической структуры поэмы.

Интересно, что в тексте поэмы мотив палящего зноя появляется неожиданно, причем сразу вслед за фрагментом, в котором герой сравнивает себя с опаленным солнцем темничным цветком:

На мне печать свою тюрьма
Оставила... Таков цветок
Темничный: вырос одинок
И бледен он меж плит сырых,
И долго листьев молодых
Не распускал, все ждал лучей
Живительных. И много дней
Прошло, и добрая рука
Печалью тронулась цветка,
И был он в сад перенесен,
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия...
Но что ж? Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжег
В тюрьме воспитанный цветок...
И как его, палил меня
Огонь безжалостного дня.

(IV, 166)

Так сюжетный мотив, жара как реальное явление, как будто бы оказывается реализацией условного поэтического образа. Мысли и чувства Мцыри проецируются на мир вовне него, почти что материализуясь.

Соотнесенность истории Мцыри с историей грехопадения Адама может показаться не очевидной. Зато совершенно отчетлива соотнесенность лермонтовского героя с Христом — новым Адамом, искупившим первородный грех, в котором был повинен Адам ветхий. Мцыри говорит: «иссохший лист» травы «венцом / Терновым над моим челом / Свивался» (IV, 166). Таким образом поэт сравнивает своего персонажа с Иисусом Христом, на которого возложили терновый

венец перед распятием. Но Лермонтов использует эту библейскую модель, наполняя ее противоположным содержанием по сравнению с евангельским: если Христос воскресает на третий день, то Мцыри на третий день приближается к вратам смерти. Благодаря контрастному сопоставлению Мцыри с Богочеловеком приоткрывается соотнесенность героя поэмы также и с первочеловеком.

Д. Е. Максимов характеризовал структуру мира в поэме как трехчастную: несвободная цивилизация — вольное царство природы — мир человеческого идеала, природу превосходящий¹⁵. Действительно, структура бытия в «Мцыри» трехчастна, но ее составляющие, как представляется, иные. Это цивилизация — природа — Бог. Мцыри же, по рождению принадлежа природному миру, но неся на себе роковое «клеймо» мира несвободы, сроднен одновременно и с цивилизацией, и с природой — и в то же время полностью не принадлежит ни той ни другой, хотя от «тюрьмы» в нем нет почти ничего, а от «воли» есть многое. И оттого столь трагична его судьба. Но и в отношениях природы и Бога гармония сочетается с трагическим разрывом.

Поэтика противоречий в поэме «Мцыри» отчасти объясняется тем, что реальность бытия в представлении ее автора несоизмеримо богаче любых определений, любых однозначных трактовок. Тайна бытия может быть описана только с помощью прихотливого набора оппозиций, за которыми сквозит, мерцает его неуловимый смысл. Там, в таинственной глубине, все эти оппозиции сняты, преодолены. Кроме того, «противоречия»-антитезы, выстраиваемые автором поэмы, частично поддаются осмыслению при интерпретации поэмы как символично-мифопоэтического текста: при развертывании символических мотивов поэмы они осмысляются как разные состояния бытия в его динамике.

¹⁵ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. С. 233–234.

Л. Г. Фризман

*(Харьковский национальный
педагогический университет
имени Г. С. Сковороды,
Украина)*

Еврейская тема в творчестве Лермонтова

Лермонтов впервые обратился к еврейской теме в драме «Испанцы», написанной в 1830 году, и его юношеское, во многих отношениях еще незрелое произведение занимает среди разработок этой темы по-своему уникальное место. У Пушкина, у Гоголя, у всех писателей той эпохи еврей изображается как человек, принадлежащий к определенной общности, и этой общностью в нем определяется все: род занятий, характер, склад мыслей, реакция на происходящее. Поскольку многие евреи промышляли ростовщицеством, торговлей, содержали трактиры и другие заведения подобного рода, повелось считать, что им присущи такие качества, как жадность, хитрость, изворотливость. Янкель из «Тараса Бульбы» вроде бы не похож ни на Соломона у Пушкина, ни на Гиршеля у Тургенева, но что-то сближает их накрепко: то, что все они «жиды».

Лермонтов это отчетливо понимал, и его понимание запечатлено в обрисовке еврея Шприха, выведенного не в каких-то «Испанцах», которые были, можно сказать, «пробой пера», а в вершине лермонтовской драматургии — в «Маскараде». Притом это именно понимание, а не отношение. Характеризует Шприха не Лермонтов, а Казарин, которого никак нельзя считать alter ego автора:

... человек он нужный,
Лишь адресуйся — одолжит.
Какой он нации, сказать не знаю смело:
На всех языках говорит.
Верней всего, что жид.
Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век,
Был бит не раз, с безбожником — безбожник,

С святошей — езуит, меж нами — злой картежник,
А с честными людьми — пречестный человек.

(V, 579–580)

Вполне очевидно, что «предположение» Казарина о национальности Шприха базируется на этой его характеристике. Прежде всего упомянута готовность «одолжить», то есть, скорее всего, дать денег в долг (явный намек на ростовщичество), затем пронырливость, беспринципность, умение подстраиваться под разных людей ради выгоды для себя — все это свойства, вполне способные натолкнуть на мысль, что их обладатель «верней всего, что жид».

«Испанцы» тем и оригинальны, что выведенные в этой пьесе евреи начисто лишены качеств, которые обывательское сознание привыкло считать еврейскими. И дело, конечно, не в том, что действие происходит в Средние века. Соломон и Янкель тоже не были современниками Пушкина и Гоголя. Среди действующих лиц «Испанцев» — еврей Моисей, его дочь Нозми, старая еврейка Сара, а также «жиды и жидовки». Появление первого из них на сцене происходит при драматических обстоятельствах. Главный положительный герой драмы Фернандо, воспитанник испанского дворянина дона Альвареца, влюблен в его дочь Эмилию. Во время их свидания, в самый разгар его страстного объяснения ей в любви, он обнаруживает в кустах старого еврея и готов его убить. Но узнав, что у старика Моисея есть дочь, и не желая оставлять ее сиротой, отказывается от этого намерения, дает ему плащ и шляпу и уводит, спасая несчастного от преследований инквизиции.

Следующее действие переносит нас в дом Моисея, его дочь Нозми уже знает от отца о случившемся накануне, и все ее воображенье занимает

Прекрасный образ незнакомца,
Который моего отца избавил
От гибели вчера. — Дай Бог ему все счастье,
Отнятое у нас несправедливо.
Как будто бы евреи уж не люди!
Наш род древней испанского — и их
Пророк рожден в Ерусалиме!

<...>

Однако ж есть и между ними люди!
Вот, например, вчерашний незнакомец.

Кто б ожидал? — как жалко, что его
Я не увижу — но отец мой
Его так живо описал, так живо!..
Высокий стан и благородный вид,
И кудри черные как смоль, и быстрый взор,
И голос... но зачем об нем я мыслю?..

(V, 49)

Персонажи пьесы вступают в диалоги, содержание которых даже им самим кажется плодом фантазий, но в них звучат слова, полные пророческого смысла, который откроется нам лишь в дальнейшем. Ноэми рассказывает Саре, что ей виделся ужасный сон: к ней приходит забрызганный кровью человек и говорит, что он ее брат. Она убеждена, что у нее нет брата, но «в тот миг, он был мне больше брата». Сара, однако, уверяет ее, что у нее еще может обнаружиться брат. Она говорит:

Послушай — у тебя *был* брат.
Он старше был тебя... судьбою чудной,
Бежа от инквизиции, отец твой
С покойной матерью его оставили
На месте том, где ночевали;
Страх помешал мне вспомнить это...
Быть может, думали они, что я
Его держала на руках... с тех пор
Его мы почитали все умершим
И для того тебе об нем не говорили!
А может быть он жив — как знать!
Ведь Божья воля неисповедима!

(V, 52–53)

Если Сара вспоминает лишь о конкретном событии, то в уста Ноэми Лермонтов вкладывает размышления о судьбах всего еврейского народа:

Гонимый всеми, всеми презираем
Наш род скитается по свету: родина,
Спокойствие, жилище наше — все не наше.
Но час придет, когда и мы восстанем!..
Так говорит писанье, так я верю...

(V, 53)

Однако, вновь повторяет она, и среди «кровожадных христиан» есть добрые люди, и один из них — спаситель ее отца. Подчеркнуто, что он отказался от вознаграждения, и предложенный ему «звенящий кошелек» «ногами истоптал». Но обстоятельство складывается так, что спасенный им еврей в свою очередь спасает своего спасителя. Вернувшись домой, Моисей приводит с собой Фернандо, истекающего кровью и едва держашегося на ногах. Эта ночь напоминает Моисею ту, когда он потерял сына — брата Нозми, о котором рассказывала Сара:

Тому я дал существованье,
А этот возвратил мне жизнь!
О Бог, Бог иудеев, сохрани
Его, хоть он не из твоих сынов!..
(V, 55)

А к Фернандо он обращается с напоминаем о том, что раненый испанец недавно был его спасителем:

Он здесь перед тобой, еврей, гонимый
Твоим народом — но ты спас меня,
И я тебе обязан заплатить,
Хоть я в твоей отчизне презираем.
Так, дочь моя, вот мой спаситель!..
(Там же)

Когда Фернандо признается, что у него «под небесами / Нет ни родных, ни дома, ни друзей», Нозми ему отвечает: «Когда ты не нашел себе друзей / Меж христиан, то между нас найдешь...» (V, 56). Как мы помним, Фернандо в свое время сохранил жизнь Моисею, чтобы его дочь не осталась сиротой. И вот теперь она стремится снять «тягость с его души» словами: «...подумай, / Что я твоя сестра, что тот еврей — отец твой, / И воображение тебя утешит...» (V, 57). Возможно, под воздействием рассказа Моисея о нападении на ни в чем не повинного человека Фернандо произносит обширный и исполненный негодования монолог, обличающий — не евреев, нет! — а испанцев, христиан, в которых он вроде бы должен был видеть своих и по крови, и по вере. Из его уст мы слышим такие слова:

...испанцы только
Без правил ненавидят ближних!..

У них и рай и ад, все на весах,
И деньги сей земли владеют счастьем неба,
И люди заставляют демонов краснеть
Коварством и любовью к злу!..
У них отец торгует дочерьми,
Жена торгует мужем и собою,
Король народом, а народ свободой;
У них, чтоб угодить вельможе или
Монаху, можно человека
Невинного предать кровавой пытке!..
И сжечь за слово на костре, и под окном
Оставить с голоду погибнуть, для того,
Что нет креста на шее бедняка,
Есть дело добродетели великой!

(V, 61–62)

Ноэми вынуждена признаться самой себе, что ее забота о раненом Фернандо («... всю ночь я просижу / Вблизи тебя... чего ни пожелаешь ты, / Мы все достанем, только будь спокоен...» — V, 62) вызвана не благодарностью, а другим чувством, пересилившим все остальные:

Нет, нет, я не спасителя отца
Хотела видеть в нем;
Испанец молодой, с осанкой гордой,
Как тополь стройный, с черными глазами,
С такими ж черными кудрями
Являлся воображенью моему,
И мною овладел непостижимой силой
И завладел моим девичьим сном;
<...>
Мне кажется, я чувствую любовь
К нему — не сожаленье, а любовь!

(V, 63)

И вот в конце третьего действия мы узнаем главное, по крайней мере, в аспекте рассматриваемой нами темы: раввин приносит Моисею доказательства того, что Фернандо — его сын. Моисей восклицает, обращаясь к Ноэми: «Фернандо — брат твой! / Испанец — брат твой <...> он христианин!.. он твой брат!» (V, 89). Подтверждается, таким

образом, рассказ Сары о том, что у Ноэми был брат. Из всего этого следует весьма важный вывод. В отличие от большинства своих современников Лермонтов не воспринимал евреев как людей из *другого мира*. Можно ли себе представить, чтобы гоголевский Янкель вдруг оказался родственником Тараса Бульбы?

Известие о происхождении Фернандо приходит, однако, в грустный момент: несчастный юноша во власти инквизиции и обречен на смерть: «...он погибнуть должен... не спастись / Ему вторично от руки злодеев...» (V, 89). Все попытки Моисея спасти сына, выкупить его, отдав палачам всю свою казну, остаются безрезультатны.

При советской власти упоминать о еврейской теме у Лермонтова вообще и в «Испанцах» в частности было не принято. В статье, посвященной этой пьесе в «Лермонтовской энциклопедии», о ней нет ни слова. Выдающийся лермонтовед Б. М. Эйхенбаум вынужденно ограничился глухим замечанием, что еврейская тема в «Испанцах» — лишь романтическое, «внеисторическое» обобщение, подготовленное литературной традицией.

Между тем Эйхенбаум хорошо знал, только не смел в темные годы так называемой борьбы с космополитизмом говорить об этом вслух, что десятилетием ранее в «Литературном наследстве» появилась статья Л. Гроссмана «Лермонтов и культуры Востока», в которой автор напоминал о генетической связи драмы Лермонтова с пьесой Лессинга «Die Juden» («Евреи») и указывал, что эта драма «по существу своей идеи и темы должна была бы также называться скорее “Еврей”, чем “Испанцы”»¹, а также приводил обширный и убедительный материал, подтверждающий, что «Испанцы» совсем не «внеисторичны» и устанавливал связь между проблематикой этой пьесы и положением евреев в тогдашней России, с недавним «Велижским делом».

Велиж — маленький городок в Витебской губернии. Когда в 1823 году там был достроен и освящен униатский собор, в нем нашли труп «убитого жидами христианского ребенка». Как говорится в книге Ю. Гессена «Из истории ритуальных процессов»², велижские евреи пали жертвой заговора. Сорок два еврея, в том числе дети, были брошены в казематы, многие из них не вынесли тягот заключения.

Юный Лермонтов был наслышан о «велижском деле», причем сразу из двух источников. Восемнадцатилетняя Екатерина Сушкова, юношеская любовь Лермонтова, ездила в Велиж осенью 1829 года со

¹ Гроссман Л. Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 716; см. также с. 717–718.

² Гессен Ю. Из истории ритуальных процессов. СПб., 1906.

своим дядей Н. С. Беклешовым, которому было высочайше поручено проверить действия следственной комиссии и который занимался этим более полугода. Она вернулась из Велижа накануне знакомства с Лермонтовым и была полна впечатлений. Судя по ее «Запискам», Сушкова находилась в центре обсуждений этого громкого дела.

Еще более детальную оценку велижское дело получило стараниями адмирала Н. С. Мордвинова, с которым бабушка Лермонтова находилась в ближайшем свойстве (ее брат обер-прокурор сената А. А. Столыпин был женат на дочери адмирала) и которого маленький Мишель звал «дедушкой Мордвиновым». Единомышленник Сперанского, Мордвин, по словам Пушкина, «заклучает в себе одним всю русскую оппозицию»³, не случайно декабрист Рылеев «с глубочайшим уважением» посвятил ему свои «Думы».

У Мордвинова было поместье неподалеку от Велижа, и тамошние евреи, наслышанные о справедливости «барина», обратились к нему с запиской, взывая о помощи. Мордвин представил записку Николаю I в 1827 году. Он настаивал на полной невиновности евреев и стремился ввести этот безобразный процесс в рамки законности. Лишь когда дело поступило в Государственный совет в 1834 году (Мордвин был председателем одного из его департаментов), ему удалось доказать, что евреи пали жертвой заговора омраченных предубеждением и ожесточенных фанатизмом следователей. Государственный совет поддержал Мордвинова и вынес приговор: евреи-подсудимые были освобождены, а доносчицы-христианки сосланы в Сибирь на поселение. Благодарные велижские евреи ввели в одну из своих молитв дополнительный стих: «И да будет Мордвин помянут к добру».

Как пишет Гроссман, мы не можем точно определить, что именно знал Лермонтов из велижского следствия, какие факты и обстоятельства этого долгого процесса ему открылись. Ясно одно: велижское дело выглядело в глазах юного поэта не просто уголовным случаем. Он впервые столкнулся с несправедливым обвинением целого народа в изуверстве и бесчеловечности. В нем пробудились чувство высшей справедливости и протест, которые одушевляют его первую трагедию.

Знатный кастилец дон Алварец, гордящийся своими предками, уличает молодого Фернандо прежде всего в еврейском происхождении: «...я, испанский дворянин, могу / Тебя суду предать...»; «...кто мать твоя <...?>?.. — Верно, уж жидовка»; «Итак, смиришь жидовское отродье...»

³ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 91 (письмо к П. А. Вяземскому от начала апреля 1824 года).

(V, 17). Гранд Алварец похваляется своим предком, который служил «при инквизиции священной»: «Три тысячи неверных сжег и триста / В различных наказаниях замучил» (V, 16).

Тема инквизиционного суда, жестокого и незаконного, звучит на многих страницах трагедии. «Где суд в Испании? / Есть сборище разбойников!..» — восклицает Фернандо. Ему вторит несчастная Нозми: «Закон — тиран!» (V, 126, 138). Не адресованы ли эти обвиняющие слова велижской юстиции?

В «Испанцах» Лермонтов выступил с оправданием еврейского народа, изображая его морально чистым и душевно возвышенным, несмотря на жестокие унижения. Об этом говорит и глубоко знаменательный диалог в финале трагедии:

б - й и с п а н е ц (сухо)
Жидовка умереть одна не может?
Пускай она издохнет!.. И Фернандо,
Как говорят, был сын жида.

С а р а

Он сын
По крайней мере человека — ты же камень!
Проклятье на тебя, кто б ни был ты!

(V, 141)

Не обойдем вниманием и реплику гробовщика: «Он жид, однако ж я его жалею!..» (V, 135). Она значима, конечно, не потому, что отражает чувства эпизодического персонажа, лишь однажды и на считанные минуты появляющегося на сцене, она отражает чувства Лермонтова.

Нельзя не вспомнить о том, что написанная пятнадцатилетним поэтом и относительно незрелая драма Лермонтова не прошла мимо внимания С. М. Михоэlsa и за месяц до начала войны, в апреле 1941 года была поставлена на сцене Государственного еврейского театра. Известно, что Михоэлс был принципиальным противником постановки в своем театре пьес, переведенных с русского, считая, что русская драматургия может быть куда лучше представлена русскими театрами на языке оригинала. Лермонтовские «Испанцы» были, кажется, единственным исключением. Определенную роль сыграло то, что в 1941 году планировалось торжественно отметить столетнюю годовщину гибели Лермонтова (как в 1937-м отмечали столетие смерти Пушкина), и от Михоэlsa требовали, чтобы Государственный еврейский театр внес свой вклад. Но главным побудительным мотивом великого режиссера было другое.

На совещании в театре 26 февраля 1941 года «О ходе работы над постановкой “Испанцев”» Михоэлс, обосновывая обращение театра к пьесе и эмоционально трактуя ее замысел, говорил о том, что Лермонтов услышал разряды грома и увидел молнии несправедливости, которые раздражались над головой еврейского народа. Михоэлс обнаружил в условно-испанских, очень далеких от его времени лермонтовско-шиллеровских страстях момент, волновавший его всегда, — момент сопряжения историй и культур разных народов. С другой стороны, писал он, «правильное, идущее от существа лермонтовского творчества, прочтение его пьесы “Испанцы” может раскрыть зрителям новые широты в его поэзии, особый аромат творчества этого удивительного, беспокойного, мятушегося классика русской литературы»⁴.

В других произведениях Лермонтова, в которых фигурируют евреи, они уже не занимают такого места, как в «Испанцах». Герой поэмы «Преступник» (1829) повествует о том, как он, «изгнанник своевольный», был «принят» «двумя жидами»:

Один властями недовольный,
Купец, обманщик и судья;
Другой служитель Аарона,
Ревнитель древнего закона;
Алмазы прежде продавал,
Как я, изгнанник, беден стал.
Как я, искал по миру счастья,
Бродяга пасмурный, скупой
На деньги, на удар лихой,
На поцелуи сладострастья.
Но скрытен, недоверчив, глух
Для всяких просьб, как адский дух!..
(III, 53)

Никакой границы между собой и «жидами» герой не проводит. Напротив, настойчиво повторяемое: «Как я...», «Как я...» подчеркивает, что он ощущает свое сходство с ними и в участии, и в устремлениях, и в поступках. В дальнейшем он становится свидетелем того, как «раздраженный жид / Младую женщину тащит. <...> И уж в груди ее торчал — / Кинжал, друзья мои, кинжал!..», и наказывает Иуду: «Он в ту

⁴ Михоэлс С. М. «Испанцы» // Московский государственный еврейский театр. М. Ю. Лермонтов. Испанцы. М., 1941. С. 8.

же самую весну / Повешен мною на сосну, / На пищу вранам» (III, 55, 56). Наказание следует не за национальную принадлежность, а за расправу с молодой женщиной.

В поэме «Сашка» (1835–1836?) фигурирует «несчастный жид», служивший в русской армии шпионом; во время осады Праги Суворовым он был убит случайным «неловким выстрелом». «Его жена пять месяцев спустя / Произвела на божий свет дитя, / Хорошенькую Тирзу» (IV, 47). С этой женщиной герой поэмы Сашка часто проводил «пламенные ночи» и «За целый мир не отдал бы порой / Ее улыбку, щечки, брови, глазки, / Достойные любой восточной сказки» (IV, 55). Лермонтов детально описывает общение героя с Тирзой, дает представление о ее характере, но вот ее национальность его совершенно не занимает. Ни слова не добавив и не убавив, он мог бы представить ее турчанкой, грузинкой или черкешенкой. Ни тени какой-то антипатии, вызванной у героя или автора тем, что Тирза была еврейкой, не возникает.

В «Балладе» («Куда так проворно, жидовка младая!..») подлинная ценность — это любовь. И «закон Моисея», запрещающий еврейке любить христианина, и аналогичные запреты с противоположной стороны с негодованием отвергнуты, они бессильны повлиять на подлинные человеческие чувства. И он, и она становятся жертвами кровавых предрассудков, а поэт безоговорочно на их стороне.

Сквозь всю лермонтовскую лирику проходит тема изгнанничества. И уже с ранних стихов она сопрягается с размышлениями о народо-изгнаннике и вызывает прямые сопоставления судьбы этого народа со своей судьбой.

Плачь! Плачь! Израиля народ,
Ты потерял звезду свою;
Она вторично не взойдет —
И будет мрак в земном краю;
По крайней мере есть *один*,
Который все с ней потерял;
Без дум, без чувств, среди долин
Он тень следов ее искал!..

(I, 152)

Кто этот «один»? Конечно, поэт имел в виду себя.

Лермонтов о евреях написал мало. Но ведь это Лермонтов. О чем бы он ни писал, нам этого всегда мало.

Л. Н. Полубояринова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Западные претексты и проблема идентичности в драме Лермонтова «Испанцы»

«Вообще вопрос о “влияниях”, и в частности о влияниях иностранных, ставился применительно к Лермонтову так часто, как он не ставился по отношению ни к одному из выдающихся русских поэтов и прозаиков», — отмечал А. В. Федоров в 1941 году¹. За прошедшие с тех пор десятилетия мнение о чрезвычайной интертекстуальной насыщенности лермонтовских произведений не изменилось — напротив, список источников творчества Лермонтова был существенно уточнен и расширен².

Первая законченная драма Лермонтова «Испанцы» (1830) обнаруживает даже на этом — столь богатом реминисценциями и цитатами — фоне особенно много отсылок к чужим, преимущественно западным претекстам, что придает пьесе, по мнению А. В. Федорова, «необычный характер»³. Мещанская трагедия, историческая драма, пьеса о благородном разбойнике и комедия характеров под одной обложкой, — юношеский опыт Лермонтова предстает на уровне системы персонажей, фабулы, жанровой конструкции, деталей —

¹ Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43/44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 129–130.

² См., например: Вацуро В. Э. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Русская литература. 1965. № 3. С. 184–192; Гаспаров М. Л. Лермонтов и Ламартин: Семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования: Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974. С. 113–120; Докусов А. М. М. Ю. Лермонтов и В. Гюго // Пути русской прозы XIX в. Л., 1976. С. 3–15; Алексеев М. П. Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978. С. 3–55; Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. СПб., 2008; Мейер П. Русские читают французов: Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература. М., 2011.

³ Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы. С. 202.

не отчасти, а в ключевых своих параметрах сотканым из «чужих», главным образом — западноевропейских текстов или, как выражается автор комментариев к академическому собранию сочинений, своеобразной «драматизацией тогдашнего круга чтения»⁴ молодого автора. Подобная густота интертекста придает «Испанцам» как произведению до-постмодернистской формации статус достаточно уникальный.

Основной состав лермонтовского «сплава»⁵ или «клубка» «влиятельных и заимствований»⁶, представленного в «Испанцах», был идентифицирован уже первыми комментаторами и интерпретаторами пьесы: Э. Дюшеном, Б. В. Нейманом, М. А. Яковлевым, С. В. Шуваловым⁷. Итог источниковедческого изучения «Испанцев» на уровне довоенной науки подвел в уже упомянутой статье А. В. Федоров. Поскольку в последующие десятилетия данный список подвергся (например, в работах Р. Ю. Данилевского, Г. В. Стадника⁸) лишь незначительным уточнениям и дополнениям, процитируем его вывод полностью:

«На счет Вальтер-Скотта как автора “Айвенго” и на счет Лессинга как автора “Нагана Мудрого” относили все, связанное в этой драме с семейством Моисея, на счет того же Лессинга как автора “Эмилии Галотти” — гибель героини от руки Фернандо, который убивает ее, чтобы спасти от позора; на счет Шиллера как автора “Коварства и любви” и “Дон Карлоса” — конфликт между Алварецом и Фернандо, отдельные эпизоды этого конфликта (как, например, отказ Фернандо подчиниться властям, когда его берут под стражу); на счет Виктора Гюго как автора “Эрнани” — сцену с портретами предков, переодевание Фернандо, приходящего в дом к своему врагу Соррини, даже жест Фернандо, бросающего кинжал в землю, как это делает

⁴ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 4. С. 481; коммент. А. П. Могилянского.

⁵ Там же. С. 475.

⁶ Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы. С. 202.

⁷ Duchesne E. M. J. Lermontov: Sa vie et ses œuvres. Paris, 1910. P. 308–309; Нейман Б. «Испанцы» Лермонтова и «Айвенго» Вальтера Скотта // Филологические записки. 1915. Вып. 5–6. С. 709–721; Яковлев М. А. М. Ю. Лермонтов как драматург. М.; Пг., 1924. С. 76–125; Шувалов С. В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венюк М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 319, 324–325, 329–330.

⁸ См.: Стадников Г. В. Эстетический идеал и проблема воздействия Лессинга на раннего Лермонтова: (Драма «Наган Мудрый» и трагедия «Испанцы») // М. Ю. Лермонтов: Проблема идеала: Сборник научных трудов. Куйбышев; Пенза, 1989. С. 106–113; Данилевский Р. Ю. Г. Э. Лессинг и Россия: Из истории русско-европейской культурной общности. СПб., 2006. С. 61–63.

Эрнани. Влиянием части этих источников объяснялись и место и время действия трагедии — Испания эпохи инквизиции. Отмечались также отдельные реминисценции из Шекспира и Байрона»⁹.

Интенсивность исследовательской работы по идентификации источников драмы традиционно превосходила усилия по ее целостной интерпретации. Наряду с истолкованием «Испанцев» в духе отвлеченно-«романтической» парадигмы¹⁰ наблюдается установка видеть в пьесе иносказательное отражение некоторых актуальных общественно-политических событий. Так, в посвященной «Испанцам» статье 1955 года Б. М. Эйхенбаум ставит драму в ряд «агитационных пьес, создававшихся в мрачной обстановке последекабристского политического гнета»¹¹. Соответственно, не только испанская, но также и еврейская тема и навеянный «Натаном Мудрым» конфессиональный конфликт являют собой, по мнению исследователя, «исторический символ и политический шифр, при помощи которого можно было высказать свои мысли о положении на родине»¹². К конкретике иного рода — к знаменитому «велижскому делу» о якобы имевшем место ритуальном убийстве представителями еврейской общины христианского ребенка — возводят пьесу Л. П. Гроссман и Г. Ионкис, усматривающие в ней художественный отклик на велижские события¹³.

Вразрез с подобной — «иносказательной» — интерпретацией идет присутствующая в более ранних работах того же Эйхенбаума мысль о необыкновенной личной насыщенности и глубокой автобиографической значимости юношеских текстов Лермонтова, в рамках которых и иностранные источники, как возможно предположить, выступают материалом построения иного, нового типа авторства и нового типа литературности. (Достаточно вспомнить принципиально важное для молодого Лермонтова «биографическое» соотнесение себя с Байроном.) «Во всем вопросе об “иностранных влияниях” у Лермонтова *важен самый факт* тяготения русского

⁹ Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы. С. 202.

¹⁰ См.: Владимирская Н. М. Романтический герой в трагедии М. Ю. Лермонтова «Испанцы» // Ученые записки Великолукского педагогического института. 1960. Вып. 11. С. 13–30.

¹¹ Эйхенбаум Б. М. «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 287.

¹² Там же. С. 285.

¹³ Гроссман Л. П. Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44; М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 719–735; Ионкис Г. Велижская драма и трагедия Лермонтова «Испанцы» — <http://berkovich-zametki.com/Nomer19/Ionkis2.htm> (дата просмотра: 19.10.2014).

поэта к иностранным источникам и характер этого тяготения. <...> Уже одно <...> количество связей свидетельствует о том, что перед нами — факт не простого “вливания”, а *общего тяготения к чужим литературам в поисках за поддержкой, за помощью*. Этот факт исторически-необходим <...> Ощущение бедности явилось, очевидно, в связи с сознанием исчерпанности. Время кризиса, ломки традиций еще не пришло — нужно было, по крайней мере, расширить свой литературный кругозор, *увидеть чужое, чтобы осознать свое*. Так Лермонтов и делает»¹⁴.

Принципиально важным в данном пассаже представляется легитимация «самого факта» присутствия у молодого Лермонтова иностранного материала — в каком угодно «бриколажном» виде как своеобразного «шифтера» — некоего «чужого» элемента, временно заполняющего то место, на которое в будущем должно встать «свое». Примечательно в рассуждениях Эйхенбаума также и акцентирование самой бинарности «своего» и «чужого», в которой актуализируется структурная оппозиция «Я» и «Другого», значимая в качестве основания для процессов выработки индивидуальной и коллективной — в данном случае национально-литературной — идентичности.

Проблематика идентичности — национальной, конфессиональной, сословной (отчасти также и гендерной, если иметь в виду циничный монолог доньи Марии в 3-м действии и рассуждения Соррини о «женской» хитрости слугителей католической церкви) — пронизывает на разных уровнях драму «Испанцы». Одновременно она же систематически субверсируется в лермонтовской пьесе.

Недаром уже оба («отца»), заявленные как «столпы» идентичности — национально-кастовой (отец героини испанский дворянин дон Алварец) и национально-конфессиональной (новообретенный отец героя правоверный иудей Моисей), — оказываются по ходу драмы существенно и неоднократно неравными самим себе. Явленный в начале непреклонным в своей сословной гордости Алварец в конце готов простить дочь, даже если она сбежала с безродным «бродягой», а вызывавший симпатии своим благородством Моисей в заключительном акте вдруг предлагает развратнику Соррини, в обмен на жизнь новообретенного сына, кроме червонцев, также и собственную дочь («Возьми мое богатство, всё! — оно / Перед тобой... я дочь еще имею!...» — V, 133).

¹⁴ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 33–34. Курсив мой. — Л. II.

Непоследовательность в обрисовке характеров в данном случае связана не только и не столько с «незрелостью» и драматургической неопытностью автора. Обрыв логики в означенных ситуациях — скорее неизбежный эффект интертекстуальной перенасыщенности, плод интерференции разных литературных кодов. Будучи введен в сюжет как версия Натана Мудрого (то есть в качестве богобоязненного гуманного богатого иудея, ср. его реплику «...у нас ведь Бог один» — V, 36, ср. также: «С раввином он беседует / О чем-то занимательном и важном» — V, 88) и условно «поддержан» наслаивающимися на него в целом позитивным образом Исаака — отца вальтерскоттовской Ребекки, Моисей в конце «сползает» к шекспировскому Шейлоку почти «буквально» его цитируя: «Сын! дочь! имение! червонцы! / Всё, всё!» (V, 135). Также и дон Алварец не выдерживает своей заданной изначально ипостаси «жестокий испанский аристократ-отец», «поддерживаемой» разве что шиллеровским Филиппом Вторым как отцом дона Карлоса и, отчасти, однако уже на более благородной основе, — престарелым доном Руем Гомесом де Сильвой из «Эрнани». На эту логику с неизбежностью наслаивается и ее реформирует навязываемая основной сюжетной линией драматургическая функция отца влюбленной в неровню героини, восходящая к немецкой мещанской трагедии лессинговско-шиллеровского образца (старый Сампсон в «Мисс Саре Сампсон» Лессинга, полковник Одоардо Галотти, музыкант Миллер в пьесе Шиллера «Коварство и любовь»): задаваемый тип вступает в конфликт с предзаданным жанром.

В еще большей степени неидентичными самим себе оказываются главные персонажи — юная пара влюбленных Эмилия и Фернандо, уже и сами имена которых производны от героев пьес Лессинга («Эмилия Галотти») и Шиллера (Фердинанд из «Коварства и любви»). Фернандо примечательным образом — для непонятливых — подчеркивает свою претекстовую прикрепленность упоминанием в одной из реплик словосочетания «коварство и любовь»: «И деньги сей земли владеют счастьем неба, / И люди заставляют демонов краснеть / Коварством и любовью ко злу!» (V, 61).

Эмилия неидентична и априори неаутентична своей редуцированностью до функции репрезентации лессинговской Эмилии, в сочетании с Луизой, Изабеллой и доньей Соль. Здесь приходят на ум слова А. В. Федорова о том, что молодой Лермонтов обращается к западной литературной традиции как эмпирическому, жизненному материалу, который ему необходимо литературно

репрезентировать¹⁵. Будучи такой репрезентацией репрезентаций, героиня с неизбежностью размывает свою — заданную — идентичность лессинговской Эмили, в отличие от которой она не сознательно идет на гибель во избежание позора, но пассивно позволяет себя заколоть.

Подобным же образом Фернандо — цитата и симулякр Карла и Франца Мооров в одном лице, Фердинанда, дона Карлоса и маркиза Позы в одном лице¹⁶, лессинговского молодого рыцаря-храмовника («Натан Мудрый»), Эрнани и (в эпизоде ранения) доблестного рыцаря Айвенго. Он похож отчасти на каждого из них и — принципиально отличается от них почти демонстративным нарушением контуров задаваемой данными «литературными ролями» сословной, конфессиональной, национальной идентичности. Именно та, казалось бы, случайная, по сути же — predeterminedная радикальность, с которой герой «выпадает» из задаваемой претекстами, однако также и навязываемой инерцией текста «идентичности», позволяет увидеть в нем метафору авторского отношения к экспериментальному в силу его нарочитости и избыточности «западному» литературному «контенту» пьесы.

В рамках данной «лабораторной» ситуации Фернандо вроде бы выступает изначально, хоть и «против воли» наделенным некой идентичностью — это его ипостась испанца и христианина. Например, как испанца характеризует его один из преступных помощников Соррини: «Он молодец... я видел, как в арене / Пред ним ужасный буйвол упал. — / Его ты не подкупишь... и не так-то / Легко с ним будет справиться» (V, 43). Как христианин он сам себя репрезентирует, реагируя на критику Моисеем христиан: «Собака! что сказал ты... что сказал ты?.. / Не смей закон *мой* поносить при мне...» (V, 37; курсив мой. — Л. П.). Одновременно Фернандо предстает страдающим от собственной «безродности» и как будто томящимся по «стабильной», «типовой» идентичности: «Меня зовут Фернандо! / Вот всё, что я могу сказать <...> /... я не скажу моих отцов. / Я ни отца, ни матери не знаю!..» (V, 60). Ср. также:

Отчизна! родина! — слова пустые для меня,
Затем, что я не ведаю цены их;

¹⁵ Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы. С. 133.

¹⁶ В московском Малом театре Лермонтов мог видеть почти все эти роли в исполнении выдающегося актера Павла Мочалова, Фернандо же как бы играет их все одновременно.

Отечеством зовется край, где наши
Родные, дом наш и друзья;
Но у меня под небесами
Нет ни родных, ни дома, ни друзей!..
(V, 56)¹⁷

Примечательным образом Фернандо в тех двух случаях, когда у него появляется возможность обрести некий вариант идентичности — как принадлежность к надличностному символическому сообществу: в любви к Эмилии, в воссоединении с нашедшимися родственниками — отцом и сестрой — данную возможность не реализует.

Эмилии он говорит: «Ты для меня родня, друзья — ты все мне!..» (V, 32). Однако данное сообщество устанавливается скорее *ex negativo* — не на уровне его включенности в остальное человечество, но в варианте «исключенности» из такового:

Фернандо
...только люди! — если б ты
Не причислялась к ним, то я б их проклял...
Эмилия
Да разве ты не человек же?
Фернандо
О! я себя бы вместе с ними проклял!..
(V, 33–34)

Когда же Моисей и Ноэми распахивают Фернандо родственные объятия, предлагая ассоциировать себя в национальном и конфессиональном смысле с древним еврейским народом («Наш род древней испанского / И их Пророк рожден в Ерусалиме!» — V, 49), он от этих объятий уклоняется:

Ноэми
Я буду для тебя сестрой.

¹⁷ Ср. аналогичные высказывания Фернандо: V, 13, ст. 73–75; V, 32, ст. 505–509; ср. также: «Чуждый голос / Учил меня родному языку / И пел над колыбелию моей» (V, 15). Последнее заявление особенно примечательно, так как акцентирует значимость национально-конфессиональной дифференциации и идентичности в романтическую эпоху. Для просветителя Лессинга ситуация «чуждости» голоса приемных родителей была бы *contradictio in adjecto*, ибо для него, по логике Натана Мудрого — приемного отца и воспитателя Рэхи, — тот, кто взрастил и воспитал ребенка, тот ему и «родной».

Фернандо
Ты для меня сестрой не будешь!
(V, 61)

И, в конце пьесы:

Фернандо (*вздрагивает*)
Я твой сын!
(*Молчание.*)
Старик... неправда! говори: неправда!
Что пользы мне найти отца в подобный час?
Старик... ты обманулся! я не сын твой,
Никто не требуй больше от меня любви.
(V, 132–133)

Тот вариант идентичности, который выстраивает для себя герой в конце — своего рода минус-идентичность, — не предполагает «горизонтальных» — социальных, религиозных, родственных — связей вообще. Ср.: «Я думаю, что был бы счастливей, / Когда бы не с кем было мне проститься...» (V, 31). Ср. также: «Союз с землей и небом разрываю...» (V, 86) и:

Я ничего не жду на небесах,
Я ничего не жду под небесами;
Я мести душу подарил...
(V, 104)¹⁸

Индивид, который выкристаллизовывается в итоге, — существо антропоморфное, однако лишенное человеческих параметров идентичности, таких как раса, национальность, конфессия, класс, гендер. Если вспомнить определение И. Кона: «“Квир” не подразумевает никаких конкретных, специфических черт. Это идентичность, лишенная сущности, которая по определению расходится со всем нормальным, легитимным, господствующим»¹⁹, — возможно предположить, что Фернандо в конце пьесы являет собой такого носителя некатегоризируемой идентичности, когото вроде квира или киборга. Ср.: «Я здесь один... весь мир против меня! / Весь мир против меня: как я велик!..» (V, 126). Во многих

¹⁸ См. в этой связи также значительный фрагмент монолога Фернандо, начинающийся строчкой «Я в мире не имею ничего почти...» (V, 77, ст. 1496–1506).

¹⁹ Кон И. С. Лики и маски однополюс любви. Лунный свет на заре. 2-е изд. М., 2003. С. 103.

моментах протагонист предвосхищает Демона. В частности, Демона, уносящего душу Тамары, напоминает в конце Фернандо, мечущийся с трупом им же умерщвленной Эмилии.

Кроме минус-идентичности квир-героя (соотносимой, разумеется, в качестве своей культурно кодифицированной ипостаси с образом романтического изгоя), в «Испанцах» задается, как кажется, еще один вариант идентичности — на этот раз гибридной. Ее прообраз присутствует в балладе, которую странствующий певец исполняет для наемников Соррини («Гвадьяна бежит по цветущим полям...»). В ней повествуется о юноше-сарацине, который, приняв решение перейти в христианство, обращается к испанским монахам с просьбой совершить над ним обряд крещения («Я узнал ваш закон, мне понравился он: / Я жизнь свою богу отдам!» — V, 47). Они же, прельстившись массивным алмазом, висевшим на шее незнакомца, убивают его и глумятся над его трупом, после чего над телом сарацина сам собой воздвигается могильный курган, украшенный чугунной стелой, с чалмой и крестом на ее вершине. («С чалмой и крестом, над чугунным столбом / Стоит превысокий курган» — V, 47). Чалма и крест на могильном камне — пронзительный гибридный образ, знак двойной идентичности — в чем-то провозвещает культурную позицию лирического субъекта «Валерика» («Быть может небеса Востока / Меня с ученьем их пророка / Невольно сблизили...» — II, 167) и «промежуточный» статус Печорина, который, по Ю. М. Лотману, будучи «человеком послепетровской европеизированной культуры», обладает одновременно «способностью в определенные моменты быть “человеком Востока”, совмещать в себе несовместимые культурные модели»²⁰. Комментируя поздний лермонтовский «крен» в сторону Востока, Лотман так описывает итоговую культурную констелляцию, сложившуюся в творчестве Лермонтова в последний год жизни: «Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой, — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада»²¹.

«Уход» от Запада или «неподходящест» западных моделей для построения собственной — личностной и авторской — идентичности в достаточной мере иллюстрирует судьба западных

²⁰ Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 17.

²¹ Там же. С. 10.

претекстов в «Испанцах». Тем не менее, более поздняя позиция — или идентичность — лермонтовского субъекта «между Западом и Востоком» (далее Лотман говорит о связанном с данной позицией качестве «всепонимания») и прочерчивает от Лермонтова линию к Достоевскому и Блоку²²) представляется в данном описании слишком обобщенной и чересчур гармонизированной. Российская культурная антитеза Западу, как замечает швейцарский славист Т. Гроб в недавней работе об «ориентализме» в русском романтизме, выражается не столько в выработке некой новой независимой от Запада позиции, сколько в «копировании» западной колониальной модели по принципу «внутренней колонизации» (термин В. О. Ключевского)²³. Это значит, что основой для «позднего» лермонтовского идентификационного проекта, связанного с Востоком, Кавказом, исламом, выступает ориенталистская (то есть чисто западная) по типу самопроекция субъекта, который дискурсивно и художественно «овладевает» лишенным собственного языка нецивилизованным пространством. В пользу данного тезиса свидетельствует, например, известная фраза Лермонтова из письма к С. Раевскому, написанного перед отъездом поэта на Кавказ в первой половине марта 1837 года, в котором цитируются слова Наполеона о Египте: «Я буду к тебе писать про страну чудес — восток. Меня утешают слова Наполеона: “Les grands noms se font à l’Orient”. Видишь: все глупости» (VI, 438). По мнению Эдварда Саида, именно египетский поход Наполеона положил начало ориенталистскому дискурсу как особому варианту сочетания знания и власти — инструменту колонизации восточных пространств. Один из признаков ориенталистского дискурса, по Саиду, — предпочтение панорамных описаний (mapping — «картирование» территорий) историческим нарративам: «Комплексная динамика человеческой жизни — то, что я называю историей или нарративом, — становится либо неуместной, либо тривиальной в сравнении с панорамным видением, на фоне которого подробности восточной жизни служат только лишь тому, чтобы еще раз подтвердить “восточность” предмета исследования и “западность” наблюдателя (Orientalness and Westernness)»²⁴. Подобным панорамным образом,

²² Там же. С. 20.

²³ *Grob Th. Eroberung und Repräsentation: Orientalismus in der russischen Romantik // Der Osten des Ostens: Orientalismus in slavischen Kulturen und Literaturen.* Berlin; N. Y., 2012. S. 45–57.

²⁴ Саид Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб., 2006. С. 148.

близким ориенталистскому «картированию», видится знаменитое стихотворение Лермонтова «Спор» (1841), которое Л. П. Гроссман называет «географией, хронологией и философией», поданными «в едином поэтическом синтезе»²⁵. «Западность» наблюдателя в данном тексте — ввиду сочувственного описания им «колонизирующих» «восточный объект» Казбек российских войск — представляется достаточно несомненной. Правда, последняя строфа-прозопопея, относящаяся к Казбеку («Грустным взором он окинул / Племя гор своих, / Шапку на брови надвинул / И навек затих» — II, 196), как кажется, содержит также и некоторый момент солидаризации с покоренным объектом, что (в данном случае) лишает «западный» колонирующий жест параметров абсолютности.

²⁵ Гроссман Л. П. Лермонтов и культуры Востока. С. 739.

Карла Соливетти, Илария Алетто

(Университет «Рома-Тре»,
Рим, Италия)

Функция ремарок в «Маскараде» Лермонтова¹

В последние десятилетия все большее внимание исследователей привлекают вопросы различных форм авторского присутствия в драме. Появился целый ряд работ, посвященных функциональному назначению паратекста в целом² и, в частности, функциям ремарок в русской и европейской драматургии³. Намети́лась необходимость более тщательного изучения этой проблемы. Кажущаяся простота задач, которые выполняют в тексте пьесы ремарки, чаще всего обманчива⁴, и их поливалентность вполне раскрывается только при анализе соотношения ремарок с монологами и диалогами.

В истории драматургии прослеживается неуклонное возрастание объема и семантики театральных ремарок, равно как их значимости

¹ В этой работе теоретическая часть (с. 337–343, 355–357) подготовлена К. Соливетти, анализ текста (с. 343–355) — И. Алетто.

² См.: *Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris, 1982; *Genette G. Seuils.* Paris, 1987. По-русски из этой книги была опубликована лишь одна глава «Посвящения», см.: *Женетт Ж. Посвящения /* Перевод, вступительная статья и примечания Л. Семеновой // *Антропология культуры.* М., 2004. Вып. 2. С. 187–216.

³ См.: *Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX вв.* Саратов, 2008; *Толчеева К. В. Паратекст и его функция в драматургическом дискурсе: (К проблеме диалогизации текста драмы).* Липецк, 2008; *Сперантов В. В. Поэтика ремарки в русской трагедии XVIII — начала XIX века (К типологии литературных направлений)* // *Philologica.* 1998. Vol. 5. № 11/13. С. 9–48; *De Min S. Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna.* Bologna, 2013; *Mingioni I. A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia.* Roma, 2013; *Titomanlio C. Dalla parola all'azione: Forme della didascalia drammaturgica (1900–1930).* Pisa, 2012; *Gegić E. DIDA. La didascalia nel testo drammatico.* Roma, 2008. К чрезвычайно важной для нашего исследования работе: *Calas F, Elouri R., Hamzaoui S., Salaoui T. Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation.* Tunis; Pessac, 2007 — мы получили, к сожалению, лишь частичный доступ.

⁴ Неуловимость театральной ремарки начинается с различия терминов, которыми этот элемент обозначается в разных языках — «didascalia» (ит.), «didascalie» (фр.), «ремарка» (рус.), «Bühnenanweisung» (нем.), «stage direction» (англ.), вплоть до ее собственной текстовой природы.

в воплощающей авторский замысел структуре текста⁵. Если в античной драматургии ремарка существовала только в неявной форме («имплицитная» или «внутренняя ремарка»)⁶, то с развитием драматургической техники она приобрела все большее значение вплоть до создания экспериментального драматического текста, состоящего исключительно из ремарок (ср. *«Действие без слов»* С. Беккета). Тем не менее, и в настоящее время ремарки нередко рассматриваются как нечто постороннее по отношению к основному тексту драматического произведения, как маргиналии, обреченные остаться на страницах книги, и как имеющие сугубо практическое применение в процессе постановки пьесы. Иногда они воспринимались вообще как нерелевантные элементы текста, препятствующие свободной трактовке пьесы и нетрадиционным сценическим решениям режиссера, который относится к ним как к неоправданному вмешательству автора.

В последнее время обозначился теоретический прорыв в исследовании ремарок. В работах, посвященных поэтике ремарки, была определена ее сущность как необходимой конструктивной части текста; выявлены ее проксеимические, кинестетические и нарративные функции. Ремарки рассмотрены как дополнение к монологам и диалогам, уточнение ситуации и характеристики персонажей. Ремарка вербализует на страницах книги и визуализирует перед зрителем и мысленным взором читателя то, что не может быть сказано открытым текстом или прямой звучащей речью: психологические нюансы, жесты и движения, несущие печать двусмысленности и противоречивости, а сверх того и звуковые эффекты, и метафорические намеки, ироническое остранение, юмористические контрасты. Ремарка связывает интонацию и голос с паравербальными дискурсами (мимикой, жестами, со сценическим движением персонажей) таким образом, что одно и то же чувство передается одновременно различными способами, стимулирующими разные каналы восприятия. Читателю / зрителю предоставляется возможность осознать и постичь то или иное чувство во всей его сложности и целостности.

⁵ Большинство исследований о ремарках рассматривают проблему не в целом, а, как правило, на единичном или узко конкретном материале анализа какого-либо конкретного драматического произведения или в драматургии одного автора. В России много публикаций посвящены проблеме ремарок у Чехова, в Италии — у Пиранделло.

⁶ В античной драме имплицитные ремарки присутствовали в партиях хора и в ритмических вариациях; они выполняли обычно нарративную и информативную функции: хор давал указание на место и время действия, излагал предшествующие трагедии события, отмечал входы-выходы действующих лиц и реагировал на патетические моменты драмы, выступая как комментатор и зритель одновременно.

Материализующая голос и мнение автора ремарка — это своего рода момент парадокса и напряжения по отношению к диалогам персонажей. Ремарка может принимать необычные формы, варьироваться в объемах и местоположении и, следовательно, должна быть проанализирована с точки зрения рациональности ее присутствия в структуре текста и спектакля, а также с точки зрения подвижности ее границ. Водораздел между ремаркой и диалогом очень часто незначителен, а голоса автора и персонажей временами пересекаются, смешиваются, интерферируют и контаминируются. Все эти свойства подчеркивают координирующую и связующую функцию ремарки в структуре драматургического текста.

Принадлежащие автору ремарки дают возможность читателю / зрителю глубже проникать в мировидение писателя и в его представление о театре. Когда драматург является одновременно поэтом и прозаиком, ремарка выявляет стилевую и тематическую взаимосвязь его повествовательных, лирических и драматургических текстов, а также маркирует ключевые слова, сквозные образы, стилевые мотивы и их контаминации. Кроме того, ремарка обнаруживает чисто литературную или преимущественно драматургическую принадлежность текста, демонстрируя тем самым степень авторского знакомства с художественными и техническими приемами театрального искусства и, следовательно, потенциальную или реальную установку автора пьесы на ее сценическую реализацию.

Изучение театральных ремарок в произведениях различных авторов (их наличие / отсутствие, повторы, следование канону ремарки / отступление от канона и т. д.) помогает глубже проникнуть в драматургический текст, установить принадлежность текста к определенному историческому периоду и литературному направлению либо, напротив, выявить его абсолютную оригинальность. Сверх того, специфика использования ремарки стимулирует осознание поворотных пунктов в истории театра вообще, то есть тех периодов, когда изменялись функции драматургов, актеров, зрителей и читателей.

Если в коллективном театральном ритуале античности зритель чувствовал себя органичной частью действия, то в XVII–XVIII веках роли актера и читателя-зрителя разделились. Изменилась также и роль автора. Зритель-читатель и актер обрели функции, соответствующие смыслам своих именований⁷, в то время как автор перестал скрывать

⁷ Именно в эту эпоху возникла «четвертая стена» — условная дистанция между актерами на сцене и зрителями в зале. Термин придумал Дени Дидро, но в реальный театральный обиход он вошел именно в начале XIX в. За элиминацию

свою двойную функцию — того, кто творит звучащий текст для актера, и того, кто всматривается в свой текст глазами зрителя, комментируя его посредством ремарок⁸.

Использование ремарки не случайно начало прогрессировать параллельно с процессом становления драмы как письменного текста, предназначенного также для читателей, которым стало очевидно внутреннее членение пьесы (диалоги и ремарки) после введения для обозначения ремарок скобок и курсива. Все это привело к существенному сближению позиций читателя и зрителя, а для писателя типология адресата стала меняться опережающими темпами: теперь имелся в виду не просто читатель или не просто зритель, но читатель — потенциальный зритель. Действительно, читателю драматического произведения ремарки дают возможность видеть драматическое действие в воображении, представляя себе эмоциональную насыщенность, интонации и пластику действующего лица. Иначе говоря, читатель стал дополнять вербальные смыслы диалога такой информацией, которая в нем самом не заключена. Ремарка в этом случае выполняет функцию «своего рода моста между нарративным диегезисом <...> и театральным мимесисом»⁹, соединяя предвидение предназначенного для театра текста и визуальность сценической постановки.

Феномен ремарок оправданно воспринимать как своего рода «функциональный прием» внутри конкретной текстуальной структуры, вступающий во взаимоотношение с другими приемами и уровнями драматического произведения и подчеркивающий его театральность. Такой подход к ремаркам помогает выявить многообразные проблемы и различные точки зрения на литературный текст: исторический, нарратологический, критический, философский. Именно тогда мы можем раскрыть центральную роль, которую играет ремарка в неизбежных вопросах взаимоотношений языка-автора-текста-мира, в рефлексии о природе литературного факта и его онтологического статуса.

Существуют разные типологии ремарок и их функций. Ремарки делят на открытые и закрытые, паратекстуальные и метатекстуальные, имплицитные и эксплицитные, внутри диалогов и за их пределами, диегетические и экстрадиегетические и т. п. Наряду с этими обобщающими различениями каждый исследователь предлагает

четвертой стены боролся весь театральный авангард XX в.

⁸ См. об этом: *D'Achille P., Stefanelli S.* Prefazione // Mingioni I. A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia. P. V–VI.

⁹ *Ibid.* P. VI.

свои собственные подтипологии, исходя из функций ремарок в конкретном тексте. Специфика текстовой структуры вскрывается при обращении к составу ремарок, способам их введения и их интеграции в драматургическом произведении как целом.

В этой работе мы анализируем ремарки в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова. Многозначность и четкая функциональная оформленность ремарок в этой драме свидетельствуют об особой психологической установке автора, о его редком чувстве театральности и о незаурядном режиссерском видении собственной пьесы.

Паратекстуальные «постановочные» ремарки (название драмы, список действующих лиц, деление на действия, сцены и выходы, указания мизансцены и места действия, появления и удаления персонажей, их передвижения по сцене и т. п.) представляют в «Маскараде» несомненный интерес. Объектом же нашего исследования являются ремарки, которые связаны с передачей психологического состояния героев и переживаемыми ими эмоциями. Мы рассмотрим те параметатекстуальные элементы, которые характеризуют речь персонажей и особенности голоса (тембр, интонация, манера говорить, модуляции тона и звука); ремарки, относящиеся к мимике и жестам (позволяющим улавливать перемены настроения, реакцию на реплики других персонажей); разные типы *апарте* (*один, тихо, в сторону, про себя* и др.), знаменующие переход к внутренней речи персонажа, адресованной как самому себе, так и зрителю / читателю. Ремарки *апарте* совершенно особым образом связаны с собственно монологом, солилоквием¹⁰ и репликами персонажей. С помощью *апарте* Лермонтов, опираясь на свой опыт рассказчика и поэта¹¹, вводит исполнителей и читателей текста во внутренний мир персонажей, лаконично выявляет их сокровенные помыслы, раскрывает их оценки и реальные намерения (иногда противоречащие высказанным «громким голосом»), определяет их эмоциональные реакции на происходящее, дополняя и драматизируя декламируемый текст и помогая тем самым читателю-зрителю

¹⁰ Солилокви́й (от лат. *solus* — один и *loqui* — говорить) — «речь, обращенная к самому себе (синоним: *монолог*). Солилокви́й более, чем монолог создает положение, в котором персонаж размышляет о своей психологической и моральной ситуации, обнажая благодаря театральной условности то, что оставалось бы просто внутренним монологом» (*Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 318).

¹¹ О связи «Маскарада» с лермонтовской поэзией одним из первых писал К. Ломунов: *Ломунов К.* «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия // «Маскарад» Лермонтова: Сборник статей: К столетию со дня гибели М. Ю. Лермонтова: (1841–1941). М.; Л., 1941. С. 43–92.

правильно интерпретировать события, ситуацию, конфликты между действующими лицами¹².

Теория литературы рассматривает ремарки *апарте* как указание на особый вид «краткого и условного монолога». Однако такое определение, кажется, не вполне отражает технику построения этого типа структурных единиц в «Маскараде». Патрис Пави, называя их «монологическими формами», вместе с тем проводит различие между такими речевыми структурами и собственно монологом и солилоквием. Эти структуры отличаются от монолога «своей краткостью и включенностью в текст диалога»¹³. Они менее организованны, чем монологи, и предназначены для введения другой модальности по сравнению с диалогами. Модальность диалога «основана на постоянном обмене точками зрения и столкновении контекстов», в то время как *апарте* ограничивают «семантический контекст одним персонажем» и «являются также простоями в развитии действия, во время которых зритель вырабатывает свое суждение (эпическая функция)»¹⁴. Благодаря краткости ремарка *апарте* «кажется вырвавшейся репликой персонажа, случайно подслушанной публикой», а в театре «становится прямым диалогом с публикой»¹⁵.

М. М. Бахтин писал о роли внутренней речи в поэзии А. Блока и о влиянии Лермонтова на Блока в этом аспекте¹⁶. Опираясь на выдвинутое Бахтиным различие между внутренней и внешней речью, мы считаем возможным рассматривать *апарте*, *солилокви* и *монологи* как «внутреннюю речь», поскольку в «Маскараде» они иногда не различаются и провести их четкое разграничение весьма нелегко. Иногда то, что начинается как реплика, по разным причинам заканчивается как «внутренняя речь», которая зачастую прерывает диалог, комментируя предыдущую ремарку и подготавливая читателя / зрителя к последующей. Важно отметить, что Лермонтов часто выделяет монолог, оформляя его как целый выход¹⁷, и что сценическая функция *апарте* у него — создание

¹² Не имея возможности в рамках настоящей заметки провести филологическое исследование вариантов и редакций текста, мы сосредоточимся на основном тексте первой редакции в академическом издании «Маскарада»: Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.: Л., 1956. Т. 5. С. 275–402. В статье указываются только номера страниц этого издания.

¹³ Пави П. Словарь театра. С. 23.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: Бахтин М. М. Блок // Бахтин М. М. Собрание сочинений. М., 2000. Т. 2. С. 345–346.

¹⁷ Структура пьесы Лермонтова подразумевает деление на акты, сцены и выходы.

«пространства в пространстве», помогающее зрителю догадаться, как тело персонажа-актера вписано в сценическое пространство. То есть слова персонажа адресуются не партнеру по диалогу, а самому себе или же другому персонажу отдельно от других, в приватном диалоге. Эти «моменты внутренней правды»¹⁸ экстериоризируют мысль, саморефлексию, совесть, надежду, внутренние противоречия и конфликты, прерывая и предваряя полемический обмен репликами, пикировки, столкновения персонажей. Лермонтов строит в драме глубоко продуманную градацию проникновения как во «внутреннюю речь», так и в сложный внутренний мир героев драмы. Это выявляется особенно в монологах и солилоквиях, а важнейшая функция *апарте* — ступенчатое приготовление к этим интенсивным исповедальным моментам. Ремарки «внутренней речи», с одной стороны, градуированы логикой развертывания сюжета и нарастания драматического напряжения, а с другой — они прерывисты, отрывочны, постоянно меняют модальность, обозначая то интонацию фразы, то психическое состояние персонажа, то характер телесного действия или жеста.

Большинство ремарок в «Маскараде» очень короткие и сжатые (иногда это просто наречие или глагол), а частота и широта «внутренних речей» (*апарте*, монологов и солилоквиий) прямо пропорциональна простоте, наивности или психологической сложности действующих лиц.

Действующие лица «Маскарада» различаются и по количеству относящихся к ним ремарок, и по их характеру: ремарки, фиксирующие внешнее действие, и ремарки, фиксирующие внутреннее состояние персонажа.

К молодой «летами и душой» Нине относятся 32 ремарки, один монолог и два *апарте* (два раза «в сторону»). Внутренняя речь (знак рефлексии) появляется только в третьем действии (начиная со с. 375). До этого поведение Нины выражает спонтанность, легкость, открытость, желание развлечься на маскараде, присутствие ее молодости, и любовь к мужу. Возвращаясь домой, Нина «входит на цыпочках и целует его в лоб сзади» (304). Хотя Нина жалуется на то, что Арбенин «всегда не в духе» (305), мало любит и даже не ревнует ее (см. 305–306), она «ласково смотрит на него и проводит рукой по волосам» (307) после его исповедального признания в том, что он «воскрес для жизни и добра» (Там же) благодаря ее любви. «Обидясь», Нина иронически отвечает

Это входит в паратекст пьесы и остается вне рамок нашего исследования.

¹⁸ Пави П. Словарь театра. С. 23.

(«Нет, я лгу!» — 309) на вспышку Арбенина из-за потери дешевого браслета, в ответ на подозрения мужа она еще наивно «смеется» (312). Их взаимное непонимание углубляется пропорционально нарастающему недоверию Арбенина, его мучительным мыслям об измене и терзающей его ревности. Взрывной монолог-признание Арбенина пугает и отталкивает жену. Нина «отскакивает в сторону», когда он «хочет взять ее за руку» (313), и «с презрением» (315) отвечает на его несправедливые обвинения. В доме Баронессы она, еще «улыбаясь» (323), кокетливо отвечает на игривый вопрос Князя¹⁹, но по приезде с бала домой возвращается к мыслям о муже: «(в сторону) Мой муж меня пугает, отчего / Не знаю! Он молчит, и странен взгляд его» — 375). Однако ее тревожные размышления чередуются с приятными воспоминаниями: «Как новый вальс хорош! в каком-то упоении / Кружилась я быстрее — и чудное стремленье / Меня и мысль мою невольно мчало вдаль» (375–376)²⁰. Последующие ремарки фиксируют внешнюю экспозицию: передвижения Нины по сцене, ее подготовку ко сну («идет к зеркалу», «снимает букли и заворачивает косу», «садится в креслы») (375), и только перед появлением Арбенина — внутреннее состояние: «погружается в задумчивость» — 376). В последних ремарках отражаются ее предсмертные чувства: «показывая на грудь» (378) она говорит мужу: «Здесь что-то жжет»; она «в испуге» (380) оттого, что Арбенин не шлет за доктором. Динамическое чередование страха и недоверчивости в мыслях Нины проявляется с выразительной силой в паузе: «после молчания» (380) Нина, хотя и испугавшись, еще думает, что это «безбожная шутка», но затем «в слезах упадает на колени и поднимает руки к небу» (382) и, обращаясь к мужу, «бросается к нему» (383). Она «смотрит ему прямо в глаза и отскакивает» (Там же), видя в глазах Арбенина только смерть. Нина «упадает на стул и закрывает глаза» (Там же), потом «вырывается и вскакивает», пытаясь уйти, но, «не добежав до двери, упадает без чувств» (384). Ее последние слова, «слабо» произнесенные, звучат как окончательное осуждение Арбенина перед Богом и человечеством: она «невинна», он «злодей» (384).

Шприх наделен автором восемью ремарками, пять из них относятся к «внутренней речи» (два раза «один» в первом действии,

¹⁹ «Князь Будто в свете только муж — / Приятельниц у вас толпа, в том нет сомненья. / Но пусть потерял он, — а тот, / Который вам его найдет — / Получит ли от вас какое награждение? / Нина (улыбаясь) Смотря» (323).

²⁰ Об отношении к вальсу в начале XIX в. см.: Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 86.

один раз во втором, два раза «в сторону» во втором действии). В них ярко отражаются мстительные и подлые намерения ростовщика. Его допускают в светское общество²¹ («да человек он нужный, / Лишь адресуйся — одолжит» — 279)²², однако держат на расстоянии, несмотря на безукоризненное соблюдение этикета со стороны Шприха. Это подчеркивается в ремарках: Шприх «*подходит с участием*» к проигравшему Князю, предлагая помощь, но уходит «*с неудовольствием*» (277) из-за неприветливой реакции последнего; при знакомстве с Арбениным «*подходит и кланяется*» (279), но после шпильки в ответе нового знакомого²³ они «*раскланиваются опять. Шприх, скорчив кислую мину, уходит*» (279). Вновь «*входит, раскланивается*» (327), появляясь у Баронессы, разговор с которой о долге мужа быстро соскальзывает на сплетни. Здесь ремарки и *апарте* вскрывают умение Шприха схватывать, развивать и использовать намеки Баронессы на отношения Князя и Нины в своих корыстных целях: «*в недоумении*» он притворяется знающим («*(В сторону)* А что-бишь, я не помню, вот ужасно!..» — 328); получив от Баронессы дополнительные сведения, он замышляет свои обычные козни и происки: «*(один)* <...> Тут есть интрига... да, вмешаюсь в эту связь — / Мне благодарен будет князь <...> / И уж, авось, тогда хоть получу / Я пятилетние проценты» (329). Уже в первом действии, во время игры Арбенина в пользу Князя, Шприх улавливает возможность выгодных дел: «*Шприх отводит на авансцену Казарина*» и «*лукаво*» говорит: «*Стопились в кучку все, кажись, нашла гроза*» (284). Это *апарте* иллюстрирует отмеченную нами ранее функцию: образование на сцене «пространства в пространстве», где пространство правды противостоит пространству лжи, и указание на сближение персонажей для диалогического обмена. Ремарка «*делает пальцами изображение рогов*» по существу продолжает произнесенные им слова, обращенные к Казарину: «*Вы слышали ль, что Ваш приятель / Арбенин...*» (333), но гораздо красноречивее. Эта пошлая визуализация — мстительный ответ на высказанный прежде обидный и издевательский намек Арбенина²⁴ в адрес жены самого Шприха: «*Шприх (один)*: Чтоб у тебя засохла глотка... / Смеешься надо мной... так будешь сам в рогах» (297).

²¹ О нем известно мало, а ядовитая характеристика, данная ему Казариным, свидетельствует не столько о нем, сколько о том, как складывается мнение в светском обществе: «*Какой он нации, сказать не знаю смело: / На всех языках говорит. / Верней всего, что жид*» (279–280).

²² «*Со всеми он знаком, везде ему есть дело, / Все помнит, знает все, в заботе целый век*» (280).

²³ «*Про вас я не слышал, к несчастью, ничего. / Но многое от вас, конечно, я узнаю*» (279).

²⁴ «*А р б е н и н (переменив тон) А ездит к вам тот смуглый и в усах!*» (297).

Вкрадчиво, как змей, он вползает в светское общество и столь же ловко становится одной из пружин интриги «Маскарада». Не случайно ряд ремарок подчеркивает умение Шприха незаметно появляться на сцене («является» — 295) и столь же незаметно, точно украдкой, исчезать («теряется в толпе» — 297; «уходит незамечен» — 337).

15 ремарок и три *апарте* («в сторону» — во втором действии) принадлежат Казарину. Это — игрок *par excellence*. Свой взгляд на мир и общество, «все таинства премудрости земной» Казарин облакает в отточенную формулировку: «Мир для меня — колода карт, / Жизнь — банк; рок мечет, я играю / И правила игры я к людям применяю» (339). Для Казарина «в мире все условно» (341) и лишь карточная игра предстает как «страстей и ощущений тьма» (342) и как средство получить «и честь и миллионы» (331). Ремарки, связанные с этим человеком, лишенным стыда и совести, тонко вскрывают его цинизм, лицемерие, внутреннюю нечистоплотность. Буквально двумя ремарками уже создается цельный образ. Первая — «Иду. (С притворным участием) / Пример ужасный вероломства! / Ха, ха, ха, ха!» (281) — вроде бы неуместна после приглашения игроков сесть за стол, но она как бы предсказывает роль Казарина в дальнейших событиях. Он знает всех, он со всеми на короткой ноге и чувствует себя, как рыба в воде, и в стихии карточной игры, и в представлениях, разыгрываемых в светской жизни. Обнаружив письмо («(В сторону) Письмо! так вот что, понимаю!» — 338), Казарин подает другу Арбенину цинический совет, в подтексте которого — сплетня-анекдот о жене Арбенина и Князе: «...так ты ступай на бал, / Влюбись в его жену... иль можешь не влюбиться, / Но обольсти ее, чтоб с мужем расплатиться» (340). Казарин остается равнодушным («не обращая внимания» — 340) к исполненной горечи иронии Арбенина: «Ты — славный моралист» (Там же); ошибочно истолковывает возвращение Арбенина к карточному столу и раззадоривает его: «Не вытерпел... зажглося ретивое / (Тихо) Ну, не ударься в грязь лицом / И докажи им, что такое / Возиться с прежним игроком» (284). Не веря в скорбь Арбенина по погубленной жене, Казарин «тихо» сообщает свои наблюдения («Арбенин здесь? печален и вздыхает. / Посмотрим, как-то он комедию сыграет»), исполняет обряд формального утешения («Я, милый друг, спешил к тебе, / Узнавши о твоём несчастье, / Как быть — угодно так судьбе. / У всякого свои напасти»), а затем, после «молчания», следует циничное: «Да полно, брат, личину ты сними, / Не опускай так важно взоры. / Ведь это хорошо с людьми, / Для публики, — а мы с тобой актеры» (386).

Сущность князя Звездича (53 ремарки) в полной мере отражена в семи *апарте* («*один*», «*про себя*») и пять раз — во втором действии — «*в сторону*») и в его монологах. Обманутый иллюзорным миром масок Князь сам является зеркалом этого мира. Его в полной мере характеризуют слова Баронессы: «Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный, / Самолюбивый, злой, но слабый человек; / В тебе одном весь отразился век, / Век нынешний, блестящий, но ничтожный. / <...> Людей без гордости и сердца презираешь, / А сам игрушка тех людей» (292). Слова Князя: «(*в сторону*) Смущается она — вопрос ее тревожит! / Ох, эти скромницы!» (322) — представляют собой проекцию лицемерного ритуала фальшиво-чопорных условностей светского общества на искренние и простодушные реплики Нины. Эта же ремарка объясняет небольшую паузу, необходимую для поиска нужного тона и выбора дальнейшей стратегии «разоблачения» собеседницы. Звездич проявляется во всей полноте своего цинизма в *апарте*, который прерывает диалог с Арбениным: «(*в сторону*) По светским правилам, я мужу угождаю, / А за женою волочусь...» (358). Ремарки, сопровождающие Князя, как правило, строятся в «страдательном залоге» и рисуют не столько характер, сколько его реакции на непосредственно переживаемую ситуацию (при проигрыше: «*Молчание. Князь едва его слушал и был в волнении*» — 282) или на других действующих лиц («*недовольно*» (281) при появлении Арбенина в игорном зале), или выражают собственные эмоции в связи с проигрышем (обращаясь к Арбенину, «*с чувством берет его за руку*») — 282). На бале-маскараде, воодушевленный встречей с загадочной маской, «*он ищет ее глазами напрасно*» (300). Думая, что маска — это Нина, Князь решает: «Лишь выиграть бы там, — а здесь пусть проиграю!» (358). Риск, упоение победой в игре и любви управляют его действиями. Ремарки передают агрессивную и безрассудную реакцию Князя на оскорбление Арбенина: «(*опомнясь вскакивает*) / Сейчас, за мной, за мной — / Кровь! ваша кровь лишь смоем оскорбленье!»; «Вы трус! (*Хочет броситься на него*)» — 362. Обращенные к самому себе жесты и слова («*упадая и закрывая лицо*) Честь, честь моя!..» — 363) имеют своим источником не внутренние веления души, а сознание того, что он навсегда обесчещен в глазах светского общества. Даже те ремарки, что рисуют Князя субъектом активного действия (в финальной сцене — «*толкая грубо*») (399) Арбенина), на самом деле оттеняют его зависимость от низких побуждений как в картах, где он полностью подвластен азарту, так и в отношениях с другими персонажами. Звездичу принадлежит

последняя реплика в драме, то есть своего рода пуанта всего произведения: «Он без ума... счастлив... а я? навек лишен / Спокойствия и чести!» (402). Она двойственна. С одной стороны, в ней находит свое подтверждение характеристика Князя, данная Баронессой, — он раб светских представлений о чести. С другой стороны, реплика определяет трагическое разрешение событий (сумасшествие Арбенина вследствие смерти Нины) как счастье, как освобождение от «цепей света», от бездушной суеты и пустоты жизни.

Загадочный Неизвестный (14 ремарок, три *апарте*: «оставишь один», «задумывается» (374) в третьем действии; «в сторону» (394) в четвертом действии) впервые показывается на сцене «в глубине театра» (371), как зритель (так он определит себя самого позже, в диалоге с Князем: «И буду зрителем картины» — 391). И именно в этом качестве он, как бы увлекшись представлением, хочет вмешаться и изменить ход событий: он видит, как Арбенин всыпает яд в мороженое, и, растрогавшись («оставишь один Я чуть не сжалился»), почти решается «броситься вперед», все же отступает: «(задумывается) Нет, пусть свершается судьбы определенье / А действовать потом настанет мой черед (Уходит)» — 374). Отсутствие в ремарках эксплицитных указаний на мимику и жесты характеризует Неизвестного именно как наблюдателя, как судью, как орудие судьбы. Вначале он не уверен в успехе своего плана («(в сторону) Доселе / Мои слова не тронули его! / Иль я ошибся в самом деле!..»), но не отказывается от мести: «Посмотрим далее» — 394). В последней части драмы, напротив, его интонация и движения фиксируются детально, а его вмешательство в действие страстно эмоционально. Почти прерывающимся голосом он обвиняет Арбенина в преступлении («(Протяжно) Послушай: ты... убил свою жену!..») и затем, произнеся свой приговор, отходит в сторону: «(отступая) Я все сказал, он скажет остальное» — 396). Неизвестный добивается, чтобы Князь сказал правду о невинности Нины: «(останавливая) Да — а главное забыли» (398), и, «подняв глаза к небу лицемерно»²⁵, хвалит умершую Нину: «Ах, я ее видал — ее глаза / Всю чистоту души изображали ясно» (399); он едва ли не наслаждается терзаниями Арбенина: «Рви волосы — терзайся — и

²⁵ Ю. В. Манн таким образом объясняет эту лицемерность: «Как человек, мстящий за личную обиду, он лицемерен в том, что отнюдь не стремится к восстановлению справедливости» (Манн Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1977. Т. 36. № 1. С. 37).

кричи — / Ужасно! — о, ужасно!» (Там же) и отвергает его попытки снять с себя вину за убийство Нины: «(отталкивая его грубо) Приди в себя — опомнись...» (401). Наконец, Неизвестный предлагает Князю: «Уведем / Его отсюда... он опомнится, конечно, / На воздухе... / (Берет его за руку) Арбенин!» (Там же). Последняя ремарка в пьесе относится к Князю и Неизвестному, которые «стоят» (Там же), над лишившимся чувств Арбениным.

Роль ремарок, относящихся к Маске (восемь ремарок, в том числе *апарте* — «одна» (297)), следует соотносить со словами Арбенина Звездичу, в которых определена функция маски, скрывающей лицо и обнажающей чувства: «Под маской все чины равны, / У маски ни души, ни званья нет, — есть тело. / И если маскою черты утаены, / То маску с чувств снимают смело» (288). Две ремарки оказываются как бы сюжетной рамкой встречи Маски и Князя: «Одна маска отделяется и ударив его по плечу» (290) и «уходят под руки» (294). Весь пятый выход второй сцены первого действия посвящен внутреннему монологу Маски-Баронессы, ее страху быть узнанной Князем («Подозревать, что женщина, которой свет / Дивится с завистью, в пылу самозабвения / К нему на шею кинется, моля / Дать ей два сладкие мгновенья» — 297) и завершается ремаркой о ее счастливой находке браслета: «Видит на земле браслет и поднимает» (Там же). В конце второй встречи с Князем Маска «Бросает браслет на пол, пока он его поднимает, она скрывается в толпе» (300), хладнокровно выпутываясь из неприятной ситуации.

Баронессе принадлежат всего 16 ремарок (две *апарте*: «задумывается» (327) и «одна» (350), обе во втором действии). Ее исходные размышления-монолог о том, что женщина «должна таить весь пламень чувств своих» от жестокого света (который «тайны знать не хочет! <...> / И в наказаниях жесток!..» — 317), не мешают ей вплоть до середины пьесы заботиться только о собственной репутации «на счет другой» (327) женщины. Когда Баронессе наконец²⁶ с трудом и не без душевных страданий удается разоблачить себя перед Князем («Она / Не знает ничего...» (353), «Минуту!.. не ходите, / И слушайте меня. <...> Вы все обмануты!.. та маска <...> / это я!» — 354), она «Облокачивается на стол, упавая» (Там же). При этом Лермонтов в высшей степени искусно использует прием зеркальности: Баронесса и Маска — это один и тот же персонаж, но вместе с тем ее диалог с

²⁶ Желая оправдать Нину перед Арбениным, она в итоге говорит лишь сама с собой («Послушайте — клянусь... то был обман... <...> / Ушел, не слышит, что мне делать!» — 350).

Князем и ремарки, где она выступает от своего имени, с зеркальной точностью отражают ее поведение под маской и без маски. Как Баронесса она под светской маской скрывает свои настоящие эмоции, притворяясь подчеркнуто холодной и дистанцированной. Принимая пришедшего с визитом Князя «холодно» (318), Баронесса бурно реагирует на его смех и провоцирующие намеки по поводу участия в маскараде, отвечая на них «горячо» (319), но эта вспышка гнева — притворный жест на публику. Однако две другие ремарки, которые фиксируют ее положение в пространстве (описание того, как она садится в кресло), приоткрывают ее подлинное лицо. В первом случае речь идет о моменте произнесения монолога о горькой судьбе женщин и правоте Жорж Занд, когда акцентируется усталость Баронессы («*сидит на креслах в усталости*» — 317); во втором случае ремарка «*упадает в кресла*» (349) свидетельствует о приступе бессилия и чуть ли не полной растерянности перед лицом нахлынувших событий после разоблачающей тирады Арбенина по поводу «разврата наших дам» (349) и обвинения их в «продажности». Характерна также симметрия повтора «игры», в ходе которой сменяются настроения уступчивости и уклончивости по отношению к Князю, при том что Баронессе удается заставить его выслушать ее, взяв за руку («*Берет его за руку*»). На какой-то момент она позволяет себе промах («*Облокачивается на стол, упадая*»), но, «*опомнясь и отходя*» (354), немедленно удаляется, поскольку, «*Подойдя к двери, видит, что он хочет броситься за ней*» (355).

Что касается Арбенина, то ему принадлежат девять монологов и 18 *апарте*: восемь «*в сторону*», четыре «*один*», два «*про себя*», одно «*один про себя*», два «*в размышлении*», одно «*идет задумчив*». Его мятежный дух и «гордый ум», широта амплитуды душевных порывов ярко раскрываются в многочисленных страстных монологах, полных противоречий и мучительных вопросов. Относящиеся к нему *апарте*, с одной стороны, градуированы логикой повествования и нарастания драматического напряжения, с другой — прерывисты и постоянно меняют модальность (указывая интонацию фразы, психическое состояние, телесное действие, мимику или жест). В них Арбенин раскрывается во всей полноте своей богатой природы: ситуативное душевное и умственное смятение, высокие и низкие порывы души, утраченные надежды и разочарования, навязчивые мысли, авторефлексия и воспоминания о былых разгулах, страх перед будущим, презрение к завистливому и злословному свету при очевидной укорененности в нем.

Уже во второй сцене первого выхода первого действия *апарте* Арбенина — «(в сторону) В толпе я отдохну» (288) — подчеркивает постоянно владеющей им беспокойство, необходимость отвлечься от мучительных мыслей, «рассеяться» на бале-маскараде. Однако он тут же признается самому себе (без ремарки): «Напрасно я ищу повсюду развлечения <...> / Они все чужды мне, и я им всем чужой!» (289). Далекое от него «нынешнее поколение», пестрая и шумная толпа, не дают ему покоя, вызывая невольное сравнение с самим собой в молодости: «И то ль я был в его лета, как погляжу?» (Там же).

Настоящее и прошлое тяготуют над Арбениным в той же мере, что и мысли о будущем. Будущее несет предчувствие роковой судьбы. *Апарте* Арбенина (не маркированное, впрочем, в тексте) после встречи с Маской показывает, что он ожидает несчастья. Сменяют друг друга тревожные отрывочные реплики Арбенина: «Постой... пропал... Кто ж он?» — попытка идентифицировать маску; «Вот дал мне Бог заботу» — невозможность игнорировать зловещую встречу; «Трусливый враг какой-нибудь, / А им ведь у меня нет счета» — желание отмахнуться; «Ха, ха, ха! прощай, приятель, добрый путь...» (295) — смех-бравада. Арбенин обуреваем мрачным предчувствием, от которого не может освободиться. На маскараде он «идет задумчив», продолжая взволнованно размышлять: «Кто этот злой пророк... / Он должен знать меня... И вряд ли это шутка» (300).

Прошлое, как и предчувствие грядущей катастрофы, преследуют Арбенина, превращаясь в ужасное подозрение, когда он обнаруживает пропажу браслета. В этом случае ремарка перерастает в солилокий, передает состояние героя как поток сознания: «Арбенин (*про себя*): Потерян... Отчего я этим так смущен, / Какое странное мне шепчет подозреньё! / Ужель то было только сон, / А это пробужденье!..» (309). В этой сцене, задающей ход всей трагической интриге драмы, ремарка «*про себя*» появляется дважды («Но сходство, сходство!» — Там же). С нее начинается тот экстремальный надрыв, который станет отличительной чертой диалогов Арбенина и Нины: «чередование смеха и плача»²⁷, переходящее из монологов в диалоги и из диалогов в монологи, спускающееся в *апарте* и возвращающееся в прямую речь. Он представлен в тексте разными психологическими нюансами. То это безобидное проявление искреннего веселья, то саркастические насмешки, то уничтожающая собеседника острая издевка. Во время

²⁷ См.: Ripellino A. M. Materiali per uno studio sulla poesia di Lermontov // Lermontov M. Liriche e poemi. Torino, 1963. P. XVI.

маскарада Арбенин, оскорбив Шприха, «*насмивывает песню и уходит*»; он «*улыбается*» над приключениями Князя на балу; «*страшно улыбаясь*» (345), выслушивает признание Нины в любви к нему; когда же Нина «*смеется*», шутливо укоряя его («Не стыдно ли, не грех / Из пустяков поднять тревогу»), Арбенин отвечает страшной угрозой: «Дай бог, чтоб это был не твой последний *смех!*» (312) [курсив наш. — К. С., И. А.]. Таково предвосхищение его исповеди о собственной «кипучей», «как лава», душе (313), о его способности как на страстные любовные чувства, так и на безжалостную «без слез и сожаленья» месть²⁸ (313) [курсив наш. — К. С., И. А.]. Оппозиция смех / слезы презентуется и в реплике Арбенина на заявление Нины о ее невиновности («Одну слезу... одну... нет! *смех* был мне ответом» — 314 [курсив наш. — К. С., И. А.]), и в эпизоде, когда «она в слезах уходит»: Арбенин, «*один, подходит к двери жены и слушает*», и говорит про себя: «...*смеется*, может быть!.. / Нет, *плачет*. (*Уходя*) Жаль, что поздно!..» (316) [курсив наш. — К. С., И. А.]. Отныне безучастный к слезам Нины, не внемлющий ее отчаянной мольбе к Творцу (382) Арбенин хладнокровно смеется над обреченностью жены и ее страхом смерти: «(*смеясь*) Я знал заранее, что это вас встревожит» — 382–383). Против женских слез направлена его инвектива: «Плачь! Плачь! — но что такое, Нина, / Что *слезы* женские? вода! <...> А ты не знаешь, что такое значит, / Когда мужчина — *плачет!*» (382) [курсив наш. — К. С., И. А.]. На прощальное проклятие умирающей Нины Арбенин реагирует *горько смеясь*: «Что пользы проклинать / Я проклят Богом» (384). Резкие переходы от хохота к бешенству сопровождают Арбенина в последней сцене, когда Неизвестный и Князь открывают ему ужасную правду. Эти противоположные аффекты в конце концов разрешаются катарсическим, очистительным плачем скорби по загубленной человеческой жизни и приводят к признанию: «Ведь я ее любил, я б небесам и раю / Одной *слезы* ее, — когда бы мог, / Не уступил» (400–401) [курсив наш. — К. С., И. А.].

Переданные ремарками описания жестов, поз, движений Арбенина в последней части драмы становятся красноречивее слов: Арбенин то «*Вдруг слабеет и падает на кресла*» (399), то «*встает с диким взглядом*» (400), то «*бросается*» на Князя и на Неизвестного (399). Внутренний крах и нарастающее безумие миметически выражаются в том, как он

²⁸ «Но если я обманут... если я / Обманут <...> / Тогда не ожидай прощенья — / Закона я на месть свою не призову, / Но сам, без *слез* и сожаленья, / Две наши жизни разорву!» (313) [курсив наш. — К. С., И. А.].

«становится на колена» (400), «*хохочет*» (400), умоляет Неизвестного говорить ему смело, но затем «*Упадает на грудь ему и плачет*» (401).

Благодаря *апарте* единицами речи оказываются здесь даже не оговариваемые в тексте моменты «молчания» и «паузы». Они играют роль связующего звена в каждом взаимодействии (коммуникативном событии), позволяют проникнуть в динамику взаимоотношений между звуковым рядом и теми временными пространствами, в которых звук уступает место его отсутствию. Они тонко характеризуют рефлексивную и чувствительную личность Арбенина. Выделим моменты молчания, вызванные разными причинами: после доброго поступка в отношении к Князю («*Арбенин молча берет за руку князя и отдает ему деньги*» — 286); в момент разрастания подозрений в адрес Нины («*(После паузы, ей) Но если он и там браслета не найдет?*» — 310); в сцене третьей, монолог Арбенина, отказавшегося убить спящего Князя, дважды прерывается ремарками «*молчание*» (345); при хладнокровном признании, что он отравил жену («*Да, я тебе на бале подал яд. (Молчание.)*» — 383); и, наконец, плача над умирающей Ниной: «*Да, я тебя люблю, люблю... я все забвенью, / Что было, предал, есть граница мщенью, / И вот она: смотри, убийца твой / Здесь, как дитя, рыдает над тобой... (Молчание.)*» (384). «Говорящим» оказывается само построение финальной сцены: Арбенин выбегает «*на середину сцены*», а затем «*падает на землю и сидит полулежа с неподвижными глазами*» (401). Этот «картинно» визуализированный финал, в котором внимание фокусируется на мизансцене, «сценических жестах» и «мимике» (включая взгляд), предстает как своего рода минус-прием всей вербальной материи драмы. В той же мере оппозиция молчание / речь, подчеркнутая в финале, относится к главному герою, Арбенину, экспрессивно речевой натуре, с особо острым и метким словом. Его онемение презентует полное одиночество и безумие.

Роль паравербальных ремарок важна в контексте визуально воспринимаемого (и визуально интерпретируемого) уточнения реплики или даже замены ее. С помощью этих указаний очевиднее (то есть более зримо в буквальном смысле слова) становится душевное состояние персонажа. Вспомним, к примеру, бледность Арбенина после выигрыша в карточной игре («*Арбенин встает*) Баста! (*Берет золото и отходит <...>. Арбенин молча берет за руку князя и отдает ему деньги; Арбенин бледен*» — 286)) и во время диалога с Ниной («*Целует ее руки и вдруг на одной не видит браслета, останавливается и бледнеет*» — 308). И если жесты

достаточно понятны и однозначны, то ремарки о бледности Арбенина экстериоризируют столкновение разнонаправленных эмоций. Появление бледности происходит помимо воли героя, обнажает мир его действительных переживаний и таким образом делает его, привыкшего нападать и защищаться, потенциально уязвимым. Это сродни снятию доспехов в бою и противоречит сказанному им Князю: «Я рад был случаю, чтоб кровь привест в волненье, / Тревогою опять наполнить ум и грудь; / Я сел играть — как вы пошли бы на сраженье» — 286). Отвергая даже гипотетическую возможность проиграться, Арбенин вдруг почувствовал себя проигравшим прежде, чем действительно проиграл свое счастье и любовь. И эта резкая перемена в лице Арбенина пугает Нину («Ты побледнел, дрожишь... о, боже!» — 308), но еще в большей степени пугает его самого. Опытный игрок, привыкший тщательно скрывать и полностью контролировать свои чувства, мастер карточного блефа, светской пикировки, театрализованного этикета, он оказался не в состоянии совладать с собой.

Крайне интересна семантика других зеркальных повторов ремарок в тексте. Например, очень часто встречается жест «брать за руку». Князь, проигравшись в карты, «с чувством берет за руку» (282) Арбенина, тем самым выказывая и меру своего отчаяния, и мольбу о помощи. Арбенин также «вдруг берет его за руку» (283) и объясняет это движение не столько сочувствием, сколько жестом, референциальным собственному прошлому²⁹. Повтор жеста акцентируется Лермонтовым: «Арбенин тащит за руку мужскую маску» (294); кто-то неизвестный подходит к сидящим на канаве двух женским маскам, «берет за руку... одна вырывается и уходит, браслет спадает с руки» (295); Князь, ухаживая за маской, также «берет ее за руку» (298); Арбенин, признаваясь Нине в любви и объявляя себя способным на жестокую месть за измену, «хочет взять ее за руку; она отскакивает в сторону» (313). Обмен такими же жестами происходит и во время диалога Князя и Баронессы; доктора и Арбенина, когда первый, уговаривая Арбенина отдохнуть, «берет его за руку» (388). Этот кинестетический жест как будто призван телесно передать стремление всех вовлеченных остановить ход событий и тем самым избежать общей катастрофы (смерти Нины, сумасшествия Арбенина, затворничества Баронессы, навечной лишенности «спокойствия и чести» Князя).

²⁹ «Я сяду вместо вас. Вы молоды, — я был / Неопытен когда-то и моложе, / Как вы, заносчив, опрометчив тоже, / И если б... (останав<ливается>) кто-нибудь меня остановил... / То... (Смотрит на него пристально.)» (283).

Любопытны случаи, когда ремарки указывают на произносимое слово или якобы произносимое на сцене, которое, однако, остается зрителю неизвестным, и ему приходится лишь предполагать или догадываться, о чем, собственно, могла идти речь по контексту мизансцены и сложившимся у него представлениям о характере персонажа и ситуации. Таковы, в частности, «несколько слов на ухо», сказанных Князем Арбенину (на балу, после встречи Князя и Маски: «Князь: Да вы все шутите, помочь нельзя ли горю? / Я все вам расскажу (несколько слов на ухо)» — 301). Почти таково же упоминание о том, как Шприх, уходя, «рассуждает сам с собою» (289).

Повторы мотивов в ремарках, монологах и диалогах, наряду с акцентировкой ключевой лексики («ошибка», «обман» и «смерть», «мечь», «честь», «маскарад», «бал», «игра» и т. д.) не только формируют подтекст пьесы и ее «внутреннее действие»³⁰, но прежде всего направлены на выявление согласованности между разными частями драмы, а также на их многоплановые связи на нарративном и философско-символическом уровнях с концептами судьбы и рока. Чередования совпадений и недоразумений («цепь ужасных предприятий» (327), по словам Баронессы), организуя сюжетную линию драмы, соотносятся с ее психологической конструкцией, базирующейся на постоянной смене чувств главного героя и несовпадении ответов и вопросов в диалогах и во внутренней речи его и других персонажей, на иллюзорности реальности — маскарадности поведения, диктующей фатальность заблуждения относительно поведения героев.

Вся пьеса символично и структурно следует ритму чередований выигрышей и проигрышей в азартной карточной игре, восходя, в конечном счете, к метафизическим темам судьбы и рока, к архетипам мести и возмездия. И логика развития ситуаций, и динамика внутренней жизни персонажей втягивают их в катастрофу, которую они предвидят, но которую никто не в силах предотвратить. Таким образом, карточная игра, которая, по наблюдениям Ю. М. Лотмана, в конце XVIII — начале XIX века стала «центром своеобразного мифообразования эпохи»³¹, задает не только сюжетную и ритмическую канву «Маскарада», но и модель символики и структуры пьесы,

³⁰ См.: Юхнова И. С. О способах организации внутреннего действия в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» // Лермонтовские чтения — 2011: Сборник статей. СПб., 2012. С. 126–127.

³¹ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 391.

подсказывая ключ для ее нового истолкования. Все, что происходит между персонажами, метафорически словно бы уже произошло в трех турах карточной игры (метания банка и понтирования), описанных в первом и втором действиях пьесы. Сцены игры — это три разных текста, построенные на основе художественного приема *mise en abyme*³², который создает не просто «текст в тексте», а эффекты отражения, определенные Л. Далленбахом как открытая бесконечность в порождении смыслов³³. Автор вводит их для расширения семиотического потенциала произведения, зеркального удвоения всего текста или его отдельных частей.

Проблема игры и варианты *homo ludens* в драме выходят за рамки настоящей статьи³⁴. Однако стоит отметить, что три сцены карточных игр имеют в «Маскараде» две главных функции. С одной стороны, их описание, как и манера поведения игроков за столом, проецируется на текст всей драмы, которая является как бы многократным воспроизведением обстоятельств этой игры и характеров «игроков» (с той лишь разницей, что пространство игры с каждым новым «выходом» и актом постепенно разрастается, вбирая в себя другие игровые отношения). С другой стороны, именно эта проекция позволяет предположить, что эти три сцены полно или частично выполняют в тексте роль развернутых внутренних ремарок. Так, например, в первой сцене игры, в самом первом выходе, рисуя картину туров понтирования, Лермонтов, посредством фиктивного диалога между игроками, дополняет краткие эксплицитные ремарки, в частности, развертывая многоточие в первой из них («*За столом мечут банк и понтируют... Кругом стоят*» — 275). Ремарка переводится на театральный язык, начинает звучать и для зрителя. Это указывает на необходимость дальнейшего исследования функции не только эксплицитных, но и имплицитных ремарок в драме Лермонтова.

³² Геральдическая метафора, условно употребленная для описания феномена авторефлексии текста: *abyme* — центр герба; *mise en abyme* говорят при размещении миниатюрного герба в центре герба. В литературоведении термин используется для обозначения техники метономического воспроизведения «текста в тексте».

³³ Речь идет о способности *mise en abyme* отражать в миниатюре не только квинтэссенцию текста и его кодов, но и проводить селекцию, фальсификацию, рекодификацию «отправного текста», предваряя истолкование его итогов (см.: *Dallenbach L. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, 1977. P. 17 и след.).

³⁴ См. об этом подробнее: *Соливетти К. «Игры и Люди»: «Маскарад» Лермонтова* (в печати).

В «Маскараде» ремарки, *апарте* и монологи выполняют роль амальгамы: с одной стороны, экстериоризируя внутренний мир героев и их противоречивое поведение, они дополняют и подчеркивают театральность драматического действия, с другой — создают чрезвычайно сложный эффект внутренних границ текста — границ между ремарками и собственно текстом, и границ внешних: между литературной и внелитературной реальностью. С помощью этих зыбких границ автор воссоздает метафизический пласт происходящего: за перипетиями непосредственных отношений персонажей угадывается высший, сакральный и демонический, исторический и провиденциальный смысл драмы. Все эти элементы усиливают и усложняют тему борьбы персонажей с предопределенностью судьбы и выявляют автобиографически мотивированный критический взгляд автора на общество, вписывая «Маскарад» в общую структуру творчества Лермонтова.

Стих Лермонтова

О. И. Федотов
(Московский институт
открытого образования,
Россия)

Семистишие в строфическом репертуаре Пушкина и Лермонтова в контексте русской поэзии первой трети XIX века

Семистишие, как и другие асимметричные строфы с нечетным количеством стихов, занимает в строфическом репертуаре европейской и отечественной поэзии весьма скромное место. Впрочем, несколько преимущественно фамильных модификаций строфы о семи стихах не позволяют считать ее совсем уже малоупотребительным раритетом. Прежде всего, это — разнообразные варианты септимы в средневековой рыцарской лирике, чосерова, она же «королевская»¹, строфа (АВАВСС), изобретение Гете — коринфская² строфа (АbАbССb, X5555335), строфа так называемой «Молитвы русского народа» («Боже! Царя храни!...») (aabC'C'C'b / AAbC'C'C'b), созданная Жуковским в соавторстве с лицеистом Пушкиным по модели семистиший британского гимна («God save the King...»), лермонтовское Бородинское семистишие и канонизировавшиеся в XX веке полусонеты.

Практически все эти знаменитые прецеденты, кроме разве что двух последних, органически связаны с музыкальным напевом. Но рядом с ними культивировались и другие, как зависимые от музыкальной доминанты, так и вполне равнодушные к ней, одиночные и повторяющиеся семистишия. Рассмотрим их в пределах строфического репертуара двух ведущих русских поэтов — Пушкина и Лермонтова.

¹ «Не то потому, что она связана с французским *chant royal*, не то потому, что этой строфой писал король Яков I Шотландский» (*Дживилегов А. К. Чосер // История английской литературы. М.; Л., 1943. Т. 1. Вып. 1. С. 147.*)

² Ею в жанре романса (*Romanze*) была написана «Коринфская невеста» (1798).

* * *

В русской традиции инициатором строф о семи стихах с необычной конфигурацией рифм принято считать Лермонтова, получившего «Бородинское семистиишие» путем отторжения начального катрена перекрестной рифмовки в одиннадцатистишии первой редакции «Бородина» (AbAb|CCdEEEd), в котором просматриваются контуры и эмфатические свойства несколько модифицированного одического десятистишия³.

Однако семистиишия эпизодически появлялись в русской поэзии и ранее, в самом конце XVIII века. Таково, например, стихотворение Николая Львова «Зима» из цикла «Дуэты на музыку Жирдини, в Лондоне печатанную» (XAxAbbA):

Пойдем на улицу,
Красны девицы,
Уж молодцы мороз
Бьют в рукавицы.
Мы только к ним придем,
Лихой мороз уьем
Из-под ресницы.⁴

Нельзя сбрасывать со счетов и две стилизации, написанные по образцу британского гимна, на который долгое время равнялись и другие европейские державы, в том числе и Россия; таковы тексты Востокова «Песнь русскому царю» (с немецкого: «Heil dir im Siegerkranz», на голос: «God save the king») (aaV'cсxV') и Жуковского под названием «Молитва русского народа» (aabCCCb). Ср.:

God save the King,	Прими побед венец,	Боже! Царя храни!
Long live our noble King,	Отечества венец!	Славному долги дни
God save the King,	Хвала тебе!	Дай на земли!
Send his victorious,	Престола с высоты	Гордых смирителю,
Happy and glorious,	Почувствуй слабость ты	Слабых хранителю,
Long to reign over us:	От всех любиму быть.	Всех утешителю —
God save the King.	Хвала тебе!	Все ниспошли!
(Г. Кэрри, 1740)	(А. Востоков, 1813) ⁵	(В. Жуковский, 814) ⁶

³ Подробнее см.: Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. М., 2002. Кн. 2. С. 212–215.

⁴ Львов Н. А. Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994. С. 53.

⁵ Востоков А. Стихотворения: В 3 кн. СПб., 1821. Кн. 3. С. 255–256.

⁶ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 287.

Осенью 1816 года на праздновании пятилетнего юбилея Царскосельского лицея был исполнен более полный текст, с присоединением еще двух строф, сочиненных юным Пушкиным:

Там — громкой славою,	Брани в ужасный час
Сильной державою	Мощно хранила нас
Мир он покрыл —	Верная длань —
Здесь безмятежною	Глас умиления,
Сенью надежною,	Благодарения,
Благостью нежною	Сердца стремления —
Нас осенил.	Вот наша дань. ⁷

В 1818 году родным племянником Н. А. Львова А. Ф. Львовым для будущего Российского гимна была написана музыка, а Жуковский в соответствии с ней расширил свой текст до шести строф и опубликовал его в «Сыне Отечества» под названием «Гимн, петый воспитанниками Санкт-Петербургской гимназии на публичном экзамене»⁸.

Перерабатывая текст будущего гимна, Жуковский частично использовал лепту, внесенную юным поэтом, но в окончательной редакции 7-стишия превратились в 6-стишия (аВС'С'Ва): «Боже, Царя храни! / Сильный, державный, / Царствуй на славу нам; / Царствуй на страх врагам, / Царь православный! / Боже, царя храни!»⁹ Собственно гимном Российской империи в таком виде он стал 31 декабря 1833 года¹⁰.

Как видим, главное, что роднит Бородинское семистишие с российским (в первоначальной редакции) и британским гимнами, — это тройная, пусть не дактилическая, а женская рифма, объединяющая 4-, 5- и 6-ю строки.

⁷ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 306. В дальнейшем тексты Пушкина цитируются по этому изданию, с литерой П перед указанием тома и страниц.

⁸ См.: Киселева Л. «God save the King» или «Боже, царя храни»: О путях становления гимна как национального символа // Неприкосновенный запас. 2001. № 1 (15) или электронный вариант: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=75105>, а также: Судьина А. Пушкинский след — <http://www.stihi.ru/2010/02/07/4601> (дата обращения 10.09.2014).

⁹ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 292.

¹⁰ Не исключено, что молитвенный пафос нового гимна был спародирован Лермонтовым в «Юнкерской молитве», пусть и астрофической: «Царю небесный! / Спаси меня / От куртки тесной, / Как от огня» (II, 72).

* * *

Примерно в это же время Пушкин имел еще три опыта обращения к повторяющимся семистихиям. Это два стихотворения 1813–1817 годов, адресованные условной возлюбленной Делии: «К Делии» («О Делия драгая!...») (AbAbCCb) и «Делии» («Ты ль передо мною...») (AbAbAAb+AbAbCCb+AbAbAAb); а также написанные в лицейский период «Куплеты на слова “С позволения сказать”», которые стали известны благодаря письму однокашника Пушкина по лицу А. М. Горчакова к родным. Он сообщает: «Недавно составилось у нас из наших поэтов и нескольких рифмачей род маленького общества, которое собирается раз в неделю, обыкновенно в субботу, и, садясь в кружок, при чашке кофе, каждый читает маленькие стишки на предмет, или лучше на слово, заданное в прежнем заседании, то есть каждому дают какое-нибудь слово, на которое он должен изготовить к будущей субботе водевиль, на который наш виртуоз Корсаков сочиняет обыкновенно голос; голоса эти ему довольно часто удаются. Для смеха, забавы и куриозу присылаю вам два из этих маленьких соводевилей...»¹¹. Как считает Т. Г. Цявловская, из шести дошедших до нас строф 1-я и 3-я могли принадлежать Пушкину.

Оба послания Делии выдержаны в характерной анакреонтической тональности. В первом стихотворении четыре стиха эпикурейского трехстопного ямба перекрестной рифмовки сопровождаются трехстишием ямба четырехстопного, резко меняющего мелодику:

О Делия драгая!
Спешу, моя краса;
Звезда любви златая
Взошла на небеса;
Безмолвно месяц покатился;
Спешу, твой Аргус удалился,
И сон сомкнул его глаза.

(П I, 295)

Нетерпеливый любовник молит возлюбленную поскорее прийти в его объятия, пересыпая свою экстаическую речь античными мифемами: удалился и уснул недремлющий страж — *Аргус*, готово место свидания — уединенная *пещера* в лесу, аналогичная той, в которой Терей заключил Филомелу... Ритмический перебой

¹¹ Красный архив. 1936. Т. 6 (79). С. 191.

внутри каждой строфы придает интонационному рисунку острую музыкальную выразительность, свойственную кантатам, модным в светских салонах конца XVIII — начала XIX века.

Второе стихотворение также состоит из трех семистиший, рифмовка которых, однако, не вполне идентична. Первая и заключительная строфы разнятся минимально, всего лишь порядком расположения тавтологических рифм (AbAbAAb <...> AbAbAAb):

Ты ль передо мною,	Что теперь сравнится
Делия моя?	С долею моей!
Разлучен с тобою —	Вот слеза катится
Сколько плакал я!	По щеке твоей —
Ты ль передо мною,	Делия стыдится?..
Или сон мечтою	Что теперь сравнится
Обольстил меня?	С долею моей!
<.....>	(П I, 288);

при этом тавтология распространяется на весь стих в целом («Ты ль передо мною» и «С долею¹² моей» становятся своеобразными рефренами-подхватами); кроме того, в последнем семистишии, обрамляя его, вторят друг другу по два стиха («Что теперь сравнится / С долею моей!»). Оказавшееся посредине семистишие отличается не только в формальном плане лишним созвучием (AbAbCCb), но и в нарративно-содержательном: именно в нем объясняются причины любовного недоразумения: «Ты узнала ль друга? / Он не то, что был; / Но тебя, подруга! / Все ж не позабыл — / И твердит унылый: / “Я любим ли милой, / Как бывало был?”». Трехстопный хорей недвусмысленно аккомпанирует жанровой природе стихотворения, аналогичной, с одной стороны, народной обработке стихотворения Державина «Пчелка» («Пчелка золотая...», 1796) → «Пчелочка золотая...», преобразившей двухстопный дактиль в трехстопный хорей, с другой стороны, сочиненными коллективными усилиями «Куплетам», в которых, правда, на одну стопу больше:

С позволения сказать,
 Я сердит на вас ужасно,
 Нет! — вы просите напрасно;
 Не хочу пера марать;

¹² Параллельно осуществляется звуко-смысловая каламбурная игра, казалось бы, далековатых друг от друга слов «Делия моя» и «С долею моей».

Можно ль честному поэту
Ставить к каждому куплету:
«С позволения сказать»?
(П I, 304)

Очевидно, что и на этот раз выбор строфики предопределен музыкальным заданием — лицеисты придумывали свои куплеты на «голос», заранее сочиненный «виртуозом Корсаковым». Да и сам рефрен «С позволения сказать» мог быть заимствован из какого-то популярного в ту пору водевиля. Заметим, что с него начинается и им заканчивается каждая строфа, вследствие чего семистипшие оказывается прямым продуктом этого удвоения. Если от него отказаться, скажем, в начальном стихе, получится не слишком оригинальное шестистипшие (AAbCCb).

Кроме того, в корпусе стихотворных произведений поэта можно выделить еще четыре текста, представляющие собой одиночные семистипшия, которые до тех пор, пока не приобрели статуса твердой формы, могут амбивалентно трактоваться и как астрофические композиции. К тому же лицейскому периоду (1813–1817) относится «Надпись к беседке»:

С благоговейною душой
Приблизься, путник молодой,
Любви к пустынному приюту.
Здесь ею счастлив был я раз —
В восторге сладостном погас,
И время самое для нас
Остановилось на минуту.
(П I, 291)

Здесь в первую очередь примечательна рифмовка, предвосхищающая тройное созвучие в составе бородинского семистипшия. Видимо, сказался опыт продолжения «Молитвы русских», выполненной по заданию Энгельгардта. Не лишним будет напомнить, что, готовясь к церемонии празднования годовщины лица, юный поэт имел образцом эталонную строфу в исполнении Жуковского, который в свою очередь имитировал английский гимн.

Лишь формальным образом в наш перечень может быть зачислен черновой и, более чем вероятно, незавершенный набросок 1824 года о чернокожем предке поэта: «Как жениться задумал царский арап, /

Меж боярынь арап похаживает, / На боярышен арап поглядывает. /
Что выбрал арап свою сударушку, / Черный ворон белую лебедушку, /
А как он, арап, чернешенек, / А она-то, душа, белешенька»¹³.

* * *

В первой трети XIX века одиночные строфы в семь стихов были созданы еще несколькими поэтами.

Вот, к примеру, одно из стихотворений Василия Пушкина, включенное им в цикл «Ирмосы» (AbbAAcc) (1815):

Молитву к Господу я пролил со слезами.
И возвещу Ему печаль души моей:
О Боже! пощади, не дай погибнуть ей!
Ад приближается. Я отягчен грехами. —
Носимый быстрыми волнами,
Иона воссылал мольбу к Тебе стена;
Ты спас его — спаси меня!¹⁴

Петр Вяземский обращается к семистрочным текстам дважды. Первый раз — в нашумевшей эпиграмме на П. П. Свинына, путешественника, писателя и издателя, поместившего в «Сыне Отечества»¹⁵ одиозную статью «Поездка в Грузино»¹⁶, которой предпослан претенциозный стихотворный эпиграф, видимо, собственного сочинения:

Я весь объехал белый свет;
Зрел Лондон, Лиссабон, Рим, Трою, —
Дивился многому умом,
Но только в Грузине одном
Был счастлив сердцем и душою,
И сожалел, что — не поэт!

Вяземский высмеял его следующим, весьма оригинальным способом:

«Что пользы, — говорит расчетливый Свинын, —
Нам кланяться развалинам бесплодным
Пальмиры древней иль Афин?

¹³ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1947. С. 338.

¹⁴ Российский музеум. 1815. № 5. С. 133.

¹⁵ Сын Отечества. 1818. № 39. С. 3–34.

¹⁶ Грузино — новгородское имение А. А. Аракчеева.

Нет, лучше в Грузино пойду путем доходным:
Там, кланяясь, могу я выкланяться в чин.
Оставим славы дым поэтам сумасбродным:
Я не поэт, я дворянин».
(Конец сентября или начало октября 1818 года¹⁷)

Эпиграмма некоторое время распространялась в списках. Ее остроуту высоко оценил Пушкин. В своем дружеском письме к автору от 10 августа 1825 года он иронически интересуется: «...да нет ли стихов покойного поэта Вяземского, хоть эпиграмм? Знаешь ли его лучшую эпиграмму: *Что нужды говорит расчетливый* etc. Виноват! я самовластно сделал в ней перемены, перемешав стихи следующим образом: 1, 2, 3–7, 8–4, 5, 6. — Не напечатать ли, сказав: *Нет, я в прихожую пойду путем доходным*, если цензура не пропустит осьмого стиха, так и без него обойдемся. Главная прелесть: *Я не поэт, а дворянин!*»¹⁸ Вяземский пушкинский совет принял: лакомый стих был слегка преобразован, а эпиграмма в целом из восьмистишия превратилась в семистишие (аВаВаВа).

Второй раз Вяземский обратился к семистишию в переводе басни польского поэта Игнация Красицкого «Malarze» (1789) под русским названием «Два Живописца» (аВааВсс). Но если в польском оригинале басню составляли шесть попарно срифмованных 13-сложников:

Dwaj portretów malarze słynełi przed laty:
Piotr dobry, a ubogi, Jan zły, a bogaty.
Piotr malował wybornie, a głód go uciskał,
Jan mało i źle robił, więcej jednak zyskał.
Dlaczegoż los tak różny mieli ci malarze ?
Piotr malował podobnie, Jan piękniejsze twarze.¹⁹

то в русском переложении понадобился еще один дополнительный стих:

В столицу съехались портретны мастера.
Петр плох, но с деньгами; соперник Рафаэлю —
Иван, но без гроша. От утра до утра

¹⁷ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 114 (Библиотека поэта. Большая серия).

¹⁸ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 13. С. 204.

¹⁹ <http://krasicki.kulturalna.com/a-7278.html> (дата обращения 10.09.2014).

То женщин, то мужчин малюет кисть Петра;
Иван едва ли кисть и раз возьмет в неделю.
За что ж им от судьбы не равен так дележ?
Портрет Петра был льстив, портрет Ивана — схож.
<1819>²⁰

Назовем также опыты Константина Батюшкова (aaaBBcc):

Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнью, седой Мельхиседек?
Рабом родится человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной чудной слез,
Страдал, рыдал, терпел, исчез.²¹
<1821 (?)>

Николая Языкова (aBaBaBa):

Не вы ль, убранство наших дней,
Свободы искры огневые —
Рылеев умер, как злодей! —
О вспомяни о нем, Россия,
Когда восстанешь от цепей
И силы двинешь громовые
На самовластие царей!²²
7 августа 1826

и Степана Шевырева, «итальянское» стихотворение которого «Чтение Данте» (aBBaCCa) датируется 1830 годом:

Что в море купаться, то Данта читать:
Стихи его тверды и полны,
Как моря упругие волны!
Как сладко их смелым умом разбивать!

²⁰ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 123.

²¹ Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 240 (Библиотека поэта. Большая серия).

²² Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1958. С. 137 (Библиотека поэта. Малая серия).

Как дивно над речью глубокой
Всплываешь ты мыслью высокой:
Что в море купаться, то Данта читать.
Лето 1830, Рим²³

* * *

Лермонтов обращался к семистишиям всего дважды. В 1830 или в 1831 году им была написана «Песня» («Колокол стонет...») с весьма оригинальным и смелым сочетанием трехсложников с вариациями анакруз вкпе с аномальным трехстопным ямбом, а также холостых стихов с рифмованными²⁴ (XXxAAbb+XXXAAbb+XXxXXbb):

Колокол стонет,	Д2
Девушка плачет,	Д2
И слезы по четкам бегут.	Ам3
Насильно,	Ам1
Насильно	Ам1
От мира в обители скрыта она,	Ам4
Где жизнь без надежды и ночи без сна.	Ам4
Так мое сердце	Д2
Грудь беспокоит	Д2
И бьется, бьется, бьется. ²⁵	Я3
Велела,	Ам1
Велела	Ам1
Судьба мне любовь от него оторвать	Ам4
И деву забыть, хоть тому не бывать.	Ам4
Смерть и бессмертье,	Д2
Жизнь и погибель	Д2
И деве и сердцу ничто;	Ам3

²³ Северные цветы на 1831 год. СПб., 1830. С. 7.

²⁴ Ср.: «Эта юношеская лермонтовская “Песня” не может не поразить смелой выразительностью своих ритмических сочетаний, неожиданной сменой размеров, смешением безрифменных и рифмованных стихов, обилием ритмических пауз, словесных повторов и параллелизмов, которые в совокупности создают яркий интонационный рисунок, соотносящийся и с ударами монастырского колокола, и с биением сердца героини» (*Лейсахович М. Строфика Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 464*).

²⁵ Данный стих, скорее всего, дефектный: добавив союз «и» перед каждым глаголом, получим стандартный в этой позиции Ам3.

У сердца	Ам1
И девы	Ам1
Одно лишь страданье, один лишь предмет:	Ам4
Ему счастья надо, ей надобен свет.	Ам4

(I, 304)

Еще оригинальнее оказалось использование семистишия в знаменитой Бородинской строфе. М. Пейсахович полагал, что она была создана Лермонтовым на совершенно оригинальной основе для того, чтобы адекватно передать и «реальную динамику битвы», и «яркие картины сражения», и «высшее напряжение сил и воли русских воинов», и «неторопливую, степенную, уверенную интонацию героя [курсив мой. — О. Ф.], умудренного боевым опытом и годами»²⁶. К. Вишневецкий усмотрел в ней контуры английской балладной строфы — «семистишия ААbСССb Я4434443»²⁷, что, видимо, тоже не исключено, учитывая обостренный интерес молодого поэта к своим «шотландским корням».

Но не следует упускать из виду и тот непреложный факт, что Бородинское семистишие появилось в результате кардинальной реконструкции одиннадцатистишия «Поля Бородина» (1830 или 1831), включавшего в себя в завершающей своей части семь ладно и в то же время не совсем обычно скомпонованных строк (AbAb|CCdEEEd):

Всю ночь у пушек пролежали
 Мы без палаток, без огней,
 Штыки вострили да шептали
 Молитву родины своей.
 Шумела буря до рассвета;
 Я, голову подняв с лафета,
 Товарищу сказал:
 «Брат, слушай песню непогоды;
 Она дика, как песнь свободы».
 Но, вспоминая прежни годы,
 Товарищ не слышал.

(I, 288)

Итак, уникальное Бородинское семистишие было создано на

²⁶ Пейсахович М. Строфика Лермонтова. С. 466.

²⁷ Вишневецкий К. Д. Строфика Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 545.

пересечении нескольких влиятельных традиций. От каждой оно получило наследственные родовые черты. Нечетное количество стихов, на первый взгляд, стало следствием механического отсечения от первоначального громоздкого одиннадцатистишия, в котором просматриваются контуры и эмфатические свойства слегка модифицированного одического десятистишия²⁸, инициального катрена (AbAb|CCdEEEd). Но отсечение это было порождено не бесконтрольным волюнтаризмом, а богатым предшествующим опытом от чосеровой до коринфской строфы. Последняя вкупе с семистишием «Молитвы русского народа» и британского гимна обогатила его урегулированной разноstopностью, способствующей гибкости ритма и интонационному разнообразию. Особо следует подчеркнуть генетические переклички с гимнами союзников Британии, составивших антинаполеоновскую коалицию и создававших свои национальные гимны с оглядкой на строфу Генри Кэрри, отличающуюся характерным утроением дактилической рифмы перед последним мужским стихом, и с пушкинским стихотворением «Надпись к беседке», в котором напевные размеры — двустопный дактиль и трехстопный хорей уступили место разговорному четырехстопному ямбу, хотя трижды рифмовались уже не дактилические, а мужские стихи. Так или иначе, Лермонтову, как и Пушкину, с его Онегинской строфой, удалось изобрести и ввести в национальную стихопэтику собственную фамильную строфу, сочетавшую в себе оригинальную запоминающуюся архитеконику, структуру, обеспечивающую накопление эмоционального напряжения и его стремительное разрешение, незаурядные нарративные свойства, взволнованный одический пафос, живые народные интонации, эпическую величавость и проникновенный лиризм.

²⁸ Подробнее см.: Федотов О. И. Основы русского стихосложения. С. 212–215.

О. Н. Гринбаум
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Бородинская строфа Лермонтова в фокусе поэтики и математической эстетики

В русской поэтической традиции Бородинская строфа Лермонтова занимает особое место, и тому есть как минимум две причины. Первая общеизвестна: свое название строфа получила потому, что ею написано стихотворение «Бородино» (1837), одно из наиболее известных, а для русского читателя — хрестоматийных произведений поэта. Вторая причина — уникальная конструкция Бородинской строфы (семистишие с разными по своей длине ямбическими строками), практически не получившая своего воспроизведения в текстах XIX и XX веков. Последнее обстоятельство с очевидностью входит в противоречие с первым, но исчерпывающих объяснений этому парадоксу теория стиха нам не дает. Семистишие как форма стихотворного текста — «редкое явление»¹, и все же знаменитая Бородинская строфа, на наш взгляд, заслуживает более пристального внимания, чем то, которое ей уделяли стиховеды на протяжении почти двух столетий.

Данная работа предполагает рассмотрение двух аспектов, связанных с изучением Бородинской строфы, — начнем с первого и среди многочисленных вопросов поэтики Лермонтова выделим важнейший, а именно поэтический метод поэта.

Как известно, художественный метод Лермонтова отличает его *формульность* — и смысловая, и эмоциональная, и декламационная (с нажимом на тембр и интонацию), о чем уже в 1914 году писал, например, В. Фишер² или позднее (в 1924 году) Б. М. Эйхенбаум. По мнению последнего, Лермонтов «постоянно пользуется готовыми <...> неподвижными речевыми формулами», сложившимися в

¹ Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960. С. 280.

² Фишер В. Поэтика Лермонтова // Венков М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 199.

ранний период его творчества, и это приводит к тому, что «подлинной органической конструктивности, при которой материал и композиция, взаимно влияя друг на друга, образуют форму, в поэзии Лермонтова нет...»³

Это положение Эйхенбаума мы не можем отнести к Бородинской строфе, но об этом речь пойдет чуть позже. Сейчас же особо выделим весьма важный факт, который также отметил Эйхенбаум и который для нашей работы чрезвычайно интересен: Лермонтов как мастер логико-поэтического искусства строит свои фразы (в рамках ораторского стиля) по «особой ритмико-синтаксической и интонационной формуле», заставляя «каждую фразу раскалываться на две части, на две половины, образуя, большею частью, синтаксический параллелизм»⁴.

Совершенно очевидно, что Бородинская строфа делится на две неравные части — в первой части три строки (24 слога), во второй части четыре строки (33 слога), а вся Бородинская строфа насчитывает семь строк и 57 слогов. Модель строфы представляется в виде (я4434443 *AAbCCCb*). Деление на две части подчеркивается в строфе двояким способом: и использованием в конце каждой части более коротких строк, и рифмой (короткие строки имеют мужские окончания, все остальные строки — женские).

Представив эти факты, мы теперь перейдем к их анализу с позиции математической эстетики или математики гармонии.

Но прежде вспомним о том, что творческая история стихотворения начинается с его предшественника — романтического стихотворения «Поле Бородина», написанного поэтом за несколько лет до «Бородина» и давшего последнему несколько строк, включая знаменитую «Ребята, не Москва ль за нами?» (I, 288). Преобразившись, «Бородино» заняло достойное место среди лирических шедевров поэта наряду с «Завещанием», «Валериком» и «Родиной». «...радикально изменился, — писал В. Н. Турбин, — <...> жанр стихотворения. Невнятная дидактика “Поля Бородина” была решительно вытеснена чуть-чуть иронической, естественной в своем выражении дидактикой подчеркнуто бесхитростного повествования. “Бородино” — новелла. Дидактическая новелла, батальные сцены которой полемически обращены к инертному, по мнению поэта, настоящему. И в патриотических строках “Бородина” Белинскому

³ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 154.

⁴ Там же. С. 224.

слышалась "...жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел"⁵. Белинский, таким образом, трактовал "Бородино" как вещь принципиально двуплановую: на первом плане — рассказ старого солдата, реалистическая баталистика, панорама великой битвы; на втором — горечь публицистического упрека, инвективное сопоставление прошедшего и настоящего, осуждение коего в еще более полной мере впоследствии сказалось в "Думе"⁶.

Нам предстоит анализ гармонии двухчастной структуры Бородинской строфы, которой написано двуплановое в смысловом отношении стихотворение Лермонтова. Математическим инструментарием исследования является закон золотого сечения, на основе которого в рамках гармонического стиховедения нами построен метод ритмико-гармонической точности.

Гармоническое стиховедение базируется на трех аксиомах, первая из которых звучит следующим образом: гармония есть совершенное соотношение частей в пределах целого, и это соотношение динамически может выражаться числом. Вторая аксиома представлена словами А. Ф. Лосева: божественная пропорция есть «универсальный закон художественной формы, который материальными средствами выражает смысл и как тождество и различие, и как постепенность перехода»⁷. Третья — словами Е. Г. Эткинда: «ритм делает ощутимой гармонию»⁸.

Отметим два важных момента. Во-первых, закон золотого сечения или *божественная пропорция* определяет, что две части целого T , B и S ($T+B=S$) находятся в гармонической пропорции, если равны отношения B/T и S/B . Этот закон указывает на *идеальное* соотношение между целым и его частями, которое нельзя достичь на практике — об этом свидетельствует иррациональное значение коэффициента Φ золотого сечения, равное 1,618... (аналогично числу $\pi = 3,14...$). Последнее означает, что в измерительном плане мы имеем возможность оперировать лишь отклонениями от *идеального* значения $\Phi = 1,618...$ (не случайно ведь пропорция названа *божественной!*), а величина такого отклонения Δ будет указывать на степень близости изучаемого движения к гармоническому.

⁵ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 503.

⁶ Турбин В. Н. О литературно-poleмическом аспекте стихотворения Лермонтова «Бородино» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 392.

⁷ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 361.

⁸ Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. М., 1970. С. 67.

Во-вторых, математическая формула закона золотого сечения *беспрецедентно* чувствительна к самым незначительным изменениям величин своих параметров. Например, для тройки чисел (13–21–34) отклонение $\Delta_{зс} = (34 / 21 - 21 / 13)$ от идеала (нуля) составляет 0,004, а для тройки (12,9–21,1–34) — в 6,6 раза больше. То есть при одном и том же целом $S = 34$ изменение величин его частей на 0,1 (на 0,3%) ухудшает степень гармонической пропорциональности этих частей в 6,6 раза (на 660%)! Именно это *уникальное* свойство *божественной* пропорции позволяет строить измерительные процедуры, по своей чувствительности сопоставимые с возможностями слухового аппарата человека, и, тем самым, получать возможность «поверять алгеброй гармонию», *не отрекаясь* от эстетической сущности поэтического творчества.

Алгебраически закон золотого сечения представим с помощью особых числовых последовательностей, называемых рядами Фибоначчи⁹. Эти ряды строятся по самому что ни есть простому правилу, когда последующий элемент ряда равен сумме двух его предыдущих элементов. Для примера приведем некоторые из рядов Фибоначчи:

$$R(1+2) = \{1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, \dots\}$$

$$R(1+3) = \{1, 3, 4, 7, 11, 18, 39, 57, 96, \dots\}$$

$$R(3+8) = \{3, 8, 11, 19, 30, 49, 79, 128, \dots\}$$

$$R(4+9) = \{4, 9, 13, 22, 35, 57, 92, 149, \dots\}$$

Выдающимся свойством рядов Фибоначчи является то обстоятельство, что чем дальше отстоят элементы от начала своего ряда, тем ближе приближается отношение последующего элемента к предыдущему к коэффициенту Φ золотого сечения, равному 1,618...

Структурная гармония Бородинской строфы

Теперь рассмотрим вопросы структурной и холистической (ритмико-гармонической) гармонии Бородинской строфы Лермонтова. В рамках этого направления исследуются гармонические соотношения частей в пределах целого.

1. Строфа как целое, состоящее из двух частей. Строфа рассматривается в теоретическом плане (модель строфы). Здесь возможны два варианта счета: по числу строк ($3+4=7$) и по числу слогов ($24+33=57$). Если за единичный уровень гармонии $\tau = 1$ принять

⁹ Подробнее см.: Гринбаум О. Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. СПб., 2000. С. 26–28.

величину $\Delta_{3C} = 0,087$, то в первом случае $\tau_{\text{СТРК}} = 0,21$ (единицы счета — строки и ряд Фибоначчи $R(1+3)$). Отметим, что для канонического сонета расчеты, основанные на соотношении строк в его двух частях, дают ту же самую величину $\tau_{\text{СТРК}} = 0,21$.

Во втором случае, где единицами счета выступают слоги (числа ряда $3 \times R(3+8) = 3 \times (8-11-19)$, значение $\tau_{\text{СЛОГ}} = 0,25$. Сравнение с архитектурой канонического сонета¹⁰ показывает, что для Бородинской строфы значение $\tau_{\text{СЛОГ}}$ в среднем примерно в 1,25 раза выше, чем для сонета (здесь среднее значение $\tau_{\text{СЛОГ}} = 0,20$; оно зависит и от рифмической цепи, и от стихотворного размера сонета). Аналогичное сопоставление Бородинской строфы Лермонтова с 7-стишиями Пушкина показывает, что для последних¹¹ значение $\tau_{\text{СЛОГ}}$ не превышает величины $\tau_{\text{СЛОГ}} = 0,19$. Для равностопной 7-стишной строфы я4 той же рифмовки, что и Бородинская строфа, значение $\tau_{\text{СЛОГ}} = 0,22$.

Отдельный интерес вызывают вопросы структурно-гармонического анализа содержания каждой Бородинской строфы. Дело в том, что ряд психолингвистических экспериментов указывает¹² на то обстоятельство, что информация, находящаяся в точке золотого сечения некоторого текста, напрямую попадает и фиксируется в подсознании человека, минуя его сознание. Как мы уже выяснили, гармоническими центрами Бородинской строфы являются их третьи строки. Вот эти строки из начальных строф стихотворения: «Французу отдана», «Богатыри — не вы!», «Ворчали старики», «Построили редут» (II, 80); каждый читатель нашей работы имеет возможность самостоятельно убедиться в применимости «золотого» утверждения психолингвистов к строфам «Бородино». Мы в этой связи отметим и другой несомненный факт, устанавливающий структурно-композиционный центр всего текста

¹⁰ Итальянский и французский типы сонетов строятся по структурной схеме $(4+4+3+3)$, тогда как схема английского (шекспировского) типа сонета — $(4+4+4+2)$. Числа здесь показывают число строк в катренах и терцетах.

¹¹ У Пушкина 7-стишиями написаны три стихотворения: «К Делии» (предположительно 1815–1816), «Куплеты на слова “С позволения сказать”», 1816); «Делия» (предположительно 1814–1816). Более подробные сведения см. ниже в Таблице 1.

¹² «Процесс превращения акта восприятия проблемной ситуации в формализованную порцию знания происходит по принципу золотого сечения. Золотое сечение есть гармоническая пропорция развивающего системообразования всякой человекосистемы» (Римарева И. И. Универсальный закон динамики познающих систем // Психология и соционика межличностных отношений. 2003. № 3. С. 28).

«Бородино». В этом стихотворении всего 798 слогов; деление этого числа на коэффициент золотого сечения $\Phi = 1,618$ дает значение 493, следовательно, строка стихотворения, включающая этот 493-й слог от начала текста, и образует структурно-гармонический центр стихотворения. Такая строка расположена в 9-й строфе, это ее пятая строка: «— И умереть мы обещали» (II, 82). Еще точнее: 493-й слог принадлежит слову «умереть» — одному из ключевых слов в общем смысловом контексте стихотворения. Умереть за родину — клятва, которую русские солдаты не только дали, но и сдержали, только были ли оправданы такие жертвы?

Ответ на этот вопрос стихотворение Лермонтова не дает — его дала История. Но для нашего исследования важно еще одно: по мнению А. Бергсона, на точку золотого сечения следует смотреть «как на некий водораздел исключительной важности для осознания природы человеческого сознания»¹³.

2. Строфа как ритмико-гармоническое единство. Строфа рассматривается как в теоретическом плане (модель), так и в плане ее реального воплощения в тексте стихотворения «Бородино». Значение параметра гармонии (ритмико-гармонической точности τ^c) определяется по соотношению между числом ударных (Т) и безударных (В) гласных, в сумме своей образующих силлабический объем строфы (S).

Для модели Бородинской строфы с ее 57 слогами (S = 57) наилучшее соотношение между ударными (Т — меньше) и безударными (В — больше) слогами достигается при Т = 22 и В = 35; при этих значениях $\tau^c = 2,31$ (ряд Фибоначчи R(4+9)). Для сравнения: в модели Онегинской строфы наилучший результат $\tau^c = 15,0$ дает тройка чисел (45–78–118) ряда Фибоначчи R(1+4).

Фактическая величина холистической ритмико-гармонической точности для Бородинской строфы $\tau^c_{\Phi} = 0,88$; она определяется как среднее значение по всем 14 строфам стихотворения «Бородино». Для общей картины скажем, что среднее число ударных слогов в строфе Лермонтова выражается величиной $T_{cp} = 21,93$. В Онегинской строфе романа «Евгений Онегин» (362 строфы) $\tau^c_{\Phi} = 1,90$ (для строф «чужой» речи $\tau^c_{\Phi} = 1,80$), в той же строфе «Гамбовской казначейши» Лермонтова (43 строфы) $\tau^c_{\Phi} = 1,39$ (для строф «чужой» речи $\tau^c_{\Phi} = 0,76$). В табл. 1 приведены значения $\tau_{\text{слог}}$ и τ^c для некоторых вариантов 7-стиший, включая и те строфы, которые встречаются у Пушкина.

¹³ Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 42.

Параметры гармонии в 7-стишиях

Лермонтова и Пушкина

Номер п/п	Название	Размер	Рифма	Объем (слоги)	Структурная гармония $\tau_{\text{слог}}$	Ритмическая гармония (теория) τ^r
1	Бородинская строфа	ямб я4434443	<i>AAbCCCb</i>	57 (24 + 33)	0,25	2,31
Возможные дериваты Бородинской строфы						
2	вариант 1	ямб я4	<i>AAbCCCb</i>	61 (26 + 35)	0,22	1,85
3	вариант 2	ямб я3343334	<i>AAbCCCb</i>	51 (22 + 29)	0,20	0,96
4	вариант 3	ямб я4434443	<i>aaVcccB</i>	54 (23 + 31)	0,22	0,78
7-стишия у Пушкина						
5	стихотворение «К Делии»	ямб я3333444	<i>AbAbCCb</i>	52 (26+26)	0,01	3,48
6	стихотворение «Делия»	хорей х3	<i>AbAbCCb</i>	39 (22 + 17)	0,18	3,48
7	«Куплеты»	хорей х4	<i>aVbAССa</i>	53 (30 + 23)	0,19	1,98

Подведем некоторые итоги.

Две части Бородинской строфы Лермонтова в пространственно-временном отношении *буквально* подтверждают *формульность* поэтического стиля поэта. Две рифмующиеся короткие строки (3-я и 7-я строки) с мужскими окончаниями не только формируют речевые индикаторы двухчастной структуры строфы, но и усиливают гармоническую пропорциональность частей в пределах целого (строфы). Скажем, для равностопных 7-стиший я4 той же рифмовки значение $\tau_{\text{слог}}$ = меньше в 1,13 раза. Более того, особая архитектурная формула Бородинской строфы порождает такое

гармоническое соотношение слоговых объемов двух частей строфы, которое превосходит тот же показатель для канонического сонета, хотя и уступает еще более строгой лингвистической структуре — «формуле изобретения»¹⁴.

Вспомним еще раз слова А. Ф. Лосева: закон золотого сечения является «универсальным законом художественной формы». Фактором, который интегрирует обе части строфы в единую гармоническую форму, является ритм стиха, то есть ритм речевого потока, понимаемый нами как динамически меняющееся соотношение между ударными и безударными слогами. В теории наилучшее значение ритмико-гармонической точности (индикатора ритмической гармонии) $\tau^c = 2,31$ достигается при числе ударных слогов $T = 22,0$; на практике величина $\tau^c_\phi = 0,88$ ($T = 21,93$)¹⁵.

Таким образом, Бородинская строфа является еще одним примером такой поэтической формы, которая подтверждает мысль Г. Г. Харди¹⁶ о том, что «математик, подобно живописцу или поэту, — создатель форм. Первое испытание — красота».

Динамическая гармония Бородинской строфы

Темпоральный (динамический потенциал) строфы предполагает вычисления величин τ^D в конце каждой из семи строк строфы. В наших расчетах участвуют параметры S_i , а также теоретически наилучшие значения T_i и рассчитанные для этих S_i и T_i значения τ^D_i . Значения S_i и T_i определяются нарастающим итогом; так, например, для первой строки ($i = 1$) общее число слогов $S = 9$, число ударных слогов $T = 3$ и (при данных значениях S и T) $\tau^D = 0,17$. Для двух первых строк ($i = 2$) величины $S = 18$ и $T = 7$; при этих значениях величина $\tau^D = 1,34$. Для сравнения теоретических данных с фактическими вычислим значения τ^D_ϕ , исходя из средних значений ударности по каждой строке каждой строфы. Для стихотворения «Бородино» результаты представлены в табл. 2, а в графическом виде динамические изменения величин τ^D и τ^D_ϕ показаны на рис. 1 (тонкая линия — τ^D).

¹⁴ Поясним, что «формула изобретения» строится из двух частей, разделенных словом «отличающееся» по следующей схеме: «новое» знание (первая часть описания), которое *отличается* от уже известного знания (вторая часть описания). Словесные массы двух частей «формулы изобретения» (независимо от тематики или общего объема текста) соотносятся между собой в пропорции золотого сечения, см.: *Мартыненко Г. Я.* Введение в теорию числовой гармонии текста. СПб., 2009. С. 128.

¹⁵ Это значение получено как средняя величина по всем строфам текста «Бородино».

¹⁶ Харди Г. Г. — выдающийся английский математик XX века. Цит. по: Энциклопедия мысли. М., 1994. С. 367.

**Темпоральный гармонический потенциал
Бородинской строфы Лермонтова**

Параметры	Номер строки						
	1	2	3	4	5	6	7
Силлабический (слоговой) объем	9	18	24	33	42	51	57
Теоретически наилучшее значение T	3	7	9	13	16	19	22
Фактическое среднее значение T_{ϕ}	3,82	7,04	9,46	12,89	16,11	19,46	21,96
Теоретически наилучшее значение τ^D	1,34	1,34	1,31	2,88	9,05	23,75	2,31
Фактическое значение τ^D_{ϕ}	0,49	0,65	0,71	1,33	2,89	3,89	0,88

Анализ полученных результатов показывает, что, во-первых, по своему гармоническому потенциалу Бородинская строфа уступает строфам 4-стопного ямба «прямоугольной» архитектоники (строфам, написанным равностопными размерами). Во-вторых, максимальные значения темпоральной ритмической гармонии в Бородинской строфе и теоретически ($\tau^D = 23,75$), и фактически ($\tau^D_{\phi} = 3,89$) приходятся на шестую строку строфы.

В-третьих, завершающая (седьмая) строка ухудшает общую картину ритмической гармонии в строфе, снижая ее в 10,3 раза (в теории) и в 4,4 раза (фактически), сводя итоговые величины к значению $\tau^D_{\phi} = \tau^C_{\phi} = 0,88$. Эти величины меньше теоретического максимума $\tau^C = 2,31$, но данное обстоятельство в русской поэзии не является уникальным: даже у Пушкина в 4-стишиях 4-стопного ямба с равным числом женских и мужских окончаний теоретические и фактические значения отличаются в 6,6 раза ($\tau^C = 23,75$ и $\tau^C_{\phi} = 3,6$), в Онегинской строфе — в 2,2 раза ($\tau^C = 15,0$ и $\tau^C_{\phi} = 6,7$), а в 4-стишиях *AbAb* 4-стопного хорея эти величины весьма малы, хотя и равны между собой ($\tau^C = \tau^C_{\phi} = 0,5$).

Обсудим теперь полученные результаты с позиции единого ритмо-смысла.

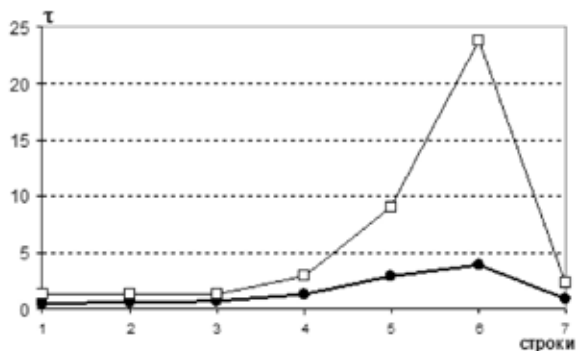


Рис. 1. Теоретические и фактические значения ритмической гармонии в Бородинской строфе Лермонтова

Вспомним слова А. Белого о том, что «лишь у плохих поэтов аллегоризируется смысл, насильственно отрываясь от ритма»¹⁷. Мы помним, что две главные мысли стихотворения «Бородино» соотносятся с чувствами «воодушевления» и «разочарования», причем чувство разочарования скрашивается рефреном «Не будь на то господня воля» («Когда б на то не Божья воля» — II, 80, 83). Но именно такому душевному настроению как нельзя лучше отвечают гармонические возможности Бородинской строфы: подъем ритмической гармонии на протяжении почти всей строфы, медленный в первом трехстишии и все более ускоряющийся к шестой строке, достижение максимума на предпоследней строке и — гасящая энтузиазм седьмая строка строфы. Приведем лишь некоторые строки, занимающие шестую позицию (строку) в строфах «Бородино»: «Не даром помнит вся Россия...», «Уж постоим мы головою...», «И клятву верности сдержали...» (II, 80–82). Для сопоставления напомним и несколько последних строк из строф «Бородино»: «Не отдали б Москвы!», «Французы тут-как-тут», «Он спит в земле сырой» (II, 80–81)¹⁸.

¹⁷ Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 67.

¹⁸ Заметим, что Онегинская строфа у Пушкина имеет иную ритмико-эмоциональную динамику: величины τ плавно увеличиваются от начала первого 4-стишия к концу третьего 4-стишия, а две ее заключительные строки, играющие роль, по мысли Б. В. Томашевского, «гармонического замыкания строфы», вдвое усиливают

Вместо заключения

Мы провели исследование Бородинской строфы Лермонтова «Бородино» в двух аспектах: структурно-гармоническом и ритмико-смысловом¹⁹, причем в обоих случаях использовался аппарат математико-гармонического стиховедения. Бородинская строфа в структурно-гармоническом отношении не только получила подтверждение своему уникальному статусу, но и оказалась идеальной стиховой конструкцией для выражения смешанного возвышенно-нисходящего поэтического настроения: патриотического подъема одновременно с чувством разочарования. Настоящая работа уточняет и развивает высказанное ранее мнение о том, что гениальное стихотворение Лермонтова «Бородино» не только выдерживает «поверку алгеброй гармонии», но и с позиции единого ритмо-смысла действительно оказывается в едином ряду с лучшими произведениями первого поэта России — Пушкина.

общий уровень гармонии. Подробнее об этом см.: *Гринбаум О. Н.* Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. С. 97–103.

¹⁹ Полный гармонический ритмико-содержательного анализ всего текста стихотворения «Бородино» см.: *Гринбаум О. Н.* Гармония ритма в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Бородино» // Вестник С.-Петербургского университета. 2012. Сер. 9. Вып. 2. С. 50–67.

С. А. Матяш
(Оренбургский
государственный университет,
Россия)

Нетрадиционные переносы в поэзии Лермонтова

Чтобы читателю нашей статьи был понятен смысл ее заглавия, первоначально отметим, что традиционными переносами в поэзии М. Ю. Лермонтова (равно как и во всей русской поэзии) мы называем те, которые обозначены в классификациях справочной, учебной и научной литературы. Это переносы строчные («О! верь мне: я один поныне / Тебя *достиг* и оценил», IV, 209 — «Демон»¹), строфические («Я знаю, ты любовь мою не презираешь, / Но холодно ее молениям внимаешь; / Так мраморный кумир *на берегу* морском // Стоит, <...>», II, 36 — «Сонет», 1832), слоговые (последних у Лермонтова нет). Перечисленные разновидности традиционных стихотворных переносов (enjambements) имеют в русской поэзии разную частотность; общее у традиционных переносов то, что их структура включает две строки — «верхнюю» (откуда переносится) и «нижнюю» (куда переносится часть фразы). Нетрадиционные переносы в поэзии Лермонтова (равно как и во всей русской поэзии) — это, в нашей терминологии, «затяжные» переносы, структура которых занимает не две, а три и более строк:

Он сам лезгинец; уж давно
(Так было небом суждено)
Не зрел отечества.
(«Измаил-Бей» — III, 168)

В приведенном примере разорвана концом строки синтаксическая обстоятельственная связь «уж давно <...> *Не зрел*». Ее образованию

¹ Оставленные или перенесенные слова при переносе подчеркиваются; слова, с которыми у перенесенных или оставленных слов образуется синтаксическая связь, набраны курсивом.

препятствует заслон — не образующая синтаксических связей вставная конструкция, занимающая целую строку. Поэтому оставленное в верхней строке слово «уж давно» (мы оперируем, по М. Л. Гаспарову, «метрическими» словами) обходит вторую строку и в поисках искомой синтаксической связи спускается ниже. За счет этого процесса структура «затяжного» переноса в данном случае занимает три строки, словный интервал между связанными словами — три слова, тогда как в традиционных переносах словный интервал, как правило, в пределах 0–2 слова.

Явление «затяжного» переноса было обнаружено нами при описании структуры переносов в 4-стопном бическом стихотворном эпосе XIX–XX веков². Тексты Лермонтова неоднократно привлекались нами для создания теории «затяжного» переноса³. В настоящей статье «затяжные» переносы Лермонтова — предмет специального исследования в синхроническом и диахроническом аспектах. Мы ставим цель выявить «затяжные» переносы во всех родожанровых группах произведений поэта, описать их структуру и функции.

Для достижения поставленной цели обследованы все стихотворные произведения поэта с дифференцированным рассмотрением пяти порций текстов: ранние и поздние стихотворения (соответственно, 1828–1836 и 1837–1841 годов), ранние и поздние поэмы (в этих же хронологических границах), драматические произведения (1830–1836 годов). В качестве фона привлекались данные по традиционным переносам в лирике Лермонтова и Пушкина⁴ и по «затяжным» переносам Пушкина⁵.

Общий объем обследованного материала 28 499 строк. В них выявлено 2089 переносов (это 7,3%), среди которых 70 квалифицированы нами как «затяжные», то есть они составляют 3,3% от всех enjambements поэта (у Пушкина 83 «затяжных» дают аналогичный показатель 5,1%). «Затяжные» переносы выявлены

² См.: Матяш С. А. К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 176–177.

³ Теория «затяжного» переноса создавалась с опорой на труды Г. О. Винокура, И. И. Ковтуновой, Э. Р. Атаяна, М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой, исследовавших силу и характер синтаксических связей в стихотворном тексте. См.: Матяш С. А. «Затяжной» перенос в русском стихотворном эпосе // Славянский стих. Вып. 7: Лингвистика и структура стиха. М., 2004. С. 114–134.

⁴ Матяш С. А. Переносы в стихотворениях Пушкина и Лермонтова в контексте драматического стиха // Славянский стих. Вып. 9. М., 2012. С. 207–216.

⁵ Матяш С. А. Структура «затяжных» стихотворных переносов А. С. Пушкина // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11. С. 6–12.

во всех родожанровых группах произведений Лермонтова. Максимальное их количество (52, или 74,3% от всех «затяжных») функционирует в поэмах; 14 (20%) появляются в лирике; на драмы приходится оставшиеся 5,7%: два «затяжных» переноса в трагедии «Испанцы» («Тебе я заменяю мать, могу / И мне дано от Алвареца право / Смотреть, как можно строго за тобою» — V, 11; «...через него мы можем, / Купивши индульгенцию, / Грешишь без всяких дальних опасений <...>» — V, 44) и два в драме «Арбенин» («...я сел играть (признаться, / Страстишка эта уж владела мной.) / И проиграл. <...>» — V, 545; «Я предался отчаянно: тут были, / Я стану правду говорить, / И слезы и мольбы... <...>» — V, 545)⁶. Для сравнения отметим, что у Пушкина «затяжные» переносы функционируют так же, как у Лермонтова, во всех родожанровых группах. У обоих стихотворцев максимальное количество «затяжных» в стихотворном эпосе. Минимальное — в драматических произведениях, что предсказуемо. Непредсказуемая разница — в доли «затяжных» в стихотворениях: у Лермонтова в этой группе на 10% «затяжных» меньше, чем у Пушкина.

Рассмотрение статистических данных в диахроническом срезе позволяет сделать вывод о том, что в поэзии Лермонтова увеличивается относительная частотность «затяжных» переносов. Так, в ранних и поздних стихотворениях число «затяжных» одинаково (7 и 7), однако в ранней лирике нетрадиционные enjambements составляют только 2,3% (от общего количества), а в поздней — 10,1%. Аналогичная картина в поэмах (показатели, соответственно, — 4,4% и 9,9%). Любопытно, что у Пушкина тенденция противоположная: в поздней (после 1825 года) поэзии общее число переносов увеличивается, а доля «затяжных» среди них сокращается. Применительно к Пушкину мы объясняли подобную тенденцию влиянием драматического стиха. Данные по эволюции частотности лермонтовских «затяжных» это предположение не опровергают, а, напротив, усиливают, поскольку Лермонтов писал драмы в первый период творчества, тогда как Пушкин — во второй. Нам кажется очевидным, что опыты драматического стиха у обоих стихотворцев приводят к увеличению частотности традиционных переносов и сокращению «затяжных». Наш вывод находится в соответствии с выводами стиховедов группы

⁶ В одной из стихотворных вставок «романтической драмы» «Странный человек» (1831) появляется «затяжной» перенос «He раз / Встревоженный печальной мечтой / Я плакал» (V, 226), однако эти строки повторяют строки стихотворения «1831-го июня 11 дня» (I, 177) и нами статистически учитываются в корпусе лирических текстов.

Б. И. Ярхо, утверждавших (после сопоставления метрического репертуара двух поэтов), что Лермонтов двигался по отношению к Пушкину «в обратном направлении»⁷, и предлагает возможное объяснение этому разнонаправленному движению.

Выявленные 70 «затяжных» переносов Лермонтова связаны с шестью размерами. Большая их часть (67,1%) функционирует в 4-стопном ямбе: в девяти ранних поэмах («Черкесь», «Кавказский пленник», «Корсар», «Последний сын вольности», «Каллы», «Ангел смерти», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Боярин Орша») и в трех поздних («Гамбовская казначейша», «Демон», «Мцыри»), а также в стихотворениях «<А. Г. Хомутовой>» и «<Валерик>» (в последнем — три «затяжных» переноса). Второе место (22,9%) занимает с большим отрывом от лидера ямба 5-стопный⁸: «затяжные» переносы появляются в уже названных выше драматических произведениях, трех ранних поэмах («Джюлио», «Аул Бастунджи», «Сашка»), во фрагментах (496 строк) поэмы «Измаил-Бей» и трех стихотворениях («Ночь. I», «1831-го июня 11 дня», «Видение»). Третье место (4,3%) у ямба разностопного («Грузинская песня», «Гость», «Бородино»), четвертое (2,8%) — у ямба вольного («Ужасная судьба отца и сына...», «Смерть поэта»). Оставшиеся два «затяжных» переноса приходятся на хорей — 4-стопный («Узник») и разностопный («Песня» («Желтый лист о стебель бьется...»)). У Пушкина «затяжные» enjambements также функционируют в шести размерах. У двух стихотворцев совпадают два самых частотных размера (4- и 5-стопные ямбы) и 4-стопный хорей, остальные разнятся: у Пушкина нет лермонтовских вольных и разностопных размеров, у Лермонтова — пушкинских 6- и 3-стопных ямбов, 2-стопного дактиля. К индивидуальности Лермонтова следует отнести тот факт, что он активнее Пушкина внедряет переносы в 5-стопный ямб (в метрическом репертуаре «затяжных» Пушкина 5-стопного ямба всего 7,2% — в три с лишним раза меньше, чем у Лермонтова).

Структуру «затяжных» переносов Лермонтова описываем по семи параметрам: трем специальным для этой разновидности enjambements (способы оформления застрелы («затяжки»); количество

⁷ Лапина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 136.

⁸ В этой связи заслуживает внимания любопытный факт. В «Измаил-Бее» частотность enjambements в массивах 4-стопного ямба — 5,2%, во фрагментах 5-стопного — 5,1%, то есть почти одинаковая, однако относительная частотность «затяжных» в 4-стопном ямбе — 9,1%, а в 5-стопном — только 3,8%.

строк в конструкции; величина словного интервала между синтаксически связанными словами) и четырем параметрам, общим для традиционных и нетрадиционных переносов (типы переносов; клаузулы верхней строки; словоразделы в нижней строке; набор и частотность синтаксических связей). Результаты проведенного исследования следующие.

«Затяжные» переносы у Лермонтова (как и у других поэтов) просматриваются особенно отчетливо, когда роль заслона («затяжки») выполняет вставная конструкция, оформленная скобками. Такая конструкция у Лермонтова занимает: а) половину строки: «Он догонял их; и, шутя, порой / Его невинность (вы поймете сами) / Они *дразнили* дерзкими перстами» («Сашка» — IV, 74); б) целую строку, как в приведенном в начале статьи примере; в) полторы строки, как в первом примере из «Арбенина» (см. выше); г) две строки: «В том доме каждый круглый год / Две тени, говорят, / (Когда меж звезд луна бредет, / И все живые спят) / *Являются*, как легкий дым, / Бродя по комнатам пустым!..» («Гость (*Быль*)» — II, 220). Всех случаев участия скобок в образовании «затяжных» переносов Лермонтова семь. Все они приходятся исключительно на первый период творчества. Достаточно распространенный у многих поэтов в аналогичных случаях знак тире Лермонтов применил всего один раз в поэме «Мицъри»: «Я цель одну, / Пройти в родимую страну, / *Имел* в душе, — и превозмог <...>» (IV, 160). «Затяжки» в его «затяжных» enjambements представляют разные синтаксические единицы. Если это придаточные предложения или обособленные обороты в препозиции, то они маркируются запятыми («Дунай кипел, ревел; и там, / Склонясь на камень головою, / *Сидел* я, озарен луною...» — «Корсар» — III, 40), если распространенный детерминант или другой член предложения (кроме глагола-сказуемого), то знак может вообще отсутствовать («Только слышно, за дверями? / Звучно мерными шагами? / *Ходит* в тишине ночной / Безответный часовой» — «Узник» — II, 90). Отмеченные приемы маркировок «затяжек» у Лермонтова во многих случаях сочетаются.

Объем всей конструкции «затяжных» переносов Лермонтова — 3,3 строки. Средний показатель складывается за счет того, что большая часть (75,7%) переносов — 3-строчные, четыре строки имеют 13 «затяжных» (18,6%), пять строк — три «затяжных» (4,3%) и семь строк — один «затяжной». Для сравнения укажем, что у Пушкина аналогичный средний показатель меньше — 3,2 строки (у Пушкина больше — 81,9% — 3-строчных «затяжных» и меньше — 15,7% — 4-строчных за счет стихотворений).

Словный интервал в «затяжных» enjambements Лермонтова равен 4,8 словам. Показатель выше среднего (5,3) — только в ранней лирике, ниже среднего (3,5) — в драмах. Последнее предсказуемо, первое — неожиданно. У Пушкина средняя величина словного интервала 4,4 слова, больше среднего (4,7) — в поэмах, меньше среднего (4,2) — в стихотворениях.

Показатели объема конструкции и словного интервала находятся в прямой зависимости: увеличение объема до четырех строк влечет увеличение словного интервала до 5–8 слов («Но вновь, / Хотя лила из раны кровь / Густой, широкою волной, / Бой закител, смертельный бой!» — «Мцыри» — IV, 163), а появление объема в пять строк вызывает увеличение словного интервала до 14 слов («...быть может, издали, / Когда туман протянется в долине, / Иль свод небес взбунтуется, к вершине / Гостеприимной нищий пешеход, / Его заметив, медленно придет» — «Сашка» — IV, 72). Максимальные показатели «затяжных» переносов Лермонтова по двум рассмотренным параметрам — семь строк, 15 слов⁹ в поэме «Мцыри»:

...Лишь змея,
 Сухим бурьяном шелестя,
 Сверкая желтою спиной,
 Как будто надписью золотой
 Покрытый донизу клинок,
 Браздя рассыпчатый песок,
Скользила бережно...
 (IV, 167)

По нашим данным на сегодняшний день, это — самый растянутый перенос в русской поэзии.

Среди «затяжных» переносов Лермонтова встречаются все три типа, традиционно выделяемые стиховедами: *rejet* («Она поставила стыдливо / Смиранный ужин пред отцом / И улыбнулась <...>» — «Измаил-Бей» — III, 170), *contre-rejet* («Подумал он: но почему / Она к несчастью моему / С такую жалостью склонилась <...>» — «Кавказский пленник» — III, 28), *double-rejet* («<...>И в параде / Народ весь в праздничном наряде / Идет из церкви» —

⁹ У Пушкина аналогичные максимальные показатели — шесть строк, 14 слов в «Полтаве».

«Черкесы» — III, 11). Соотношение частотности перечисленных типов у Лермонтова 7,1 : 60,0 : 32,9. Ср. у Пушкина — 2,4 : 77,1 : 20,5. Как видим, у обоих стихотворцев места распределяются одинаково, что соответствует общей закономерности стихового развития. Тип *contre-rejet* в традиционных переносах появился хронологически ранее и лидировал. Создавая «затяжные» переносы, русские стихотворцы осваивали хорошо разработанные модели, и потому показатель типа *contre-rejet* в «затяжных» переносах был выше, чем в традиционных. Однако у Лермонтова доля этого типа заметно сокращена за счет возрастания остальных типов. Особенно впечатляет возрастание *rejet*¹⁰.

Верхняя строка «затяжных» переносов Лермонтова маркируется мужскими и женскими клаузулами (дактилические среди «затяжных» отсутствуют). Их соотношение — 70,0 : 30,0 (у Пушкина — 62,7 : 37,3). Увеличение мужских окончаний у Лермонтова объясняется сплошными мужскими окончаниями в «Боярине Орше» и «Мцыри». Без этих поэм «затяжные» *enjambements* оставшихся произведений дают пушкинские пропорции.

Среди синтаксических связей в «затяжных» переносах Лермонтова лидируют связи обстоятельственные (58,6%) и — с большим отрывом — предикативные (22,8%) — самые разработанные в пушкинскую эпоху, причем первых у Лермонтова больше, чем у Пушкина, на 13%. Из остальных связей заметны сверхсильные (между частями составного сказуемого (см. выше два примера из «Испанцев») и между однородными членами (см. пример на тип *rejet* из «Измаил-Бея»)). Эти редкие синтаксические связи были ощутимы и в традиционных переносах Лермонтова, что можно интерпретировать как влияние «Шильонского узника» Жуковского, где сверхсильные составляют 16,7%, а однородные — 9,6%.

В нижней строке соотношение мужских, женских и дактилических словоразделов (понятно, при типах *rejet* и *double-rejet*) равно 28,6 : 46,4 : 25,0 (у Пушкина аналогичные показатели 42,1 : 42,1 : 15,8), это означает, что, во-первых, для Лермонтова предпочтительнее перенос с женским словоразделом в отнесенной части («И шла она легко, назад / Изгибы длинные чадры / Откинув <...>» — IV, 159), чем перенос со словоразделом мужским («...он как живой / В своей одежде боевой / Являлся мне» (IV, 154) — оба примера из «Мцыри»), во-вторых, у Лермонтова относительно

¹⁰ Лермонтов интенсивнее Пушкина культивировал *rejet* и в традиционных переносах. У него в стихотворениях 18,2% *rejet*, тогда как у Пушкина только 7,0%.

высокий показатель дактилических словоразделов («...и войска, / Закинув ружья на плеча / Стоят на площади» — «Черкесы» — III, 11). Увеличение дактилических словоразделов мы связываем с влиянием драматического стиха.

Переходя к анализу функций «затяжных» переносов, отметим, что поскольку «затяжные» переносы являются модификацией традиционных, к ним применимы общие подходы к анализу enjambements. Первый подход: переносы усиливают интонационную выдвинутость, «выпуклость» слова и потому актуализируют смысловые и эмоциональные потенции конкретных текстов¹¹. Второй подход: переносы имеют две основные функции — изобразительную и выразительную¹². Оба подхода применимы к интерпретации 70 «затяжных» переносов Лермонтова, однако объем статьи не позволяет реализовать эти подходы и побуждает уделить внимание только специфическим функциям «затяжных» enjambements поэта.

Специфические функции «затяжных» переносов определяются самим механизмом их образования. Поскольку, как мы отмечали в начале статьи, «затяжной» перенос образуется в результате преодоления оставленным (реже — перенесенным) словом разного рода препятствий на пути образования искомой синтаксической связи, то в результате создается эффект напряженного синтаксического ожидания, который дает возможность поэту с помощью «затяжного» переноса имитировать длительное, протяженное и / или замедленное действие. Так, протяженность или удаленность пространства в «Смерти Поэта» («И что за диво?.. издалёка, / Подобный сотням беглецов, / На ловлю счастья и чинов / Заброшен к нам по воле рока» — II, 64–65) маркируется не только вербально («издалёка»), но и механизмом стиха (между детерминантом и глаголом-сказуемым, с которым должна образоваться обстоятельственная связь, шесть слов, а вся структура переноса занимает четыре строки). При перестановке строк (...издалёка, / Заброшен к нам по воле рока...) эффект пространственного удаления значительно ослабевает. С подобной же функцией маркирования удаленности пространства «затяжной»

¹¹ Об этом см.: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 72–75; *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 396; *Ковтунова И. И.* Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 63; *Степанов А. Г.* Перенос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 162–163; *Golomb H.* Enjambement in Poetry: Language and Verse in Interaction. Tel Aviv, 1979. P. 163.

¹² *Федотов О. И.* Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. М., 1997. С. 240–246.

перенос (три строки, интервал — четыре слова) и в «Демоне» («И стихло всё; издалека / Лишь дуновенье ветерка / Роптанье листьев *приносило* <...>» — II, 212), а также в ранней поэме «Сашка», где приводившийся выше разросшийся «затяжной» перенос (пять строк, 14 слов) имеет вербальную маркировку удаленности пространства, обеспечивавшей длительность действия (издали... *придет*) и — одновременно — замедленности действия (пешеход... **медленно** *придет*). Имитация замедленности действия и психического процесса припоминания дается Лермонтовым в поэме «Мцыри» («...Помню только я / Кувшина *звон*, — когда струя / Вливалась **медленно** в него, / И шорох... больше ничего»)¹³. Последний текст показывает, как Лермонтов использует «затяжные» переносы для имитации протяженности не только пространства, но и времени; с их помощью он передает продолжительность, длительность времени, временную отдаленность. Так, «Бородино», с его культом героических далеких времен («Да, были люди в наше время» — II, 80), начинается вопросом, который, благодаря «затяжному» переносу, дает эффект этой временной отдаленности происшедшего: «“Скажи-ка, дядя, ведь недаром / Москва, спаленная пожаром, / Французу *отдана*?”» (II, 80). «Затяжные» переносы, помогающие создать подобный эффект, часто у Лермонтова сопровождаются вербальными указаниями на длительность и временную отдаленность: «долго», «наконец», «давно» («И долго я томился. Наконец, / Родных полей блуждающий беглец, / *Я возвратился* к ним» — «Джюлио» — III, 79; см. также пример из «Измаил-Бея» в начале статьи).

Отмечая случаи сочетания участия стиховых механизмов и вербального обозначения замедленности действия или его протяженности в пространстве и времени, следует, очевидно, констатировать гениальную интуицию Лермонтова-поэта и стихотворца. Интуиция, однако, не исключает рационального обращения к тем или иным ритмико-синтаксическим ходам, о чем свидетельствует его рецепция enjambements других поэтов. Так, единственный у Лермонтова «затяжной» строфический перенос в «Тамбовской казначейше» («И *бросила* ему в лицо / Свое венчальное кольцо — // И в обморок» — IV, 141–142) — есть явный результат заимствования рисунка пушкинского строфического переноса в

¹³ В данном «затяжном» переносе типа double-rejet явление «перенос в переносе», поскольку «затяжка» включает придаточное предложение, в расположении которого на двух строках образуется традиционный перенос («струя / *Вливалась*»).

«Евгении Онегине» («И, задыхаясь, на скамью // Упала...»¹⁴). Однако Лермонтов не просто повторяет прием великого предшественника, а модифицирует его. Стремительное падение на скамью взволнованной Татьяны Пушкин изображает с помощью строфического традиционного переноса, а Лермонтов падение разгневанной Авдотьи Николаовны (очевидно, замедленное) маркирует строфическим «затяжным». Эффекту замедленности действия способствует и расслабляющий нижнюю строку дактилический словораздел («**обморок**»). Другой случай — совпадение приемов изображения полета птицы в «Боярине Орше» и «Шильонском узнике» (1821–1822) В. А. Жуковского. Полет орла Жуковский передает с помощью двух переносов типа double-rejet: «...то к окну / Спускался он, то в вышину / Взлетал <...>»¹⁵. Лермонтов явно заметил находку Жуковского и использовал ее при описании полета ласточки: «...у окна / Заботой резвою полна, / Летала ласточка — то вниз, / то вверх под каменный карниз <...>» (IV, 19). При этом, как видим, Лермонтов видоизменил прием: первый перенос у него стал «затяжным», а второй — другого типа (contre-rejet).

В заключение отметим, что изучение «затяжных» переносов Лермонтова дает дополнительный материал для характеристики индивидуального стихотворного стиля поэта, обнаружения интертекстуальных связей и выявления своеобразия рецепции стиховых форм предшественников.

¹⁴ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 71.

¹⁵ Жуковский В. А. Шильонский узник. Повесть // Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2009. Т. 4. С. 47.

И. А. Пильщиков
(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова;
Институт языкознания РАН,
Россия;
Таллинский университет,
Эстония)

Иноязычная фоника в стихах Лермонтова¹

Проблема иноязычной фоники не совпадает с проблемой иноязычной лексики. В центр внимания не попадут, например, пассажи с характерным для романтической поэтики нагнетанием экзотизмов, такие как:

Дни мчатся. Начался байран.
Везде веселье, ликованья;
Мулла оставил алкоран,
И не слышать его призыванья...
(III, 282)

Такие стихи звучат необычно, но не выходят за рамки общеупотребительной фонетики русского языка.

Две главные задачи в области изучения иноязычной фоники были сформулированы в статье М. Л. Гаспарова «Иноязычная фоника в русском стихе»². Первая задача — изучить использование фонетики, расширяющей фонемный состав русского литературного языка (имеются в виду такие звуки, как *ö, ii* или произносимые в один слог дифтонги *áü, üü, üá, óá* и им подобные). Эту задачу можно определить как задачу изучения *внутриязыковой* фонетической *диссимиляции* (это своего рода фонетическое «остранение»). «Вторая задача, — пишет Гаспаров, — противоположная: показать, как звуки

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-28-00130).

² См.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. С. 551–573.

европейских языков (подчас даже в словах, написанных латиницей), попадая в контекст русской речи, приобретали русское звучание. Здесь драгоценным материалом являются, конечно, “Сенсации и замечания госпожи Курдюковой” И. П. Мятлева (1840–1844), с этой точки зрения, кажется, еще не изучавшиеся»³. Эту задачу можно определить как задачу изучения межъязыковой фонетической ассимиляции.

Мы начнем со второй задачи (для нее подбирается больше материала), а в конце перейдем к первой.

Самая ранняя иноязычная фраза, встречающаяся в стихотворном *тексте* Лермонтова (то есть не в заглавии и не в эпиграфе), — «*C'est trop commun!*» в стихотворении «Пир Асмодея» (1830–1831). Макаронизм мотивирован низким жанром (авторское жанровое обозначение — «Сатира»):

«*C'est trop commun!*» — воскликнул бес державный
С презрительной улыбкою своей.
«Подарок твой подарок был бы славный,
Но новизна царица наших дней <...>».

(I, 275)

Размер стихотворения — 5-стопный ямб, преимущественно цезурованный. Цезура после второй стопы отделяет французский фрагмент от русского. Он выделен и дискурсивно — как прямая речь персонажа.

Следующую по хронологии макароническую цитату я пока что пропускаю и перехожу к третьей — это хрестоматийная строка из стихотворения «Бородино» (1837): «Постой-ка, брат, мусью!» (II, 81). «Мусью» — простонародное произношение французского *monsieur* [mɔsjø]. С. Н. Дурьлин комментировал эту форму так: «“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.»⁴.

Все прочие примеры располагаются на шкале, заданной этими двумя полюсами: аутентичным иноязычным произношением и произношением усвоенного заимствования (иногда натурализованным

³ Там же. С. 551.

⁴ Дурьлин С. На путях к реализму // Жизнь и творчество Лермонтова. М., 1941. Сб. I. С. 182.

до стадии вульгаризации). В свою очередь, аутентичная иноязычная форма может оказаться в двух принципиально разных культурно-языковых контекстах — в гомогенном, полностью иноязычном (как во французских стихотворениях Лермонтова) и в гетерогенном (смешанные, макаронические стихи).

Стилистическую функцию макаронизмов прекрасно иллюстрирует второй по хронологии пример — из «юнкерской» поэмы «Петергофский праздник» (1833–1834). Французская фраза обнаруживается в финальной речи юнкера, обращенной к девице легкого поведения:

Ты знай, я не балую дур:
Когда ..., то *par amour!*
Итак, тебе не заплачú я;
Но если ты простая,
То знай: за честь должна считать
Знакомство юнкерского ...!⁵

Французское выражение *par amour* (по любви) не только рифмуется с вульгарным русским *дур*, но и оказывается в одной строке с русским обценным табуированным глаголом и в ближайшем соседстве с другими обценными лексемами, занимающими маркированные (рифменные) позиции.

Следующий пример — шуточный мадригал А. А. Олениной (1839):

Ах! Анна Алексевна,
Какой счастливый день!
Судьба моя плачевна,
Я здесь стою как пень,
И что сказать не знаю,
А мне кричат: «Plus vite!»
Я счастья вам желаю
Et je vous félicite.

(II, 121)

(«Plus vite!» — ‘быстрее’; «Et je vous félicite» — ‘я вас поздравляю’.) Обратим внимание на то, что «немая *e*» (*e muet*)

⁵ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 541–542.

здесь не учитывается (рифма мужская!), но не учитывается в *обоих* рифмующих словах: «vi[t] : félici[t]» вместо «vit[ə] : félicit[ə]» (эта подробность понадобится нам в дальнейшем).

В *середине* стиха «немая е» не учитывается в другом макароническом стихотворении Лермонтова. Оно обращено к родоначальнику русско-французского поэтического макаронизма — Ивану Петровичу Мятлеву («В альбом автору “Курдюковой”», 1841):

Вот дама Курдюкова,
Ее рассказ так мил,
Я от слова до слова
Его бы затвердил.
Мой ум скакал за нею, —
И часто был готов
Я броситься на шею
К madame de-Курдюков.
(II, 186)

Текст обычно печатается по посмертной публикации в «Отечественных записках» (1842), где стихотворение заканчивается строкой «К madame de-Курдюков». А в автографе последняя строка читается несколько иначе: «Де madame Курдюков!» (II, 297). Сравним первоначальный вариант с окончательным. В первоначальном варианте: 1) макаронический синтаксис: «...на шею / Де madam(e)» — французская генитивная конструкция вместо русского родительного падежа (кстати, в академическом издании французский предлог *De* в начале строки набран кириллицей; интересно, дает ли для этого основание автограф); 2) анапестический ритм («Де madá[m] Курдюко́в»): он вполне допустим во французском силлабическом 6-сложнике, но в русском контексте звучит, по выражению М. Л. Гаспарова, «ритмическим макаронизмом»⁶. В окончательном варианте («К madá[m] de-Курдюко́в») нормализован синтаксис и выстроен ямбический ритм. Произошла, так сказать, силлаботонизация французской строки, адаптация ее к русскому метроритмическому контексту.

А вот стихотворение того же времени (1841 года), написанное уже в стиле макаронической «Мадам Курдюковой» и одновременно являющееся шутивным мадригалом Александре Углицкой:

⁶ Гаспаров М. Л. Иноязычная фоника в русском стихе. С. 569.

Ma chère Alexandrine,
Простите, же вы при,
За мой армейский чин
Всё, что je vous écris;

Меж тем, же вы засюр,
Ich wünsche счастья вам,
Surtout beaucoup d'amour,
Quand vous serez *Madam*.
(II, 187)

Помимо факта смешения трех языков (русского, французского и немецкого) здесь очень любопытна графика: кириллицей написаны французские выражения, которые в русском стиховом контексте рифмуются, а во французском бы не рифмовались.

1) «je vous prie» — «je vous écris» («я вас прошу — я вам пишу»): во 2-й строке женская клаузула, а в 4-й — мужская. Рифма появляется, только если не учитывать «немое е», но и в этом случае с точки зрения нормативной французской рифмы графическая неточность была бы слишком велика.

2) «же вы засюр» (*je vous assure*, ‘я вас уверяю’) — «beaucoup d'amour» (‘много любви’): *зас[’у]р* и *ам[у]р* «по-русски» рифмуются (в ударном слогe одна и та же гласная фонема), а по-французски *асс[ур]* и *ам[ур]* не рифмуются (в ударном слогe разные гласные фонемы). Кроме того, в *асси[рэ]* клаузула женская, а в *атои[р]* мужская. Этим, по-видимому, и объясняется кириллическое написание «же вы засюр» (дающее в качестве бонуса комический эффект). Деформация французского звука (*i* → [’у]) позволяет предположить аналогичную деформацию согласного и гласного в местоимении первого лица: *j[э]...* → *ж[э]...*, с твердым [ж] и открытым [э], к тому же полуударным или даже ударным из-за положения на икте (французское приглагольное местоимение строго безударно). Это должно было создавать дополнительный комизм, поскольку такое произношение, вероятно, ощущалось как вульгарное. В более ранней макаронической рифме к *атои* («атои : дур» из «Петергофского праздника») несовпадения гласных не было, а контрастирующая вульгарность обеспечивалась обсценной лексикой. Лингвистические отличия изоморфны отличиям между двумя поэтиками — бурлескной поэтикой «юнкерских поэм», строящейся на столкновении противопоставленных языков и стилей, и иронической поэтикой макаронических стихов в духе Мятлева,

построенной на «гурманском смаковании» нарочитой деформации иноязычного материала⁷.

3) Наконец, последняя рифма анализируемого стихотворения — «вам : *Мадам*». Оба слова написаны кириллицей; если дать второе слово латиницей (*Madame*), то мужская рифма получится только без учета «немого *e*». Но Лермонтова бы это не смутило: в первой рифменной паре «*e muet*», как отметил М. Л. Гаспаров, также не прояснено («*Alexandri[n] : чин*»)⁸. Значит, *Мадам* написано кириллицей не по фонетическим, а по семантическим соображениям: французское слово заменено его русским аналогом (то есть русским заимствованным словом). В этом отношении форма «мадам» лингвистически и стилистически аналогична форме «мусью» из «Бородина», а контрастным примером к ним обоим может послужить употребление тех же слов в аутентичной французской форме в первой главе «Евгения Онегина» или *monsieur* [mɔ̃sjø] и *pardon* [paʁdɔ̃] у самого Лермонтова в «Сашке» (в речи автора-повествователя):

Да кто же этот гость?.. Pardon, сейчас!..
Рассеянность... Monsieur, рекомендую:
Герой мой, друг мой — Сашка!.. Жаль для вас,
Что случай свел в минуту вас такую,
И в этом месте...
(IV, 53)

Еще одну вульгаризированную форму французского слова находим в 128-й строфе поэмы «Сашка», описывающей хозяев магазинов на Кузнецком мосту:

И поделом, ведь новый магазин
Открылся на Кузнецком, — не угодно ль
Вам посмотреть?.. Там есть мамзель Aline,
Monsieur Dupré, Durand, француз природный,
Теперь купец, а бывший дворянин;
Там есть мадам Armand; там есть субретка
Fanchaux — плутовка, смуглая кокетка!
(IV, 89)

⁷ О «гурманском смаковании экзотических, чуждо-звучащих слов» в романтической и заумной поэзии писал Чуковский в «Образцах футурлитературы» (Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 144).

⁸ Гаспаров М. Л. Иноязычная фоника в русском стихе. С. 567.

Здесь многое представляет интерес:

а) *мамзель* — 2-сложная русифицированная вульгарная аллегроформа 3- или 4-сложного французского *mademoiselle* [mad(э)mwazel];

б) *monsieur* (латиницей), *мадам* (кириллицей);

в) макароническая рифма без прояснения «е немого»: «Ali[n] : дворянин : магазин»;

г) анжамбман «субретка // Fanchaux»: варваризм в функции приложения отделен границей стиха от иностранной фамилии (прием, родственному приему «рассечения на стыке стихов имени и отчества действующих лиц»⁹, канонизированному Пушкиным в «Домике в Коломне» — главном стилистическом образце комических поэм Лермонтова).

Макаронические рифмы с непроясненным «е muet» типа «Alexandri[n] : чин» или «Ali[n] : дворянин» встречаются также в одном из дубиальных экспромтов 1841 года (цитирую оба дошедших до нас варианта):

За девицей Emilie
Молодежь как кобели.
У девицы же Nadine
Был их тоже не один...
(II, 252)

Пред девицей Emilie
Молодежь лежит в пыли,
У девицы же Nadine
Был поклонник не один...
(II, 377)

Ср. в поэме «Тамбовская казначейша» (1837) — «tête-à-tête[t] : лет»:

Какое адское мученье
Сидеть весь вечер tête-à-tête,
С красавицей в восемнадцать лет.
(IV, 132)

Между тем в стихотворениях, написанных по-французски, Лермонтов избегает непрояснения «немого е». Стихотворение «Non, si j'en crois mon espérance» не анализирую, поскольку оно не принадлежит Лермонтову, а взято из водевиля Скриба и де Курси «Простая история» («Simple histoire», 1826)¹⁰. В двух других

⁹ Томашевский Б. Поэтическое наследие: Пушкина (Лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 304.

¹⁰ См.: Агамалян Л. Г., Багно В. Е., Охотин Н. Г. Юбилейные лермонтовские

французских стихотворениях, несомненно, принадлежащих Лермонтову, правила французской версификации соблюдены.

В стихотворении «L'attente» (1841) все «*e muets*» в конце стиха соблюдены. Разнобоев в клаузулах нет и, соответственно, соблюдено правило альтернанса. В середине стиха также находим множество последовательно проясненных «*e немых*».

Je l'attends dans la plaine sombre;
Au loin je vois blanchir une ombre,
Une ombre qui vient doucement...
Eh non! — trompeuse esperance —
C'est un vieux saule qui balance
Son tronc desséché et luisant.

Je me penche et longtemps j'écoute:
Je crois entendre sur la route
Le son qu'un pas léger produit...
Non, ce n'est rien! C'est dans la mousse
Le bruit d'une feuille que pousse
Le vent parfumé de la nuit.

Rempli d'une amère tristesse,
Je me couche dans l'herbe épaisse
Et m'endors d'un sommeil profond...
Tout-à-coup, tremblant, je m'éveille:
Sa voix me parlait à l'oreille,
Sa bouche me baisait au front.

(II, 198)

Обращают на себя внимание две строки.

а) Показательно взаимоотношение вариантов 5-го стиха — окончательного «C'est un vieux *saule qui balance» (II, 198) и первоначального «C'est un vieux *bouleau* qui balance» (II, 301): полноценно-двусложное слово (*bouleau* — 'береза') заменено словом, сохраняющим двусложность только при прояснении «немного *e*» (*saul*[э] — 'ива'). Это лишнее свидетельство тому, что строки с «*e muets*» не были для Лермонтова «более ущербными» по сравнению со строками без оных.*

проекты Пушкинского Дома // Вестник РАН. 2014. Т. 84. № 7. С. 658; Охотин Н. Г. Обыкновенная история // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь В. А. Мильчиной. М., 2015. С. 504–512.

Стих Лермонтова

б) В 4-м стихе наблюдается метрическая гиперкорректность — отмеченное М. Л. Гаспаровым ошибочное отсутствие элизии (то есть *лишнее* «немое *e*») перед начальным гласным: «Eh non! — trompeus[ə] | espérance»¹¹.

Во втором французском стихотворении (оно не датировано) правила стихосложения не нарушаются («немое *e*» в середине пятой строки, строго выдержанный альтернанс):

Quand je te vois sourir_e,
Mon cœur s'épanouit,
Et je voudrais te dir_e,
Ce que mon cœur me dit!

Alors tout_e ma vie
A mes yeux apparaît;
Je maudis, et je prie,
Et je pleure en secret.

Car sans toi, mon seul guide,
Sans ton regard de feu
Mon passé paraît vide,
Comme le ciel sans Dieu.

Et puis, caprice étrange,
Je me surprends bénir
Le beau jour, oh mon ange,
Où tu m'as fait souffrir!..

(II, 236)

Замечу, что результаты проведенного анализа характеризуют структуру стиха и не позволяют сами по себе решить вопрос о том, как Лермонтов декламировал французские стихи — произнося или опуская «немые *e*» в середине и в конце строки (в этот период были равно допустимы и тот и другой способ произнесения стихов). Важно то, что в стихотворениях, написанных на французском языке, счет слогов ведется с учетом «*e muet*», а во французских вставках в русский стихотворный текст «немые *e*» не учитываются. Это структурное различие, сохраняющее свою релевантность вне

¹¹ Гаспаров М. Л. Иноязычная фоника в русском стихе. С. 570.

зависимости от манеры декламации (точно так же, как в силлаботонике икт и граница стиха имеют стихобразующее значение вне зависимости от того, скандируем ли мы стих и делаем ли паузы на межстрочных границах).

С другой стороны, как мы видели, во французских строках, введенных в русский текст, Лермонтов легко опускает «немое *e*» в середине строки. В этом отношении он не одинок. Я обнаружил аналогичный пример у Батюшкова, Набоков — у Пушкина (на оба примера ссылается в своей статье М. Л. Гаспаров)¹². Впрочем, как справедливо указывает Гаспаров, об этом явлении писал еще Тургенев в рецензии на Кукольника: «Заметим кстати, что почти все наши стихотворцы, помещая французские слова в свои стихи, не считают *e-muet* за гласную»¹³. У Лермонтова пренебрежение «немыми *e*» наблюдается, в том числе, во введенных в русский текст франкоязычных фрагментах объемом в целую строку и даже в несколько строк. Гаспаров приводит пример из «Маскерада»¹⁴:

Н и н а
Катаюсь я в санях, и мне пришла идея
К тебе заехать, mon amour.
Б а р о н е с с а
C'est une idé(e) charmant(e), vous en avez toujours.
(V, 318, 457)

К этому примеру добавим еще несколько. В драме «Арбенин» по-французски произносятся четыре стиха подряд:

Но впрочем не дивлюсь, что здесь скучает он;
Блестящий бал, да что за тон,

¹² Там же. С. 567.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Вопреки академическому изданию здесь и далее восстанавливаю аутентичное лермонтовское заглавие. Лермонтов употреблял только форму «маскерад», которая зафиксирована и в академическом издании, и в частотном словаре языка Лермонтова. Так же («Маскерад») называет пьесу сам Лермонтов в письме А. М. Гедеенову от декабря 1835 года (VI, 433). Точно так же («Маскерад») она названа в писарской копии 1835 года, по которой печатается текст в академическом издании, редакторы которого оговариваются, что привычное «Маскрад» представляет собой всего лишь уступку традиции: «В копии драма названа “Маскерад”. Это заглавие не сохранено, так как традиционно с 1842 года драма печатается под заголовком “Маскарад”. Внутри самого текста оставлена форма “маскерад”» (V, 735).

La société est si mêlée
De ces figur(es) qu'on voit passer
Au boulevard, à l'assemblée (Музыка.)
Madam(e), voudrez vous bien valser?
(V, 549)

Притом что женские окончания нечетных французских стихов выдержаны по правилу альтернанса, «немые *e*» в словах *figur(es)* и *Madam(e)* в середине стиха не прояснены: скандируется *figu*[r] вместо *figu*[rə] и *Mada*[m] вместо *Mada*[mə]. Можно предположить, что «немые *e*» в конце стиха проясняются для сохранения альтернанса при наличии в цепочке стихов более чем одной рифменной пары. Поскольку собственно лермонтовский материал не дает возможности проверить это обобщение, интересно было бы посмотреть, как обстоят дела у других русских поэтов, использовавших французские вставки в русские стихи.

Прояснение *e* в слове *boulevard* [bulvar], очевидно, связано с тем, что Лермонтов произносил это слово со слабым [ə]: [bul(ə)var], с вариантами [bulvar] или [buləvar]. Здесь помогает аналогия с другими словами со слабым *e* — такими, как *petite* [p(ə)tit] или *attelage* [at(ə)laz]. Первое из них заимствовано в русский язык с проясненным *e* (*nemum*), а слово *attelage* ('упряжка') у Мятлева в «Курдюковой» пишется кириллицей двойко — как двусложное *атлаж* и как трехсложное *ателаж* (указано М. Л. Гаспаровым)¹⁵. Что касается слова *boulevard*, то русское заимствование, как отмечает Л. А. Булаховский¹⁶, Лермонтов употреблял в обеих конкурировавших в то время формах — *бульвар* и *булевар*, в том числе в рамках одного произведения: в стихотворении, озаглавленном «Булевар» (1830), в стихе использованы формы *бульвар* и *бульварный*, причем альтернативные написания засвидетельствованы автографом (I, 141, 343).

В «Маскараде» пропуски «*e muets*» во фрагментах меньших, чем, строка, мотивированы разговорностью, имитирующей бытовой диалог:

Н и н а

Adieu, ma chèr(e) — до завтра, мне пора.

¹⁵ Гаспаров М. Л. Иноязычная фоника в русском стихе. С. 568.

¹⁶ См.: Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века: Фонетика; Морфология; Ударение; Синтаксис. 2-е изд., исправленное. М., 1954. С. 28–29.

Баронесса

Да подожди, mon ang(e), с тобой мы не успели
Сказать двух слов.

(V, 324)

или:

Прошу вас в залу, господя!
Mesdam(es), пожалуйста туда.
(V, 367)

или:

Ma tant(e)! какая же причина
Тому, что умерла кузина?
(V, 387)

В «Сашке» пропуски «*e muets*» также мотивированы подчеркнутой разговорностью. 85-ю строфу завершает макаронический стих, в котором русский фрагмент выполняет роль глоссы к французскому:

...Пять систем
Имел маркиз, а на вопрос: зачем?
Он отвечал вам гордо и свободно:
«Monsieur, c'est mon affair(e)» — так мне угодно!
(IV, 73)¹⁷

Особенно любопытна 110-я строфа, где находится двухстрочный французский фрагмент (диалог Сашки с наставником-французом):

«Eh bien, monsieur, que vois-je?» — «Ah, c'est vous!»
«Pourquoi ce bruit? Que fait(es)-vous donc?» — «Je fous!»
И, молвив так (пускай простит мне муза),
Одним тузом он выгнал вон француза.
(IV, 83)

Французский диалог завершается глаголом, семантика и стилистика которого идентична семантике и стилистике русского глагола, соседствующего с французским *par amour* в «Петергофском

¹⁷ В автографе глосса взята в скобки (IV, 334).

празднике». Между прочим, его правильное написание можно выяснить из Словаря рифм Лермонтова в «Лермонтовской энциклопедии»¹⁸, но не из научных изданий, поскольку в академическом издании (IV, 83) и во всех последующих обсуждаемое слово купировано, а в издании под редакцией Б. М. Эйхенбаума — ошибка или опечатка (*fout* с финальным *t* вместо *fous* с финальным *s*)¹⁹.

Остался нерассмотренным еще один экспромт 1841 года. Он интересен эффектным метапоэтическим финалом:

Надежда Петровна,
Отчего так неровно
Разобран ваш ряд,
И локон небрежный
Над шейкою нежной...
На поясе нож.
C'est un vers qui cloche.
(II, 252)

«C'est un vers qui cloche» (то есть «Вот стих, который хромает»). Почему «хромает»? Во-первых, вероятно, потому, что силлабический 5-сложник с ямбическим кадансом звучит неуклюже в русском амфибрахическом ритмическом контексте. Во-вторых и в-третьих — небрежна рифма «нож — cloch(e)»: а) в рифме непроясненная «немая e»; б) рифма дважды графически неточная (кириллица : латиница; кириллическому *ж* соответствует латинский диграф *ch = u*). А. А. Добрицын обратил внимание на то, что в этом экспромте «хромает» еще один стих: «Отчего так неровно», с двусложной анакрусой вместо односложной. Таким образом, оба стиха иконичны: описывая аристократическую небрежность (адресата стихотворения и самого стихотворения), они сами отличаются версификационной небрежностью, становящейся к тому же предметом поэтической авторефлексии²⁰.

Пора переходить к выводам. Основных выводов три:

1) У Лермонтова французские вставки в русский стихотворный

¹⁸ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 716.

¹⁹ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. С. 401.

²⁰ По предположению Н. Г. Охотина, «определение *хромой* можно отнести не к последнему французскому стиху, а к предыдущему русскому (“На поясе нож”), который резко ломает структуру рифмовки: по своей позиции он должен рифмоваться с оставшимся без рифмы стихом “Разобран ваш ряд”» (Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2014. Т. 1 / Отв. ред. Н. Г. Охотин. С. 694).

текст отличаются по стихообразующим параметрам от собственно французских стихотворений. То, что недопустимо во французских стихах, допустимо в русских. То, что в одном случае разрушает стих, в другом не мешает его течению.

2) Выделяются две стилистические функции макаронизмов: характерологическая (как в «Бородине») и комическая (обе функции независимы друг от друга и могут совмещаться в рамках одного текста). При стилистической игре с заимствованными словами мы имеем дело с межъязыковой фонетической *ассимиляцией* («мусью», «мамзель»), при игре с макаронизмами — с межъязыковой фонетической *диссимиляцией*.

3) Случай *внутриязыковой* фонетической диссимиляции (типа тютчевского односложного *Фауст* и других подобных примеров с дифтонгами, которыми изобилуют, например, стихи Мятлева) у Лермонтова обнаружен только один. Ему и будет посвящен заключительный сюжет статьи.

Имеется известная нагнетанием галлицизмов и обыгрыванием их семантики реплика «пожилого человека» из ранней редакции «Маскерада»:

Ведь носят же супиры, сувениры	(<i>soupir, souvenir</i>)
И репантиры?	(<i>repentir</i>)
Дивлюся, как давно не превратят	
Отчаянье в какой-нибудь наряд.	
Но успокойтесь, в числе других товаров	
На днях Париж сюда пришлет	
Несметное число премилых дезесепоаров.	(<i>desespoir</i>)
	(V, 506)

Обычно в этом пассаже обсуждаются модные реалии, обозначаемые французскими словами, но с точки зрения нашей темы интереснее форма *дезесп[о̆]ров*, в которой наблюдается односложное произношение [о̆] — в соответствии с французским дифтонгом *oi*, который передается в русском как *у́а* или *о́а*. Однако здесь имеется серьезная текстологическая проблема. В издании под редакцией Б. М. Эйхенбаума печатается *дезесепоаров*²¹, тогда как в академическом издании это слово читается с лишним слогом: *дезесепоаров* (IV, 506). Последующие издания следуют одному

²¹ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 4. С. 542.

из двух указанных. Учитывая исходное французское *désespoir* [dezeɥspwar], непонятно, откуда бы могла взяться лишняя *e*, к тому же нарушающая размер. (Либо *e* — лишний слог, разрушающий ямбический ритм; либо ямб восстанавливается раздельным чтением *о-а*, но тогда строчка становится 7-стопной.) Как бы то ни было, это место требует перепроверки по рукописи — авторизованной копии из собрания Якушкиных — и исправления (или эксплицитного обоснования конъектуры).

Второе употребление звукосочетания *оа* у Лермонтова тоже представляет несомненный интерес для нашей темы. В ранней поэме «Черкесы» (1828) Лермонтов описывает

Сынов неустрашимых Дона,
Которых Рейн, Лоар и Рона
Видали на своих берегах.
(III, 14)

Здесь название реки Луары (франц. *Loire* [lwar]) произносится *Ло-ар*, в два слога. Но хорошо бы перепроверить авторизованную копию — имеется ли дужка краткости в топониме *Рейн*, который в те годы мог произноситься и в два слога: *Ре-ин*. Тогда стих может читаться: «Которых Ре-ин, Лбáр и Рона», с односложным *дá*.

М. Л. Гаспаров писал, что «только у Мятлева односложное произношение <двугласных *ýá* или *ǒá*> преобладает над двусложным»²². Лермонтовские примеры исследователь не учел, а между тем они интересны еще и тем, что оба относятся к периоду, предшествовавшему появлению блистательной «Мадам Курдюковой».

²² Гаспаров М. Л. Иноязычная фоника в русском стихе. С. 561.

Ф. Н. Двинятин
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Лермонтов и эволюция поэтической грамматики: количественные параметры¹

0. Творчество Михаила Юрьевича Лермонтова — неотъемлемая часть и важный этап русской поэтической традиции. Тенденции, процессы, линии эволюции на различных языковых уровнях и в разных режимах текста (звук, грамматика, лексика, стих, повествование, межтекстовые связи...), их связи и переплетения прошли через творчество Лермонтова — одни были отражены его текстами более или менее пассивно, в других он сыграл ключевую роль преобразователя данного фрагмента поэтической традиции (хрестоматийный пример — семантические ореолы некоторых стихотворных размеров, отсчитываемые от лермонтовских прецедентов). К числу основных аспектов поэтической традиции принадлежит и грамматический. Он может изучаться с разных сторон и в рамках разных подходов: либо как отражение в поэтических текстах грамматической системы языка и ее эволюции, либо при исследовании общих грамматических модусов письма (инфинитивная проблематика А. К. Жолковского), либо как одна из областей взаимодействия языка и стиха (лингвистика поэзии М. Л. Гаспарова), либо для исчисления грамматического вклада в поэтику и семантику отдельных текстов, подвергнутых пристальному анализу (грамматика поэзии Р. О. Якобсона). Количественная грамматика поэтического текста — еще один возможный подход, ставящий своей задачей анализ количественных соотношений стандартных грамматических единиц, вовлеченных в организацию поэтического текста, закономерностей и эволюции в области количественных грамматических соотношений в поэзии. Цель этой заметки — соотнести поэтическую грамматику Лермонтова в ее

¹ Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 31.38.301.2014.

массовом, количественном измерении с выявленными процессами эволюции таковых же количественных параметров русской поэтической грамматики вообще. В частности, поэтому приходится упоминать предыдущие и параллельные подсчеты; чтобы избежать большого объема автосцитирования, разумнее не давать каждый раз ссылку на публикацию прежних результатов; на сегодняшний день наилучшее представление о предыдущих изысканиях, включая библиографию, дает моя статья «Количественная грамматика глагола в десяти одах Г. Р. Державина»².

1. Один из любопытных аспектов эволюции русской поэтической грамматики — большие и малые сдвиги в области количественного соотношения различных финитных (спрягаемых) глагольных форм. Имеются в виду формы разных грамматических времен и наклонений, подсчитываемые в пределах достаточно больших корпусов поэтических текстов. Для Лермонтова были взяты 50 избранных стихотворений, преимущественно 1836–1841 годов (порядок перечисления, названия и датировки по собранию сочинений 1954–1957 годов): «Ангел» (1831), «Нет, я не Байрон, я другой...», «Желанье» («Отворите мне темницу...»), «Парус», «Русалка» (все — 1832), «Умиравший гладиатор», «Еврейская мелодия» (оба — 1836), «Бородино», «Смерть поэта», «Ветка Палестины», «Узник», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Расстались мы; но твой портрет...», «Спеша на север издалека...» (все — 1837), «Кинжал», «Гляжу на будущность с боязнью...», «Дума», «Поэт» (все — 1838), «Не верь себе», «Три пальмы», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Э. К. Мусиной-Пушкиной» (все — 1839), «Как часто, пестрою толпою окружен...», «И скучно и грустно», «Казачья колыбельная песня», «М. А. Щербатовой» («На светские цепи...»), «Есть речи — значенье...», «Журналист, читатель и писатель», «Воздушный корабль», «Пленный рыцарь», «Отчего», «Благодарность», «Из Гете», «Тучи», «Валерик», «Завещание» (все — 1840), «Родина», «На севере диком стоит одиноко...», «Из-под таинственной холодной полумаски...», «Графине Ростопчиной», «Утес», «Спор», «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), «Тамара», «Листок», «Выхожу один я на дорогу», «Морская царевна», «Пророк», «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (все — 1841).

Всего в этих стихотворениях зафиксировано немногим более тысячи спрягаемых глагольных форм. Около 41% форм представляют собой прошедшее время, около 39% — настоящее.

² Литературная культура России XVIII века. СПб., 2014. Вып. 5. С. 164–181.

В этом отношении Лермонтов прежде всего предстает как типичный поэт первой половины XIX века, «романтической эпохи». Для поэзии XVIII века в большинстве жанров и прежде всего в оде было характерно совсем иное распределение спрягаемых форм по временам. В двадцати торжественных одах Ломоносова (1739–1764; более 2700 форм) настоящее время дает 50,5%, а прошедшее — 21,5%; в десяти одах Державина (1779–1799; более 1550 форм) — соответственно 49,5% и 23,5%. Несколько отличающиеся, но все-таки достаточно близкие данные дает и существенно более ранняя панегирическая поэзия Симеона Полоцкого: 43% и 25% (в последнем случае — суммарный подсчет по аористу, имперфекту и Л-формам прошедшего времени). Этот количественный стандарт — приблизительно 50% всех спрягаемых форм в настоящем времени и 20–25% в прошедшем — можно назвать одическим и приписать XVIII веку. С начала XIX века положение заметным образом меняется. Подсчеты по Жуковскому дают расходящиеся результаты по разным жанрам, их непросто объединить, потому что трудно опереться на какой-либо надежный корпус, устанавливающий именно количественные соотношения текстов разных жанров; впрочем, «навскидку» можно предположить, что суммарные данные по Жуковскому не разойдутся с другими поэтами 1801–1844 годов. С Батюшковым ситуация гораздо более определенная: в нашем распоряжении стихотворная часть авторских «Опытов в стихах и прозе». Без «Странствователя и Домоседа» (большой нарратив; но его прибавка практически не изменила бы итоги) в «Опытах» около 1650 форм спрягаемых глаголов; приблизительно 41% (как и у Лермонтова!) относится к прошедшему времени, 34,5% — к настоящему. «Опыты» демонстрируют и жанровую однородность поэзии Батюшкова: в примерно равных по объему разделах «Элегии» и «Послания» плюс «Смесь» (без «Странствователя...») прошедшее время дает соответственно 41% и 40%, настоящее — 34% и 35% (забегая вперед, можно сказать, что так же близки в двух частях батюшковского корпуса доли будущего времени — 12–14% и императива — 10%). Близкие данные дает поэзия Пушкина (100 стихотворений 1814–1836 годов; около 2400 форм) — 39,5% прошедшего и 37% настоящего. Близок Лермонтову и Бенедиктов (48 стихотворений, составивших сборник 1835 года, с учетом авторской правки за несколько последующих лет; более 1000 форм — любопытно, что у Пушкина, Бенедиктова и Лермонтова совпал, по обсуждаемым подсчетам, средний объем спрягаемых глагольных форм в стихотворении — 22–24) — 41%, как у

Лермонтова, прошедшего времени и 36,5% настоящего. Не слишком разнятся данные и по Тютчеву (100 стихотворений; около 930 форм) — 44,5% прошедшего времени и 40,5% настоящего. Существенно отличаются данные только по «Сумеркам» Баратынского — более 500 форм, 34% прошедшего времени и 40% настоящего (sic!). Таким образом, в кругу поэтов первой половины XIX века показали по долям прошедшего и настоящего времени у Лермонтова близки к усредненным: и одних и других форм приблизительно по 40%, форм прошедшего времени на 2–3% больше (эту конфигурацию можно условно назвать «романтической»).

В разных стихотворениях грамматические времена глаголов выполняют несхожие функции, противопоставленные как по роли в смысловой временной перспективе текста, так и по конкретным грамматическим реализациям (для прошедшего времени — прежде всего противопоставление совершенного и несовершенного видов; различные грамматические значения, например, актуальное и неактуальное настоящее и др.). Однако примечательно, что общая пропорция держится вопреки всей дробности конкретных реализаций. Значительная часть тех стихотворений Лермонтова, которыми обеспечивается перевес прошедшего времени, примыкает к нарративному полюсу его поэзии, однако искать единственную или даже просто главную причину количественного подъема претерита в поэзии XIX века в нарративе — скажем, в балладной форме — было бы опрометчиво: например, у Батюшкова и Тютчева практически нет баллад, а соотношение основных времен такое же, как и у других поэтов эпохи (к тому же нарратив возможен и в презенсе: например, у Лермонтова в «Воздушном корабле»). Нельзя приписать его и соотношению «классицизма» и «романтизма» в специальном словесно-стиховом смысле (как в работах В. М. Жирмунского): «классицисты» Батюшков и Пушкин демонстрируют то же распределение времен, что «романтики» Бенедиктов и отчасти Лермонтов.

Более или менее соответствуют грамматико-поэтическому вкусу эпохи и лермонтовские доли по другим спрягаемым формам: будущего времени у него ненамного меньше, чем у других просмотренных поэтов — приблизительно 10,5% (11,5% у Пушкина, 12,5% у Батюшкова, 13% у Бенедиктова, 15,5% — много! — у Баратынского, но только около 7% у Тютчева), данные по повелительному наклонению средние — 7,5% (больше, чем у Тютчева — 6% и Бенедиктова — 7%, но меньше, чем у Баратынского — 8%, Батюшкова и Пушкина — по 10%).

Наблюдения над особенностями употребления глагольных форм в отдельных стихотворениях Лермонтова не являются предметом этой заметки, но можно было указать на несколько примечательных случаев. В «Завещании» почти равномерно чередуются (по 4–5 форм) прошедшее, настоящее, будущее времена, повелительное и сослагательное наклонения. В стихотворении «М. А. Щербатовой» следуют друг за другом, не перемежаясь, сначала две формы прошедшего времени, затем шесть настоящего, затем три будущего. «Русалка» построена на почти равном соотношении прошедшего и настоящего времени (девять и десять форм соответственно); близко к этому построение «Пророка» (восемь и семь при двух императивах), идеален баланс в «Листке» (13 : 13 при двух императивах). В «Тамаре» преобладает (28 из 31 спрягаемого глагола), а в «Сне» представлено исключительно прошедшее время глаголов несовершенного вида, но в «Тамаре» оно, как правило, описывает многократность, итеративность действий, а в «Сне» — их протяженность, иногда близкую скорее состоянию; эта поэтико-грамматическая модель была опробована Лермонтовым еще в «Ангеле». «Презенские» стихотворения Лермонтова — «Парус», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Родина», «Воздушный корабль», «Журналист, читатель и писатель».

2. Одна из примечательных композиционно-грамматических черт лермонтовской поэзии — обилие будущего времени в концовках стихотворений, в особенности же множество таких сильных случаев, когда последняя, конечная спрягаемая глагольная форма стихотворения оказывается формой будущего времени. В принципе, это явление отмечено у многих поэтов, но все же с разной интенсивностью; можно предположить, что основной источник такого построения — псалмы, чуть менее половины которых (73 из 151) имеют последним финитным глаголом футурум (в церковнославянском переводе, но в соответствии с семантикой еврейского и греческого текстов). Из 50 вышеперечисленных стихотворений Лермонтов использует футуральное разрешение в 15, то есть в 30%, почти в три раза чаще, чем средняя доля будущего в этих же стихотворениях. Но еще более четкая картина отмечается, если учесть диахронию: из 22 стихотворений 1838–1840 годов (по датировкам указанного собрания сочинений и входящих в число обсуждаемых 50-ти) последний спрягаемый глагол оказывается в будущем в 11 случаях, то есть ровно в половине и в пять раз чаще, чем средняя доля будущего по всем стихотворениям (любопытно, что

все эти 11 стихотворений — 1838 и 1840, но не 1839 года): «Кинжал», «Дума», «Поэт», «И скучно и грустно», «М. А. Щербатовой», «Есть речи — значение...», «Журналист, читатель и писатель», «Пленный рыцарь», «Отчего», «Из Гете», «Валерик». Необходимо четко оговорить, что все эти случаи неоднородны, что смысловая роль конечного будущего времени и сами типы его грамматического употребления могут быть различны в разных стихотворениях — к концовке тяготеет не какой-то конкретный смысловой тип будущего, а сама грамматическая форма. По предварительным наблюдениям, только Батюшков и Баратынский могут быть сопоставлены с Лермонтовым по интенсивности употребления заключительного будущего, но в случае Баратынского это согласуется с существенно большей ролью будущего времени в его поэзии вообще.

3. Еще один диагностический процесс в количественной грамматике поэтического текста, одна из ключевых эпох в диахронии которого приходилась на лермонтовское время, — колебание доли в тексте оборотов с приименным беспредложным родительным падежом существительного, типа *невольник чести*. По имеющимся наблюдениям, доля подобных оборотов повышается, хотя и не равномерно-поступательно, в XVIII веке и обретает своеобразную кульминацию в поэзии начала XIX века, прежде всего у Батюшкова и близких ему поэтов. Если мерой для подсчета выбрать количество слогов поэтического текста (чтобы уравнивать показания текстов, написанных разными размерами), приходящихся на один такой оборот, то, по-видимому, для XVIII века (оды Ломоносова и Державина, «Россиада» Хераскова) средней мерой окажется один оборот на 60 слогов, то же в среднем для Жуковского, но для небалладных стихотворений Жуковского и в среднем для поэтов первых десятилетий XIX века — уже существенно гуще, один оборот на 40 слогов; для Батюшкова еще гуще, один оборот приблизительно на 30 слогов (из 20 обчисленных стихотворений Батюшкова в 17 наблюдается еще большая плотность, но в трех искомые обороты заметно реже, это «Элегия из Тибулла», «Вакханки» и «Песнь Гаральда Смелого»); для Пушкина в среднем — один оборот на 50 слогов. Иными словами, в тексте объемом примерно 120 слогов (это почти точно равно объему одной онегинской строфы) поэт XVIII века и Жуковский в среднем используют два таких оборота, поэт начала XIX века и Жуковский как элегик — три, Батюшков — четыре, Пушкин (в среднем) — два-три. В обчисленных стихотворениях Лермонтова более 280 оборотов подобного типа, слоговой объем корпуса — около 16 тысяч слогов,

таким образом, один оборот приходится приблизительно на 57 слогов. Лермонтов, после повышения частотности оборотов типа *невольник чести* у поэтов начала XIX века, возвращается к средним нормам XVIII века и Жуковского (с учетом баллад). Любопытно, что чрезвычайно схожие данные получены при подсчете по поэме «Мцыри»: более 100 оборотов на примерно 6000 слогов, один оборот в среднем также на 57 слогов. Это, вообще говоря, при том, что «Мцыри» — текст повествовательный и тяготеющий к бескомпромиссно-романтическому полюсу, а ни то ни другое не способствует частоте генитивных оборотов, характерных скорее для лирики классицистического типа. Разумеется, не всем поэмам Лермонтова свойственна такая частота: на почти 1500 слогов первой главы «Песни про... купца Калашникова», кажется, обнаруживается только один оборот («с высоты небес»): в «Мцыри» на этот объем пришлось бы 26 таких оборотов. «После Лермонтова» значение и доля генитивных оборотов продолжают падать, несмотря на их роль в отдельных традициях и у отдельных авторов (Фет), но в конце XIX и начале XX века вновь возрастают вплоть до второй кульминации в венках сонетов Волошина и некоторых ранних стихотворениях Маяковского.

Наиболее насыщенные подобными оборотами стихотворения Лермонтова — «Ангел», «Смерть поэта», «Ветка Палестины», «М. А. Щербатовой», «Благодарность», «Родина». В «Ветке Палестины», например, на 306 слогов приходится 12 оборотов: *ветка Палестины; холмов... долины... украшением; вод... Иордана; Востока луч; в горах Ливана; песни старины; Солима... сыны; след... слез; рати... воин; ветвь Ерусалима; святыни... часовой; луч лампады*. К числу стихотворений, где подобные обороты редки или их вообще нет, относятся «Нет, я не Байрон, я другой...», «Желанье», «Расстались мы; но твой портрет...», «Бородино», «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»), «Казачья колыбельная песня», «Из Гете», «Тучи», «Валерик», «Завещание», «На севере диком стоит одиноко...», «Из-под таинственной холодной полумаски...», «Листок», «Выхожу один я на дорогу...», «Морская царевна».

4. Б. М. Эйхенбаумом была выделена «особая ритмико-синтаксическая и интонационная формула лермонтовского ораторского стиля, которая имеет свою определенную схему и постоянно повторяется: “Бесчувственной толпы минутною забавой”, “Насмешливых льстецов несбыточные сны”, “Коварным шепотом насмешливых невежд” и т. д. Главная экспрессивная роль поручена

здесь эпитетам — остальные слова звучат слабо. Если вынуть эпитеты, то получаются иногда сочетания слов, вызывающие недоумение...»³ Можно задать вопрос, характеризуются ли подобным образом организованные фрагменты у Лермонтова еще и общим повышением частоты прилагательных и, соответственно, снижением доли существительных и глаголов — или нет; а если да, то в какой степени. В специальном исследовании на материале 100 образцовых русских стихотворений XVIII–XX веков были выявлены четыре морфологических класса слов (как бы укрупненные части речи), чьи пропорции обнаруживают поразительную устойчивость — на уровне, конечно, не отдельных небольших стихотворений, но уже на уровне пространных стихотворений и самых небольших корпусов (25 текстов и меньше). Это: 1) субстантивы (S), а именно все имена существительные и все субстантивные местоимения; 2) глаголы (V), а именно все личные формы глагола, инфинитивы, деепричастия и страдательные причастия в предикативной функции, типа *повержен*; 3) адъективно-адвербиальные слова (A), а именно все прилагательные, адъективные местоимения, причастия, кроме страдательных в предикативной функции, и наречия; 4) служебные части речи (X). Подсчет велся по слогам, занимаемым в тексте каждым классом слов. Выявленные устойчивые пропорции таковы: 41–42% для S, 21–22% для V, около 27% для A и 10% для X.

Для сравнения были обчислены «Дума», «Умиравший гладиатор» и концовка (16 стихов) «Смерти поэта», образцы лермонтовского стиля «выдвинутых эпитетов». Результаты подсчетов таковы. «Дума»: 518 слогов; S — 227 слогов, V — 65, A — 168, X — 58; в процентном соотношении: S — 44%, V — 12,5%, A — 32,5%, X — 11%. «Умиравший гладиатор»: 440 слогов; S — 190 слогов, V — 54, A — 168, X — 28; в процентном соотношении: S — 43%, V — 12%, A — 38%, X — 7%. 16 заключительных стихов «Смерти поэта»: 176 слогов; S — 88 слогов, V — 21, A — 54, X — 13; в процентном соотношении: S — 50%, V — 12%, A — 31%, X — 7%. Таким образом, можно утверждать, что с количественно-грамматической точки зрения структура лермонтовских текстов, отмеченных ключевой ролью экспрессивных эпитетов, по сравнению со средними показателями действительно характеризуется и общим увеличением в тексте доли адъективно-адвербиальных слов, в среднем приблизительно

³ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 113.

на 25–30% от обычных показателей. Однако это происходит никоим образом не за счет уменьшения доли существительных — она даже немного возрастает, — но за счет существенного падения доли глаголов: обильные эпитеты занимают места редующих глагольных форм. Впрочем, как показывают некоторые расхождения по трем текстам, в каждом отдельном случае такая замена может принимать несколько отличающиеся, своеобразные формы.

О. С. Лалетина
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Лермонтовский стих как объект поэтической рефлексии в творчестве Апухтина

А. Н. Апухтин вошел в историю русской литературы как автор, неразрывно связанный с поэтическими традициями начала XIX века, в первую очередь, — с творчеством Пушкина и Лермонтова. Между тем, если проблеме связей апухтинской лирики с поэзией Пушкина специально посвящен целый ряд литературоведческих статей¹, то работ о специфике рецепции Апухтиным лермонтовского стихотворного наследия до сих пор не существует. Авторы статей о поэзии Апухтина ограничиваются перечислением отсылок к лермонтовским текстам на уровне лексико-грамматических формул (отмечают прямые и скрытые цитаты из Лермонтова) и на уровне образов и мотивов; при этом в большинстве случаев обращение к лермонтовской поэзии связывается с периодом ученичества Апухтина-стихотворца и объясняется желанием начинающего поэта подражать знаменитому предшественнику². Вопрос о роли лермонтовской поэзии в формировании системы стиха Апухтина до настоящего времени поставлен не был.

¹ См., например: *Богданова В. В.* «Моя родословная» А. С. Пушкина и «Дилетант» А. Н. Апухтина: Опыт сопоставительного анализа // Проблемы славянской культуры и цивилизации. Усурийск, 1999. С. 60–63; *Жукова И. М.* От «Домика в Коломне» к «Венеции»: (Традиции А. С. Пушкина в творчестве А. Н. Апухтина) // Пушкин в меняющемся мире. Курган, 1999. С. 88–90; *Иезутова Р. В.* А. Н. Апухтин и Пушкин // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2003. Т. 16–17. С. 323–342 и др.

² См., например: *Майорова О. Е.* Апухтин Алексей Николаевич // Русские писатели: Библиографический словарь: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 45–48; *Иезутова Р. В.* А. Н. Апухтин и Пушкин. С. 323–342; *Шацева Р. А.* Примечания // Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 369–424 (Библиотека поэта. Большая серия) (далее ссылки на это издание даются в тексте и сносках сокращенно: ПСС, арабскими цифрами после запятой указываются номера страниц).

Однако этот вопрос представляется важным, поскольку работе над формой стиха Апухтин уделял значительное внимание. Описание стихотворной системы поэта показало, что во второй половине XIX века, когда в русской поэзии господствовали простые и привычные формы стиха³, он активно разрабатывал экспериментальные стиховые структуры; на каждую строфическую модель у Апухтина приходится всего 2,2 произведения, что меньше, чем у подавляющего большинства поэтов XVIII–XIX веков⁴. Подготовка метрико-строфического справочника к стихотворениям Апухтина и сопоставление полученных данных с результатами исследования метрики и строфики Лермонтова, представленными в работах Б. И. Ярхо, Н. В. Лапшиной, И. К. Романович, М. Л. Гаспарова, К. Д. Вишневого и др.⁵, позволяет сделать вывод о том, что лермонтовский стих оказал заметное влияние на становление и развитие метрико-строфического репертуара Апухтина, причем на разных этапах творческого пути поэта специфика этого влияния была различной.

Творческая деятельность Апухтина охватывает период с 1853 по 1893 год. И биографы, и историки литературы отмечают, что с началом каждого нового десятилетия в жизни и творчестве писателя происходили существенные изменения, которые позволяют рассматривать 1850-е, 1860-е, 1870-е, 1880-е — начало 1890-х годов как отдельные этапы его личной и творческой биографии. Описание эволюции стиховых форм также дает возможность охарактеризовать эти десятилетия как разные периоды в эволюции художественной системы Апухтина.

1850-е годы являются временем активных поэтических экспериментов. Магистральное направление стиховых исканий в это время определяется ориентацией на поэзию романтиков начала XIX века. Наиболее ярко влияние романтизма проявляется в стремлении к максимальному разнообразию стиховых моделей, которое достигается благодаря использованию разноstopных размеров в сочетании с различными типами тождественных строф. Именно первый период творчества отличается широчайшим распространением и предельным разнообразием тождественных строф. Самым употребительным

³ См., например: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 211–212.

⁴ Подробнее об этом см.: *Лалетина О. С.* Метрика и строфика А. Н. Апухтина // Петербургская стихотворная культура. СПб., 2013. [Т.] 2: Материалы по метрике, строфике и рифме петербургских поэтов. С. 11–102.

⁵ См.: *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 125–137; *Вишневский К. Д.* Строфика Лермонтова // Творчество М. Ю. Лермонтова. Пенза, 1965. С. 3–131; *Гаспаров М. Л., Вишневский К. Д.* Стихосложение // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 541–549 и мн. др.

размером раннего Апухтина является разноstopный ямба; кроме того, разноstopники превосходят по частотности прочие размеры в дактиле и амфибрахии. По справедливому замечанию М. Л. Гаспарова, в середине XIX века разноstopные размеры воспринимались русскими поэтами как «наследие романтизма»⁶. Влиянием романтиков, вероятно, объясняется и культивирование разноstopного ямба: согласно данным М. Л. Гаспарова, именно во время романтиков доля этого размера в русской поэзии достигает своего максимума⁷. Отличительной чертой ранней лирики Апухтина также является преобладание амфибрахия среди 3-сложных метров, которое было характерно и для поэзии начала XIX века⁸.

Ведущую роль в восприятии Апухтиным русской романтической традиции сыграл Лермонтов. В 1850-е годы интерес поэта к его творчеству был необыкновенно высок. Именно в это время в лирике Апухтина максимальна доля строфических моделей, которые использовались и в поэзии Лермонтова. Наибольший интерес представляют те произведения, которые связаны с лермонтовскими текстами на уровне стиха и одновременно обнаруживают смысловые переключки с ними. Анализ этих стихотворений позволяет сказать, что формы рефлексии над лермонтовской поэзией уже в ранней лирике Апухтина отличаются разнообразием.

Прежде всего, Лермонтов является излюбленным объектом апухтинских пародий. В 1850-х годах поэтом были написаны четыре пародии на Лермонтова⁹. В трех из них воспроизведены не только узнаваемые лексико-грамматические и ритмические формулы текстов-источников, но и точно передано их метрико-строфическое строение: пародийное стихотворение «Пьяные уланы...» (1854), как и «Из Гете» Лермонтова, написано 3-стопным хореем, использованным в сочетании с 4-стишиями рифмовки *AbAb*; в стихотворении «И странно, и дико, и целый мне век не понять...» (1854), как и в тексте-источнике «И скучно и грустно...», экзотический разноstopный амфибрахий с чередованием стопностей 5354 употреблен в сочетании с 4-стишиями рифмовки *aBaB*; стихотворение «Видок печальный, дух изгнанья...» (1856 или 1857), как и пародируемые

⁶ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 183.

⁷ Там же. С. 127.

⁸ Там же. С. 316.

⁹ Тексты-источники всех пародий Апухтина на Лермонтова названы, в частности, в комментариях Р. А. Шацевой к полному собранию стихотворений Апухтина (см.: Шацева Р. А. Примечания. С. 406, 407, 413, 416).

первые четыре главы первой части «Демона», решено в 4-стопном ямбе вольной рифмовки. В четвертой пародии — «Желание славянина» (1855), отсылающей к лермонтовскому «Желанью» («Отворите мне темницу...»), — Апухтин повторяет размер претекста (4-стопный хорей), однако меняет строфическую схему: вместо 9-стиший рифмовки AbAbCdCCd использует традиционные 8-стишия рифмовки AbAbCdCd. Вероятно, в данном случае, по мнению Апухтина, инерции перекрестной рифмовки в объемной строфе достаточно для того, чтобы актуализировать связь с текстом-источником на уровне строфики.

Подобная игра с претекстами характеризует и ранние непародийные стихотворения Апухтина, ориентированные на Лермонтова. Так, например, исследователи отмечали тематические переключки «Подражания арабскому» (1855) Апухтина со стихотворениями Жуковского «Песнь араба над могилой коня», Пушкина «И путник усталый на Бога роптал...» и Лермонтова «Три пальмы»¹⁰. Однако до сих пор ни в одной из работ не было указано, что помимо узнаваемого стиля и системы мотивов Апухтин точно воспроизвел размер (4-стопный амфибрахий) и строфическое строение (6-стишия рифмовки aaBVcc) произведений Пушкина и Лермонтова.

Стиховедческого комментария требует и стихотворение «Переправа через Оку» (1858). В нем использована та же строфическая модель, что и в «Поэте» Лермонтова: четверостишия рифмовки aBaV написаны разностопным ямбом с чередованием стопностей 64. Именно ориентация на лермонтовский претекст, на наш взгляд, определяет композицию и логику развития лирического сюжета «Переправы через Оку». Оба стихотворения имеют двухчастную композицию, основанную на сопоставлении двух образов: у Лермонтова кинжалу, описанному в первой части, уподоблен поэт, представленный во второй части; у Апухтина по тому же принципу образ человека, оказавшегося посреди бурной реки, соотнесен с образом Руси. Начало второй части и в том, и в другом стихотворении маркировано сменой центрального образа, введение которого предваряется словами «не так ли ты...» в первом стихе строфы. Вторая часть и у Лермонтова, и у Апухтина содержит вопрос о дальнейшей судьбе ключевого образа (соответственно, поэта и Руси), но вместе с тем, в отличие от Лермонтова, который оставляет этот вопрос без ответа, Апухтин, вступая в полемику с текстом-источником и преодолевая заданный в

¹⁰ См., например: *Шацева Р. А.* Примечания. С. 377.

нем мрачный тон повествования, дает жизнеутверждающий ответ на поставленный вопрос: «И неужели же, споткнувшись на лед, / Они ко дну пойдут бесплодно? // Нет! Новый близок день — смотрите, что за вид: / Всё небо в зареве над нами, / И солнце радостно равнину золотит, / Посеребренную снегами» (ПСС, 96)¹¹.

Анализ метрико-строфического строения позволяет выявить актуальный контекст и для стихотворений Апухтина «Маю» (1859) и «Посвящение» (1859), которые написаны 8-стишиями рифмовки АbAbCdCd 4-стопного ямба. Эта же строфическая модель встречается в двух «Романсах» Лермонтова — «Коварной жизнью недовольный...» и «Когда я унесу в чужбину...» Романсы обнаруживают близость на уровне сюжета: они посвящены описанию переживаний изгнанника, который вынужден отправиться в далекую южную страну, его воспоминаний о счастливом прошлом и тревожных сомнений о будущем. Именно этот сюжет развивает в своих стихотворениях Апухтин. Он переносит время сюжетного действия в будущее и изображает лермонтовского героя в финале его жизненного пути, когда на место надежд и мечтаний пришло разочарование одинокого, обманутого жизнью человека, ожидающего смерти. Характерно, что для описания прошлого героя Апухтин использует тот же комплекс мотивов, который разворачивают стихотворения Лермонтова.

С наступлением 1860-х годов параллельно с падением объема поэтической продукции в творчестве Апухтина происходит заметное сужение метрико-строфического репертуара. Употребительность соудественных строф сокращается, репертуар строфических типов включает только 4-, 5-, 6- и 8-стишия. Одновременно увеличивается частотность астрофического стиха вольной рифмовки. Гораздо реже, чем прежде, Апухтин обращается к разностопным размерам: он полностью отказывается от использования разностопников в хорее и дактиле, разностопным амфибрахией и анапестом пишет лишь по одному стихотворению, меньше экспериментирует с разностопным ямбом. В то же время поэт приступает к более интенсивной разработке вольных размеров. Суммарная доля 3-сложников остается той же, что в 1850-е годы, но пропорции метров иные: широко употребительный ранее амфибрахий используется в 2,5 раза реже, чем дактиль и

¹¹ Апухтинская формула «Не так ли ты, о Русь...» одновременно является цитатой из финальной части поэмы Гоголя «Мертвые души», в которой вопрос о будущем Руси, как известно, также не находит ответа. Таким образом, и в данном случае поэтика лирического текста Апухтина определяется взаимодействием сразу с несколькими претекстами.

анapest. Таким образом, основное изменение метрики и строфики состоит в том, что урегулированные формы стиха, восходящие к романтической традиции, отступают, а на первый план выдвигаются расшатанные стиховые структуры.

Формы поэтической рефлексии над творчеством Лермонтова в это время также претерпевают изменения. Во-первых, Апухтин перестает писать пародии на Лермонтова. Во-вторых, он гораздо реже использует строфические модели, которые хотя бы потенциально могут отсылать к лермонтовским претекстам. В-третьих, Апухтин начинает активнее отступать от структуры лермонтовских текстов-источников. Наиболее показательный пример дают эксперименты с 5-стопным хореем, доля которого в творчестве Апухтина достигает максимума именно в это время (в 1850-х годах 5-стопным хореем Апухтин написал лишь два стихотворения, в период с 1870 по 1893 год — ни одного). В 1860-х годах 5-стопный хорей Апухтин использовал четырежды: в стихотворениях «Королева» (конец 1860-х) и «К молодости» (1860-е) — в сочетании с 4-стишиями *AbAb*; в стихотворении «Современным витиям» (1861) — с 8-стишиями рифмовки *AbAbCdCd*; в «Петербургской ночи» (1863) — с астрофическим стихом парной рифмовки. Согласно общепринятой в стиховедении точке зрения, ключевую роль в развитии 5-стопного хороя сыграло стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»¹² Характеризуя особенности семантического ореола русского 5-стопного хороя, М. Л. Гаспаров справедливо указывал, что апухтинская баллада «Королева» восходит к эпической традиции размера, в то время как стихотворение «К молодости» (1860-е) относится к так называемому лермонтовскому циклу русской поэзии и непосредственно связан с лермонтовским претекстом как на уровнях метрики и строфики, так и на уровне мотивов¹³. Другие сочинения Апухтина, написанные 5-стопным хореем, исследователь не рассматривает, поскольку отдает ведущую роль в формировании семантического ореола размера стихотворениям, точно повторяющим строфическую модель произведения Лермонтова. Между тем важно отметить, что на мотивном уровне и в двух других упомянутых стихотворениях

¹² См., например: *Тарановский К. Ф.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–403; *Вишневский К. Д.* Экспрессивный ореол пятистопного хороя // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития.* М., 1985. С. 94–113; *Гаспаров М. Л.* «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. С. 238–265.

¹³ *Гаспаров М. Л.* «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла). С. 238–265.

Апухтин сохраняет несомненную близость традиции использования 5-стопного хоря, определенной Лермонтовым, хотя и отказывается от воспроизведения строфической формы претекстов.

В 1870-е годы Апухтин продолжает стиховые эксперименты предыдущего десятилетия, возобновляет разработку усложненных строфических моделей, которые использовал преимущественно в 1850-е годы, и одновременно осваивает ряд новых экзотических форм (обогащение метрики происходит за счет экспериментов с 3-сложниками, строфики — за счет опытов с сонетами, строфами сквозной рифмовки и одиночными строфами). Общие доли тождественных строф и астрофического стихавольной рифмовки почти не меняются, но количество строфических типов возрастает: вновь появляются 2-стишия, которые не встречались у Апухтина в 1860-е годы, более употребительными становятся 5-, 6- и 8-стишия. Как и в первый период творчества, поэт много экспериментирует с разностопниками во всех классических метрах, а также возобновляет разработку амфибрахия, который, хотя и не выходит на позиции лидера среди 3-сложников, опережает анапест. Таким образом, 1870-е годы предстают временем обобщения опыта предшествующих лет.

Эта же тенденция характеризует рефлексию Апухтина над лермонтовским стихом. Поэт вновь начинает активнее обращаться к наследию предшественника. Количество строфических моделей, которые встречаются и у Лермонтова, и у Апухтина, возрастает почти в два раза; в их число снова входят сочетания изысканных строф с разностопными размерами. Стихотворения, связанные на уровнях метрики и строфики, в ряде случаев обнаруживают и смысловые переключки друг с другом. Так, шуточное стихотворение «Спор» (1872) представляет собой пародию на «Спор» Лермонтова и реализует ту же строфическую модель, что и текст-источник — 4-стишия рифмовки *AbAb* в сочетании с разностопным хореем с чередованием стопностей 43. Не менее значим контекст лермонтовской поэзии для стихотворения «Венеция» (1874). И. М. Жуковой отмечено, что особенности поэтики — в том числе и использование октав — сближают его с поэмой Пушкина «Домик в Коломне»¹⁴. Между тем следует уточнить, что строфическая форма связывает «Венецию» Апухтина с одноименным произведением Лермонтова. В противоположность Пушкину, который пишет свою поэму «правильными» октавами и соблюдает правило альтернанса как в пределах, так и на стыках строф, начиная 8-стишия то стихом

¹⁴ См.: Жукова И. М. От «Домика в Коломне» к «Венеции»: (Традиции А. С. Пушкина в творчестве А. Н. Апухтина). С. 88–90.

с мужской клаузулой, то стихом с женской клаузулой, Апухтин, вслед за Лермонтовым, деформирует «правильную» октаву и рифмует ее по схеме aBaBbACC.

Наконец, еще в двух случаях именно выбранная строфическая модель позволяет опознать лермонтовский текст-источник, который в стихотворении Апухтина подвергается существенной трансформации на мотивно-тематическом уровне. Стихотворение «М. Д. Жедринской» (1879), как и «Черкешенка» Лермонтова, написано 4-стопным ямбом рифмовки AbbAb. Композиционно оба стихотворения распадаются на три части, соответствующие трем строфам. В первых строфах дается описание картин природы, некогда восхищавших лирического героя:

Я видел вас: холмы и нивы, Разнообразных гор кусты, Природы дикой красоты, Степей глухих народ счастливый И нравы тихой простоты!	Всю ночь над домом, сном объятым, Свирепо ветер завывал, Гроза ревела... Я не спал И грома бешеным раскатам С ожесточением внимал.
(«Черкешенка» — I, 51)	(«М. Д. Жедринской» — ПСС, 298)

Центральные строфы противопоставлены первым: в них вводится описание встречи с героиней / героем, которая заставляет лирического субъекта забыть обо всем, что он видел раньше; заключительные 5-стишия повторяют и усиливают данную антитезу, утверждая невозможность забвения произошедшего события:

Но там, где Терек протекает, Черкешенку я увидал, — Взор девы сердце приковал; И мысль невольно улетает Бродить средь милых, дальних скал...	Но гнев разнузданной стихии Не утратил души моей: Вчера познали мы ясней, Что есть опасности иные, Что глупость молнии страшней!
Так дух раскаяния, звуки Послышав райские, летит Узреть еще небесный вид: Так стон любви, страстей и муки До гроба в памяти звучит.	Покорен благостным законам И не жесток природы строй... Что значит бури грозный вой Перед безмозглым Ларионом И столь же глупой пристяжной?!
(«Черкешенка» — I, 51)	(«М. Д. Жедринской» — ПСС, 298–299)

Процитированные фрагменты демонстрируют литературную игру поэта, который подвергает текст-источник трагедийной трансформации:

герой Апухтина поражен человеческой глупостью — глупостью кучера, не сумевшего сдержать пристяжную, тогда как лермонтовского героя пленяет женская красота. Смысл этой трансформации, как представляется, определяется следующим обстоятельством. Стихотворение Апухтина посвящено его знакомой М. Д. Жедринской. Событийно-повествовательный сюжет произведения определяется установкой на описание курьезного случая, произошедшего с самим Апухтиным (по вине кучера он вылетел из коляски)¹⁵; однако, благодаря отсылкам к лермонтовскому претексту, стихотворение вводится в контекст любовной лирики и дает возможность спроецировать на адресата черты лермонтовской героини. Аналогичным образом мотивное строение связывает друг с другом написанные 4-стопным дактилем с перекрестной рифмовкой А'В'А'В' стихотворения «Ночи безумные, ночи бессонные...» (1876) Апухтина и «Тучи» Лермонтова.

В 1880–1890-е годы, на заключительном этапе творческого пути поэта, эксперименты Апухтина с метрикой и строфикой загущают, господствующее положение в системе его стиха занимают расшатанные структуры — в первую очередь, вольный ямб вольной рифмовки. Количество строфических моделей, определяющих общность стиховых исканий Лермонтова и Апухтина, падает до абсолютного минимума. Говорить о сложных формах поэтической рефлексии Апухтина над лермонтовским стихом здесь также не приходится. Вместе с тем показательно, что даже в это время Апухтин использует отсылки к «Демону» Лермонтова в шуточном «Послании» (1890). Наряду с узнаваемыми лексико-грамматическими формулами Апухтин сохраняет в нем размер поэмы (4-стопный ямб), но заменяет вольную рифмовку правильным перекрестным чередованием женских и мужских рифм в 4-стишиях.

Таким образом, предвосхищая радикальные эксперименты Серебряного века, Апухтин использовал узнаваемые модели стиха Лермонтова как «знаки», отсылающие к конкретным претекстам. Наибольший интерес к творчеству Лермонтова у Апухтина пришелся на 1850-е и на 1870-е годы, то есть именно на то время, когда он предпринимал интенсивные стиховые эксперименты. Разнообразие форм поэтической рефлексии над лермонтовским стихом в поэзии не только раннего, но и зрелого Апухтина позволяет заключить, что влияние Лермонтова на творчество Апухтина — а, следовательно, и на русскую поэзию второй половины XIX века в целом — было более значительным, чем принято считать.

¹⁵ См.: Шацева Р. А. Примечания. С. 415.

Е. В. Хворостьянова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

**К истории изучения стиха Лермонтова:
Метрический справочник Н. В. Лапшиной,
И. К. Романович, Б. И. Ярхо**

Метрический справочник к стихотворениям М. Ю. Лермонтова стал вторым по счету изданием подобного типа, подготовленным Б. И. Ярхо и его учениками. Работа над ним началась еще в период подготовки описания метрики А. С. Пушкина и была завершена в 1934 году, то есть в год выпуска первого справочника в издательстве Academia¹. Между тем своей публикации ему пришлось ожидать более 30 лет, поскольку весной 1935 года Ярхо был арестован по так называемому делу немцев-словарников, осужден и приговорен к ссылке, а уже в 1942 году его не стало. Попытки брата Ярхо, Григория Исааковича, предпринимавшего активные усилия по публикации трудов ученого, натолкнулись на противодействие со стороны бывших коллег и учеников Ярхо². Лишь в 1966 году по инициативе Л. И. Тимофеева, возглавившего работу группы стиховедов по подготовке и изданию метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов, рукопись была извлечена из архива Ярхо в ЦГАЛИ и частично опубликована М. Л. Гаспаровым в журнале «Вопросы языкознания»³ с немалым числом опечаток в «Метрическом индексе».

¹ *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М.; Л., 1934.

² Подробнее см. об этом: *Акимов М. В., Шапир М. И.* Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения» // Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. VIII–IX.

³ *Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 125–137. Отметим, что помимо этой публикации М. Л. Гаспарову принадлежит заслуга подготовки и других, ранее не опубликованных работ Ярхо. Среди них: *Ярхо Б. И.* 1) Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий // Теория стиха. Л., 1968. С. 229–279; 2) Соотношение форм в русской частушке // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 137–167.

Ко времени публикации данные настоящего справочника неизбежным образом устарели, что было обусловлено как развитием самого лермонтоведения (в первую очередь работой текстологов по подготовке и изданию новых собраний сочинений поэта), так и стиховедов, обратившихся к более детальному изучению метрико-строфических форм Лермонтова. Напомним, что в основу описания, предпринятого Ярхо и его учениками, были положены «*Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова*» под ред. Д. Абрамовича (Пг., 1916) и однотомник стихотворений поэта, вышедший в Госиздате в 1926 году. Таким образом, в справочнике было учтено всего 460 стихотворных произведений, 32 091 стих⁴. С другой стороны, публикации материалов справочника предшествовал целый ряд исследований 1940-х — первой половины 1960-х годов, среди которых следует отметить статьи Л. В. Пумпянского⁵, Б. М. Эйхенбаума⁶, И. Н. Розанова⁷, М. А. Пейсаховича⁸ и, в особенности, К. Д. Вишневого, составившего каталог строфических форм поэта⁹.

Иными словами, к моменту публикации «*Метрический справочник к стихотворениям М. Ю. Лермонтова*», если можно так выразиться, «восстанавливал историческую справедливость» в области научного описания наследия поэта, возвращая группе Ярхо право первенства, но все же воспринимался уже скорее как факт истории стиховедческой науки, нежели как актуальное исследование.

Наконец, серьезная ревизия терминологического аппарата, происходившая в советском стиховедении на протяжении 1960–1970-х годов, привела к тому, что пользоваться этим справочником стало во многом затруднительно. Достаточно отметить, что, например, трехсложники с переменной анакрузой, которые сейчас принято рассматривать как формы силлабо-тоники, Ярхо относил к так называемой интервальной системе, логаэды — к тоническому стиху, терминами «тактовик» и «акцентный стих» не пользовался вовсе.

⁴ Для сравнения отметим, что статья М. Л. Гаспарова и К. Д. Вишневого, посвященная стихосложению Лермонтова, учитывает 506 стихотворных произведений, 33 463 стиха. См.: *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. С. 541–549.

⁵ *Пумпянский Л.* Стиховая речь Лермонтова // *Литературное наследство*. М., 1941. Т. 43/44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 389–424.

⁶ *Эйхенбаум Б.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

⁷ *Розанов И. Н.* Лермонтов — мастер стиха. М., 1942.

⁸ *Пейсахович М.* Строфика Лермонтова // *Творчество М. Ю. Лермонтова*. М., 1964. С. 490–491.

⁹ *Вишневский К. Д.* Строфика Лермонтова // *Творчество М. Ю. Лермонтова*. Пенза, 1965. С. 3–131.

Позднее исследователи справедливо указывали и на методологические просчеты работ Ярхо. Так, по мнению Гаспарова, «Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (в его рукописях мы находим даже любопытное приближение к понятию порождающей модели), но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогиями — его излюбленный прием. Проблему динамической связи признаков он не отрицает, но на практике обычно подменяет ее проблемой статистической пропорции признаков...»¹⁰.

Однако несмотря на бесспорность сказанного, многое в «Метрическом справочнике» Ярхо не было, на наш взгляд, адекватно прочитано и оценено, а поэтому спустя 80 лет после создания его научный потенциал представляется далеко не исчерпанным. Среди наиболее интересных проблем, нуждающихся в дальнейших исследованиях и стимулирующих постановку новых, выделим лишь три, тесно взаимосвязанных в системе справочника:

- 1) Сравнительный анализ метрики Пушкина и Лермонтова, составляющий отдельный параграф рукописи;
- 2) Периодизация творчества Лермонтова;
- 3) Проблема интерпретации статистических данных.

В первом «Метрическом справочнике к стихотворениям А. С. Пушкина» Ярхо, вводя два типа описания — в синхроническом (статическом) и диахроническом (динамическом) разрезах, отмечал, что ценность первого описания «остается, так сказать, потенциальной до тех пор, пока параллельные обследования не позволят сравнить полученных нами данных с метрикой других поэтов; лишь тогда можно будет сделать выводы о специфике пушкинского стихосложения и его исторических связях»¹¹. С созданием нового справочника такая возможность появилась. В результате сопоставления двух стихотворных систем Ярхо выявляет наиболее существенные различия между ними, не только обнаруживая специфику каждой из них, но и вырабатывая тем самым ряды параметров, которые

¹⁰ Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 482–483. См. также: Шапир М. И. «Тебе числа и меры нет»: О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. С. 875–905.

¹¹ Лапина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. С. 11–12.

необходимо учитывать при описании поэтической системы любого поэта. Так, по его подсчетам, средняя производительность Лермонтова (то есть количество стихотворных строк, приходящихся на один год) почти в 1,5 раза выше, чем у Пушкина¹². Учет распределения стихов по жанровым группам (поэмы, драмы и так называемые мелкие жанры) не только выявил тот факт, что «у Лермонтова лирика занимает сравнительно меньшее по объему место»¹³, но и позволил Ярхо выйти на одну из плохо разработанных до настоящего времени проблем функционального литературоведения, связанную с поэтической репутацией и труднообъяснимой популярностью одних текстов автора и едва ли не полным небрежением другими у разных поколений русских читателей. Отмечая отчетливое преобладание в творчестве Лермонтова поэм, которым существенно уступает лирика, исследователь видит в этом «яркий пример расхождения между объемом и историческим значением»¹⁴. Среди наиболее характерных отличий отмечены также: больший слоговой объем стиха Лермонтова и большее количество использованных по сравнению с Пушкиным размеров (причем указанные отличия касаются как силлабо-тоники, так и тоники). Наконец, одна из главных особенностей, противопоставляющая Лермонтова не только Пушкину, но и абсолютному большинству поэтов Золотого века, — разнообразие каталектических типов в сочетании с разными размерами. Эти и многие другие отличия, характеризующие специфику поэтических систем Пушкина и Лермонтова (как в плане синхронии, так и в плане диахронии), позволили Ярхо сделать вывод о том, что уже годы ученичества «эти исходные пункты у обоих поэтов весьма различны, и развитие идет порою в диаметрально противоположном направлении. <...> Пушкин начинал как ученик (с подражания образцам), а Лермонтов — как реформатор (с ломки канонов). <...> Во всех перечисленных областях Лермонтов начинал с того, чем Пушкин кончал, и двигался в обратном направлении»¹⁵. В Лермонтовской энциклопедии, цитируя этот тезис Ярхо, Гаспаров и Вишневский уточняют: «Поиски новых решений и эксперименты с метром характерны для всего творчества Лермонтова», тогда как

¹² Латишина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». С. 132.

¹³ Там же. С. 133.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 136.

у Пушкина падают на период зрелого творчества (после 1825)»¹⁶. Обе эти формулировки в рамках сложившейся стиховедческой традиции не предполагают эстетической оценки (хотя оговорка Ярхо об историческом значении поэм Лермонтова показательна). В то же время перенесенные в литературоведческие штудии определения «новаторство» и «экспериментаторство» неизбежно обретают положительные коннотации, становясь серьезным аргументом в пользу весомости вклада Лермонтова в историю русского стиха.

Одно из объяснений экспериментальному началу стиха Лермонтова и — отчасти — его ориентации на творчество В. А. Жуковского (в первую очередь на его оригинальные и переводные баллады) находим в предложенной Гаспаровым периодизации истории русского стиха начала XIX века, в котором выделяются три основных этапа: «Первый этап — около 1800–1820 гг., когда главной силой в поэзии является поколение Жуковского, Батюшкова, Д. Давыдова. <...> Второй этап — 1820-е гг., когда главной силой в поэзии становится поколение Пушкина и его сверстников — Баратынского, Языкова, Грибоедова, Вяземского. Они приносят с собой вкус к строгости и четкости, умеряющий крайности предшествующих экспериментаторов. <...> Третий этап — 1830-е гг., когда выступает младшее поколение — Полежаев, Бенедиктов, Кольцов и, наконец, Лермонтов и Тютчев»¹⁷. Сама по себе подобная цикличность (возвращение к опыту прошлого через головы ближайших предшественников) — в историческом плане явление вполне понятное, однако применительно к осмыслению поэтических стратегий отдельного поэта вряд ли приложима. Вопрос в том, почему Лермонтов обращается к опыту «новатора старшего поколения» — Жуковскому, а в значительной степени и через его посредство к опыту западноевропейских романтиков, в то время как начинает он с подражаний Пушкину, а отчетливые переклички с его произведениями обнаруживают и в поздних стихах поэта (вплоть до текстуальных совпадений)?¹⁸

Позволим себе предположить, что почти ставший общепринятым тезис об ориентации поэта на Жуковского начинает вызывать серьезные

¹⁶ Гаспаров М. Л., Вишневский К. Д. Стихосложение // Лермонтовская энциклопедия. С. 542.

¹⁷ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 159.

¹⁸ См., например: Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин: Проблема историко-литературной преемственности // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. 1. М., 1941. С. 356–421; Нейман Б. В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Там же. С. 422–465, и др.

сомнения при учете двух важнейших обстоятельств: 1) особого психотипического склада поэта, чей внешний поведенческий рисунок и болезненное самолюбие по большей части вызывали неприятие окружающих (не исключаем, что это в ряду прочих стало одной из причин того, что молодой поэт не познакомился лично со своим кумиром — Пушкиным, хотя имел такую возможность); 2) характерного для этой эпохи чрезвычайно интенсивного развития, предполагавшего едва ли не мгновенную реакцию поэтов на только что опубликованное в журнале произведение (или даже его часть) собрата по перу, нередко реакцию не только на публикацию, но и списки, читку вслух, распространенную в салонной культуре первой трети XIX века. В этой связи особенно показателен тот факт, что до начала 1830-х годов Лермонтов вовсе не испытывает интереса к четырехстопному хорею и гекзаметру, которые составляют в это время главный интерес Жуковского¹⁹. Однако именно на это время приходится расцвет пятистопного ямба у Пушкина, именно он экспериментирует в это время с тактовиком («Сказка о рыбаке и рыбке», 1833; «Песни западных славян», 1834), использует не вполне традиционные для русского стиха сплошные женские окончания в белом стихе («Еще дуют холодные ветры...», 1828) и сплошные мужские в стихе рифмованном («Эхо», 1831). Мгновенной оказывается реакция Лермонтова и на авторские строфы Пушкина: к онегинской строфе он обращается впервые в 1829 году, то есть еще до завершения «Евгения Онегина», печатавшегося отдельными главами. Примеры можно множить. В целом же, на наш взгляд, Лермонтов обращается не столько непосредственно к опыту Жуковского, сколько к его опыту, «опосредованному» опытом Пушкина. В период ученичества, становления собственной манеры письма, который по времени совпал с экспериментаторскими опытами Пушкина, начинающий поэт пытается не обрести навык точного воспроизведения стиховых моделей, как это делал Пушкин в своей лицейской лирике, но освоить самые разнообразные возможности комбинации стиховых параметров. Отчасти подтверждает наше предположение важное замечание Гаспарова и Вишневого, указавших на то, «что отчетливой связи метра и тематики у Лермонтова не прослеживается», а «жанрово-тематические связи как строфики, так и архитектоники, прослеживаются значительно слабее, чем у поэтов старших поколений»²⁰.

¹⁹ См.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 14–96.

²⁰ Гаспаров М. Л., Вишневский К. Д. Стихосложение // Лермонтовская энциклопедия. С. 543, 546.

Диахроническое описание в метрическом справочнике Ярхо обстрает и другую актуальную для современного лермонтоведения проблему — проблему периодизации. Напомним, что и в наиболее авторитетных изданиях мы встречаем не только разные, но и в подавляющем большинстве случаев не вполне аргументированные выделения этапов творческой эволюции Лермонтова. Так, например, по мнению В. Э. Вацура, высшей точкой лирического творчества поэта следует считать 1830–1831 годы, после которых далее следует спад²¹; подавляющее большинство школьных и вузовских учебных пособий предпочитают выделять три периода: «юношеский» (1828–1831); «переходный» (1832–1836) и «зрелый» (1837–1841). Впрочем, эти периодизации не учитывают эволюцию стиховой системы поэта. Основания периодизации, предложенной в статье Гаспарова и Вишневого, не оговариваются. Здесь выделено три этапа: 1828–1832, 1833–1835, 1836–1841²². Между тем отнесенные ко второму этапу в процентном соотношении десять произведений, использованных авторами, не дают корректного сопоставления с первым (356 произведений) и третьим (127 произведений) этапами²³. Поразительно, но во многих отношениях устаревший справочник Ярхо предлагает самую аргументированную периодизацию. Выделяя первый — «московский» (1828–1832), второй — «переезд в Петербург, поступление на военную службу, возвращение в Петербург после ссылки» (1833–1838) и третий, завершающий, период (1839–1841), Ярхо убедительно показывает, как противопоставлены эти периоды одновременно по нескольким параметрам:

- 1) производительность;
- 2) репертуар размеров;
- 3) кардинальные изменения жанрового репертуара;
- 4) смена приоритетов в репертуаре строфических моделей (в терминологии Ярхо — «типов строф»).

Косвенным образом подтверждают корректность периодизации, предложенной Ярхо, данные по ритмике основных размеров Лермонтова. Так, например, в бесцезурном пятистопном ямбе «Сказки для детей» (1839), относящейся к третьему периоду, альтернирующий ритм выражен

²¹ См.: Вацура В. Э. Лермонтов Михаил Юрьевич // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 331.

²² Гаспаров М. Л., Вишневский К. Д. Стихосложение // Лермонтовская энциклопедия. С. 548. Табл. 4.

²³ Можем лишь предположить, что данная периодизация была авторами не выработана, а сохранена как составляющая общей концепции издания.

гораздо активнее, чем в поэме второго периода «Сашка» (1836), где ударность иктов в среднем выше, а контраст между сильными и слабыми иктами менее острым. Аналогичная динамика прослеживается и на материале четырехстопного ямба Лермонтова. Если в период ученичества он сразу осваивает современный легкий альтернирующий ритм, то на третьем этапе при снижении ударности третьего икта контраст между первыми двумя иктами становится менее выраженным²⁴.

Основой как сравнительно-сопоставительного анализа поэтических систем Пушкина и Лермонтова, так и стиховедческой периодизации является предложенное Ярхо разделение релевантных и нерелевантных стиховых признаков, что, в конечном счете, выводит на проблему корреляционного анализа, учитывающего индивидуальное начало. Напомним, что в «Метрическом справочнике к стихотворениям А. С. Пушкина» Ярхо не выделял в особую рубрику строфы с однородной каталектикой ввиду их незначительной доли, однако предпринимал подобные специальные подсчеты для Лермонтова, отмечая, что «гарантировать себя от возможного пропуска целого ряда признаков совершенно невозможно; некоторым противоядием против этого зла может служить полнота индексов, по коим новый исследователь сумеет в известных случаях сам произвести дополнительные вычисления»²⁵. Иными словами, начиная осуществление плана по комплексному описанию стиха русских поэтов, Ярхо возвращается к идеям А. Н. Веселовского, для которого специфика материала была важнейшим фактором при разработке научного подхода к его описанию и интерпретации.

Всем известно, насколько живучими и с огромным трудом преодолеваемыми оказываются литературно-критические оценки, писательские репутации, насколько широко распространено так называемое вчитывание смысла в текст. Между тем сказанное имеет самое непосредственное отношение не только к литературе, но и к науке о литературе, когда сложившиеся представления о достижениях и недостатках научных школ накладывают свой отпечаток на восприятие отечественного научного наследия, при котором историческая аберрация зрения становится почти неизбежной. Думается, в ряду таких «до конца не прочитанных» и не вполне оцененных исследований стоит и «Метрический справочник к стихотворениям М. Ю. Лермонтова».

²⁴ См.: Тарановский К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М., 2010. Табл. III и Табл. XI.

²⁵ Латишина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». С. 132.

Проза

С. Г. Бочаров

*(Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия)*

Открыватель верхнего ряда русской прозы

Заголовок этой статьи принадлежит на самом деле Григорию Александровичу Гуковскому, а дошел он до нас благодаря Юрию Николаевичу Чумакову, совсем недавно вспомнившему, что говорил Гуковский им, студентам в Саратове, еще в 1946 году. Гуковский назвал им пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. «На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков <...> Меня поразила раскладка Гуковского...»¹

Раскладка поражает и нас сегодня — хотя уже Гоголем он был предсказан: «В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой»².

Среди эпитетов прозы здесь самый яркий и неожиданный — «благоуханная». Такого слова в критических оценках других наших прозаиков мы, кажется, больше не встретим. Между тем, пожалуй, стоит поставить это слово в один из центров внимания. Вместе с чеховским советом разбирать «Тамань» как принято в школе — «по предложениям, по частям предложения»³. И с другим словом Чехова о той же «Тамани», что в ней показано «тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»⁴. Тесное лирическое родство и питает наше впечатление благоуханности этой прозы — и ее изящества. Как и ее совсем исключительная насыщенность пейзажными, природными описаниями:

¹ Чумаков Ю. Н. Пушкин; Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 8.

² Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 402.

³ Щужин С. Н. Из воспоминаний об А. П. Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 463.

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 177 (письмо к Я. П. Полонскому от 18 января 1888 года).

небо и звезды, горы и море (в той же «Тамани»)⁵ — словно приближены ко всему, что при них происходит. «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. <...> чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?» (VI, 261). Здесь, в «Княжне Мери», говорит Печорин⁶, но то же присутствует повсеместно и в речи рассказчика-автора в ранних частях того же романа, что очень сближает героя с автором, чрезвычайно смягчая всю печоринскую партию в тексте. Благоуханной прозой говорит и жестоко ведущий себя в повествовательных ситуациях и подвергающий в том же тексте трезвой оценке свое поведение герой-аналитик.

По раскладу Гуковского, Лермонтов, вслед за Пушкиным, — наши два единственных имени в девятнадцатом веке, принадлежащие к обоим нашим верхним литературным рядам.

В символистскую эпоху на Лермонтова стали смотреть как на «поэта сверхчеловечества». Так в 1908 году назвал его Д. С. Мережковский, а начал эту тему до него Владимир Соловьев. Однако Мережковскому надо было уже защищать поэта от Соловьева, признавшего за гением Лермонтова «сверхчеловеческое призвание», но судившего его как не исполнившего этого заданного призвания. «Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили»⁷. Уже привычное к тому времени обличение Лермонтова в роковом демонизме у Соловьева обрело философское и христианское обоснование («с детских лет заведенное в его душе демоническое хозяйство»⁸). На пошедшей же у нас от Ницше категории сверхчеловеческого спорящие авторы сошлись, и Лермонтов у Соловьева предстал родоначальником нашего нищестанства, как Ницше — его «ближайшим преемником»⁹.

Именем Печорина автор «Героя нашего времени» открыто признал свою наследственную зависимость от пушкинского романа

⁵ См.: Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 200–204.

⁶ О «почти дикой любви Печорина к природе» см.: Анненский И. Об отношении Лермонтова к природе // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 245 (серия «Литературные памятники»).

⁷ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 397.

⁸ Там же. С. 395.

⁹ Там же. С. 379–383.

в стихах (откуда он не забыл перенести к себе даже Зарецкого в лице драгунского капитана при Грушницком, в свою очередь явившегося «литературным предком капитана Лебядкина» у Достоевского¹⁰). Сверхчеловеческую же тему он многократно усилил во всем открытом тексте своей поэзии. «Сказка для детей» возникла сразу после «Героя...» и завершала лермонтовский обширный поэзный, повествовательный цикл.

Я понял, что душа ее была
Из тех, которым рано все понятно.
Для мук и счастья, для добра и зла
В них пищи много; — только невозвратно
Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы. Им в жизни нет уроков:
Их чувствам повторяться не дано...
Такие души я любил давно
Отыскивать по свету на свободе:
Я сам ведь был немножко в этом роде!
(IV, 179–180)

Не такую ли, не подобную ли душу он отыскал и в герое нашего времени? Столь же разнообразной «пищи много» в его портрете — и так же он невозвратно идет, куда повела случайность. Портрет прозаического современного человека с его непрощаемым списком вин перед множеством спутниц переходит в юный женский портрет — все перед ней впереди, но тоже заранее все известно. Немножко в этом роде перед своими героями — им и ею — и автор сам. Все трое охвачены той же формулой *фатализма* — она же и замыкает в синхронном и параллельном романе повествование о герое романа.

Заглавие «Героя нашего времени» Вяч. Иванов, читатель весьма проницательный, назвал ироническим¹¹. За заглавие отвечает сам автор перед читателями. ««Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю» (VI, 247). Предисловие к роману читается как весьма ироническое¹²; ирония слышится в охотном признании автором

¹⁰ *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 248.

¹¹ *Иванов Вяч.* Лермонтов // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 369.

¹² Для Набокова (в его предисловии к английскому переводу «Героя нашего

замысла — рисовать «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (VI, 203). Но признает за собой это автор «весело» (VI, 247). В его собственной речи это «весело» тоже будет присутствовать, сближая героя с автором.

Свой приговор поэту с его героем Владимир Соловьев основал на необычайной лермонтовской сосредоточенности на себе. Лермонтовский роман, однако, построен таким причудливым образом, что словно бы демонстрирует нарочитую авторскую рассредоточенность от героя и читательского к нему внимания. Как центральный герой он прописан главным общим заглавием, в композиции же заглавий внутренних, в именовании всех отдельных глав он отсутствует полностью: главы названы именами других, побочных участников действия, и лишь в завершающем «Фаталисте» сближаются и почти совмещаются Вулич с самим героем, обнажая тем самым тему романа.

Роман собирается из фрагментов; фрагментарное построение сложно организовано и словно бы отвлекает наше внимание от героя самого по себе, создавая вокруг него достаточно широкий мир других человеческих судеб и вечной природы, чьи изобильные описания действуют очень активно. Действие продвигается естественным образом, простыми вопросами повествователя-путешественника к случайно встреченному рассказчику: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям» (VI, 208).

К центру, к пространству героя нашего времени повествование движется «пересеченным ландшафтом», по слову А. Михайлова¹³, повествовательными толчками (Л. В. Пумпянский)¹⁴. Центральное повествование открывается на приближении к середине объема всего «сочинения»; оно открывается образцовой новеллой — «Таманью». Так и читал ее Чехов, советуя разбирать ее по-школьному — «по частям предложения». Чехов именно и читал не роман, а новеллу. Но рассказывает новеллу герой романа и «нашего времени», здесь впервые себя приблизивший к нам.

Приключений вроде рассказанного должно быть в его «журнале» немало — другое подобное будет рассказано в «Фаталисте». Здесь

времени) авторское предисловие к роману «есть искусная мистификация» (Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 433).

¹³ Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 308.

¹⁴ Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 642.

и там он бросает жизни вызов (там — в виде предложенного им Вуличу, в этой ситуации своему почти двойнику, смертельного пари) и подвергает себя испытанию. Здесь и там в его союзниках силы космические — луна и море здесь («Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию...» — VI, 250), «целое небо» (VI, 343) как активный участник действия и размышления — там. Здесь и там с ним рядом дают масштаб приключению параллели сакральные заодно с артистическими — здесь Исая («*В тот день немые возопиют и слепые прозрят, подумал я...*» — VI, 251–252) заодно с ундиной и гётевой Миньонной, там — не прописанное в тексте, но несомненное воспоминание о библейском Иакове («Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной борьбы с привидением...» — VI, 343)¹⁵. Здесь и там он действует и борется «с невольным биением сердца» (VI, 253) («Сердце мое сильно билось» — VI, 346). Здесь и там перед ним загадка: здесь тайна жизни простых людей, там — загадка всемирная, грандиозная, обнимающая историю человечества («...были некогда люди премудрые <...> А мы, их жалкие потомки...» — VI, 343).

Собственную лермонтовскую смертельную дуэль Владимир Соловьев определит как «фаталистический эксперимент»¹⁶. Но ведь такой эксперимент заранее был описан во всех трех частях печоринского журнала. И прежде всего и авторски лично острее всего его на себе выдерживает герой под пулей Грушницкого в специально, как будто программно задуманных и устроенных им самим экспериментально смертельных условиях.

В поэтической философии Лермонтова звучит *пророческая тоска* тоже как тема, будто нечто планирующая, притом предугадывающая не просто гибель, а казнь («...И, как преступник перед казнью...» («Гляжу на будущность с боязнью...» — II, 109)) в двух завершающих строках четверостишия, очень сильных:

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;

¹⁵ В своей полемике с Вл. Соловьевым за Лермонтова Мережковский вспомнил, и вполне независимо от «Фаталиста», а размышляя в целом о мире поэта, и о борьбе Иакова с Богом в книге Бытия: «Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество <...> Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество» (*Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991. С. 398*).

¹⁶ *Соловьев В. С. Лермонтов. С. 397.*

Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

(«Не смейся над моей пророческой тоскою...» — II, 96)

«...мне было как-то весело, что я так высоко над миром...» (VI, 223–224). То же чувство и у героя Печорина в первых строках «Княжны Мери»: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли» (VI, 260). Тут же сразу: «Весело жить в такой земле!» (VI, 261).

Итак, от любви молоденькой девушки до тайны истории — та же загадка, один и тот же вопрос, возвышающийся словно отдельно в речи Печорина-Лермонтова и в ткани романа. «В о п р о с — вот альфа и омега нашего времени» — за это и прославил Лермонтова Белинский¹⁷, за *рефлексию*, для него отделившую Лермонтова как некое новое слово от Пушкина.

В предисловиях к роману автор говорит о герое нашего времени как о своем герое; в повествовательной же ткани романа он делит с ним свое авторство. «Печорин-повествователь располагает особой свободой, доступной только повествующему герою»¹⁸. В романе есть автор, повествователь-рассказчик и Печорин-повествователь в своем «журнале». Разветвленное в плане романа и довольно сложное авторство.

Отзвуки Печорина в мире Достоевского — тема, к которой пока еще лишь прикасается достоевскоеведение. Тема проходит через Ставрогина и Версилова, отзвуки же — очень скрытые — видимо, начались еще с подпольного героя. Насколько внимательно лермонтовский роман был прочитан автором подпольных записок, об этом скажет прямое заимствование от Печорина, переданное подпольному человеку: «Чтоб отомстить ей, я поклялся мысленно не говорить с ней во все время ни одного слова»¹⁹. Ср. Печорин: «... видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова, из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается

¹⁷ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 1. С. 668.

¹⁸ Маркович В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. СПб., 1997. С. 143.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 172.

из этого затруднительного положения» (VI, 310). Оценка затем подтверждалась новыми почти текстуальными заимствованиями. Ставрогин: «Я пробовал везде свою силу. Вы мне советовали это, “чтоб узнать себя”. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною»²⁰. Печорин: «...зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья...» (VI, 321).

Был также, видимо, в нашей литературе путь от журнала Печорина к исповеди Ставрогина. Ставрогин приходит к Тихону для покаяния («Прибегаю как к последнему средству»), но к покаянию оказывается не то чтобы не готов, а уже окончательно неспособен; покаяние срывается, что предопределяет конец. М. Бахтин замечательно описал стилистические особенности исповеди Ставрогина, делающие его попытку внутренне обреченной: он «кается в маске неподвижной и мертвенной», «как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова», говорит, «отвернувшись от слушателя»²¹. «Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?» — откликается Тихон. Исповедь Ставрогина — исповедь без покаяния. «Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет»²².

Здесь мы припомним последнюю страницу романа «Адольф» Бенжамена Констана, так озаглавленного в «Герое нашего времени»²³ и в конце концов дошедшего новым типом героя «во весь теперешний век» до Ставрогина. С этим местом «Адольфа» есть, кажется, связь и у исповеди его. На последней странице «Адольфа» автор заключает для читателя: «Я ненавижу это тщеславие, которое занято лишь собой, повествуя о зле, им содеянном, которое ищет вызвать к себе сочувствие, описывая себя, и которое, оставаясь само невинным, парит среди развалин, анализируя себя вместо того, чтобы каяться» («Je hais cette vanité qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la prétention de se faire plaindre en se décrivant, et qui, planant

²⁰ Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 514. В журнальной критике «Бесов» Печорина вспомнили сразу: Е. Л. Марков назвал Ставрогина смесью нашего Печорина с персонажами европейскими — байроновым Дон Жуаном и Родольфом из «Парижских тайн» Эжена Сю (Русская речь. 1879. № 6. С. 170).

²¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 330–331.

²² Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 24.

²³ См.: Родзевич С. И. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 59–77.

indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir»)²⁴. Не относится ли эта чеканная формула и к журналу Печорина? И к пути от журнала Печорина до исповеди Ставрогина, который мы пробуем здесь прочесть?

О переходном характере романа Лермонтова на этом оставшемся для него открытым пути говорил в письме И. Гагарину после смерти поэта сблизившийся с ним в последнее время Юрий Самарин: «Своим романом “Герой нашего времени” он принял на себя долг очистительного покаяния, который никто за него выполнить не может. Ему самому надлежало оправдаться. И вот последнее впечатление, которое он оставил во многих, было впечатление тягостное и порочное. Его творчество не было завершено. Очень немногие поняли, что его роман был знаком переходного времени, и куда пойдет Лермонтов, для этих людей было знаком глубокого интереса»²⁵.

Анализировать вместо того, чтобы каяться, — формула романа Констанана не была ли также формулой лермонтовского романа? Горьких признаний много в журнале Печорина, но все они не переходят границы, которую положил «Адольф» — между «анализировать» и «каяться», все остаются в границах «анализа»: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?..» (VI, 313). Французская констанова формула вполне сродни французскому онегинскому эпиграфу²⁶, и не исключено, что могла послужить для него прототипом²⁷: «je hais cette vanité» — читаем мы у Констанана;

²⁴ Constant B. Adolphe // Chateaubriand F.-R. de René. Constant B. Adolphe. Musset A. de. La confession d'un enfant du siècle. Moscou, 1973. P. 179.

²⁵ Самарин Ю. Ф. Сочинения. М., 1911. Т. 12. С. 202 (письмо от 3 августа 1841 года; подлинник по-французски; перевод Л. Гинзбург — см.: Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 202). Другой перевод того же письма Самарина: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 384 (серия «Литературные мемуары»).

²⁶ «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité peut-être imaginaire. Tiré d'une lettre particulière» («Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и в дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма» — фр.) (Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 2, 662).

²⁷ По гипотезе Т. Г. Цявловской, Пушкин в Одессе в 1823 году, когда сочинялся французский эпиграф, перечитывал «Адольфа» вместе с Каролиной Собаньской (см.: Зенгер (Цявловская) Т. Г. Два черновых письма К. А. Собаньской // Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М., 1935. С. 200; см. также: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 118).

«Pétri de vanité...» — подхватывает Пушкин, и далее оба варьируют мотив превосходства, «быть может, воображаемого». Эпиграф к роману в стихах, бросающий, кажется, свет и на путь от журнала Печорина к исповеди Ставрогина. Юрий Самарин хотел, чтобы Лермонтов взял на себя «долг очистительного покаяния», и, видимо, не нашел его исполнившим этот долг, не мог найти его творчество завершенным, но, тем не менее, принял его роман в конце концов как свидетельство о пути и как «знак переходного времени».

От журнала Печорина до исповеди Ставрогина. Сопоставим стилистику этой исповеди, как она описана Бахтиным, с благоуханной прозой печоринской исповеди, его даже пусть и жестоких самоанализов — и почувствуем пройденный литературой за это тридцатилетие путь. Путь от Лермонтова до Достоевского. От Печорина до Ставрогина.

Е. Е. Дмитриева

(Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия)

Романтический герой, герой нашего времени, лишний человек: к генеалогии образа

В отличие от *романтического героя лишний человек*, хотя иногда и ассоциируемый с представлением о романтическом персонаже, — понятие сугубо русское. Возникает оно в середине XIX века и получает право гражданства уже во второй его половине, став своего рода этикеткой, словно приклеиваемой *post factum* к отдельным литературным героям первой половины века (причем, надо отдать должное, героям, как правило, лучшим).

Считается, что выражение *лишний человек* вошло в обиход после появления «Дневника лишнего человека» (1850) И. С. Тургенева, герой которого, однако, весьма мало соответствовал тому, что мы сейчас вкладываем в это понятие, являя собой скорее раннюю разновидность чеховского *человека в футляре* и одновременно продолжая тему гоголевского *маленького человека*, изгоя и маргинала.

Правда, существует и другая версия, выдвинутая в свое время Д. Д. Благом в комментарии к роману «Евгений Онегин», согласно которой сам Пушкин в черновом варианте восьмой главы назвал своего героя лишним («Кто там меж ними в отдаленьи / Как нечто лишнее стоит / Ни с кем он мнится не в сношеньи / Почти ни с кем не говорит...»¹).

Выражение «лишний человек» (вариант: «лишние люди») активно употреблял и Герцен, вкладывая в него содержание, нашему сегодняшнему слуху более привычное: сочетание значительных способностей, яркой личности и неписываемости в окружающий социум, интеллектуальное и нравственное превосходство над средой и — в то же время — душевная усталость и скептицизм. Чернышевский

¹ См.: Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 623. См. также: Лаврецкий А. Лишние люди // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1934. Т. 6. С. 514.

попытался определить этот тип по его отношению к противоположному полу, показав в статье «Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева “Ася”», как лишний человек принесит страдания женщинам, имеющим несчастье его полюбить². Вместе с Добролюбовым он же критиковал на рубеже 1850–1860-х годов «лишнего человека» за нерешительность и пассивность.

В целом же получилось так, что понятие *лишний человек* стало в русской литературе скорее критическим инструментарием, позволившим поставить в один ряд таких литературных персонажей, как Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин, Лаврецкий, Бельтов и др., чем градусом оценки своих героев самими творцами (еще одно тому доказательство — уже упомянутый выше «Дневник лишнего человека» Тургенева, герой которого как раз не вписывается в известную нам типологию).

«Классический тип» лишнего человека русская критика в целом отнесла к 20–40-м годам XIX века, однако хронологические границы существования этого типа все же оставались (и остаются) весьма размытыми. Лишних людей обнаруживали и обнаруживают в произведениях также и более позднего времени: у Писемского³, у Гончарова, противопоставившего «витающим в поднебесье» бездельникам людей практических: Адуеву-младшему — Адуева-старшего, Обломову — Штольца. Правда, в статье «Лишние люди и желчевики» (1860) Герцен все же установил границы «востребованности» этого типажа. «Лишние люди, — писал он, — были тогда столько же *необходимы*, как *необходимо* теперь, чтоб их не было»⁴. И все же черты лишнего человека (подчас в усложненном и измененном виде) в дальнейшем обнаруживались также и у Салтыкова-Щедрина, Толстого (молодой Пьер Безухов), Достоевского⁵, Куприна, Вересаева, Горького⁶,

² *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1950. Т. 5. С. 156–174. О тургеневском герое как человеке лишнем см. также: *Полубояринова Л.* «Лишний человек» как «третий лишний», или «во чужом пиру похмелье»: (Тургеневский герой-рассказчик в свете мажорского фантазма) // Литература в контексте художественной культуры. Новосибирск, 2006. Вып. 5. С. 68–78.

³ *Синякова Л. Н.* «Лишний человек» в эпоху 1860-х годов: Характер главного героя романа А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. Новосибирск, 2007. Т. 6. Вып. 2. С. 81–90.

⁴ *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 317.

⁵ См.: *Фельдман И.* Лишний человек в подполье: Тема России и Запада в «Записках из подполья» // Graduate essays on Slavic language and literature. Pittsburgh, 1995. Vol. 8. P. 64–75.

⁶ *Маркович А. В.* «Лишний человек», или Новые приключения старого героя («Жизнь

Зоенко⁷, Пастернака⁸. И, разумеется, у Чехова, который, кажется, был вообще первым из писателей (а не критиков), кто сам представил своих героев в терминах, нам близких и уже преподаваемых русской критикой, а именно как *продукт вырождения*. «Я неудачник, лишний человек», — говорит Лаевский в «Дуэли». «Что вы хотите, батенька, от нас, осколков крепостничества?» «Мы вырождаемся...»⁹. Один из последних лишний людей — в изображении бессарабского писателя польско-украинского происхождения Георгия Безвиконого — появился и вовсе в 1990 году (правда, написан роман был значительно раньше)¹⁰.

При всей, казалось бы, изученности темы¹¹ вопрос о том, что делало всех означенных персонажей и, в первую очередь, интересующего нас Печорина лишними людьми *по существу* и что позволяло *считать* их таковыми, остается все же открытым. Задумаемся, не путаем ли мы часто, говоря о лиших людях, причины и следствия¹²? И почему

Клима Самгина» М. Горького) // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Архангельск, 2008. Вып. 14. С. 244–247.

⁷ Арефьева Н. Лишний человек в государстве // Наше наследие = Our heritage. 2010. № 96. С. 98–101.

⁸ Могилянский М. И. Доктор Живаго — «лишний» человек // Могилянский М. И. Жизнь прожить... М., 1995. С. 332–339.

⁹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М., 1977. Т. 7. С. 370.

¹⁰ Безвиконый Г. Г. Последний лишний человек. Роман-Автобиография // Кодры. 1990. № 9. С. 27–41; № 10. С. 118–147; № 12. С. 27–56. См. также: Фомин С. Документы к истории одного романа // Кодры. 1990. № 9. С. 21–26. В этой связи небезынтересно указать на статью Н. Елисеева «Лишний человек на randevu с историей», свидетельствующую о попытке увидеть в герое романа Дм. Быкова «Остромов, или Ученик чародея. Пособие по левитации» (М., 2010) «лишнего человека» (Новый мир. 2011. № 4. С. 208–216). См. также: Иванова Т. Г. «Лишний я человек...»: (Забывтый вологодский этнограф А. А. Веселовский) // Русская литература. 2007. № 2. С. 173–193.

¹¹ Кроме указанных выше работ см. также: Фаустов А. А. К литературному генезису термина «лишний человек» // Филологические записки. Воронеж, 1993. Вып. 1. С. 59–68; Ожешек А. Лишний человек. Барселона, 2000; Макушинский А. Отвергнутый жених, или Основная миф русской литературы XIX века // Вопросы философии. 2003. № 7. С. 35–43.

¹² В качестве одного из примеров подобного рода аберрации можно привести следующий. Традиционно в качестве основных причин появления лишнего героя в русской литературе называются социально-политические: противоречия русской действительности, контраст «цивилизации и рабства» (см.: Герцен А. И. О развитии революционных идей в России (перевод) // Герцен А. И. Собрание сочинений. Т. 7. С. 205), неразвитость общественной жизни николаевской России, где человек не может реализовать свои таланты на официальном поприще. Наконец, несоответствие полученного героями образования европейского типа условиям русской жизни и гнетом николаевской реакции. С этим же, как правило, связывается повышенный драматизм и интенсивность переживаний лишнего человека по сравнению с

лишними оказываются именно *лучшие* герои нашей литературы? Каковы глубинные корни этого явления?

В свое время Л. Я Гинзбург, с присущей ей пронизательностью, в своей книге о Лермонтове писала: «В “Герое нашего времени” Лермонтов тщательно освободил трагедию Печорина от случайных элементов. Печорин молод, красив, материально обеспечен, любим женщинами; нет оснований предполагать, чтобы, подобно Измаилу-Бею, его в прошлом постигла какая-нибудь любовная катастрофа. Душевные страдания Печорина “беспричинны”, и эта беспричинность — черта, внесенная рукой зрелого мастера...»¹³ При этом Гинзбург полагала, что раз у Печорина не было никаких личных оснований для скорби, следовательно, были основания общественного порядка. Представление это и легло во многом в основу *политического осмысления печоринского демонизма*, начало которому положила, как мы увидим чуть далее, отнюдь не Гинзбург.

И все же сводить к русским общественным и политическим условиям печоринский демонизм и сам тип Печорина было не совсем правомерно. Вспомним, например, что в славянофильских кругах, где Лермонтова высоко ценили за его интерес к национальным, народным началам, «Герой нашего времени» был принят весьма настороженно, а сам Печорин истолкован как искусственный характер, не имеющий корней в русской действительности. Но и В. К. Кюхельбекер, прочитав роман в крепости, пожалел, что Лермонтов «истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин»¹⁴. П. А. Плетнев, со своей стороны, также не мог поверить, «чтобы человек с талантом, как Лермонтов, был до такой степени утомителен и даже несносен, как он, в своей княжне Мери»¹⁵. Впрочем, революционно-демократическую критику

его западноевропейскими прототипами. Однако стоит чуть-чуть вдуматься в проблему, как бросается в глаза видимое противоречие. С одной стороны, нам говорят, что разрыв с крепостнической идеологией делает человека лишним, а с другой, что именно социальный уклад делал возможным появление лишних людей. О последнем, несколько упрощая проблему, писал Н. А. Некрасов: «Странное племя, мудреное племя / В нашем отечестве создало время! / Это не бес, искуститель людской. / Это, увы! — современный герой» (*Некрасов Н. А. Саша // Некрасов Н. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1965. Т. 1. С. 220*).

¹³ Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 58. Обратим внимание, что почти столетие спустя столь же беспричинным, не укорененным в социальной действительности делает экзистенциальный кризис своего героя и Сартр в романе «Тошнота».

¹⁴ Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929. С. 291.

¹⁵ Переписка Я. К. Грога с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 145–146.

возмутило именно отсутствие у Печорина общественно-полезной деятельности. Последнее Добролюбов трактовал впоследствии как проявление социальной сущности его характера, имя которой «обломовщина» («Что такое обломовщина?», 1859).

На фоне всех этих откликов примечателен отклик великой княгини Марии Павловны (она же — великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенах), сумевшей уловить нечто весьма важное именно в характере Печорина: «Его роман отмечен талантом и даже мастерством, но если и не требовать от произведений подобного жанра, чтобы они были трактатом о нравственности, все-таки желательно найти в них направление мыслей или намерений, которое способно привести читателя к известным выводам. В сочинении Лермонтова не находишь ничего, кроме стремления и потребности вести трудную игру за властвование, одерживая победу посредством своего рода душевного индифферентизма, который делает невозможной какую-либо привязанность»¹⁶. Мария Павловна, воспитанная в том числе и на Гете, провела далее естественную для нее параллель: Печорин — это, дескать, *заимствование*, сделанное «у Мефистофеля Гете», только с тою большою разницей, что в «Фаусте» «диавол вводится в игру лишь затем, чтобы помочь Фаусту, и остается второстепенным персонажем. Лермонтовский же герой, напротив, является главным действующим лицом»¹⁷. Другой напрашивающейся параллели — а именно с героями «Опасных связей» Шодерло де Лакло, подобным же образом ведущими борьбу за власть¹⁸, — Мария Павловна не провела. В сущности, ей не хватило в лермонтовском романе телеологии зла, выводов, на которые бы наталкивала героя сама жизнь. То есть, говоря упрощенно, дидактики.

Другим суждением о романе, кажется, более отвечавшим замыслу самого Лермонтова, было суждение А. А. Григорьева, исходившего из представлений не своей, но лермонтовской, «иной титанической эпохи». Печорин, готовый «играть жизнью при всяком удобном и неудобном случае, этой своей стороною был не только героем своего времени, но едва ли не один из наших органических

¹⁶ Цит. по: *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 114 (оценка Э. Г. Герштейн суждения Марии Павловны о Печорине несколько разнится с той, что предложена здесь).

¹⁷ Там же.

¹⁸ О возможном влиянии романа «Опасные связи» Лакло на творчество Лермонтова см.: *Якушева Г. В.* К родословной «Героя нашего времени» // Пушкинские чтения 2002. М., 2003. С. 172–176.

типов героического». Печорин, полагал Аполлон Григорьев, — «сила, без которой жизнь закисло бы в благодушествовании Максимов Максимовичей...»¹⁹

Потребность *вести трудную игру за властвование и игра жизнью* при всяком удобном и неудобном случае как *выражение героического...* Запомним два эти определения, чтобы вернуться к ним чуть позже.

В литературной критике давно уже утвердилось представление о Печорине — литературном образе, возникшем как переосмысление *романтического героя*. И это — несмотря на споры, которые длительное время велись по поводу художественного метода романа, которому одни приписывали статус романтического, другие же стремились видеть в нем образец русского реализма. Сейчас эти споры поутихли, да, собственно, не в них и дело. Важнее определить характерологию романтического героя, без понимания которой трудно вообще понять Печорина, тем более что в отношении ее и по сей день бытуют непростительные стереотипы (романтический герой как герой влюбленный, ищущий приключений и т. д. — стереотипы, которые очень точно уже при их зарождении были спародированы самими романтиками²⁰).

Бодлер, много и глубоко размышлявший о сущности романтизма, однажды заметил: романтизм заключается «не в выборе сюжетов, но в восприятии мира» («Салон 1846 года») ²¹. Одной из составляющих подобного романтического мировосприятия была, вне всякого сомнения, категория *свободы*. Свободы, понятой как *нарушение правил*²², и красоты, осмысленной в ее *отступлении от правил*.

¹⁹ Григорьев А. Лермонтов и его направление: Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. 1862. Дек. С. 34. См. также: Григорьев А. Собрание сочинений: В 14 т. М., 1915. Т. 7. С. 96.

²⁰ Так, например, в ранней статье г-жи де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) приводится пародийная сцена перебранки между мужем и женой, которую вбежавший в дом глухой друг принимает за романтическую сцену объяснения в любви.

²¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 65–66.

²² Так, Ювдейл Прайс в «Опыте о живописном в сравнении с возвышенным и прекрасным» (1794) поясняет: «Греческий храм прекрасен, пока он нов и в нем все части целы, когда же он превратится в развалины, он станет живописным. Живописное — счастливое сочетание красок и форм, расположенных вне всякой симметрии и правил» (*Price U. An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful. London, 1796. P. 47*). Этот же принцип ложится значительно позже в обрисовку В. Гюго образа Квазимодо.

Параллельно в романтическом восприятии мира утверждалась категория *возвышенного*, неотделимая от представления о бесконечном, таинственном, страшном. Эдмунд Берк, чья философская эстетика во многом предопределила романтическое мирозерцание, связывал *величественное* со страхом (все, что вызывает страх, одновременно величественно). А Сенак де Мейлан, еще один, на этот раз французский предшественник романтизма, в 1787 году в «Размышлении о духе и нравах» писал: «Если в их [людей. — Е. Д.] душе и сохраняется какая-то энергия, то только новое несчастье может стать единственным средством, чтобы вывести их из вялости»²³.

Возвышенное — страх — ужасное... Это было именно то, что пришло на смену успокоительной просветительской триаде: истина — добро — красота.

О том, что человек в новую эпоху, которую ныне принято называть эпохой романтической, ощутил всесилие и свободу, говорили романтики самого различного толка. Хрестоматийно известно высказывание Шеллинга, писавшего о «прекрасном времени», когда «человеческий дух был раскован, считал себя вправе противопоставить всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно»²⁴. Но и Гюго, уже в 1820-е годы, в предисловии к своей драме «Эрнани», определял романтизм как «либерализм в литературе»: «Свобода искусства, свобода общества — вот та двойная цель, к которой единодушно должны стремиться все последовательные и логично мыслящие умы»²⁵.

Все это вплотную подводит нас к обрисовке Лермонтовым образа Печорина, постоянно становящегося причиной несчастий других — но и выводящего их тем самым из раз и навсегда заданного круга (вспомним высказывание А. Григорьева о «жизни», которая без Печорина «закисла бы в благодушествовании Максимов Максимовичей»). Истинный смысл приобретают в этом контексте и размышления Печорина о свободе как главной для него ценности: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? куда я себя готовлю? чего жду от будущего?...» (VI, 314).

Понятно при этом, что такая эстетизация индивидуализма, подменившая и разум, и здравый смысл, господствовавшие в

²³ *Meilhan S. de. Considérations sur l'Esprit et les Moeurs. Paris, 1787. P. 8.*

²⁴ Европейское искусство XIX века. 1789–1871. М., 1975. С. 28.

²⁵ *Гюго В. Предисловие <к «Эрнани»> // Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1953. Т. 3. С. 170.*

предшествующую эпоху, чревата была опасностями. Ненависть ко всему, что могло стать препятствием индивидуализму или страсти, вызывала презрение и к тихим домашним радостям, и к устоявшимся общественным институтам. Крайним же выражением этого явления было обожествление страсти, приводившее к невероятным фантазиям и дебошу.

Все это на самом деле в той или иной степени присутствовало и в характерологии Печорина. И отказ от традиционной морали — игра не по правилам (как не вспомнить здесь «недостойное» поведение Печорина с княжной Мери). И притяжение к себе (а точнее, к людям, его окружающим) все новых несчастий (вспомним: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (VI, 260) или: «И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» (VI, 321)). И декларация индивидуализма, неотделимого от идеи возвышенной свободы, делавшая Печорина столь «гадким» в глазах одних и столь привлекательным в глазах других. А ведь именно об этом и говорит в романе Вера: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно, ничей взор не обещает столько блаженства, никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, — и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» (VI, 332–333).

Обратим внимание еще и на следующее. С самого своего зарождения романтизм постулировал себя как искусство современности²⁶. Вспомним еще раз Бодлера: «Для меня романтизм есть наиболее современное, наиболее актуальное выражение прекрасного. Кто говорит о романтизме, говорит о современном искусстве...»²⁷ И в этом плане Лермонтов очень хорошо знал, что делал, когда давал своему роману название «Герой нашего времени», подчеркивая тем самым его соотнесенность с «сегодняшним

²⁶ О специфике «современности» романтического искусства см.: Мильчина В. А. Вступительная статья // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 12.

²⁷ Бодлер Ш. Что такое романтизм? // Бодлер Ш. Об искусстве. С. 165.

днем» — той самой *современностью* (modernité), которая как раз и была открыта в полной мере романтизмом.

Но здесь мы подходим еще к одной теме. Конечно, название романа Лермонтова содержит в себе вполне конкретную литературную отсылку: к текстам Н. М. Карамзина («Рыцарь нашего времени»²⁸) и Альфреда де Мюссе («Исповедь сына века»²⁹). Но оно же возвращает нас и к проблеме пресловутого генетического родства «лишнего человека» Печорина с галереей современных, *романтических героев* западноевропейской литературы, начиная со «Страданий юного Вертера» И. В. Гете, «Рене» Ф. Р. Шатобриана, «Обермана» Э. Сенанкура, «Паломничества Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона и вплоть до «Адольфа» Б. Констана, «Красного и черного» Стендаля, «Исповеди сына века» А. Мюссе. Родства, освященного словарными компендиумами и оттого прочно вошедшего и в наше сознание, и в историко-литературные модели сравнительного литературоведения.

Парадигма подобного родства, слегка напоминающая, правда, желание гоголевской Агафьи Тихоновны «губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмина, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча...»³⁰, сложилась, разумеется, не вчера. Но задумаемся: насколько данная генеалогия вообще правомерна? насколько урок упомянутых выше авторов мог быть усвоен как самим Лермонтовым, так и его героем? Что именно, помимо самого статуса *современного героя*, роднило всех этих персонажей между собой?

Сюжет 1. «Страдания юного Вертера»

Роман совсем еще молодого Гете, пользовавшийся впоследствии таким успехом у читателей, каким не пользовалось ни одно его произведение, включая и «Фауста», стал для гетевских современников открытием нового типа человеческой личности. У разума, до тех

²⁸ См., например: *Екимова Т. А.* Герой времени в изображении Н. М. Карамзина // Литература в контексте современности. Челябинск, 2007. С. 50–51; *Алпатова Т. А.* «История души человеческой» в зеркале повествования: Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и традиции прозы Н. М. Карамзина // Литература в школе. 2008. № 1. С. 7–11.

²⁹ См., например: *Коровицына Е. А.* Идея личности в России и Франции начала XIX в.: М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» — А. де Мюссе «Исповедь сына века» // Русская литература и философия: Постигание человека. Липецк, 2002. С. 49–54.

³⁰ *Гоголь Н. В.* Женитьба // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1949. Т. 5. С. 37.

пор доминировавшего в обществе, появилась альтернатива. И этой альтернативой стало чувство. Поначалу, правда, речь шла — и это принципиально важно для понимания феномена Вертера — в первую очередь о религиозном чувстве, в котором еще ощутимо было влияние пиегизма — мистического религиозного движения, ориентировавшего человека не на церковь, но на внутреннее религиозное переживание Бога. Однако постепенно жизнь чувства, понятая как единение с Богом, стала приобретать все более светский характер и определяться как чувствительность (*Empfindsamkeit*) — одно из ключевых понятий последней трети XVIII века. Эпитет «священный» стал легко применяться к созерцанию природы, к любви, к искусству³¹.

Открытие Гете как раз и заключалось в том, что эти две области, мирскую и духовную, он соединил воедино: любовное чувство, описанное им в романе, оказалось тождественным чувству религиозному — в той же мере, в какой религия была осмыслена как тождественная любви³². То, что в «Вертере» любовь и религия стали двойной тематикой романа, отразилось уже в его названии. Вынеся в заголовок слово «*Leiden*» («Страдания»), которое в Германии XVIII века употребляли в первую очередь по отношению к страданиям Христа, Гете почти приравнял в своих страданиях любящего героя к Богу. Именно тема религиозного значения любви и сделала роман провозвестником новой эпохи. Именно после «Вертера» в Германии появилась светская религиозность, «религия сердца», связанная, в частности, с философским идеализмом. Это был поистине первый роман новой *Weltfrömmigkeit* (дословно: религиозность мира), в котором проигрывались две мистерии: любви и религии, любви и смерти³³.

В чем же заключалась причина отчуждения гетевского героя — отчуждения, возможно, наиболее радикального из всех последующих, ибо закончившегося, как мы помним, самоубийством? А ведь если

³¹ В этом смысле непосредственным предшественником «Вертера» в немецкой литературе был Клопшток (1724–1803), поэт утонченного созерцания природы, любви, дружбы — и одновременно автор религиозной поэмы «Мессиада».

³² Тайна тождества религии и любви всегда существовала для Гете, и когда он, уже в зрелом возрасте, читал персидские стихи, то более всего был поражен их любовной мистикой: способностью подниматься с земли на небеса и наоборот, соединять сферу высокой религии и чувственной любви. См. подробнее: *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гете: Смысл и форма // Гете И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 600–680.

³³ См. подробнее: *Дмитриева Е. Е., Лагутина И. Н.* Иоганн Вольфганг Гете // История немецкой литературы: Новое и новейшее время. М., 2014. С. 294–296.

читать роман внимательно, то можно заметить, что парадоксальным образом любовь приводила Вертера к самоубийству лишь внешне, фабульно. На самом деле мысль о смерти впервые появлялась у него еще до того, как он узнал Лотту. Религиозное томление, которое есть томление по всему бесконечному, лишь по мере развития романа начинало пронизывать и любовь. А потому для Вертера смерть становилась выходом из ограниченности вообще: ограниченности мира и ограниченности любви. Это была свободная смерть и смерть ради свободы.

В этом смысле «Страдания юного Вертера» можно рассматривать одновременно и как чувствительный роман, и вместе с тем как роман, который продемонстрировал всю катастрофичность чувствительности — той самой «религии сердца», которая оказалась одновременно и эпохальным открытием, и разверзнувшейся для целого поколения бездной. И не случайно наиболее резкой критике роман подвергся в первую очередь со стороны не только теологов³⁴, что в общем-то вполне объяснимо, но также и пиетистов, потребовавших запретить «безбожный роман» и не почувствовавших собственную за него ответственность.

Впоследствии в своей автобиографической книге «Поэзия и правда» Гете определил синдром болезни так: «Действие моей книжечки было велико, можно сказать, даже огромно — главным образом потому, что она пришлась ко времени. Как клочка тлеющего прута достаточно, чтобы взорвать большую мину, так и здесь взрыв, произошедший в читательской среде, был столь велик потому, что юный мир уже сам подкопался под свои устои, потрясение же было таким большим потому, что у каждого скопился избыток взрывчатого материала — преувеличенных требований, неудовлетворенных страстей и воображаемых страданий» (книга 13)³⁵.

Сюжет 2. «Рене» Франсуа-Рене Шатобриана

Преувеличенные требования, неудовлетворенные страсти и воображаемые страдания, о которых говорил Гете, стали содержанием

³⁴ Теологический факультет в Лейпциге высказался против романа, и по его рекомендации «книжная комиссия» Саксонского курфюршества запретила 30 января 1775 года лейпцигским книготорговцам его распространение под угрозой штрафа в 10 талеров. В Италии миланский епископ также заставил приходских священников скупить все экземпляры книги — для уничтожения.

³⁵ *Гете И. В.* Из моей жизни: Поэзия и правда / Пер. с нем. Н. Ман // Гете И. В. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 498.

еще одного эпохального романа (иногда его называют также повестью), написанного более четверти века спустя после появления «Страданий юного Вертера». При этом связь, существующая между двумя данными литературными текстами, покоилась не только на характерологии героя, путь которого вел к самоубийству (реализовавшемуся в романе Гете и задуманному, но не исполненному в «Рене»), но также и на той религиозной составляющей, которая, как мы уже видели, во многом определила отчуждение Вертера. Что касается повести «Рене», то здесь следует еще раз напомнить о хорошо известном: задумана она была как иллюстрация к главе «О смутности страстей» книги Шатобриана «Гений христианства», целью которой было «доказать, что из всех религий, которые когда-либо существовали, христианская религия есть наиболее поэтическая, наиболее гуманная, наиболее благоприятствующая свободе, искусствам и литературе»³⁶. Соответственно и повесть должна была также «заставить любить религию и показать ее пользу». Однако задумав ее как демонстрацию христианской идеи, Шатобриан на самом деле показал, как это уже случилось с ним и ранее в «Атале» (повести, которую нередко называли «французским Вертером»), что романтический индивидуализм в определенном смысле есть тоже продукт христианства. Наши страдания порождены не цивилизацией, как думал Руссо, а несовершенством человеческой природы. Скорбь, вечное томление, погоня за несуществующим идеалом — таков удел человека, будь то американский дикарь или образованный европеец. Христианская же вера только усиливает это томление. Она постоянно рисует нам картины земного страдания и небесных радостей, порождая тем самым в нас неистощимую мечтательность и, как результат, отсечение всех связей с внешним миром³⁷.

Так вновь, как когда-то у Гете, проявляется и у Шатобриана дуализм в решении трагического конфликта героя: величие Рене, как и Вертера, неразрывно связанное с воспитанием христианской идеей, мыслится одновременно и как болезнь героя, и как внутреннее основание его катастрофы. Подобно лорду Бристоллю, английскому епископу, назвавшему в разговоре с Гете его «Вертера» «книгой совершенно безнравственной, заслуживающей проклятия»³⁸, в христианстве «Рене»

³⁶ Chateaubriand F. R. de. Génie du christianisme. Paris, 1865. P. 27.

³⁷ См. подробнее монографию Эммануэля Годо (*Godó E. Génie du christianisme de Chateaubriand. Paris, 2011*).

³⁸ *Goethe. Werke* (Weimarer Ausgabe — WA). I. Bd 36. S. 256 (Biographische Einzelheiten).

современники усмотрели более богоборчество, чем веру. Мнение, которое не смогли поколебать и заключительные примирительные слова отца Суэля: «Расширьте несколько ваш взгляд, и вы скоро убедитесь, что все страдания, на которые вы жалуетесь, — чистейший вымысел. <...> Всякий, получивший силы, должен посвятить их на служение своим ближним»³⁹. Слова, парадоксальным образом словно предвещавшие русское решение проблемы лишнего человека Н. А. Некрасовым в уже цитированных нами выше строках из его поэмы «Саша».

Сюжет 3. «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона

Все мы помним откровение пушкинской Татьяны, попавшей в библиотеку Онегина: «Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще...»⁴⁰ Откровение, надолго утвердившее в нашем сознании преемственность Онегина, а вместе с ним и других лишних людей русской литературы по отношению к Чайльд-Гарольду.

Но, по-видимому, Татьяна не слишком внимательно читала (если вообще читала) финал байроновской поэмы. Позволю себе напомнить его здесь:

Прости! Подходит срок неумолимо.
И здесь должны расстаться мы с тобой.
Прости, читатель, спутник пилигрима!
Когда его признаний смутный рой
В тебе хоть отзвук находил порой,
Когда хоть раз им чувства отвечали,
Я рад, что посох взял избранник мой.
Итак, прощай! Отдав ему печали, —
Их, может быть, и нет, — ищи зерно морали.⁴¹

О чем идет здесь речь? О заведомом ли обмане читателя, которому лишь в последних строках автор позволил догадаться: печали героя-«избранника» суть печали не существующие. А точнее — существующие лишь в зеркальном отражении ожиданий читателя. И тогда неожиданно получается, что Пушкин — глазами Татьяны —

³⁹ *Шатобриан Р. Ренэ* / Пер. с фр. Н. Чуйко // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М., 1932. С. 76 (серия романов «История молодого человека XIX века»).

⁴⁰ *Пушкин*. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 149.

⁴¹ *Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда* / Пер. с англ. В. Левика // Байрон Дж. Г. Сочинения: В 3 т. М., 1974. Т. 1. С. 297.

увидел в Онегине не просто подражание модному литературному герою, но лишь двойной фантом, *призрак призрака* («Чужих причуд истолкованье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?»⁴²). Впрочем, кажется, ни Пушкин, ни тем более Татьяна подобный смысл в совершенное в библиотеке открытие не вкладывали.

На самом деле, степень мистификации Байроном своего читателя, свято уверовавшего в истинность *романтического сплина* Чайльд-Гарольда, до сих пор еще недостаточно оценена. Современники, а вслед за ними и потомки, поверили в мрачный сплин героя потому, что он отвечал их «горизонту ожидания»⁴³. «Бог судья покойнику Байрону! Его мрачный сплин заразил всю настоящую поэзию и преобразил ее из улыбающейся Хариты в окаменяющую Медузу», — писал Н. Надеждин⁴⁴. Так и леди Блессингтон, встретившись с еще живым Байроном, ожидала увидеть рокового странника, «сумрачного Чайльд-Гарольда», и удивилась, увидев перед собой гостеприимного хозяина, остроумного человека, без тени роковой меланхолии⁴⁵.

Надобно сказать, что более поздние произведения Байрона, — те, которые принято называть восточными поэмами, — несколько более соответствовали уже закрепившейся к тому времени за ним репутации «демонического поэта», создателя образа романтического (байронического) героя.

Вспомним, что первое значительное произведение Байрона — нашумевшая в свое время сатира «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809) — было направлено не только и не столько против издателя журнала «Эдинбург ревью», в котором была напечатана резкая критика на первый поэтический сборник Байрона «Стихи досуга» (1807), но и против тех, кого позже в Англии почитали романтиками (причем в значительно большей степени, чем самого Байрона) — против Вордсворта, В. Скотта и Кольриджа. Сатира эта, содержащая выпады в адрес «непроходимой темноты — всегда

⁴² Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 149.

⁴³ В этом легко убедиться, обратившись к известному исследованию В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л., 1924). См. также: *Рак В. Д.* Байрон // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18–19: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 38–59. О понятии «горизонт ожидания» см.: *Jaus H. R.* Pour une esthétique de la réception. Paris, 1978. P. 53–54.

⁴⁴ *Надеждин Н. И.* Литературные опасения за будущий год // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 58.

⁴⁵ Впечатление это описано в знаменитой книге леди Блессингтон «Разговоры с лордом Байроном». См.: *Вайнштейн О.* Денди. Мода. Литература. Стиль жизни. М., 2005. С. 401–402.

дорогого гостя современных поэтов»⁴⁶, натянутого вымысла, который один заставляет современных бардов петь, во многом была основана на положениях эстетики А. Поупа, критиковавшего отступления от классической ясности, трезвости и простоты (соответственно и излишняя чувствительность и прегрешения против здравого смысла, которые Байрон находил в поэзии Соути и Вордсворта, критиковались им как оскорбление разума). Классические пристрастия Байрона, а также его сатирический дар в духе Поупа не следует забывать и при оценке его поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», написанной в последующие годы не только под впечатлением двухгодичной поездки Байрона в духе традиционного *Kavalier-Tour*, но еще и как ответ на появившуюся уже тогда романтическую прозу (литературу) и, в частности, на тип героя, созданного Гете в «Страданиях юного Вертера» и Шатобрианом в «Рене». О последних двух произведениях, особенно в русскоязычной критике, нередко вспоминают, желая воссоздать родословную байроновской поэмы. И гораздо меньше обращают внимания на то, что описанная Байроном романтическая *болезнь века* являла собой в большей степени критику того, что позже в Англии будет именоваться романтизмом⁴⁷: превращения поэтического стиля в предмет веры (вспомним знаменитое определение Кольриджем *poetic faith* как упразднения неверия, «suspension of disbelief»), использования поэтических (романтических) формул как реальных, с чем, собственно, и спорил в первую очередь Байрон. Именно поэтому Байрон и помещает самого себя в центр своего произведения и создает из «романтического» самовыражения симулякр искренности, своего рода брехтовский театр задолго до появления Брехта⁴⁸. Именно потому поэзия, в особенности раннего Байрона, есть не поэзия истекающего кровью сердца, но поэзия, которая призвана дополнить этикетку романтической поэзии сердца. Байрон тем самым создает в поэзии некий конструкт «Байрона», но вместе с тем и постоянно подвергает этот романтический образ препарированию. Отсюда — фантом биографизма, возникающий при прочтении его произведений, желание найти текст подкрепление во внетекстовой

⁴⁶ Байрон Дж. Английские барды и шотландские обозреватели. Сатира / Пер. с англ. П. Вейнберга // Байрон Дж. Полное собрание сочинений в переводе русских поэтов. СПб., 1894. Т. 3. С. 409.

⁴⁷ В отличие от Германии понятие «романтизм» (romanticism) в Англии более позднего происхождения.

⁴⁸ См. подробнее: *McGann J. J. Byron and the Anonymous Lyric // Romanticism. A Critical Reader / D. Wu (ed.). Oxford, 1996. P. 244–259.*

реальности, на которые «купились» целое поколение как европейских (в меньшей степени английских), так и русских его почитателей⁴⁹ и на которые одновременно и купился и не купился в «Евгении Онегине» Пушкин, предпочтя предусмотрительно «заметить разность / Между Онегиным и мной»⁵⁰. Значение же Байрона как романтического поэта как раз и заключалось в особой технике иронии, которой он сообщил видимость искренности, проявление его лирического дендизма⁵¹, которое сам он определял как протеизм (*chameleonism*), позже — как *mobility*⁵², всячески протестуя против того, чтобы его отождествляли с его героями, маскарадный характер которых он осознавал.

Сюжет 4. «Адольф» Бенжамена Констан

О Б. Констане говорили как о человеке, сотканном из противоречий: скептик, создавший в своих политических и публицистических статьях самую догматическую систему из всех возможных; человек весьма невысокой нравственности, основавший свою политическую систему на уважении к нравственным законам; человек с удивительной прямолинейностью мысли и неуверенностью в поведении; почти великий по разуму, почти дитя по воле. При этом его всем известная нерешительность была нерешительностью человека, постоянно одержимого бурной деятельностью. Его видели в Палате, на скамье депутатов, пишущего одновременно двадцать писем, то прерывающего оратора, то самого произносящего точную, блестящую, смущающую всех речь. В частной жизни он любил свет: обеды, ужины, вечера, споры, игру. Ему было приятно всякое сильное ощущение, способное потрясти нервы, он дрался на дуэли двадцать раз — последний раз уже больной и бессильный, сидя в кресле, опираясь одной рукой, а другой держа оружие. Любовные интриги в

⁴⁹ См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924; Великий романтик: Байрон и мировая литература. М., 1991; *The reception of Byron in Europe: In 2 vol.* London; New York, 2004.

⁵⁰ *Пушкин.* Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 28.

⁵¹ Так, например, морское одиночество становится во второй песне «Паломничества Чайльд-Гарольда» предметом романтического размышления, вполне в духе Вордсворта. Однако размышление это все же вторично, ибо является размышлением об *идее* подобного размышления.

⁵² См. примечание Байрона к 16-й песне «Дон-Жуана» (строфа 97): «По-французски — “*mobilité*”. Я не уверен, что существует английское слово *mobility*, но оно выражает качество, более характерное для других стран, но иногда встречающееся и у нас. Его можно определить как чрезмерную чувствительность к непосредственным впечатлениям, не исключаящую, однако, память о прошлом. Хотя это свойство иной раз полезно для того, кто обладает им, оно очень мучительно и тяжело» (*Байрон Дж. Г.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. С. 532).

его жизни, начатые, брошенные, снова завязываемые, чередовались с отчаянием, утомлением и восторгами. В определенном смысле это был Дон-Жуан, наполняющий свою жизнь как можно более сильными, живыми и разнообразными ощущениями, не способный пожертвовать ни одним из них ради долга или здравого смысла. Но этот Дон-Жуан был добрым, во всяком случае, совестливым: он не радовался причиненному им злу, но жестоко страдал от него, он не сочинял сам своих чувств и ощущений, он их скрупулезно анализировал⁵³. Собственно, из этого анализа и родился его роман «Адольф» — свидетельство удивительной попытки человека (и героя, и создавшего его автора) быть искренним наедине с самим собой⁵⁴. Великим роман стал благодаря тому анализу движений и противоречий человеческого сердца, равно которому трудно было бы что-либо найти в предшествующей литературе. Это был роман подлинных психологических открытий, сущность которых отчасти сформулировал и сам автор, объясняя свой метод письма тем, что одна «часть нашего существа... можно сказать, наблюдает за другой»⁵⁵. Последнее, казалось бы, приближает нас и к роману Лермонтова, герой которого (Печорин) дает сходную формулу своего существования: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» (VI, 324) (о том, что это сходство на самом деле оборачивается расхождением, мы поговорим чуть позже).

Почему человек совершает то, что он не хочет совершать? Чем объясняется внутренний разлад человека с самим собой? Почему наши желания, убеждения и действия так часто не совпадают? «Мы существа столь восприимчивые, — читаем мы в “Адольфе”, — что действительно начинаем переживать те чувства, которые сперва только разыгрывали»⁵⁶. С психологическим анализом связана была

⁵³ См. об этом не потерявшую до сих пор своего значения монографию Шарля де Бо «Блеск и нищета Бенжамена Констана» (*Bos Ch. de. Grandeur et misère de Benjamin Constant*. [б. м.], 1946).

⁵⁴ См.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М., 1999. О психологизме романа «Адольф», оказавшемся принципиально важным для Лермонтова, см.: Вольперт Л. Лермонтов и литература Франции. Таллин, 2005. С. 282–284. О характере автобиографизма Б. Констана см.: Мильчина В. О Бенжамене Констане и его автобиографической прозе // Констан Б. Проза о любви. М., 2006. С. 17–28.

⁵⁵ Анализ этой особенности письма Констана см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 277.

⁵⁶ Констан Б. Адольф / Пер. с фр. Е. Андреевой // Шагобриан Р. Ренэ. Констан Б.

и основная проблематика романа: конфликт между потребностью любить и неспособностью любить, в результате чего человек оказывается обреченным на фатальное одиночество («Как тяготила меня эта свобода, о которой я столько раз сожалел! Как сильно недоставало моему сердцу той зависимости, которая так часто возмущала меня! <...> я был на самом деле свободен; я не был больше любим; я был чужим всему миру»⁵⁷).

«Адольф» был воспринят в России как один из тех романов французской литературы, которые отразили «болезнь века» — одиночество, солипсизм, сознание собственной исключительности⁵⁸. Но вместе с тем Констан тонко уловил и всю психологическую уязвимость теории так называемого гениоцентризма — исключительной романтической личности. Уязвимость же ее заключалась в том, что исключительная личность считает для себя все дозволенным, поскольку вина в любом случае ложится на общество и на обстоятельства. «И я ненавижу это тщеславие рассудка, думающего, что можно извинить то, что он объясняет. Я ненавижу это высокомерие, которое занимается самим собою, повествуя о причиненном им зле, притязающее на соболезнование, в то время как оно описывает самого себя. <...> Я ненавижу эту слабость, всегда обвиняющую других в собственном бессилии, и не видящую, что зло находится не в окружающем, но в ней самой», — читаем мы в финале романа⁵⁹. И приговор этот звучит сильнее, чем упомянутый выше вердикт отца Суэля в отношении Рене. Сторонняя точка зрения, во многом ригористичная и направленная на мир внешний, заменяется гневной отповедью издателя, увидевшего опасность именно в безднах человеческого подсознания.

Сюжет 5. «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе

Тот, кого впоследствии называли «сыном века» («дитя века», если переводить дословно), ассоциируя его с героем самого известного его романа, вовсе не испытал, на самом деле, трудностей, доставшихся

Адольф. С. 112.

⁵⁷ Там же. С. 142.

⁵⁸ О том, что это восприятие, инициированное в первую очередь Пушкиным и вслед за ним Вяземским, переводившим роман, не совпадало с его французским восприятием, в котором на первый план выступала автобиографичность, заставлявшая современников искать в романе прежде всего обстоятельства жизни самого Констан, см.: Мильчина В. А. «Адольф» Бенжамена Констан в переводе П. А. Вяземского: Поиски «метафизического языка» // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2006. Вып. 2. С. 128–138.

⁵⁹ Констан Б. Адольф. С. 143.

на долю многих представителей его поколения. Выходец из семьи вандомских аристократов, чей дед дружил с философами XVIII века, чей отец был издателем Ж.-Ж. Руссо, а старший брат, Поль, талантливым литератором, Мюссе принадлежал к золотой молодежи своего времени. В 19 лет он — завсегдагой не только Жокей-клуба, но еще и Большого Сенакля, знаменитого литературного салона, неразрывно связанного с историей французского романтизма, где он быстро усваивает экзотическую манеру повествования, подразумевающую в том числе и интерес к темным и таинственным сюжетам (месть, страсть, отчаяние, отравления, убийства, самоубийства) — всему тому, что во Франции того времени казалось неотделимым от самого понятия романтизм.

Впрочем, была в ультраромантизме молодого Мюссе изначально и некая ересь. Так, в поэме «Мардош», повествовавшей о парижском щеголе, попытавшемся превратить дом сельского кюре в дом свиданий, которая своей шутливой тональностью стояла особняком от остальных поэм первого поэтического сборника Мюссе «Итальянские и испанские поэмы» (1829), он неожиданно позволил себе посмеяться над обыкновением Гюго вместе с другими членами Сенакля подниматься по вечерам на башню Собора Парижской Богородицы, чтобы полюбоваться закатом (так, герой поэмы Мардош ложится спать, «когда вечерней дымке рады, / Коты на чердаках заводят серенады, / А господин Гюго глядит, как меркнет Феб»⁶⁰). Окончательно же разрыв Мюссе с Сенаклем оформился после публикации «Писем Дюпюи и Котоне» (переписки двух провинциалов, пытающихся разобраться в сущности романтизма), явивших собой, по сути, первую пародийную историю романтизма во Франции. Об этом размежевании с романтиками впоследствии Сент-Бев скажет: «Новая поэтическая школа до той поры охотно бывала религиозной, возвышенной, несколько выпреренной или сентиментально-мечтательной <...>. Мюссе сразу же бросил вызов этой торжественности и сентиментальности <...>. Какой богохул, какой распутник! — раздавалось со всех сторон...»⁶¹

О порочности Мюссе, его эпатаживавшей многих современников жизни денди, который в свои двадцать лет уже все познал, ходили легенды. Но те же современники отмечали и печать отверженности,

⁶⁰ Мюссе А. де. Мардош / Пер. с фр. В. С. Давиденковой // Мюссе А. де. Избранные произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 81.

⁶¹ Сент-Бев Ш. Альфред де Мюссе // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. С. 467.

которую носил на себе многообещающий юноша, «странную меланхолию, что-то болезненное, темное <...> что-то от отчаяния человека, потерпевшего кораблекрушение»: «Не человек, а тень, преждевременная руина»⁶². Благоприятные условия рождения, высокий поэтический дар парадоксальным образом сослужили неблагоприятную службу Мюссе. Поразительная его одаренность сразу во многих областях имела оборотной стороной глубочайшую неуверенность в себе, раздвоение личности (неслучайно так настойчиво звучит тема двойника и двойничества в его творчестве). «Два духа завладели мною, — писал он позже Жорж Санд. — Добрый ли то дух или злой? Нет, я в это не верю: ибо тот, который пугает тебя, скептический, страшный, ужасный, причиняет зло лишь потому, что неспособен делать добро, так, как он его понимает!»⁶³ Эта внутренняя неуверенность в себе осложнялась еще и политической ситуацией: общество, которое после июльских дней 1830 года мечтало о славе, свободе, самостоятельности человека противопоставило мир призрачный и фантазмагорический, не давало никакой надежды на самоосуществление. «Я хотел бы быть человеком, а не разновидностью человека», — пишет Мюссе своему брату⁶⁴.

Именно июльские дни заставляют его сделать потрясшее его открытие — одновременно собственной неспособности на какое-либо действие и уверенности в том, что в мире, каков он есть, всякое действие не только бессмысленно, но еще и дурно (поэма «Стерильные желания», 1830). Это открытие во многом объясняет и тот опыт, через который последовательно проходит Мюссе — опыт дебоша, который он сам определяет как «политику наихудшего». Многие объясняли дебош Мюссе слабостью его характера, любовными разочарованиями, дурным влиянием друзей и т. д. Ему же самому он представлялся как следствие собственной потребности в абсолютном знании, — единственном средстве, которым еще обладает человек, желающий постичь правду.

Также и герои Мюссе, и в первую очередь герой его романа «Исповедь сына века» Октав, имели общую с ним черту — неспособность быть счастливым, которая была не столько результатом печального жизненного опыта, сколько проистекала от абсолютной

⁶² *Tieghem Ph. Van. Musset. Paris, 1969. P. 28.*

⁶³ Цит. по: *Mariéton P. Une histoire d'amour: Georges Sand et A. de Musset. Paris, 1897. P. 78.*

⁶⁴ Цит. по: *Milner M. Histoire de la Littérature Française de Chateaubriand à Beaudelaire. Paris, 1996. P. 304.*

потребности счастья, которую жизнь не в состоянии удовлетворить. Любовь, казалось бы, единственно способная заполнить пустоту, в сознании Мюссе наделялась таким абсолютом, что оказывалась неспособной осуществиться в этой жизни. Этой же проблематике были посвящены и драмы Мюссе, которые он создавал в первой половине 1830-х годов («О чем мечтают молодые девушки», «Капризы Марианны», «С любовью не шутят»). Как и «Адольф», роман «Исповедь сына века» (1836) был во многом автобиографическим романом. И это был роман о том, как постепенно беспечность, неверие, дебош, следствие тоски по абсолюту развращают сына века. Но для читателя того времени, по-видимому, важнее оказалось другое: тот исторический контекст, в который Мюссе вписал своего героя — молодого человека, рожденного в наполеоновскую эпоху, но рожденного слишком поздно, чтобы стать соучастником национальной славы, — человека, глубоко переживающего собственное бездействие и свою историческую не востребованность: «И тогда на развалинах мира уселась встревоженная юность. Все эти дети были каплями горячей крови, затопившей землю. Они родились в чреве войны и для войны. Пятнадцать лет мечтали они о снегах Москвы и о солнце пирамид. Они никогда не выходили за пределы своих городов, но им сказали, что через каждую заставу этих городов можно попасть в одну из европейских столиц, и мысленно они владели всем миром. И вот они смотрели на землю, на небо, на улицы и дороги: везде было пусто — только звон церковных колоколов раздавался где-то вдаль»⁶⁵.

Настало время вернуться к вопросу о том, действительно ли все упомянутые выше европейские «сыны века» составляли некий единый ряд и насколько, с другой стороны, вписывался в этот ряд русский «лишний человек», в частности, Печорин.

Рискуя несколько упростить реальное положение вещей, отметим следующее. Конечно, всех персонажей объединяет определенный гениоцентризм, открытый немецкими штюрмерами, запечатленный Гете в его «Вертере» и проявившийся затем в литературных героях английского и французского романтизма. Однако внутри этой парадигмы прослеживается и определенная эволюция героев, равно как и меняющееся отношение к проблеме «сына века» самих

⁶⁵ Мюссе А. де. Исповедь сына века / Пер. с фр. Д. Лившиц, К. Ксаниной // Мюссе А. де. Исповедь сына века: Роман, новеллы, пьесы. М., 2014. С. 31–32.

писателей, видящих ее генезис принципиально по-разному. Гордыня, одиночество, солипсизм — одним словом, то, что получает название «болезнь века», предстают на первых порах и у Гете, и у Шатобриана как прямое следствие распахнутости души миру-Богу — религиозного откровения, которое оба писателя чистосердечно приветствуют, не будучи при этом в силах пройти мимо заложенного в нем парадоксального противоречия. Ведь именно христианская вера наполняет человеческое сердце желаниями, порождает в нем неистощимую мечтательность и — как результат — отсечение всех связей с внешним миром. Но вместе с тем именно христианская вера и делает человека способным на глубокие чувства и страсти, которых не ведала языческая античность.

В дальнейшем эта религиозная составляющая, принципиально важная для первых романов о современном герое, в число которых следовало бы включить также и «Сенанкура» Обермана, о котором у нас не было возможности поговорить подробнее, полностью исчезает. Чувствительность как вечное томление по неосуществимому идеалу окончательно превращается в болезнь чувства, «болезнь души», «привычку без конца исследовать собственную душу» (дабы использовать выражение самого Б. Констан) — следствие эпохи, которая «пришла в упадок»⁶⁶. И хотя сам Констан говорит об «эпохе», изображение внешнего мира у него, как и у Шатобриана и Гете, сведено почти до минимума. Если оно и присутствует, то лишь чтобы лишний раз продемонстрировать самодостаточность меланхолии героя, болезнь души которого не подтверждается никаким реальным опытом, имея свои истоки в себе самой. С особой силой это проявляется в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», где, казалось бы, внешний мир в его географическом, историческом и политическом выражении массивно присутствует (жанром «политической географии» определяют эту романтическую поэму и по сей день в Англии), но существует он совершенно параллельно истории души или «болезни души» заглавного героя, подспудно высвечивая тем самым всю ее миражность.

Конкретный исторический контекст этой болезни сына века придает Мюссе, связывая ее с трагедией наполеоновской, а точнее постнаполеоновской эпохи (модель, которую впоследствии, впрочем, в несколько иной модальности подхватит и Стендаль в романе

⁶⁶ Слова эти присутствуют в набросках предисловия к «Адольф». Цит. по: Мильчина В. А. «Адольф» Бенжамена Констан в переводе П. А. Вяземского. С. 130.

«Красное и черное»⁶⁷). Только у Мюссе болезнь героя перестает уже быть даже и болезнью чувства (какой она была еще у Шатобриана или Б. Констана) и становится болезнью интеллекта: «Так, подобно всем неверующим, я уже подбирал чувства и мысли, которые могли помочь мне спорить с фактами, придираюсь к мертвой букве и анатомировать то, что я любил»⁶⁸.

Но тогда какое место занимает в этой сложной парадигме русский «герой» своего «времени»? И можно ли вообще говорить о его западной генеалогии? И здесь мы вынуждены признать, что, совпадая со своими западными собратьями по внешним приметам, русский «сын века» (и в частности, Печорин) принципиально различается с ними и каузально (определением истоков «болезни»), и повествовательно (способом литературной обрисовки).

Надо ли говорить, что религиозной составляющей образа, столь важной для обрисовки и Вертера, и Рене, мы не найдем не только у Печорина, но вообще ни у какого иного «героя времени» русской литературы, во всяком случае, первой половины XIX века. Для них эта проблематика в целом чужда.

Казалось бы, пересечение «Героя нашего времени» с «Рене» и в особенности с «Адольфом» состоит в том, что сюжет всех трех романов призвана была составить не *история жизни*, но *история души* героя. Мы уже цитировали выше слова Печорина, почти повторяющие слова констановского героя: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...». Но обратим внимание на то, что этим словам предшествует: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и *ни одного чувства*. Я давно уж живу *не сердцем, а головою*. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия» (VI, 324. Курсив мой. — Е. Д.).

«История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (VI, 249), — пишет Лермонтов в предисловии к Журналу Печорина, задавая тем самым модальность его прочтения как романа психологического. Однако психологического романа à la «Адольф» Б. Констана с его беспощадным самоанализом у Лермонтова не получилось, да и не могло получиться, поскольку автор сознательно устранил в герое «чувство», поставив на кон «разум», а с другой стороны, инстинкт

⁶⁷ См. об этом подробно: *Вольперт Л.* Лермонтов и литература Франции. С. 239–264.

⁶⁸ *Мюссе А. де.* Исповедь сына века. С. 185.

и оставив своего читателя с большим количеством вопросов, нежели ответов. Соответственно, сюжет романа, вопреки заданной в предисловии программе, составила все же не история души, но *история жизни* героя, впрочем, увиденная в разных перспективах, и временных, и пространственных.

При этом, отказавшись от историзма, подобного тому, который мы находим в «Исповеди сына века» и который в собственной лирике был ему не чужд (вспомним «Думу»), Лермонтов оказался все же наиболее близок именно Мюссе. Близок — метафизическим объяснением *болезни века* потребностью в абсолютном знании и постижении правды, что и стало подспудным коррективом намеченному у Лермонтова в романе à la Constant, но так и не доведенному им до конца психологизму. Как и для Мюссе, для Лермонтова «зло» оказалось приемлемым в романе в той мере, в какой оно явило собой реакцию свобододлюбивого духа на правопорядок, исключаящий истинное добро. «Зло порождает зло» (VI, 294), — говорит Печорин. Человеческое зло, как и «болезнь века», оказывается тем самым ответом на зло «Бога», то есть на зло существующего порядка вещей, парадоксальным актом героизма и утверждением *героического*.

Последнее неожиданно возвращает нас к приведенному в начале этой статьи суждению Аполлона Григорьева, объясняя вместе с тем и ту таинственную метаморфозу, что произошла с Печориным, разжалованным из *героя нашего времени* (каковым его замыслил еще сам автор) в *лишнего человека*, каким его увидело большинство критиков и читателей.

А что касается не случившегося психологизма Лермонтова — психологизма, которым во второй половине века так прославилась русская литература, — то здесь, по аналогии, приходит на память суждение одного из лучших немецких писателей XX века Альфреда Деблина, психологизм не любившего и говорившего о «психологизирующем реализме» как снимающем «слишком тонкий слой с реальности»⁶⁹. Последнему он, по-видимому, как и Лермонтов, предпочитал любовь к материи, многоголосый шум жизни — признак подлинно эпического таланта.

⁶⁹ Павлова Н. С. Эпическое начало в романах Альфреда Деблина // Деблин А. Берлин Александриплац. М., 2011. С. 483 (серия «Литературные памятники»).

И. Э. Васильева
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Проза Лермонтова: эволюция повествовательной конструкции

Роль лермонтовской прозы в общей картине эволюции повествовательных моделей в русской литературе, с одной стороны, представляется бесспорной, с другой — как минимум, не до конца проясненной. Существующие концепции развития повествования и — шире — динамики литературного процесса преимущественно связывают лермонтовскую прозу с утверждением психологического повествования как такового. В эти рамки в целом укладываются разнообразные варианты, которые выбирают исследователи при характеристике главного лермонтовского романа — «Героя нашего времени»¹. Примечательно, что при построении общих картин движения литературного процесса учитывается, как правило, только этот прозаический текст Лермонтова. Такой подход вполне закономерен: «Герой нашего времени» — единственное значительное, опубликованное при жизни писателя прозаическое произведение Лермонтова. Он подводит итог тем поискам формы и стиля, которыми отмечены незаконченные романы «<Вадим>» и «Княгиня Лиговская», и тем самым представляет за всю лермонтовскую прозу².

¹ В данной работе мы не затрагиваем вопрос о жанровой природе прозаических текстов Лермонтова, поскольку тот или иной вариант его решения — повесть, роман, повествовательный цикл — не оказывает определяющего влияния на принцип повествовательной системы. Вслед за Б. М. Эйхенбаумом и В. Э. Вацуро мы будем называть «<Вадима>», «Княгиню Лиговскую» и «Героя нашего времени» романами, осознавая меру условности в выборе такого наименования.

² См.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 231–305; *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 182–270; *Фохт У. Р.* Лермонтов: Логика творчества. М., 1975. С. 149–180; *Вацуро В. Э.* 1) Художественная проблематика Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008. С. 554–585; 2) Лермонтов // Там же. С. 586–600, и др.

При описании динамики литературного процесса в категориях направлений «Герой нашего времени» свидетельствует об очевидном движении русской прозы к реализму³, в плане развития жанровой системы — являет собой первый опыт психологического романа⁴, в вопросе эволюции повествовательных форм — становится примером стремления к объективации, но при сохранении очевидных черт субъективной манеры⁵. Однако интерпретация романа в логике линейного движения, означивания момента перехода от одного этапа к другому, очевидно не способна вполне выразить неоднородную природу этого текста. О недостаточности формулы «от романтизма — к реализму» при описании художественной эволюции Лермонтова писал еще в 1941 году Б. М. Эйхенбаум⁶. Детально анализируя структуру повествования, композицию романа, приемы мотивировки, Эйхенбаум приходит к выводу о совмещении в романе романтической и реалистической поэтики. «Правдоподобность и убедительность мотивировок, — пишет исследователь, — одна из художественных особенностей “Героя нашего времени”, благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) “романтические” ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный, “реалистический” характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты “демонизма” личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим и стилистическим строем рассказанной в нем русской жизни»⁷.

³ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; *Маркович В. М.* «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе // *Русская литература*. 1967. № 4. С. 46–66; *Киселева Л. Ф.* Переход к мотивированному повествованию (М. Ю. Лермонтов) // *Смена литературных стилей*. М., 1974. С. 324–330, и др.

⁴ См.: *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; *Удодов Б. Т.* Психологизм // *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. С. 453–455 и др.

⁵ См.: *Веденяпина Э. А.* Автор. Повествователь. Герой // *Лермонтовская энциклопедия*. С. 25–26; *Дрозда М.* Нарративные маски русской художественной прозы: От Пушкина до Белого // *Russian literature*. (Amsterdam). 1994. Vol. 35. № 34. С. 333–361; *Манн Ю. В.* Автор и повествование // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994. С. 431–480; *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994; *Маркович В. М.* Субъективное авторское повествование и кризис реалистического нарратива: Несколько замечаний // *Проблемы нарратологии и опыт формализма / Структурализма*. СПб., 2008. С. 313–332.

⁶ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 125.

⁷ Там же. С. 301.

И в дальнейшем исключительность романа по сравнению и с более ранними прозаическими опытами самого Лермонтова, и на фоне существующей литературной традиции связывается исследователями с особой формой повествования, выбранной в этом романе. Ю. В. Манн объясняет своеобразие повествовательной формы погружением характерного для романтической поэмы принципа параллелизма авторской судьбы и судьбы героя внутрь романного поля. В результате этой трансформации соотношение линии повествователя с линией персонажа становится явлением внежанровым и внеромантическим, образуя определенную модель повествования⁸.

Другую трактовку параллелизма авторской судьбы и судьбы героя предложил В. М. Маркович⁹. Здесь речь идет уже не об авторе-повествователе, как у Манна, а именно об авторе романа — Лермонтове. Маркович считает, что необычную форму романа обусловил специфический, субъективно-биографический подход к задачам творчества¹⁰. Героцентристская конструкция романа приводит к тому, что «герой увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным, — пишет исследователь. — Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы читатель отождествил автора и героя. И нет оснований полагать, что это происходит независимо от авторских намерений: <...> реальный автор, создающий текст романа, явно не стремится освободить созданный в нем авторский образ и обозначенную в нем авторскую позицию от слитности с образом и позицией героя. Конечно, читатель, пожелавший отнестись к герою объективно, найдет <...> основания для такого подхода. Но и читателю, который поддался обаянию героя и пожелал, слившись с ним, прожить в воображении интересную и значительную жизнь, подобную мечте, тоже предоставлена возможность осуществить свое желание. И сделать это тем проще, что подобное уже сделал стоящий между героем и читателем автор романа»¹¹. Сопоставляя образы двух

⁸ Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 437–438. Предпосылки этой идеи можно увидеть уже в работе Б. М. Эйхенбаума 1941 года, где он называет «Вадима» романом, написанным по образцу романтической поэмы, по сути — поэмой под видом романа (Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 125–127).

⁹ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго») // Петербургский сборник: Автор и текст. СПб., 1996. Вып. 2. С. 150–178.

¹⁰ Там же. С. 160.

¹¹ Там же. С. 158.

Печориных — героя романа «Княгиня Лиговская» и центрального персонажа романа «Герой нашего времени», Маркович приходит к выводу, что заданная в лермонтовском романе возможность отождествления автора и героя выполняет «терапевтическую функцию». Она позволяет автору «психологически погрузиться в некоторые воображаемые ситуации и, погрузившись, обрести в них не свойственные ему, но желанные для него качества, а в конце концов прожить в воображаемой реальности другую, неизмеримо более ценную для него жизнь <...>. Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании; он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение»¹².

Принципиально, что во всех названных концепциях речь идет не о переходе от одной (условно — романтической) модели к другой (условно — реалистической), а об одновременности их трансформации и совмещения, что и обуславливает своеобразие повествовательной конструкции собственно лермонтовского романа. Продуктивность этой конструкции, несмотря на различные трактовки ее природы, не вызывает сомнений. Каждый из специфических элементов повествовательной формы романа: соотношение судьбы автора (во всех смыслах — и нарратора, и биографического автора) и героя, субъективность повествования и одновременно разработанная система мотивировок — имеет различные линии развития в русской прозе XIX–XX веков. Так, по мнению Манна, лермонтовская модель будет использована в романах Тургенева и Гончарова¹³. В концепции Марковича очевидным наследником такой повествовательной формы становится роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»¹⁴. Однако, как уже было сказано, практически любая из предложенных трактовок строится в основном на анализе главного лермонтовского романа с незначительным иллюстративным привлечением других прозаических текстов. И даже более того: неизменно в центре сопоставления оказывается конструкция главного героя и его принцип мироотношения.

При этом нельзя сказать, что системное описание прозы Лермонтова не предпринималось, оно предпринималось и даже неоднократно, но преимущественно — в историко-литературном

¹² Там же. С. 165.

¹³ Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 438.

¹⁴ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. С. 165.

ключе. Вопрос же о внутренней преемственности повествовательной конструкции, представленной в главном лермонтовском романе, о наличии принципов, которые определяли бы связь нарратива «Героя нашего времени» с «<Вадимом>» и «Княгиней Лиговской» имеет в научной традиции, скорее, отрицательный ответ. Безусловно, одна из главных объективных причин такого решения вопроса связана с тем, что ранние романы «<Вадим>» и «Княгиня Лиговская» — незаконченные произведения, очевидно далекие и по уровню проработки образов персонажей, и по стилю, и по искусству сюжетного построения от главного романа¹⁵. Ранняя лермонтовская проза изучалась в основном в аспекте источников и влияний: какие жанровые модели и знаковые тексты русской и, прежде всего, западноевропейской литературы послужили образцами для того или иного лермонтовского текста. «<Вадим>» представляет собой смесь исторического романа и романтической поэмы, «Княгиня Лиговская» написана в духе «светской повести» с добавлением элементов «истории чиновника»¹⁶.

В аспекте поэтики движение от «<Вадима>» к «Княгине Лиговской» описывается как прежде всего стилистическое изменение: избавление от декламационной манеры, замена сентенций отступлениями автобиографического характера, широкое использование иронии. В «Княгине Лиговской» можно говорить и о присутствии определенной детерминированности поведения и способа мышления героев средой и обстоятельствами.

Другие прозаические опыты Лермонтова (отрывок «Я хочу рассказать вам...»), сказка «Ашик-Кериб», очерк «Кавказец») не оказывают существенного влияния на эту систему. Отдельного замечания заслуживает неоконченная повесть «<Штосс>» (или «У графа В... был музыкальный вечер»). Она написана под очевидным влиянием Гоголя. В исследовательской литературе этот текст, наравне с «Княгиней Лиговской», служит примером движения лермонтовской прозы к реалистической поэтике. Однако и небольшой объем данного фрагмента, и его откровенно вторичный характер не позволяют говорить

¹⁵ С другой стороны, сама незавершенность может быть понята как результат разного рода повествовательных и стилистических нестыковок, характерных для ранних романов. На это обратил внимание еще Б. М. Эйхенбаум (см.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 242–248).

¹⁶ Подробно об источниках ранней прозы Лермонтова см., например: *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова. С. 94–185; *Петрунина Н. Н.* «Вадим» // Лермонтовская энциклопедия. С. 76–77; *Кряжмская И. А., Аринштейн Л. М.* «Княгиня Лиговская» // Лермонтовская энциклопедия. С. 224–226.

о нем как о тексте, представляющем специфически лермонтовский стиль повествования. В итоге, прежде всего романы Лермонтова выражают три этапа последовательного становления повествовательной системы, развивающейся в направлении мотивированного повествования и снижения авторской субъективности¹⁷. В «<Вадиме>» авторская субъективность, проявляющаяся прежде всего в изображении центрального персонажа, господствует надразнообразными тенденциями объективации. «Княгиня Лиговская» предлагает иную стилистическую и повествовательную манеру. По мнению М. Н. Виролайнен, это — «узловое произведение в прозе Лермонтова, ибо в нем происходит перестройка его прозаического стиля, переустройство отношений между авторским сознанием, предстоящей ему действительностью и художественным словом»¹⁸. Тем самым, повествование «Княгини Лиговской» непосредственно предваряет «Героя нашего времени». Очевидно, это так. Однако постепенное снятие монополии авторской субъективности и расширение присутствия разных точек зрения — это характерные черты общей динамики повествования на протяжении XIX века¹⁹. В этом смысле они демонстрируют, скорее, включенность (и принципиальную, подчеркнем, включенность) Лермонтова в общее движение литературного процесса, чем индивидуальную повествовательную манеру.

Итак, существующая концепция эволюции лермонтовской прозы подразумевает, что стилистические и структурные изменения романного нарратива, отказ от прежних форм выражают движение Лермонтова в направлении реалистической поэтики. Однако поскольку причина этих очевидных изменений может обуславливаться сменой жанровых ориентиров, освоением существующих повествовательных техник, то формула «отказа» и шире — поступательного движения — может быть заменена логикой выбора иной возможности. Иными словами, проблема может быть сформулирована так: существуют ли в романной прозе Лермонтова принципы и / или приемы повествования, которые имели бы внежанровый характер, характеризовали бы прежде всего его индивидуальную повествовательную манеру и позволяли бы говорить в целом о специфических принципах повествовательной системы Лермонтова, а не об особенностях повествования каждого отдельного текста?

¹⁷ См.: Виролайнен М. Н. Гоголь и Лермонтов: (Проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 104–130.

¹⁸ Там же. С. 112.

¹⁹ См.: Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. С. 75.

В повествовательной структуре «<Вадима>» помимо диалогов и описания поступков героев существенное место занимают обширные сентенции, восклицания и разного рода описания, насыщенные риторическими конструкциями. Среди этого материала достаточно много банальностей, штампов, заимствований. Целый ряд пейзажных зарисовок выполнен в духе «неистой» словесности, как, например, описание Чортова логовища: «...на опушке столетние липы как стражи, казалось, простирали огромные ветви, чтоб заслонить дорогу, казалось, на узорах их сморщенной коры был написан адскими буквами этот известный стих Данта: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!*» (VI, 76) и т. д. Ученический, вторичный характер такого рода отрывков очевиден. Достаточно стилистических банальностей и в «Княгине Лиговской»: «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря» (VI, 135) и т. п.

Однако уже среди разнообразного словесного материала «<Вадима>» выделяются образы, не укладывающиеся в границы известного жанрового или стилистического шаблона. Формально-риторическая природа у них различна, хотя преобладают сравнение или развернутая сравнительная конструкция. Отличительными чертами таких образов являются яркая визуальность и своего рода избыточность как в рамках конкретного текстового фрагмента, так и по отношению к основной линии сюжетного повествования в целом. В результате, образы этого типа приобретают в известной мере качество самодостаточности.

Так, построение описаний в «<Вадиме>» имеет ощутимые сходства с правилами изображения пространства в классической живописи: «День был жаркий, *серебряные* облака тяжелели ежечасно; и *синие, покрытые туманом*, уже показывались на дальнем небосклоне; *на берегу реки* была развалившаяся баня, врытая в гору и обсаженная высокими кустами кудрявой рябины; около нее валялись груды кирпичей, между коими вырастала высокая трава и желтые цветы на длинных стебельках. Тут сидел Вадим; один, облокотясь на свои колена и поддерживая голову обеими руками; он размышлял; *тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными арабесками* и придавали ему вид таинственный; *золотой луч солнца*, скользя мимо соломенной крыши, упал на его коленку, и Вадим, казалось, любовался воздушной пляской пылинок, которые кружились и подымались к солнцу»²⁰ (VI, 21).

²⁰ Здесь и далее курсив в цитатах из произведений Лермонтова мой. — И. В.

Отчетливое трехплановое пространственное членение сочетается с трехцветным колористическим решением. Дальний план — холодные тона («серебряные облака тяжелели ежечасно; и синие, покрытые туманом, уже показывались на дальнем небосклоне»), средний план обозначен непременно для классического пейзажа «водным» элементом и подразумеваемой теплой зелено-коричневой гаммой («на берегу реки была развалившаяся баня, врытая в гору и обсаженная высокими кустами кудрявой рябины») и служит своего рода декорацией для героя, данного крупным планом. Световое и одновременно образное решение подчеркивает лицо героя («тени рябиновых листьев рисовались на лице его непостоянными арабесками»), выделяя таким образом детали, на которых должен сконцентрировать взгляд «зрителя» картины. А вот последний элемент этого описания («воздушная пляска пылинок») может быть уже прочитан как до некоторой степени избыточный в ряду характеризующих героя деталей. Он отвлекает читателя от лица и — шире — личности Вадима и сосредоточивает внимание собственно на себе. Конечное местоположение этого образа в словесной композиции данной сцены-картины и максимально крупный масштаб изображения также усиливают его выделенность. Представители всех повествовательных инстанций — и герой, и повествователь, и читатель — занимают по отношению к данному объекту позицию зрителя. В результате происходит совмещение внетекстовой и внутритекстовой проекции взгляда на одном объекте. Принципиально, на наш взгляд, именно совмещение проекций различных нарративных позиций на одном объекте. В перцептивном плане²¹ повествователь, следовательно, и читатель остаются по отношению к герою на внешней точке зрения благодаря дистанцирующему маркеру «казалось». Перехода на внутреннюю позицию по отношению к герою не происходит, за счет чего при единой для всех роли («зритель») сохраняется осознанность самостоятельности каждой из точек зрения. Поэтому речь идет именно о совмещении проекций различных нарративных субъектов, но не о слиянии их точек зрения. Такая конструкция имеет два следствия. Во-первых, в ней исчезает характерное для повествования в целом доминирование героя над миром, в том числе и над миром читателя. Появляется объект, не равный герою и не подчиненный его идеологической оценке и экспрессии. Кроме того, «воздушная

²¹ Перцептивный план точки зрения был выделен и обоснован В. Шмидом (*Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 121–127*).

пляска пылинок», в отличие от «тени рябиновых листьев», не имеет дополнительной характерологической функции, что также способствует самостоятельности образа. Во-вторых, совмещение визуальной перспективы персонажа и повествователя на внешнем объекте сопровождается близостью, как минимум, их перцептивных позиций. И повествователь, и персонаж любят живописность картины. Отношение повествователя выражено в его риторике, а об эмоции героя свидетельствует слово повествователя — «любовался». Близость перцептивных позиций повествователя и героя лишает последнего «демонической» исключительности и открывает в нем и на него возможность точки зрения иного, обычного масштаба. Безусловно, переключение фокуса нарративной перспективы на внешний, сюжетно и характерологически не мотивированный объект носит почти моментальный характер, но сама возможность смены нарративной перспективы и появления иного, равноценного (в повествовательной логике) герою объекта нарративного внимания имеет принципиальное значение. В результате эти пылинки в свете солнечного луча остаются в памяти читателя как самостоятельный образ, в известном смысле, независимый от конкретного героя и конкретной ситуации, то есть как образ, обладающий внефабульным характером. Безусловно, в данном примере внефабульный характер образа в значительной степени еще лежит в области потенциала, а не реализованного принципа. Однако повторяемость подобной конструкции в тексте романа делает потенциал все более и более ощутимым.

В повествовательной модели «<Вадима>» самодостаточные образы чаще всего возникают как следствие контраста между двумя элементами формально единой конструкции: например, между персонажем и его мыслями / чувствами, между двумя элементами сравнения, двумя предложениями или фрагментами текста. Элементы могут быть различными. Принципиальна их непосредственная близость, смежность в текстовом пространстве и ощутимая контрастность: «Борис Петрович упал на колена; и слезы рекой полились из глаз его; малодушный старик! *он ожидал, что целый хор ангелов спустится к нему на луче месяца и унесет его на серебряных крыльях за тридевять земель*» (VI, 67).

Ожидание хора ангелов, спускающихся на луче месяца, уместно для такого персонажа, как чувствительная и поэтическая Ольга или, допустим, Юрий, но никак не соответствует грубоватому и далекому от поэзии Палицыну. Это не просто стилистически чужое по отношению

к герою слово, но это иное видение мира, которое немотивированно (по принципу «вдруг») вводится в ткань повествования. В результате такого рода конструкцию невозможно интерпретировать как антитезу или оксюморон. И тот, и другой риторический прием предполагают обнажение противоположностей в составе единого целого. У Лермонтова же такая конструкция характеризует не полюсы мировосприятия героя, не дуализм его личности или отношения к его личности, но переключает нарративную перспективу с персонажа на внеположенный ему объект. Чуждая персонажу ментальность и стилистика, представленные в этом образе, освобождают такой образ от прагматического ореола, свойственного иллюстративной характерологической функции, делают его в известной мере независимым от персонажа, сосредоточивая внимание на нем самом. Как и в случае с «воздушной пляской пылинок», возникает яркий визуальный образ, претендующий на самостоятельную эстетическую значимость, и в этом смысле самодостаточный. Использование такого рода образов в поле различных персонажей свидетельствует о том, что они характеризуют прежде всего саму повествовательную стратегию.

«Красивость», «поэтичность» изображения — не единственная сфера выражения такого типа образов. Довольно часто яркие визуальные образы используются в рамках сравнительной конструкции. В этом случае визуальный элемент обладает качеством экзотичности: «Вадим, неподвижный, *подобный одному из тех безобразных кумиров, кои доньше иногда в степи заволжской на холме поражают нас удивлением, стоял перед ней, ломая себе руки, и глаза его, полузакрытые густыми бровями, выражали непобедимое страдание...*»²² (VI, 74). Примечательно, что экзотичность образа может служить для Лермонтова поводом для заимствования. Например: «Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как *ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца*»²³ (VI, 35). Или:

²² На то, что стремление к экзотичности представляет собой сознательный прием в работе над повествованием, указывает правка. В черновиках вместо известного варианта было: «Вадим ломал себе руки неподвижный как мраморное изваянье» (VI, 517).

²³ Ср. варианты: «*Вместо чистого, прозрачного американского колодца: а. чистого американского колодца б. прозрачного американского колодца*» (VI, 497).

«...но что ему осталось от всего этого? — воспоминания? — да, но какие? горькие, обманчивые, *подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря*, которые, блистая румяной корою, таят под ней пепел, сухой горячей пепел!» (VI, 89).

Как известно, «ядовитый крокодил на дне чистого, прозрачного американского колодца» восходит к повести Ф. Р. Шатобриана «Атала», «плоды с берегов Мертвого моря» взяты из «восточной» поэмы «Лалла-Рук» Томаса Мура²⁴. В сюжете «<Вадима>» эти сравнения не играют роль цитаты или интертекстуальной отсылки. Их присутствие в тексте мотивировано экзотичностью предметного образа и экстравагантностью использования его в данном контексте. Яркий образ переключает внимание на себя, вследствие чего происходит своего рода смысловой сдвиг, переход в иное пространство, не соотносимое с какой-либо определенной смысловой позицией в пределах романного мира. Переключение внимания на избыточную, «самодостаточную» деталь создает условия для порождения самостоятельного смыслового движения, ценного своей неожиданностью, незаданностью, творческой свободой.

В этом же ряду стоят и сравнительные конструкции, обладающие потенциальной, как бы свернутой, сюжетностью: «Луна, всплывая на синее небо, осеребрила струи виющей речки и туманную отдаленность; *черные облака медленно проходили мимо нее, как ночной сторож ходит взад и вперед мимо пылающего маяка...*» (VI, 114). В приведенном примере вторая часть сравнения привлекает к себе внимание читателя, задерживает его, потенциально становясь самостоятельным по отношению к основному повествованию источником размышлений и ассоциаций. Однако в «<Вадиме>» они встречаются еще редко. А вот в «Княгине Лиговской» ситуация уже меняется. Микросюжеты внутри сравнительных конструкций становятся более детализированными: «Ее милое лицо приняло какой-то полухолодный, полугрустный вид, и что-то похожее на слезу пробежало, блистая, вдоль по длинным ее ресницам, как *капля дождя, забытая бурей на листке березы, трепеща перекатывается по его краям, покуда новый порыв ветра не умчит ее — бог знает куда*» (VI, 181). Возможность для их ассоциативного дополнения возрастает. На смену пейзажным зарисовкам, построенным по аналогии с законами классической живописи, приходят жанровые сценки. Но

²⁴ См., например: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1981. Т. 4. С. 450, 451; примеч. И. С. Чистовой.

установка на визуальный характер образа сохраняется, обогащаясь присущей сценке сюжетностью. Такого рода сдвиг от «природного» к «жанровому» прослеживается даже на уровне банальных сравнений: «Княгиня улыбнулась ему той ничего не выражающей улыбкою, которая разливается на устах танцовщицы, оканчивающей пируэт» (VI, 153).

Наиболее очевидно способность сценки к сюжетопорождению выражена в эпизоде с картиной, изображающей «какую-то испанскую сцену» (VI, 164). Сначала дается довольно подробное описание картины повествователем, а затем — интерпретация ее Печориним. Можно предположить, что этот эпизод имеет метатекстовую функцию. В соответствии со всеми правилами жанровой живописи картина скрывает в себе возможность развертывания истории: «Это была старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался. На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» (VI, 164–165).

Траговка, которую предлагает Печорин, может быть в равной степени и применима к изображенной на картине сценке, и служить интерпретацией ситуации, в которой оказались герои романа. Тем самым она полностью вписывается в сюжетное действие, выполняя характерологическую и мотивирующую функции: «...Сюжет ее очень прост, — сказал Печорин, не дожидаясь, чтобы его просили, — здесь изображена женщина, которая оставила и обманула любовника для того, чтобы удобнее обманывать богатого и глупого старика. В эту минуту она, кажется, что-то у него выпрашивает и удерживает бешенство любовника ложными обещаниями. Когда она выманит искусственным поцелуем все, что ей хочется, она сама откроет дверь и будет хладнокровною свидетельницею убийства» (VI, 165).

Однако подробное, детализированное описание картины, создающее яркий визуальный образ, позволяет читателю предложить и свою интерпретацию, не связанную с героями и событиями романа. Таким образом, один повествовательный фрагмент включает в себя несколько вариантов присутствующих в нем (в концентрированном

виде) историй, один из которых представлен читателю, а другие могут быть актуализированы им самим. Развертывание сценки в историю — это своего рода эвристический мысленный эксперимент, прерывающий линейное движение основной сюжетной линии. Вот в этой возможности кратковременного переключения внимания на иной объект, предполагающий креативное к себе отношение, и заключается своего рода избыточность и самодостаточность сценки.

Применительно и к «<Вадиму>», и к «Княгине Лиговской» невозможно говорить о том, что «самодостаточные» элементы образуют некую систему, определяют специфичную для текста повествовательную стратегию и формируют тип мироотношения, явно и последовательно соотносимый с позицией главного героя. Поэтому невозможно рассматривать их, например, в ряду явлений сюжетного параллелизма. Параллелизм «авторской» судьбы и судьбы героя, свойственный романтической поэме и, отчасти, «Евгению Онегину», до некоторой степени присутствует и в ранних лермонтовских романах²⁵. Он проявляется в них прежде всего в близости, даже единстве, идеологической точки зрения и экспрессивной стилистики, определяющей речевое поведение повествователя и главного героя. Напротив, «самодостаточные» повествовательные элементы, о которых идет речь, за счет своего самостоятельного смыслового потенциала как бы разрывают тотальную авторскую субъективность и моноцентрическую структуру романа. Специфика их состоит еще и в том, что в них минимизирован план оценки и интеллектуальной рефлексии, что выводит их за границы той или иной «готовой» идеологической позиции и обеспечивает известную свободу от оценок героев и мотивировок событий нарративного мира. Единицей высказывания в этой смысловой структуре становится «живописный» элемент (свет, цвет, деталь, пластика и т. д.) визуального целого. Это означает переключение на иную модель коммуникации, смену коммуникативной установки и — в конечном счете — смену принципа смыслообразования. Модель вербальной коммуникации, описанная Р. О. Якобсоном²⁶, предполагает, что в отклике адресата на художественное высказывание содержится реакция (согласие, несогласие, приобщение и пр.) на информативное поле, осложняемая присущей такому высказыванию поэтической функцией. Иная коммуникативная природа у высказывания, обладающего подчеркнутой визуальностью. Этот тип высказывания

²⁵ См.: Манн Ю. В. Автор и повествование. С. 451.

²⁶ См.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «За» и «против». М., 1975. С. 193–230.

концентрирует внимание адресата, прежде всего, на характере видения, вследствие чего коннотативная реакция (эмоциональный отклик) доминирует над когнитивной — согласием, несогласием и пр. Коммуникативный акцент тем самым сосредоточивается собственно на порождении смысла, так сказать, на креативной способности, а обратная связь предполагает запуск механизма ассоциаций. Безусловно, речь здесь идет о преобладающих для данных типов высказывания тенденциях. Хорошо известны примеры разнообразного смещения базовых акцентов. Но именно в прозе «информативность» традиционно преобладает над «формой». Формальная организация художественной прозы, как правило, скрыта, оперирует единицами сверхфразового уровня, выявление ее требует пристального прочтения²⁷. Принципиально, однако, что и в прозе, как и в поэзии, для конкретного текста формальная организация каждого элемента подчиняется единому принципу построения целого. Особенность ориентированных на визуальность повествовательных элементов в ранней прозе Лермонтова состоит в том, что они имеют отличный от остального текста принцип построения, вследствие чего представляют собой своего рода микротекст в основном тексте. Включение в основную повествовательную ткань текста таких элементов кардинально влияет на его смысловое поле в целом. Такой элемент представляет уже не просто иную, отличную от позиции других субъектов, точку зрения в составе единого повествовательного поля, он представляет прежде всего иной, освобожденный от оценок и функциональных нагрузок, тип мышления, иную природу и логику взаимодействия с миром. В результате в тексте формируется еще одна, отличная от повествователя, героя и других персонажей смысловая позиция, стоящая над нарративным миром романа и даже как бы вне его.

В «Герое нашего времени» многоуровневость смысловой структуры обеспечивается как общим композиционным строением, так и системой мотивов, включенных и в ткань основного сюжетного действия и образующих единый надфабульный и даже надтекстовый пласт, соединяющих роман с остальным творчеством Лермонтова (прежде всего, с лирикой) в единое целое, в результате чего

²⁷ См.: *Маркович В. М.* О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка.* 1981. Т. 40. № 4. С. 291–302; *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. М., 1998; *Васильева И. Э.* Стратегия вымысла и проблемы коммуникации: (Повесть А. П. Чехова «Степь») // *Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма.* СПб., 2008. С. 333–362, и др.

повествование обретает лирико-символическую многозначность²⁸. Наравне с этим сохраняется, хотя и переживает существенные трансформации, принцип смыслообразования, использованный в «<Вадиме>» и «Княгине Лиговской».

«Герой нашего времени» качественно отличается от ранних лермонтовских романов. Наиболее очевидные изменения касаются стиля. Уходит чрезмерная экспрессивность. Становится более разнообразным арсенал риторических средств: помимо классических сравнительных конструкций используются более сложные обороты. Пейзажные зарисовки лишаются статичности и нормативного трехчастного пространственно-колористического решения. На смену ему приходит панорамный, «скользящий» взгляд и преимущественно вертикально организованное пространство: «Славное место эта долина! *Со всех сторон* горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, *а там высоко-высоко* золотая бахрома снегов, *а внизу* Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно-вырывающейся из черного, полного мглой ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своею чешуею» (VI, 204).

В плане смыслообразования самые важные изменения связаны с появлением конструкций нового типа, соединяющих в себе «самодостаточные» пейзажные и жанровые элементы первых двух романов. В отличие от «фотографической» техники «застывшего движения» ранней прозы («пляска пылинок», «улыбка танцовщицы, оканчивающей пируэт») в них больше сюжетности, по сравнению со сценкой — сильно разработан пейзажный элемент, не выполняющий уже исключительно роль фона, но выдвигающий в центр внимания своего «персонажа». Они наполнены динамикой и изображаемого мира, и позиции наблюдателя: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу

²⁸ См.: Маркович В. М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени». С. 293.

морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» (VI, 338).

Вторая часть этой формально сравнительной конструкции уже не просто акцентирует на себе внимание читателя, но приобретает специфичную сюжетную самостоятельность по отношению к основному повествованию. Быстрая смена биографического («...*матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами...*»), суммарного («...*он скучает и томится, как ни мани его тенистая роца, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку...*») и детализирующего описаний («...*не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...*») создает эффект сжатой, «пунктирно» обозначенной истории. Открывается возможность интереса к герою этой истории и к его судьбе, независимо от центрального персонажа. В свою очередь, каждая из трех частей данного нарратива может быть развернута в самостоятельную историю, точнее — в неопределенное число возможных историй. Это впечатление создается за счет двух факторов: краткости нарративной информации и наличия визуально-ролевой доминанты в изображаемой ситуации. Очевидно, что оба фактора соответствуют приемам построения текста, характерным для жанровой живописи.

Притягательность жанровой картины во многом обусловлена тем простором для воображения, который открывается перед ее зрителем. Сюжетность и одновременно моментальность изображения провоцируют зрителя на развертывание истории за пределы обозначенного в ней момента. При этом очевидно, что картина задает лишь некий вектор характеров и ситуаций, которые могут быть очень по-разному детализированы. Данное зрителю изображение благодаря своей в буквальном смысле наглядности облегчает и одновременно усиливает притягательность этого процесса. Так и в этом нарративном фрагменте: каждая часть имеет свою ситуативно-ролевую или визуальную определенность. В результате в рамках каждой части краткое, тяготящее к фотографической моментальности изображаемое время стремится к своего рода компенсации в длительности восприятия. Эта длительность характеризуется не столько протяженностью, сколько насыщенностью и в этом смысле не противостоит краткости изображаемого времени, но подключает к нему другое понимание природы временного выражения. Возможные

развертывания заданной визуально или ситуативно истории тяготеют к одновременности присутствия различных вариантов в процессе восприятия. Одновременность делает нерелевантной их потенциальную протяженность, поскольку протяженность выступает как свойство каждого конкретного варианта, а одновременность характеризует отношения между возможными вариантами и заданным изображением. Последовательность, определяющая протяженность (и изображенную, и нарративную), задает логику представлений, в которой очередность и выбор обладают когнитивным значением, то есть именно характер членения и взаимосотнесенность частей создают представление целого. Одновременность же формирует иной когнитивный опыт. В нем отсутствует какая-либо иерархия и тотальное подчинение части целому. Одновременность не стремится к суммирующему, итоговому представлению, и в этом смысле не являет собой в той или иной степени результирующего высказывания о мире. Скорее, это принцип мироустройства, ощутимый для человеческого опыта, но не доступный для реализации в практике его индивидуального жизненного бытия. Авторитарность физического времени по отношению к человеку проявляется, например, в том, что позволяет ему быть в каждый конкретный момент только в каком-либо конкретном месте и конкретной роли. Словесный текст в рамках сюжетной истории тоже представляет собой последовательность, и хотя он может имитировать и обратное движение времени, и одновременность при помощи различных маркеров, единственная доступная ему форма существования — это зафиксированное, очерёдное расположение частей, реализующееся как временная протяженность в акте чтения. Таким образом, выход в описанной выше повествовательной конструкции за пределы последовательности дает наслаждение пусть и недолгой победой над доступной эмпирическому опыту формой временной авторитарности, но главное — представляет иную смысловую проекцию бытия. В результате возникает не просто текст в тексте, а как бы одновременное присутствие нескольких равнозначимых в смысловом отношении текстов в этом мини-тексте. В свою очередь, данный фрагмент представляет относительно самостоятельное смысловое целое по отношению к сюжетной истории повести «Княжна Мери», которая обладает уже относительной композиционной самостоятельностью по отношению к «Журналу Печорина», а он — по отношению к роману в целом.

Безусловно, данный фрагмент выполняет и функцию характеристики по отношению к Печорину, но не ограничивается

ею. Это не смысловое пространство, которое проясняет героя и его историю, а альтернативное смысловое пространство, способное к генерированию различных историй. Принципиальные его качества — незаданность, насыщенность равновозможными вариантами развития заданной ситуации, свобода от логики линейной детерминированности и, в конечном счете — самодостаточность. По отношению к нему и только к нему возникает уникальная для лермонтовского мира сопоставимость героя / повествователя и читателя. Героцентристская конструкция романа, как уже было сказано, открывает путь для слияния читателя и с героем, и с автором романа, и в этом пути есть своя притягательность²⁹. Однако он подразумевает растворение личности читателя в личности героя. Смысловое пространство, возникающее в рамках «самодостаточных» повествовательных элементов, открывает иную возможность. Эти элементы демонстрируют свободную креативную деятельность героя / повествователя, но в равной степени побуждают к такой же креативной деятельности и читателя. Они в лице героя задают ее вектор, а детализация вымысла возможной истории, количество вариантов таких историй, масштаб и сложность открываемого вымыслом мира имеют своим источником личность читателя. В результате читатель получает исключительную возможность остаться самим собой и одновременно осознать это как достоинство, соотносимое с осуществляемой героем / повествователем нарративной свободой. Продемонстрированная в ранних романах способность повествователя концентрировать внимание на избыточных, с точки зрения сюжетной обусловленности, объектах, стремление его к немотивированному включению в свою речь экзотичных образов, интерес к сюжетообразующему потенциалу жанровой сценки могут быть понятны в контексте «Героя нашего времени» как постепенное развитие названного принципа нарративной свободы. В главном лермонтовском романе этот принцип, наравне с героцентризмом, определяет систему повествования в целом. Ее можно представить как взаимоналожение двух повествовательных стратегий. С одной стороны, целый ряд структур — от композиционного строения до системы мотивов — обеспечивают представление о неоднозначности и масштабности личности Печорина. В рамках этой стратегии любой повествовательный элемент, включенный в семантическое поле главного героя, обнаруживает стремление к смысловому расширению.

²⁹ Маркович В. М. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака. С. 160

С другой стороны, «самодостаточные» повествовательные элементы, преодолевая героцентризм, предлагают иной тип объекта нарративного внимания и иной тип смыслового взаимодействия с ним. Главное в этой стратегии — создание мощного импульса центробежной по отношению к основному повествованию направленности. Можно предположить, что благодаря этой стратегии возникает эффект кратковременного преодоления диктата нарративного развертывания. Герой / повествователь и стоящий за ними автор как бы на время позволяют себе забыть о цели повествования. И это не просто пример распространенного в литературе того времени приема отступления. И у Пушкина, и у Гоголя отступления представляют собой иную, по отношению к основной линии повествования, точку зрения, но имеющую эту линию в виду, спроецированную на нее. «Самодостаточные» повествовательные элементы предполагают прежде всего отход от основной линии, временное прерывание ее. Они выступают как знак наличия иного интереса, и в этом смысле не столько расширяют, как отступления, смысловое пространство романа, сколько размыкают его. Следуя логике этих элементов, мы можем на время освободиться от поглощенности нарративным миром, оставаясь одновременно собой и не переставая быть читателями романа. Возникает уникальная ситуация присутствия и внутри, и вне одновременно. Таким образом, стремление к осуществлению свободы (в разных смыслах), воплощением которого на уровне изображаемого мира служит Печорин, реализуется на уровне повествования как временное преодоление нарративной детерминированности, как своего рода свобода нарратора и адресата от законов наррации без нарушения конвенции между ними и текстом.

А. А. Карпов
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Из наблюдений над литературным фоном «Героя нашего времени»

I. «Бэла»

В концовке «Бэлы» Максим Максимыч рассказывает о последних днях и смерти несчастной черкешенки, о печоринской реакции на происходящее. Внутренний мир Печорина для повествователя (а вслед за ним и для читателя) закрыт. О переживаниях героя Максим Максимыч судит только по их внешним проявлениям, и поступки Печорина вызывают у него то понимание и сочувствие, то недоумение: «Ночью она начала бредить <...> Потом <...> говорила о Печорине, давала ему разные нежные названия или упрекала его в том, что он разлюбил свою джанечку.

Он слушал ее молча, опустив голову на руки; но только я во все время *не заметил ни одной слезы на ресницах его*; в самом ли деле он не мог плакать, или владел собою — *не знаю*; что до меня, то я *ничего жальче этого не видывал*.

К утру бред прошел <...>. Как она переменялась в этот день!.. <...> Настала другая ночь <...>. — Перед утром стала она чувствовать тоску смерти <...> Половину следующего дня она была тиха, молчалива <...> После полудня она начала томиться жаждой. <...> “Воды, воды!..” — говорила она хриплым голосом <...>. Он сделался бледен, как полотно, схватил стакан, налил и подал ей. <...> Только что она испила воды, как ей стало легче, а минуты через три она скончалась. <...> Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, *не говоря ни слова*, загнув руки на спину; *его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя*. Наконец он сел на землю, в тени, и начал *что-то чертить палочкой на песке*. Я, знаете, *больше для приличия* хотел утешить его, начал говорить; *он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать*

гроб». И чуть ниже: «*Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка; только никогда с этих пор мы не говорили о Бэле: я видел, что ему будет неприятно, так зачем же? Месяца три спустя его назначили в е...й полк, и он уехал в Грузию*» (VI, 235–237)¹.

На первый взгляд приведенный фрагмент не нуждается в комментаторских разъяснениях. В то же время интересно отметить, что, рисуя поведение Печорина, автор следует определенной схеме, распространенной в литературе того времени и приобретшей к середине 1830-х годов характер стереотипа. В повествованиях о болезни и смерти возлюбленной героя (в нашем случае — бывшей возлюбленной) в ту пору часто фиксируется парадоксальная бесчувственность его первой реакции на произошедшее, которую сменяют ярко проявленные переживания. Думается, рассмотрение «Бэлы» на этом фоне способно обогатить представления о лермонтовской повести.

Истоки выделенной традиции можно видеть в знаменитом романе Бенжамена Констана «Адольф» (1807, опубл. 1815). Отношение к нему «Героя нашего времени» впервые было внимательно рассмотрено С. И. Родзевичем², позднее этой теме касались Б. В. Томашевский³, Л. И. Вольперт⁴, П. Мейер⁵. . . Однако, за исключением работы Родзевича, речь, как правило, шла о самом типе героя — «разочарованного эгоцентриста, поглощенного рефлексией, не умеющего любить и приносить счастье»⁶, либо об особенностях психологизма обоих произведений. Более подробной разработки проблема не получила, конкретно же о «Бэле» в этой связи не упоминалось, кажется, вовсе. Между тем «Адольф» и «Бэла» непосредственно связаны образами самоотверженно любящих героинь, вырванных из привычного жизненного уклада, единой историей угасания чувства, охлаждения героя к женщине, прежде казавшейся столь желанной, рассказом о ее страданиях и, в конечном итоге, смерти, о вызванных этими страданиями и смертью переживаниях протагониста. Близость историй Адольфа — Эленоры и Печорина — Бэлы подчеркивается

¹ Здесь и далее курсив мой. — А. К.

² *Родзевич С. И.* 1) Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913. С. 14–31; 2) Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 59–77.

³ *Томашевский Б.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 496–499.

⁴ *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2008. С. 227–230 и др.

⁵ *Мейер П.* Русские читают французов: Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература. М., 2011. С. 68–74.

⁶ *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. С. 51.

и сходством их отдельных эпизодов. Так, практически тождественны по своему характеру и сюжетным последствиям угрозы Адольфа и Печорина исчезнуть: они заставляют героинь обнаружить долгое время скрываемые чувства, становятся переломными моментами в отношениях центральных персонажей.

«Адольф»: «“Если вы не обещаете мне, — сказал я, ведя ее к столу, — принять меня у себя завтра в одиннадцать часов, я немедленно уеду, покину свое отечество, семью и отца; я расторгну все узы, отрекусь от всех обязанностей и убегу куда глаза глядят, чтобы как можно скорее положить конец жизни, которую вам угодно отравлять”. — “Адольф!” — ответила она и запнулась. Я жестом показал, что намерен удалиться. Не знаю, что выражали мои черты, но я никогда еще не испытывал такого страдания. Эленора взглянула на меня. На ее лице отразился ужас, смешанный с нежностью. “Я приму вас завтра, — молвила она, — но заклиная вас...”»⁷

«Герой нашего времени»: «...он решил на последнее средство. Раз утром он велел оседлать лошадь, оделся по-черкесски, вооружился и вошел к ней. “Бэла! — сказал он: — ты знаешь, как я тебя люблю. Я решил тебя увезти, думая, что ты, когда узнаешь меня, полюбишь; я ошибся: — прощай! <...> ты свободна. Я виноват перед тобой и должен наказать себя; *прощай, я еду — куда? почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня*”. — Он отвернулся и протянул ей руку на прощанье. Она не взяла руки, молчала. <...> стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо: и мне стало жаль — такая смертельная бледность покрыла это милое личико! Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. <...> Только едва он коснулся двери, как она вскочила, зарыдала и бросилась ему на шею» (VI, 221–222).

Процитированный в начале статьи отрывок из «Бэлы» в своих опорных моментах также воспроизводит один из заключительных фрагментов «Адольфа»: «Я долго оставался *недвижным* возле бездыханной Эленоры. Сознание того, что она умерла, *еще не проникло в мою душу*; мои глаза с *тупым недоумением* созерцали это безжизненное тело; одна из ее горничных заглянула в комнату и разнесла страшную весть по всему дому. Шум, поднявшийся вокруг, вывел меня из овладевшего мною оцепенения: я встал; *вот тогда я*

⁷ Констан Б. Адольф / Пер. А. Кулишер // Французская романтическая повесть. Л., 1982. С. 94.

ощутил жестокую боль и весь ужас невозвратимой утраты)⁸. Перед нами один и тот же контраст первоначальной и последующей реакцией героя, то же движение от бесчувствия к глубокому переживанию случившейся катастрофы.

Подобным образом эта сюжетная ситуация разрабатывалась и некоторыми современными Лермонтову русскими авторами. В «Браке по смерти» (1831) Е. В. Аладына и одновременно с ним написанной «Адели» М. П. Погодина, в «Блаженстве безумия» (1833) Н. А. Полевого и ряде других произведений изображается переход героев от физического и эмоционального оцепенения к бурному проявлению чувств, их поведение описывается в близких по смыслу, а порой и почти повторяющихся выражениях.

«Процессия медленно тянется на кладбище; — слезы, верный друг страдальцев, не облегчают моего сердца; *как автомат*, я следую за гробом Полины!..», — пишет в своем дневнике аладынский Лидин. И далее: «Как скучны, как несносны эти утешители!.. *“Успокойтесь, утрите ваши слезы!”*», — говорят они... Глупцы! Сорвите ноготь с пальца младенца и заставьте его быть спокойным, заставьте его не плакать!.. <...> Зачем беспрестанные визиты медиков, зачем не дают мне умереть?..»⁹

Гораздо подробнее те же состояния описывает Погодин: «Наш друг *вошел спокойно* в церковь <...>. Он стал в головах <...> и во все продолжение божественной службы *стоял неподвижно, не оборачиваясь даже на свою возлюбленную. На лице его не приметно было никакого чувства, никакой жизни в целом теле* <...>. Нам страшно было видеть эту *окаменелость*; мы желали, чтоб скорее кончился печальный обряд и мы могли б принять его к себе на лоно дружбы, укрепить изнемогающую душу. Но по окончании литургии <...> *наш друг возвратился к жизни. Слезы, долго заключенные, хлынули из глаз его потоками; лицо, дотоле бесчувственное, приняло выражение скорби неописанной*; он <...> упал на колени и молился *с таким жаром* <...>, что мы тогда же посмотрели друг на друга и сказали себе взорами: “Нет, уж он не жилец на земле”. <...> Народ начал давать последнее целование... Что сделалось с Дмитрием в эту минуту, того не может выразить человеческое слово <...> он лежал уже мертвый, упав <...> к подножию одра...»¹⁰

⁸ Там же. С. 147–148.

⁹ *Аладын Е. В. Брак по смерти. Истинное происшествие* // Аладын Е. В. Повести. СПб., 1833. Ч. 2. С. 171, 172.

¹⁰ *Погодин М. П. Адели* // Погодин М. П. Повести. Драма. М., 1984. С. 284–286.

«Состояние Антиоха, — как бы вторит Погодину Полевой, — во все это время можно было назвать *бесчувственным*. <...> Понимал ли Антиох ужас своего положения? Не думаю. Он не показывал *ни малейшего знака чувства* и говорил мало, даже с самою Адельгейдой <...>. По мере того, однако ж, как Адельгейда ослабевала, Антиох все более и более *начинал понимать себя*, складывал руки, *судорожно сжимал их*, обращал взоры к небу <...>. Адельгейды уже не было, а он все еще держал руку ее. <...> Он *схватил себя за волосы и вырвал клоч их*, не чувствуя, что делает. В бессилии склонился он ко мне, глаза его закрылись — он был *бесчувствен и неподвижен*»¹¹. Это подобие смерти оказывается преддверием грядущего безумия Антиоха.

Переход от замешательства и недоумения, зафиксированных в несобственно-прямой речи Евгения, проявившихся в его внешне бессмысленных поступках, к первому проявлению безумия представлен и в пушкинском «Медном всаднике» (1833):

Вот место, где их дом стоит;
Вот ива. Были здесь ворота —
Снесло их, видно. Где же дом?
И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.¹²

¹¹ Полевой Н. Блаженство безумия // Полевой Н. Избранные произведения и письма. Л., 1986. С. 130. Обращает на себя внимание близость суждений героинь Полевого и Лермонтова о возможности загробного соединения с возлюбленным: «В первые сутки Адельгейда беспрестанно говорила с ним <...> о своей смерти как о вечном союзе с половиною души своей» (Полевой Н. Блаженство безумия. С. 128) — ср.: «...она начала говорить, только как вы думаете о чем?.. Этакая мысль придет ведь только умирающему!.. Начала печалиться о том, что она не христианка, и что на том свете душа ее никогда не встретится с душою Григория Александровича, и что иная женщина будет в раю его подругой» («Бэла» — VI, 235). Однако в данном случае Лермонтов отталкивается не от традиции романтических повествований о любви и смерти, но, вероятно, от повести Шатобриана «Атала»: «Выслушай, Шактас, мою последнюю просьбу. Друг, наш союз на земле был бы очень краткосрочен, но после этой жизни наступит другая, куда более долгая. <...> Если ты меня любишь, обратись в христианскую веру, чтобы нам воссоединиться» (Шатобриан Ф.-Р. де. Атала / Пер. Э. Линецкой // Французская романтическая повесть. С. 65).

¹² Пушкин А. С. Медный всадник. Петербургская повесть // Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1948. Т. 5. С. 144–145.

Растерянность — автоматизм действий — эмоциональный взрыв — по такой схеме поэтапно описывается поведение овдовевшего героя в «Старосветских помещиках» (1834) Н. В. Гоголя: «Афанасий Иванович был совершенно поражен. Это так казалось ему дико, что он *даже не заплакал*. Мутными глазами глядел он на нее, *как бы не понимая всего значения трупa*. <...> Наконец гроб поставили над ямой, *ему велели подойти и поцеловать* в последний раз покойницу; он подошел, поцеловал, на глазах его показались слезы, — но какие-то *бесчувственные* слезы. <...> Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен, — он *рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно*, и слезы, как река, лились из его тусклых очей»¹³.

При несомненном содержательном и структурном сходстве приведенных отрывков между ними есть и серьезные различия, связанные с манерой повествования. Так, Бенжамен Констан предоставляет самому Адольфу возможность не только последовательно охарактеризовать свои переживания, но и сформулировать их итог: «Я почувствовал, что порвалась последняя нить, соединявшая нас, и ужасная действительность навсегда встала между нами. *Как тягостна была для меня свобода, которую я прежде призывал! Как недоставало моему сердцу той зависимости, которая меня так часто возмущала!* <...> Теперь <...> никто не препирался со мной из-за того, как я трачу свои часы, свой досуг; ничей голос не окликал меня, когда я уходил. *Я в самом деле был свободен, я уже не был любим; я для всех был чуждой!*»¹⁴. В меру своих авторских возможностей к интроспекции прибегает и Аладын, ее элементы включает в себя поэма Пушкина, а в «Адели» и «Блаженстве безумия» повествование доверено близким друзьям протагонистов, способным подробно и точно раскрыть психологический смысл изображаемого. Иначе дело обстоит в «Бэле», где автор подчеркнуто ограничивается простым описанием, внешним наблюдением, не делая очевидных попыток проникнуть в сознание героя. Так создается свободное смысловое пространство (или, используя выражение Р. Ингардена, «зона неопределенности»), стимулирующее работу читательской

¹³ Гоголь Н. В. Старосветские помещики // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 2. С. 32–33. Подробнее о связи этого произведения с названной традицией см.: Карпов А. А. «Афанасий и Пульхерия» — повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя. СПб., 2011. С. 154–155.

¹⁴ Констан Б. Адольф. С. 148. Ср. размышления Печорина в «Княжне Мери»: «Я <...> свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?..» (VI, 314).

фантазии. В то же время литературный фон «Бэлы» подсказывает, каким именно психологическим содержанием могли наполнить поведение Печорина первые читатели этой повести.

II. «Тамань»

В работах о «Тамани» не раз отмечалась ее связь с романтической фантастикой¹⁵. В самом деле, первые страницы «Тамани» вполне могут быть прочитаны как начало «таинственной» повести. Приехавший ночью в захудалый городок, уставший от безрезультатных поисков квартиры Печорин неосторожно восклицает: «Веди меня куда-нибудь, *разбойник!* Хотя к *чорту*, только к месту!» (VI, 250). В системе фантастического повествования такой призыв грозит обернуться встречей с инфернальными силами¹⁶ — и, действительно, в ответ герой слышит: «Есть еще одна фатера, <...> только вашему благородию не понравится; там *нечисто!*» (VI, 250). Так в новелле возникает (пока еще в виде намёка) указание на важнейший для литературы «тайн и ужасов» топос «чертова дома»¹⁷. Описание временного убежища Печорина вполне отвечает духу подобных произведений: «я стал звать хозяина — молчат; стучу — молчат... что это? <...> “Кто же мне отопрет дверь?” — сказал я, ударив в нее ногою. Дверь *сама отворилась*; из хаты

¹⁵ Из исследований последнего времени см., например: *Мейер П.* Русские читают французов. С. 92–102. В посвященном «Тамани» разделе книги речь идет, главным образом, о двух претекстах произведения — новелле Ж. Санд «Орко» и сказке де ла Мотт Фуке–Жуковского «Ундина». Впрочем, степень зависимости Лермонтова от Ж. Санд кажется здесь преувеличенной. Трудно согласиться и с предложенной Мейер трактовкой «Тамани» как предостережения против книжных увлечений («Печорин <...> пишет повесть, чтобы понять, как он мог позволить литературным ассоциациям затмить реальность и тем самым подвергнуть опасности собственную жизнь» — С. 99).

¹⁶ Примечательную параллель находим в разговоре Лугина и дворника в лермонтовском «<Штоссе>»: «— Новый хозяин здесь живет? — Нет. — А где же? — *А чорт его знает*» (VI, 358). Вскоре в нанятой Лугиным квартире происходит роковая встреча с привидением. О своеобразии фантастического в «<Штоссе>» и, в частности, об использовании в нем приема «двойной мотивировки» (равная возможность бытовых и сверхъестественных объяснений происходящего) см.: *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 223–252.

¹⁷ Описание сюжетов о «нехорошем месте», составленное на основании русских оригинальных и переводных повестей 1810–1820-х годов, см. в работе: *Китанина Т. А.* Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 587–590. О «таинственном доме» в «<Штоссе>» см.: *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова. С. 240–242.

повеяло сыростью» (VI, 250)¹⁸. «Я взошел в хату: две лавки и стол, да огромный сундук возле печи составляли всю его мебель. На стене ни одного образа — дурной знак! В разбитое стекло врвался морской ветер. Я вытащил из чемодана восковой огарок и, засветив его, стал раскладывать вещи, <...> я не мог заснуть: передо мной все вертелся мальчик с белыми глазами» (VI, 251)¹⁹.

Ночлег в заброшенном жилище традиционно сулит путнику встречу с потусторонним. Кажется, она готова произойти и в лермонтовской новелле: «...прошло около часу. Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты. Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула *тень*. Я привстал и взглянул в окно: *кто-то* вторично пробежал мимо его и скрылся. Бог знает куда. Я не мог полагать, чтоб это *существо* сбежало по отвесу берега; однако иначе ему некуда было деваться» (VI, 251). Почти банальное для литературы «гайн и ужасов» развитие событий предвещает близкую завязку собственно фантастической истории. И действительно, преследующий загадочного мальчика Печорин видит, как «показалась *белая фигура* [привидение? — А. К.]; она подошла к слепому и села возле него» (VI, 252). Однако читательские ожидания не оправдываются: участники ночной прогулки, за которыми следит рассказчик, начинают разговор о чем-то ему непонятном, но, кажется, вполне земном. Появление бесшабашного удалыца Янко окончательно лишает происходящее мистического ореола. Тем не менее, увиденное вызывает у Печорина беспокойство: «все эти странности меня тревожили, и я насилу дождался утра» (VI, 253).

Как и предполагает романтическая фантастика, с наступлением утра окружающий мир обретает привычный характер. Встревоженный денщик сообщает Печорину: «Здесь нечисто! Я встретил сегодня черноморского урядника <...> как я ему сказал, где мы остановились,

¹⁸ Ср. в «<Штоссе>»: «дверь отворилась; им в лицо *пахнуло сыростью*» (VI, 339) и далее, перед появлением привидения — карточного визави Лугина: «холодное дыхание повеяло в комнату; — *дверь отворялась сама*» (VI, 362).

¹⁹ Внешность и поведение странного мальчика усиливают у рассказчика и читателя ощущение необычности происходящего: «...я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз? Долго я глядел на него с небольшим сожалением, как вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление» (VI, 251). Аналогичным образом поданы и некоторые эпизодические персонажи «<Штосса>»: «Где Столярный переулоч? — спросил он <Лугин> нерешительным голосом у порожнего извозчика <...>. Извозчик посмотрел на него, хлыстнул лошадь кончиком кнута и проехал мимо. Ему это показалось *странно*» (VI, 356).

а он мне: “Здесь, брат, нечисто, *люди недобрые!*..”» (VI, 253–254). Будто бы повторяя прозвучавшую в самом начале «Тамани» характеристику временного пристанища героя, урядник на самом деле использует слово «нечисто» уже в другом его значении, имея в виду место обитания опасных, нечестных *людей*. С этого момента повествование, начавшееся как потенциально фантастическое, переходит в авантюрную плоскость. Подобный поворот типичен для множества произведений с так называемой отмененной или развенчанной фантастикой. Среди них обнаруживаются и достаточно близкие по сюжету соответствия лермонтовской новелле.

Характеристику этих вероятных претекстов я хотел бы предварить небольшим отступлением. В написанной чуть позже «Тамани» повести А. К. Толстого «Упырь» (опубл. 1841) один из персонажей, Рыбаренко рассказывает о пребывании в городе Комо, где его любопытство привлеченный множеством слухов таинственный «чертов дом». Случайный знакомый Рыбаренко уверяет, что слухи распространяет сам владелец дома, и у героя сразу возникает предположение: «— Как, — спросил я с удивлением, вспомнив *известный анекдот про Тюренна*, — неужели он делает фальшивую монету?

— Нет, — возразил аббат, — дон Пьетро — большой чудак, но честный человек. Говорят про него, что он торгует запрещенными товарами и что даже он в сношениях с известным контрабандистом Титта Каннелли; но я этому не верю»²⁰.

Рассказанная аббатом история дона Пьетро побуждает Рыбаренко проникнуть в заброшенное жилище, и это решение имеет для него роковые последствия: «чертов дом» действительно оказывается местом обитания inferнальных сил. Однако для нас в данном случае важен не дальнейший ход событий, а пришедший на ум герою «известный» анекдот о французском маршале (в комментариях к «Упырю» он до сих пор был обойден вниманием).

Своей действительно широкой известностью анекдот о Тюренне, вероятно, обязан многократно переиздававшемуся сборнику «*Délassemens de l'enfance, ou Lectures instructives et amusantes*» (12 выпусков сборника вышли в Париже в 1806–1807 годах, первое отд. изд. 1810) популярного и в России французского писателя для юношества Пьера Бланшара (Pierre Blanchard, 1772–1856): «Тюрень,

²⁰ Толстой А. К. Упырь // Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1964. Т. 3. С. 31–32.

путешествуя по полуденной Франции, услышал об одном пустом замке, в котором, говорили, живут духи. Он решился исследовать истину, пошел и лег в нем. В полночь является привидение и делает знак рукою, чтобы Тюрень за ним следовал. Сошедши в нижнюю залу, привидение потрясает цепями и стучит ногою об пол; пол опускается, и Тюрень очутился в подземелье в кругу мошенников, которые били тут ложную монету». Сняв свой костюм, мнимый призрак обращается к пленнику: ««Безрассудный человек! <...> что тебя завлекло в места сии? Если разум воспрещал тебе верить, чтобы те, которые обитают здесь, были существа сверхъестественные, по крайней мере, ты должен бы рассудить, что они имеют необходимость скрываться; узнавши теперь, кто мы, ты должен непременно умереть, потому что не должен вынести отсюда тайны». “Я не боюсь смерти, — сказал Тюрень, — но знаете ли, с кем имеете дело? Если вы меня погубите, то и сами погибнете: когда я не возвращусь завтра, то придут искать меня, и вам известно, какую участь определяет для вас правосудие”». В результате стороны заключают договор: Тюренну сохранена жизнь, но он должен молчать об увиденном в течение шести месяцев. Спустя год Тюренну приносят письмо, в котором говорится: «Духи и призраки замка де... имеют честь известить вашу светлость, что они сделались мирными жителями земли и просят вас покорно принять посланную лошадь в знак благодарности за сохранение тайны»²¹.

Сюжет о мнимых привидениях — фальшивомонетчиках получил в дальнейшем широкое распространение и уже в начале XIX века воспринимался как тривиальный. Свидетельством тому является созданное Э. Скрибом по мотивам романов В. Скотта «Монастырь» и «Гай Мэннеринг, или Астролог» либретто комической оперы Ф. Буальдье «Белая дама» (1825) (под названием «Белая волшебница» она была поставлена в московском Большом театре в 1829 году): узнав о появлениях призрака в башне старого замка, главный герой высказывает предположение, что на самом деле там прячутся контрабандисты или разбойники²². Несмотря на его избитость, анекдот о Тюренне, осложненный любовной интригой, тот же Скриб положил в основу еще одного своего либретто — теперь уже оперы

²¹ Бланшард П. Происшествие, случившееся с Тюренем // Бланшард П. Детское утешение, или Полезное и приятное чтение / Пер. с франц. Л. С. М., 1814. Кн. 1. С. 96–102. За помощь в разысканиях, связанных с анекдотом о Тюренне и его литературной судьбой, выражаю искреннюю благодарность А. М. Аширметовой.

²² La Dame blanche, opera-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Boieldieu. Bruxelles, 1826. P. 37.

Ф. Обера «Клятва, или Фальшивые монетчики» (1832). В 1836 году под названием «Клятва, или Делатели фальшивой монеты» опера была поставлена на сцене московского Большого театра²³, в 1839-м — в Петербурге.

Действие оперы разворачивается на рубеже XVIII–XIX веков во Франции, близ Тулона. Молодой арендатор Эдмонд влюблен в Марию — дочь хозяина гостиницы Андиоля. Призванный в армию Эдмонд намеревается перед отъездом провести ночь в гостинице, чтобы еще раз увидеться с возлюбленной. Андиоль не благоволит к Эдмонду и предлагает ему пользующуюся дурной славой комнату, расположенную в башне заброшенного замка («в этой комнате, говорят, издавна живут привидения»²⁴; «Там жилище мертвецов; / Там лишь духи обитают; / Звуки слышатся оков, / Ночью призраки летают. / Страшитесь проникать туда! / Вас ждет ужасная судьба»²⁵).

Невзирая ни на что, решительный влюбленный принимает опасное предложение. В полночь в комнате появляется хор — но не привидений, а фальшивомонетчиков, увлекающих Эдмонда во двор замка, где ему предстоит погибнуть, поскольку он проник в их тайну: «Принять готовься наказанье, / Что нашу тайну смел открыть! / Напрасны будут оправданья; / Тебя должны мы погубить»²⁶. Однако предводитель преступников Капитан Жан, восхищенный мужеством Эдмонда и его желанием сражаться за Францию, вопреки мнению шайки решает помиловать молодого человека (который одновременно является его соперником в любви к Марии), взяв с него клятву молчать об увиденном. Эдмонд уезжает в армию. Спустя некоторое время преступно обогатившийся Капитан Жан готовится жениться на Марии. Любящая Эдмонда Мария противится этому союзу, но его поддерживает корыстолюбивый отец девушки. В этот момент на родину возвращается Эдмонд, прославившийся своими военными заслугами. Он в отчаянии, поскольку данная когда-то клятва не позволяет ему помешать браку. Но затем Эдмонд спасает Капитана Жана от жандармов, тот бежит, возвращая герою данное слово и освобождая ему дорогу к счастью.

Можно заметить, что фабула «Тамани», в своей основе напоминающая анекдотическую («тюренновскую») линию оперы,

²³ Либретто оперы: Клятва, или Делатели фальшивой монеты. Опера в 3-х актах и 2-х частях. Слова Скриба. Музыка Обера / Пер. с франц. М., 1838.

²⁴ Там же. С. 15.

²⁵ Там же. С. 16–17.

²⁶ Там же. С. 59.

также включает в себя, пусть в измененном и неявном виде, мотив любовного соперничества (Печорин и контрабандист Янко).

В отличие от рационалистического по своему пафосу анекдота о Тюренне²⁷ и мировоззренчески близких ему произведений с «развенчанной» фантастикой лермонтовская «Тамань» почти на всем протяжении текста сохраняет фантастический колорит, возникающий благодаря характерному переплетению поэтического, сказочно-мифологического и прозаического, авантюрного планов. Очевидно, что эти особенности новеллы в наибольшей степени связаны с ассоциациями, подсказанными воображением, а в иных случаях и интуицией Печорина: юная контрабандистка видится ему Миньонной, ундиной, русалкой. Два последних определения рассказчик использует как синонимичные. Действительно, приметы русалок и ундин (связь с водной стихией, длинные волосы, чарующее пение и т. д.) совпадают. Вместе с тем двойственное наименование загадочной красавицы позволяет автору расширить круг связанных с ней литературно-мифологических аллюзий. В этот круг органично входит и еще одно, на сей раз открыто не обозначенное сближение.

В концовке новеллы чудом избежавший гибели Печорин рассказывает: «...мне показалось, что кто-то в белом сидел на берегу; я *подкрался*, подстрекаемый любопытством, и *прилег в траве* над обрывом берега; *высунув немного голову*, я мог хорошо видеть с утеса все, что внизу делалось, и не очень удивился, а почти обрадовался, узнав *мою русалку*. Она *выжимала морскую пену из длинных волос своих*; мокрая рубашка обрисовывала *гибкий стан ее и высокую грудь*» (VI, 259). Приведенный фрагмент представляет собой парафразу антологического стихотворения Пушкина «Нереида» (1820):

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня *грудь*
Младую, белую как лебедь, *воздымала*
*И пену из власов струею выжимала.*²⁸

²⁷ В преамбуле к рассказу Бланшар предостерегает: «Дорогие дети! Вы найдете тысячу человек, которые будут рассказывать вам о привидениях, явлениях и мертвецах, будто они ходят ночью. Не верьте этим *бредням*: те, которые занимаются такими сказками, обыкновенно бывают легковверны, нерассудительны и совершенные невежды; они с жадностью слушают их и в свою очередь всячески стараются вдохнуть в других пустые страхи» (*Бланшард II*. Происшествие, случившееся с Тюренем. С. 89).

²⁸ *Пушкин*. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 156.

Естественно сочетаясь с прежними ассоциациями, сопоставление героини с nereидой одновременно и отличается от них. Если образы русалки и ундины отсылают к фольклорной или романтической традиции, то от «Нереиды» «веет» «античным духом»²⁹. Если для образов русалки и ундины определяющим является сочетание неотразимой привлекательности и угрозы смертельной опасности, то мифологические nereиды благосклонны к людям, а изображенная в цитированном фрагменте красавица представлена лишь как объект любования. Кроме того, сам жанр претекста — антологического стихотворения — не подразумевает событийного развития представленного в нем эпизода.

Реминисценция из Пушкина завершает неявный фантастико-поэтический сюжет «Тамани». И хотя в момент расставания рассказчик вновь именуется юную красавицу ундиной («Между тем моя ундина вскочила в лодку» — VI, 259), это определение уже не заключает в себе никакого намека на сверхъестественное или загадочное. Повествование полностью замыкается в прозаических рамках и завершается рассказом о банальной краже. Эмоциональное возбуждение, напряженное любопытство, характеризующие состояние Печорина на всем протяжении новеллы, сменяются усталостью и безразличием («Что случилось с старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих»), а сам он из участника таинственного приключения вновь превращается в «странствующего офицера, да еще с подорожной по казенной надобности!..» (VI, 260).

²⁹ *Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. С. 325.*

Н. Н. Акимова

*(Санкт-Петербургский государственный
академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина,
Россия)*

Кого же убил Печорин? или Еще раз о жизни жанров

Предлагаемые наблюдения — продолжение и развитие темы, поднятой В. Н. Турбиным в конце 1970-х годов. Размышляя о жизни жанров, «способных править миром», он высказал неожиданную мысль о специфическом вовлечении булгаринского романа «Иван Выжигин» в жанровое пространство «Героя нашего времени», заявив, что «Выжигин» живет в лермонтовском романе как «пространная эпиграмма на... Фаддея Булгарина. На его роман “Иван Выжигин”...», а «сюжетная линия Грушницкого — продуманное уничтожение, расстреляние булгаринского героя»: «Кого убил Печорин? Печорин убил... Ивана Выжигина. Истолковал его как куклу... И убил...»¹. Таким образом, согласно турбинской концепции, не только булгаринскому герою, но и его создателю отводится значительное место в художественном сознании Лермонтова-романиста.

К сожалению, эта идея не получила развития в лермонтоведении. Накопленный за последние годы опыт исследований, посвященных литературной деятельности Булгарина, позволяет проверить на жизнеспособность предложенную исследователем гипотезу, вновь обратиться к вопросу о характере контакта лермонтовского романа с беллетристикой Булгарина.

Не подвергая сомнению ценности оригинальных наблюдений В. Н. Турбина, прежде всего, позволю себе усомниться в столь актуальном присутствии первого булгаринского романа в творческом сознании Лермонтова. Отдельное издание «Выжигина» появилось в 1829 году, когда Пушкин и Гоголь как прозаики только готовились выйти к читателю — в отличие от них Лермонтов осваивает

¹ Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 16, 142, 146.

жанровую форму романа в середине 1830-х годов, опираясь на более широкий прозаический репертуар. На фоне активного развития в эти годы русской прозы и беллетристики романа болгаринский «Выжигин», десятилетней давности, перестал быть новинкой. К тому же Булгарин, переживший в начале 1830-х годов жесточайшую полемику с «литературными аристократами», в которой окончательно сложилась его литературная репутация, к этому времени по существу оставил романное поприще. В 1837 году, после отставки и шестилетнего пребывания в своем прибалтийском имении Карлово, он возвратился в Петербург и возобновил активную журнальную деятельность. К моменту возникновения замысла «Героя нашего времени» имя Булгарина ассоциировалось у читателя не столько с его первым некогда успешным романом, сколько с главным журнальным детищем — «Северной пчелой» и по преимуществу очерково-фельетонной жанровой формой высказывания. Именно этот узнаваемый тип болгаринского повествования, за которым стояла популярная у широкого читателя литературная маска, и стал, как представляется, объектом полемического по своему характеру творческого диалога Лермонтова.

Немаловажно, что болгаринская литературная маска была связана с образом бывалого офицера, поменявшего саблю на перо, многое повидавшего и пережившего на своем веку. Булгарину принадлежит заслуга создания жанра военного рассказа в русской литературе, уже в первое собрание своих сочинений (1827–1828) он включил раздел «военные рассказы». А. А. Бестужев оценил их «военную искренность и правду», «вкус разборчивый и оригинальный»². Образ повествователя в этих коротких нарративах имел устойчивый, узнаваемый характер и был представлен вариантами: молодой офицер, рассказывающий о своих молодецких проделках, или старый воин — грубоватый и простой. Обычно рассказы носили подзаголовок «Из воспоминаний военного человека» или «Из воспоминаний старого воина». Центральная интенция повествований «старого воина» — утверждение подлинности той прошлой, суровой, но зато и «веселой» военной жизни, в которой обретаются истинные ценности и человек бывает самим собой, — предвосхищает знакомый лермонтовский поэтический рефрен «Да, были люди в наше время...» (II, 80, 83). Дело в том, что беллетристическая картина военной жизни у

² Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. М.; Л., 1960. С. 27.

Булгарина далека от официальной одической военной риторики и, скорее, принадлежит романтической традиции, однако при этом она одомашнена, подана с интимной стороны. Симптоматично, что с подобным, новым для Лермонтова героем, носителем определенного типа сознания — старым воином связан близкий модус изображения войны в «Бородино».

Как представляется, пересечение Лермонтова-прозаика с Булгариным происходит в первую очередь в зоне создания образа повествователя. Первая журнальная публикация «Героя нашего времени» не случайно сопровождалась подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе» (повесть «Бэла», «Отечественные записки», 1839, № 3), а автограф «Максим Максимыча» озаглавлен: «Из записок офицера» (VI, 565). В сущности, роман можно представить как записки проезжего офицера, в которые включены записки другого офицера — Печорина. Главные герои лермонтовского романа и, что самое важное, *все* повествователи — офицеры, поиски жанрового оформления их бытия — одна из важнейших задач Лермонтова-прозаика, безусловно, опирающегося на отечественную прозаическую традицию, представленную преимущественно историческим романом, военным рассказом и кавказской повестью. При этом бросается в глаза своеобразный лермонтовский «минус прием»: ни один из повествователей не обращается непосредственно к военному опыту. Прапорщик Печорин не вспоминает ни об одном военном деле, кроме упоминания о «нерусской» храбрости Грушницкого и безрассудной храбрости нерусского Вулича; старый кавказец, штабс-капитан Максим Максимыч, получивший при Ермолове «два чина за дела против горцев» (VI, 205), рассказывает историю Печорина и Бэлы как самое яркое событие своей биографии; офицер-повествователь, фиктивный публикатор печоринского журнала, из многих тетрадок отбирает для печати записки, принципиально не имеющие военного характера; и наконец, автор, обращающийся к читателю в предисловии, игнорирует воинскую доблесть или просто военную опытность Печорина, вовсе не включая их в оценку «героя времени».

Такая элиминация существенной сферы жизни героя и сложившихся к этому времени жанровых способов ее воплощения заставляет задаться вопросом о специфике авторской установки. Тем более что литературный контекст свидетельствует, казалось бы, об обратных тенденциях. Проекция темы Отечественной войны на традицию вальтерскоттовского романа отчетливо дает о себе знать

в жанровой картине русской литературы 1830-х годов, в которой доминирует исторический роман; многочисленные переиздания и отклики современников свидетельствуют о том, что читатели находили в нем не только реалии 1812 года, но и живую связь с современностью. Герой, имеющий за плечами военную биографию, был уже хорошо знаком читателю. Вписывается в традицию и первая попытка Лермонтова создать характер современника в незавершенном романе «Княгиня Лиговская»: своего героя Жоржа Печорина, несмотря на автобиографизм характера, он делает участником польской кампании, считая необходимым отметить, что «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский офицер, дрался храбро, как всякий русский солдат...» и «после взятия Варшавы <...> был переведен в гвардию» (VI, 158).

Предложенный Лермонтовым модус существования героя в новом романе и способы его риторического воплощения принципиально иные. Современность лермонтовского героя маркирована уже тем, что он участник *другой* войны *другой* эпохи. Поиски нового поэтического языка для выражения этого иного опыта и связанного с ним мироощущения получили завершение в стихотворении «Валерик», что позволило Л. И. Вольперт поставить Лермонтова-новатора в один ряд со Стендалем как «пионера» в деэстетизации войны³. Однако это положение, справедливое для лирики Лермонтова, не может автоматически распространяться на его прозаический опыт, требовавший иного жанрового воплощения.

Отказавшись от непосредственно «военных» страниц в биографии своего героя в романе, сценической площадкой которого вопреки формирующейся традиции отечественного романа стали не столица или провинция (усадьба), а романтический Кавказ, опрокидывающий действие в метафизическую плоскость, Лермонтов, казалось бы, на новом витке возвратился к опыту романтических жанров. В эпическое пространство лермонтовского романа вовлекается и военный рассказ, несущий в себе все приметы романтической «быстрой повести» (А. С. Пушкин), в основе которой лежит организующее повествование событие — рассказанный кем-нибудь анекдот из военной жизни. Как правило, это событие не связано с собственно военными действиями, оно — часть бивуачной жизни или приключений во время пребывания на квартирах. Таковы

³ См.: Вольперт Л. И. Деэстетизация войны в творчестве Лермонтова и Стендаля: («Валерик» Лермонтова и «Пармская обитель» Стендаля) // Лермонтовские чтения—2010: Сборник статей. СПб., 2011. С. 98–107.

рассказы Булгарина и А. А. Бестужева-Марлинского. Таков в романе «Княгиня Лиговская» рассказ Жоржа Печорина в светской гостиной о собственных похождениях в бытность корнетом во время польской кампании. Жанровые приметы военного рассказа сохраняет не только повесть «Бэла», но и страницы журнала Печорина — повести «Тамань» и «Фаталист».

Рассказчиком истории главного героя в открывающей роман повести, отсылая читателя к уже сложившейся традиции, становится пожилой офицер Максим Максимыч, типологически близкий популярному булгаринскому повествователю Фаддею Фаддеевичу. Рассказав историю Печорина и Бэлы, Максим Максимыч утрачивает статус рассказчика, встреча персонажей-собеседников в начале следующей главы сопровождается длительной паузой: «Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уже рассказал мне *об себе* все, что было занимательного, а мне нечего было рассказывать» [курсив мой. — Н. А.] (VI, 239). Молчание прерывается только с появлением дорожной коляски Печорина — источником занимательного для всех рассказчиков оказывается лишь тот, кому посвящен роман. Однако в авторском кругозоре статус занимательного обретает и сам простодушный рассказчик, отказавший в этом качестве себе и своей жизни. Роман обнаруживает приметы иной, очерковой, манеры, она и становится жанровым бытием кавказца Максима Максимыча, персонажа с другим, нежели главный герой, типом сознания. Не случайно Булгарин, почувствовавший очерковую природу этого образа, заметил, что Максим Максимыч — «лицо написанное карандашом Гораса Вернета и кистью Тенниера и фан Дейка»⁴. Вторжение в роман очерка — свидетельство непосредственного соседства Лермонтова с Булгариным на жанровой территории, разработанной последним.

К середине 1830-х годов булгаринский повествователь, объективируясь, перекочевал из военного рассказа в очерковое пространство, получив форму нравственно-социального типа. Таков молодой офицер в очерке «Корнет» (1836)⁵ — его жизнь представляется стареющему повествователю альтернативой скуке и однообразию повседневности: быть «вечным корнетом» синонимично для него «вечному блаженству». Очерк, согласно собственной жанровой

⁴ Булгарин Ф. В. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 69.

⁵ Булгарин Ф. В. Сочинения: В 3 ч. СПб., 1836. Ч. 2. С. 287–299.

природе, стремится установить некие среднестатистические закономерности, выявить и привести к общему знаменателю типичные ситуации жизни героя. Одна из таких ситуаций — получение первых эполет — становится в судьбе корнета центральным событием, выполняющим функцию инициации героя: «Первые эполеты! Волшебное слово, которое в одно мгновение перерождает человека, дает новую силу душе, возбуждает новые чувствования и целый мир представляет в новом виде взорам счастливец! <...> Они отверзают завесу в очаровательный мир, в бесконечную перспективу... Вдали, в радужном тумане, видятся битвы, взятия городов, торжества, поздравления, награды, а вследствие этого — счастливая любовь... При первых эполетах мы все поэты! <...> Счастливое время!»⁶ Булгаринская «ода первым эполетам», ироничная, но не лишенная сентиментально-элегического флера, отозвалась восторгом лермонтовского Грушницкого, восклицающего в упоении при производстве в офицеры: «...сколько надежд придали мне эти эполеты... О, эполеты, эполеты! ваши звездочки, путеводительные звездочки... Нет! Я теперь совершенно счастлив» (VI, 295). В «Герое нашего времени» вовлеченный в новую художественную структуру очерковый мотив, окрашенный едким печоринским сарказмом, рождает новый смысл: булгаринская поэтизация офицерской юности, в общем-то отдающая самодовольством, превращается в средство создания персонажа, своей пошлостью сближающегося для Печорина с булгаринскими героями и их создателем. Именно таким предстает Грушницкий, увиденный глазами Печорина: «в полном сиянии армейского пехотного мундира», с эполетами «неимоверной величины», загнутыми «в виде крылышек амура», самодовольный, но вместе с тем «неуверенный» в себе (VI, 300). Симптоматично в этом контексте отсутствие эполет как важной, маркирующей «воинственность» детали в портрете Максима Максимыча при первой встрече с ним: «На нем был офицерский сертук без эполет и черкесская мохнатая шапка» (VI, 204), — очерковая деталь разворачивает в романной структуре свой накопленный в булгаринских нравоописаниях смыслообразительный потенциал.

Тяготеющий к предельной обобщенности и формульности, порывающийся запечатлеть уже завершённую жизнь как статичную картину очерк стремился зажечь самостоятельной «большой» жанровой жизнью. В начале 1840-х годов, при появлении первых

⁶ Там же. С. 289, 290, 291.

русских «физиологических» альманахов, Булгарин и Лермонтов стали их участниками. Лермонтов отдал в альманах А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842) очерк «Кавказец», а Булгарин — в альманах В. Тимма и Ю. А. Юнгмейстера «Картинки русских нравов» (1842–1843) уже известного «Корнета»⁷. Булгаринский кавалерийский корнет и лермонтовский армейский офицер-кавказец должны были встретиться в 1842 году, представ перед читателем как типические русские характеры. Однако эта встреча не состоялась: очередной анонсированный выпуск альманаха Башуцкого не вышел, и лермонтовский очерк увидел свет лишь в 1928 году, опубликованный Н. О. Лернером в альманахе «Минувшие дни». Любопытно, что героем молодого армейского поручика Лермонтова стал пожилой кавказец, а стареющего ветерана наполеоновских войн Булгарина — юный корнет. Лермонтов, отдавший дань «юным корнетам» в раннем романе «Княгиня Лиговская», создал в своем очерке характер типичного служаки, давно изжившего юношеские иллюзии, — в очерковом характере ему удалось «схватить» это сопряжение и взаимопроникновение драматизма и пошлости. Булгарин же перенес в очерковое пространство знакомый по его ранней прозе типизированный характер юного корнета, о прелестях военной жизни которого можно ностальгически вспоминать лишь в старости. Повторив набор общих мест своей нравоописательной прозы, он остался в рамках свойственных ей схематических антиномий (военная и светская жизнь противопоставлялись как подлинное и ложное), готовых решений и нравственных итогов, утверждая счастье юности и инфантилизма: «...и если б я мог быть *вечно-юным*, то хотел бы быть *вечным корнетом*»⁸, — вздыхает он по несбыточному. Вот этот-то упрощенный взгляд на человека перед лицом войны и мира и «убил» Лермонтов-прозаик, открывая при этом дорогу многоголосию и столкновению различных правд и голосов, объемности жанровой картины жизни.

Неожиданным для Лермонтова был сам ракурс изображения — способность взглянуть в так называемую правду человека толпы, которая при всей своей упрощенности перестает быть безликой. Простодушный Максим Максимыч и близкий булгаринскому очерковому герою Грушницкий — ее разные лики, их сосуществование создавало особый уровень напряжения. Булгарин-повествователь

⁷ Булгарин Ф. В. Корнет // Картинки русских нравов. СПб., 1842. Кн. 2.

⁸ Булгарин Ф. В. Сочинения. Ч. 2. С. 299.

вызвал интерес Лермонтова как репрезентант определенного типа «усредненного» сознания, что и сделало его участником творческого диалога. Если Пушкин мог потешаться над болгаринской простотой и нравственной очевидностью, то у Лермонтова иной характер диалога, не сводимого только к пародии, сатирическому или эпиграмматическому обыгрыванию болгаринских героев и повествовательных приемов. Булгарин для него — более сложный оппонент. Очевидно, что Лермонтов вышел к новой для себя теме сложности человеческого существования — не только личности масштаба Печорина, но и пошлого человека толпы.

Предложенная В. Н. Турбиным эпиграмматическая версия сюжетной линии Грушницкого, по всей видимости, нуждается в существенной корректировке. Гибель Грушницкого предстает в романе не только как гибель пошлости: вызывая содрогание у доктора Вернера, она и Печорина заставляет невольно закрыть глаза перед финальной картиной разыгранной «комедии». Рифмуясь в сюжетном отношении с другими развязками приключений главного героя, смерть пошлого персонажа рождает далеко не эпиграмматические эмоции. Напомню, что И. Ф. Анненский назвал ее прекрасной, добавив: «Так не высмеивают людей»⁹. Столкновение Печорина не только с ничтожностью, но и с дюжинностью как таковой, с той средней обычной жизнью, которая не дается ему, создает сложную вибрацию смыслов, порождая вопросы: нет ли в персонажах, подобных Выжигину и Грушницкому, того, что боятся открыть в себе исключительные герои, родственные Печорину? не становится ли иногда надеваемая Печориным маска его сутью? не пугает ли его собственная пошлость, неожиданно открываемая в Грушницком? Не случайно, размышляя о своей судьбе, он спрашивает себя: «Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?» (VI, 301). Отнюдь не призрачная угроза пошлости — тема, которая вскоре начнет звучать в полную силу в русской литературе.

Собственно сама повествовательная структура романа «Герой нашего времени», способ его смыслового завершения как целого предполагает уход как от субъективности, так и от внеличного объективизма: вместо этого предпринимается попытка совместить

⁹ Анненский И. Ф. Юмор Лермонтова // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988. С. 541.

несколько разных типов отношения к жизни. *Другой*, не похожий на лермонтовского лирического героя и главного героя его центрального романа интересен Лермонтову в человеческом и художественном отношении. Если в поэзии голос «чуждого другого» был освоен в таких вещах, как «Не верь себе» (1839), «Журналист, Читатель и Писатель» (1840), то в прозе этот голос, возможно, звучал как голос Булгарина и его героев. Эта устремленность к чуждому сознанию — отнюдь не признание его правоты, но иное, не романтическое осознание сосуществования разных человеческих «правд», их изначальной конфликтности и несоединимости. Выход к точке зрения на мир «чуждого другого» осмыслен в лермонтоведении как чрезвычайно значимый для творческого сознания Лермонтова, означавший «решительную перемену всей системы поэтических ценностей»¹⁰.

Участие в кавказской войне могло лишь способствовать быстрому становлению такого нового, неромантического мироощущения. Рождение этого нового мироощущения и поиски его жанрового воплощения отмечены печатью драматизма. Лермонтовское творчество закрывало собой историю русских романтических жанров и в преддверии расцвета «обыкновенных историй» «бедных людей» ставило вопрос о возможности жанрового бытия исключительного героя. Было очевидно, что для романной реализации ему необходимы персонажи, принципиально отличные от него. Только через их сосуществование с исключительным героем уясняется загадка его личности.

Реакция Булгарина на роман Лермонтова была столь неожиданной, что ее пытались объяснить некими «внелитературными» факторами, вроде материального вознаграждения за рецензию. Еще недавно Булгарин декларировал невозможность романа о современнике, чей характер — «бесхарактерность»: «Посмотрел бы я, как гений Шекспира или Шиллера справился с героем нашего времени!» — писал он¹¹. Неожиданно, отказавшись от собственных утверждений, он заявил: «“Герой нашего времени” есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно. <...> Картины, портреты, характеры написаны мастерской кистью, слог живой, увлекательный.

¹⁰ См.: *Серман И. З.* Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Нортфильд, Вермонт, 1992. Т. 3: Михаил Лермонтов. 1814–1989. С. 44.

¹¹ *Булгарин Ф. В.* Письмо копииста Мирона Бульбулькина к издателям «Северной пчелы» // Булгарин Ф. В. Сочинения. Ч. 2. С. 102.

<...> Лучшего романа я не читал на русском языке!»¹². Как известно, его отклик сыграл значительную роль в продвижении лермонтовского романа к читателю. К высокой оценке романа присовокупился позднее и отзыв о самой личности Лермонтова: «Один только молодой писатель приковал к себе мое внимание и удовлетворил сердце и разум. Это Лермонтов, которого сочинения вовсе не принадлежат к *натуральной школе*, хотя она и присваивает его, потому только, что он печатал свои сочинения в журнале — представителе этой школы», — писал Булгарин¹³. В самом деле, самоопределение Лермонтова перед лицом новой тенденции, названной Булгариным «натуральной школой», было связано с попытками в поисках новой эстетики преодолеть и нравственную однозначность сознания толпы, и усредненность стиля ее выразителей, в то же время учитывая их право на художественное воплощение. Булгарин интуитивно ощутил стремление Лермонтова искать свой путь в современной литературе; «переменчивый» в литературной тактике Булгарин не менял своего отношения к Лермонтову.

Нельзя не отметить и неожиданную точку «биографического соприкосновения»: отец Лермонтова, Юрий Петрович, и Булгарин в одни и те же годы учились в закрытом военном учебном заведении, Первом кадетском корпусе. Ю. П. Лермонтов был выпущен в 1804 году, двумя годами раньше Булгарина, однако через 11 месяцев вернулся в корпус воспитателем¹⁴. О жизни этого корпуса Булгарину предстояло рассказать в своих мемуарах. Не будет натяжкой предположить, что лермонтовский роман повлиял на авторские стратегии восприимчивого к литературным новациям Булгарина. Утверждение Лермонтова, что «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...» (VI, 249), задавало направление и жанровые формы дальнейшей творческой деятельности Булгарина. Именно в первой половине 1840-х годов он начал работать над многотомными «Воспоминаниями», в которых предпринял попытку рассказать историю своей жизни, чем создал

¹² Булгарин Ф. В. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 68, 72, 73.

¹³ Ф. Б. <Булгарин Ф. В.> Ливонские письма // Северная пчела. 1847. № 130, 11 июня.

¹⁴ См.: Абрамов Е. П. Всегда первый на коне и последний на отдыхе: (Страницы военной биографии М. Ю. Лермонтова) // Лермонтовские чтения—2007: Сборник статей. СПб., 2008. С. 29. Булгарин был выпущен из Первого кадетского корпуса в Уланский его императорского высочества цесаревича Константина Павловича полк корнетом в октябре 1806 года.

в русской литературе прецедент прижизненного издания подобного мемуарного жанра.

Историко-литературная картина жизни жанров оказалась вовлечена в драму самой жизни, человеческих отношений. Подтверждение тому — судьба литературных взаимоотношений Булгарина и Лермонтова¹⁵, словно воплотившая лермонтовские поэтические строки:

К чему? — одной минутой рая
Не оживет душа пустая!..
Бессильно светлый луч зари
На темной туче не гори:
Тебе ведь с ней не подружиться...
(IV, 386)

В истории литературы остались лермонтовская эпиграмма, слух о булгаринском проплаченном отзыве на роман «Герой нашего времени» и талантливая работа В. Н. Турбина. Фигура Булгарина, активно создававшего прозаические жанры отечественной словесности, по-прежнему остается неким конструктом, удобным для теоретических построений, одной из составляющих того негативного фона, на котором можно писать историю «большой», «настоящей», «высокохудожественной» литературы, в которой ему самому нет места.

¹⁵ См. об этом подробнее: Акимова Н. Н. Лермонтов и «Северная пчела» // Лермонтовские чтения—2006: Сборник статей. СПб., 2007. С. 106–116.

О. С. Муравьева

(Институт русской литературы

(Пушкинский Дом) РАН,

Санкт-Петербург, Россия)

Русский рефлектирующий герой

(От дневника к роману, от Батюшкова к Лермонтову)

Постоянная рефлексия, доходящая до виртуозного, подчас болезненного анализа своего внутреннего мира, беспощадная фиксация всех своих, порой странных и недобрых душевных движений справедливо считается характерологической особенностью героя русской классической литературы, представленной в произведениях Тургенева, Толстого, Чехова и получившей наиболее яркое воплощение в творчестве Достоевского. Собственно, на этом материале и сложился миф о «загадочной русской душе». Первым русским писателем, выдвинувшим в главные герои человека, для которого рефлексия и самоанализ составляют едва ли не главный интерес жизни, стал Лермонтов со своим «Героем нашего времени».

Но за двадцать три года появления лермонтовского романа, в 1817 году Константин Батюшков сделал в своей записной книжке необычную запись. Приведем наиболее выразительные места.

«Недавно я имел случай познакомиться со странным человеком, *каких много!* Ему около тридцати лет. Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь завтра — ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инок. <...> Он перенес три войны и на биваках был здоров. В покое — умирал. <...> В нем два человека: один — добр, прост, весел, услужлив, богобоязлив, откровенен до излишества, щедр, трезв, мил; другой человек — не думайте, чтобы я увеличивал его дурные качества, право нет <...> другой человек — злой, коварный, завистливый, жадный, иногда корыстолюбивый, но редко; мрачный, угрюмый, прихотливый, недовольный, мстительный, лукавый, сластолюбивый до излишества, непостоянный в любви и честолюбивый во всех родах честолюбия. Этот человек, то есть черный — прямой урод. Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю <...> Он умеет говорить очень колко; пишет

иногда очень остро насчет ближнего. Но тот человек, то есть добрый, любит людей и горестно плачет над эпитафиями черного человека. <...> Каким странным образом здесь два составляют одно, зло так тесно связано с добром и отличено столь резкими чертами?» Заканчивается эта запись ожидаемым признанием: «Это я! Догадались ли теперь?»¹

Все, конечно, догадались и о том, что герой этого психологического этюда очень напоминает лермонтовского Печорина. Больше того, есть даже почти текстуальные переклички. Во-первых, в рассказе Максима Максимыча: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод, целый день на охоте, все иззябнут, устанут, — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнёт, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха» (VI, 209). Во-вторых, в признании Печорина: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» (VI, 324). Причем в дневнике Печорина безжалостно описываются все явные и скрытые пороки «подсудимого».

Связь между двумя текстами впервые была замечена Д. Д. Благим², но не стала предметом размышлений ни его самого, ни других исследователей. Между тем, предмет размышлений заслуживает. Перед нами совершенно нетривиальный историко-литературный сюжет: новый для русской литературы психологический герой, оказывается, уже был описан двадцать с лишним лет назад в дневнике поэта, принадлежавшего к совсем другой литературной традиции.

Совершенно очевидно, что об источниках и влияниях здесь речи нет: Лермонтов не мог ознакомиться с дневниковыми записями Батюшкова, впервые опубликованными в 1885 году. Если два схожих литературных явления рождаются независимо друг от друга, очевидно, они восходят к одному и тому же кругу художественных идей. Историко-литературный и историко-культурный контекст в данном случае достаточно ясен, но он столь широк, что в нем могут быть совершенно размыты очертания рассматриваемого сюжета. Попытаемся постепенно сузить этот контекст, чтобы точнее определить существо проблемы.

¹ Батюшков К. Н. Мысли о литературе // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 424–427.

² См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 35–36.

Признание борьбы добра и зла в душе человека, противоречивости его помыслов и поступков, разумеется, открытием не является. На протяжении столетий эта борьба встраивалась в различные идеологические и эстетические концепции и находила разные формы художественного воплощения. При этом она может рассматриваться сквозь призму религиозных или политических идей, а может иметь самодовлеющий интерес, интерес к внутреннему миру человека как таковому. Именно такой интерес прямо формулирует Лермонтов в предисловии к своему роману, и именно такой интерес виден в этюде Батюшкова.

В научной литературе часто встречается мнение, что повышенное внимание к так называемому внутреннему человеку — завоевание литературы романтизма. Вряд ли можно заключить его в столь узкие рамки. Еще Жермена де Сталь в трактате «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями», опубликованном в 1800 году, выделила целый ряд писателей прошлых эпох, которые прекрасно раскрывали внутренний мир человека и тайные движения его души³. (Достаточно назвать Шекспира и Расина.) Можно говорить только о разных художественных средствах, разных литературных приемах, используемых писателями. В наших примерах тайны человеческой души выражаются через внутренний диалог героя, его разговор с самим собой. Вообще, внутренний диалог — главный инструмент рефлексии — по-видимому, является одним из основных свойств человека разумного. В принципе, способность к внутреннему диалогу, предполагающая двойное существование в качестве объекта и субъекта мышления, и делает возможным процесс самопознания личности. В рассматриваемых примерах объект и субъект персонифицируются, познающая себя личность двоится, распадается на разные образы, что, видимо, тоже вполне закономерно. Не случайно образы двойников в различных воплощениях присутствуют в мифологических представлениях разных народов. Собственно же литературная традиция изображения двойников, близнецов, зеркальных близнецов поистине необозрима. Но эта традиция допускает разные варианты: «Двойник» А. Погорельского не похож на «Двойника» Достоевского. Тот внутренний диалог, который ведут в своих дневниках реальный поэт Батюшков и вымышленный персонаж Печорин, носит совершенно определенный

³ См.: Кийко Е. М. «Герой нашего времени» Лермонтова и психологическая традиция во французской литературе // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 183.

характер. В психологии это называется «фрустрирующий внутренний диалог», то есть такой разговор с самим собой, который намеренно обращен к самым темным, недобрым, порой постыдным сторонам личности⁴. Недаром тот двойник, который конструируется в ходе подобного диалога, от Батюшкова до Есенина одинаково именуется «черным человеком».

Таким образом, интересующее нас литературное явление существует в целом океане идей, образов и представлений, так или иначе имеющих к нему отношение, и при этом занимает в нем свое особое место. Но во всем этом океане мы не находим (во всяком случае, пока не находим) какого-то конкретного источника, который, будучи известен и Батюшкову, и Лермонтову, мог бы объяснить столь очевидные переключки. Думаю, это не должно нас смущать. Такого источника может и не быть, в культурном пространстве каждой эпохи, видимо, действуют определенные культурные коды — некие наборы стереотипов, касающиеся и мировоззренческих принципов, и эстетических предпочтений, и поведенческих норм. Они формируют своеобразные незримые матрицы, по которым сознательно и бессознательно выстраивается личность.

Обратимся к другой стороне обсуждаемого явления. Фрустрирующий внутренний диалог Батюшкова, безусловно, имеет все признаки художественного текста, однако он не предназначался для печати, оставаясь глубоко интимным документом. Только через двадцать три года подобный самоанализ становится фактом литературы в романе Лермонтова. На первый взгляд, это ложится в традиционное русло историко-литературной теории, согласно которой литература постепенно осваивает новые жизненные явления; то, что фиксируется вначале только в дневниках, письмах, разговорах, требует новых форм эстетического воплощения и закономерно их обретает. В данном случае плавность подобных рассуждений нарушают два существенных момента. Во-первых, между дневником Батюшкова и романом Лермонтова пролегло время жизни целого поколения. Во-вторых, между ними поместилась целая художественная вселенная — творчество Пушкина. Вселенная, в которой, кажется, не нашлось места для подобных сюжетов. Разумеется, есть роман «Евгений Онегин», герой которого справедливо считается литературным предшественником Печорина. Но герои двух произведений связаны между собой другими нитями, исповедальных внутренних диалогов в пушкинском романе нет.

⁴ См.: Харченко В. К., Коренева Е. Ю. Язык фрустрации. М., 2007. С. 5–35.

Впрочем, есть основания полагать, что Пушкину были знакомы такие состояния. Приведем примеры, не аналогичные рассматриваемым сюжетам, но существующие в том же психологическом поле.

Собираясь жениться на Софье Пушкиной, поэт пишет В. П. Зубкову 1 декабря 1826 года: «Не личное мое счастье заботит меня, могу ли я возле нее не быть счастливейшим из людей, — но я содрогаюсь при мысли о судьбе, которая, быть может, ее ожидает — содрогаюсь при мысли, что не смогу сделать ее столь счастливой, как мне хотелось бы. Жизнь моя, доселе такая кочующая, такая бурная, характер мой — неровный, ревнивый, подозрительный, резкий и слабый одновременно — вот что иногда наводит на меня тягостные раздумья. Следует ли мне связать с судьбой столь печальной, с таким несчастным характером судьбу существа, такого нежного, такого прекрасного?.. Бог мой, как она хороша! И как смешно было мое поведение с ней! Дорогой друг, постарайся изгладить дурное впечатление, которое оно могло на нее произвести, скажи ей, что я благоразумнее, чем выгляжу...»⁵ В известном письме к матери Натальи Гончаровой от 6 апреля 1830 года Пушкин также предается горестным раздумьям, не обычным для счастливого жениха. «У меня не хватило мужества объясниться, — и я уехал в Петербург в полном отчаянии. Я чувствовал, что сыграл очень смешную роль, первый раз в жизни я был робок, а робость в человеке моих лет никак не может понравиться молодой девушке в возрасте вашей дочери. <...> Теперь, когда несколько милостивых слов, с которыми вы соблаговолили обратиться ко мне, должны были бы исполнить меня радостью, я чувствую себя более несчастным, чем когда-либо». Далее он излагает много раз цитировавшиеся рассуждения: он знает, что невеста к нему равнодушна, он опасается, что она будет жалеть о своем решении и даже «почувствует к нему отвращение». Наконец, и вовсе странные, не имеющие тогда никаких оснований слова, получившие позже пророческий смысл: «Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад»⁶. Налицо и внутреннее смятение, и откровенный самоанализ, и стремление выразить в слове, объективировать свои мучительные душевные переживания. Добавим, что во втором случае адресат

⁵ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 311.

⁶ Там же. Т. 14. С. 76.

подобных излияний был выбран крайне неудачно. Вряд ли Наталья Ивановна была способна понять и оценить это письмо, и оно выглядит, скорее, как разговор с самим собой.

В художественных произведениях Пушкина такие проблемы тоже угадываются, хотя и не обсуждаются. Прежде всего, это «Каменный гость», где поэт идентифицирует себя одновременно с Дон Гуаном и Командором, и «Моцарт и Сальери», где появляется «черный человек», — то ли реальный персонаж, то ли своеобразный двойник композитора. Можно отметить в этой связи стихотворение «Воспоминание», с его намеками на какие-то события в жизни автора, вызывающие у него горькие сожаления и, может быть, угрызения совести, и элегию «Под небом голубым страны своей родной», где поэт с болью и недоумением признается, что равнодушно принял весть о смерти бывшей возлюбленной. Может показаться, что мы подводим к вполне традиционному выводу: у Пушкина уже было все. Но нет, в данном случае это не совсем так.

Пушкин как-то говорил о трудности написания мемуаров: «Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая. Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать — *braver* — суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно»⁷. И вот в том, что он останавливается перед пропастью, и есть его принципиальное отличие от последующих русских писателей, создателей так называемой исповедальной литературы. У Пушкина нет главной их особенности: настойчивого стремления дойти до самых потаенных уголков, до самых темных глубин своей личности, вытащить оттуда все тайное, некрасивое, постыдное и представить на общий суд. Судя по всему, он просто не считал нужным это делать. В поэме «Домик в Коломне» на этот счет есть, в сущности, прямое признание. Автор приходит на место, где была когда-то лачужка Параша и ее матери, и видит на ее месте новый трехэтажный дом.

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном

⁷ Там же. Т. 13. С. 244 (письмо к П. А. Вяземскому от второй половины ноября 1825 года).

Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

Нетрудно вообразить, какой богатый материал дал бы такой «вздор» иному писателю. А Пушкин продолжает:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию;
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом... Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость:
Оставим это, — сделайте мне милость!⁸

Очевидно, такая этическая установка Пушкина прямо связана с его ориентацией на принципы философии стоиков, включающей постоянный контроль над собой, бодрость духа и самоуважение. Это убедительно доказано в исследовании Н. Н. Мазур «Пушкин и стоическая философия смерти»⁹. Здесь уместно отметить разницу между влиянием на писателя конкретных источников и определенного культурного кода. Пушкин, например, прекрасно знал роман Бенжамена Констан «Адольф», в его произведениях есть явные отсылки к нему. Но принципы анализа внутреннего мира человека в этом романе, оказавшие очень большое влияние на Лермонтова¹⁰, он в своих произведениях развивать не стал. Пушкин иначе представлял себе отношения человека с миром и с самим собой, ибо для него было вообще иначе структурировано культурное пространство.

Лермонтов не остановился перед темной пропастью человеческой души и сделал фрустрирующую самоидентификацию личности фактом литературы и фактом жизни. В этом смысле значение «Героя нашего времени» невозможно переоценить. Роман как исследование души, конечно, нельзя считать уникальным российским явлением,

⁸ Там же. Т. 5. С. 85–86.

⁹ См.: Мазур Н. Н. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Стих, язык, поэзия: Памяти М. Л. Гаспарова. М., 2006. С. 343–373.

¹⁰ См.: Вольперт Л. И. Эстетизация рефлексии в прозе Лермонтова: (Печорин и его французские «собратья») // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. Тарту, 2005. Т. 5. С. 140–144.

но именно в России он получил блистательное развитие, и именно русская литература считается с тех пор самой исповедальной, самой совестливой литературой в мире.

Неустанный и беспощадный самоанализ сделался определяющей чертой русского психологического героя, и тем самым была как бы активирована определенная матрица личности, а это уже выходило за рамки собственно литературы. Очевидно, что склонность к постоянной рефлексии и самобичеванию не только обогащает внутренний мир человека, но и подтачивает его характер. Думающие, совестливые, постоянно сомневающиеся, терзающиеся чувством вины и не способные на решительные поступки и действия персонажи населили художественный мир русской литературы. Разумеется, такой человеческий тип, в принципе, восходит к шекспировскому Гамлету, но согласимся, что русская литература сделала его почти национальным героем. От Тургенева и Гончарова к Чехову и Горькому, от барина к интеллигенту типично русский человек в изображении наших писателей становится все более погруженным в свои духовные искания и страдания и все менее приспособленным к активной и деятельной жизни. Наверное, таких людей было в самом деле много, но так ли уж велика была их общественная значимость, сказать трудно. Из истории мы знаем, что во второй половине XIX века в России выросла целая плеяда выдающихся и просто очень хороших ученых, инженеров, путешественников, изобретателей, реформаторов, педагогов и просветителей, врачей, предпринимателей. Эти люди были самыми что ни на есть русскими интеллигентами, очень даже способными, однако, и к решительным поступкам, и к успешной практической деятельности. Но по произведениям наших классиков трудно догадаться об их существовании, они как будто не соответствуют сложившемуся мнению о национальном характере. И если русская литература XIX века, действительно, во многом сформировала представление русской интеллигенции о самой себе, то это представление получилось несколько односторонним.

Подобные исторические и социальные процессы, конечно, не подлежат оценке, но заслуживают размышлений. Между тем, единственным, кажется, человеком, который думал в этом направлении, был Пушкин. В «Путешествии из Москвы в Петербург», рассуждая о власти «пишущих талантов», он писал: «...аристократия самая мощная, самая опасная — есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. <...>

Уважайте класс писателей, но не допускайте же его овладеть вами совершенно»¹¹.

Таким образом, становление русского рефлектирующего героя не было плавно развивающимся процессом. Приверженный фрустрирующей самоидентификации человек был описан еще в дневнике Батюшкова, и хотя, по его словам, таких людей уже в 1817 году «было много», их литературное воплощение было отложено на достаточно большой срок. Возможно, из-за того, что Пушкин — самая влиятельная фигура в литературном процессе 1820–1830-х годов — воспринял и актуализировал в своем творчестве культурный код, заданный школой стоиков, этот персонаж был на время отодвинут в тень, вплоть до своего рождения в образе Печорина.

¹¹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 264.

С. К. Казакова

*(Ассоциация искусствоведов,
Москва, Россия)*

Особенности визуального восприятия как характеристика рассказчиков в романе Лермонтова «Герой нашего времени»

Характерные особенности визуального восприятия действительности проявляются прежде всего у тех персонажей, от чьего имени ведется повествование. В «Герое нашего времени» присутствуют три рассказчика: Автор¹, от лица которого написаны повести «Максим Максимыч» и «Бэла»; Печорин, чьи дневниковые записи воспроизводит Автор («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»); наконец, попутчик Автора штабс-капитан Максим Максимыч — история Бэлы записана с его слов, и в повествование включены значительные фрагменты его прямой речи.

Рассказ от лица Автора изобилует описанием «волшебных картин» кавказской природы. В данном случае нас интересует не прямая связь между настроением в пейзаже и состоянием героя (традиционное направление анализа), а более или менее устойчивые приемы, способные охарактеризовать индивидуальный стиль рассказчика.

В восторженных описаниях кавказских видов чувствуется восприимчивость Автора к цвету. В природе он ищет ярких красок и необыкновенных сочетаний. В первом же пейзаже мы видим красноватые скалы, желтые обрывы, золотую бахрому снегов, черное ущелье, серебряную нить реки.

Легко заметить, что Автора привлекают неустойчивые, переходные состояния природы: сменяющийся снегом дождь, нахлынувший туман, закаты, восходы. Он видит, как солнце прячется «за снеговой хребет» (VI, 203), как начинают мелькать или, напротив, одна за другою гаснут звезды, как «бледноватый отблеск востока» (VI, 223) разливается по темно-лиловому своду.

¹ Здесь и далее под Автором подразумевается литературный персонаж.

В описанных Автором очертаниях предметов также мало устойчивости. Они причудливы и подвижны: река сверкает как змея; как змеи клубятся и извиваются туманы; по бокам горы ползают легкие струйки облаков. Образы исполнены таинственности, загадочности. Особенно занимают Автора воздушные пейзажи — фантазия превращает облака то в клочки разодранного занавеса, то в коршуна, ожидающего добычу. Границы предметов столь неопределенны, что земля сливается с небом: «Солнце чуть показалось из-за темно-синей горы, которую только привычный глаз мог бы различить от грозовой тучи» (VI, 224).

Автор вносит в повествование восточный колорит. Довольно занимательным представляется ему интерьер сакли, где довелось ночевать путешественникам. Авторский почерк узнается по зарисовке дыма очага, густой пеленой покрывавшего все вокруг.

В портрете Автор выделяет парадоксы, контрасты, несоответствия. Он отмечает, что на Максиме Максимыче был «офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка», а также то, что «преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду» (VI, 204). Во внешности Печорина Автор обращает внимание на редкое сочетание светлых волос с черными усами и бровями; на загадку всегда холодных, со стальным блеском глаз, которые «не смеялись, когда он смеялся» (VI, 244).

Цвет и фактура доминируют в восприятии черт лица. О форме мы знаем только, что у Печорина «был немного вздернутый нос» (VI, 244). Живой, подвижный образ, созданный Автором, не оставляет устойчивых опознавательных признаков: детская улыбка, женская нежность кожи, зубы ослепительной белизны, карие глаза, благородный бледный лоб и «вьющиеся от природы» волосы, которые «живописно» обрамляли лицо (VI, 243). Читателю подсказано ключевое слово: такое восприятие природы можно назвать *живописным*.

Живописность (как художественное качество изображения), интерес к мимолетным, не устоявшимся состояниям, внимание к этнографическим подробностям, поиск таинственности, парадоксальности — во времена Лермонтова эти признаки ассоциировались с романтической школой живописи.

Попутчик Автора, штабс-капитан Максим Максимыч смотрит на жизнь разумно и просто; в окружающем мире он выделяет характерные черты, помогающие понять то или иное явление. В то время как Автор увлечен созерцанием «мертвого сна природы» (VI,

206), Максим Максимыч замечает, как курится Гуд-гора — примета плохой погоды. В Печорине он угадывает тип кавказца-новичка и соответствующим образом описывает внешность: «такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький» (VI, 209).

Максим Максимыч воспринимает явления окружающей действительности обобщенно: ему не свойственно любование подробностями, он видит главное, существенное. На вопрос попутчика, не зачала ли Бэла в плену у Печорина с тоски по родине, он уверенно отвечает: «Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула» (VI, 220; заметим в скобках, что сам Автор находил горные пейзажи бесконечно разнообразными: «хоть бы две скалы похожие одна на другую» — VI, 224). Описание Бэлы у Максима Максимыча тоже не изобилует индивидуальными подробностями — оно, скорее, дает представление об определенном типе красоты, а не о конкретной девушке: «высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны» (VI, 211). Сравнение буквальное: далее из разговора следует, что глаза у лошади Казбича были «не хуже, чем у Бэлы» (Там же).

Нельзя сказать, чтобы штабс-капитан не был восприимчив к красоте. Напротив, он отмечает ее и в природе, и в людях. Но его чувство прекрасного как будто не визуально по своей природе — оно сродни внутреннему ощущению порядка и гармонии мира. «Посмотрите, <...> что за край!» (VI, 224) — только и восклицает он, привлекая внимание спутника и указывая на восток. Далее следует витиеватый утренний пейзаж Автора.

Вспоминая прекрасный вид с вала крепости, где прогуливалась Бэла, Максим Максимыч описывает его довольно детально, однако без цветowych подробностей. В созданном зрительном образе будто чувствуется взгляд часового: он укажет, что открытое место (широкая поляна) оканчивается лесом, что к мелкой речке примыкает частый кустарник, и тут же заметит всадника, показавшегося из-за деревьев.

Понимание жизни, воплощенное в типизированных зрительных образах, невнимание к внешним эффектам, внутреннее чувство красоты — эти принципы видения мира предвосхищают достижения русской реалистической школы живописи, расцвет которой Лермонтов уже не застанет.

С третьей повести «Героя нашего времени» рассказ от лица Автора сменяется дневниковыми записями Печорина. Это позволяет Лермонтову ввести новый тип визуального восприятия действительности. После живописных описаний Автора, где нет ничего застывшего, все будто

движется и дышит, после простоватых картин штабс-капитана читатель находит изысканно-сдержанные, «графичные» зарисовки Героя.

Романтизированное повествование «Тамани», казалось бы, предполагает соответствующую стилистику пейзажей. Однако, несмотря на таинственность происходящих событий, ночные виды практически лишены загадочности. Цветовая гамма строга и благородна — часто встречаются синий, черный, белый цвета. Очертания предметов отчетливы — ночное освещение не скрадывает, а, напротив, выявляет форму; картины построены на хорошо читаемом тональном контрасте, контуре, силуэте: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн» (VI, 260).

Панорамные виды в описании Печорина отличает ясная, члененная на планы композиция:

Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избыток другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона.

(VI, 250)

Первый план: двор с двумя хижинами; средний: берег моря внизу; дальний: силуэты двух кораблей на горизонте.

Более оживленное описание обещал утренний вид из окна лачуги: «голубое небо, усеянное разорванными облачками», лиловая полоса дальнего берега Крыма. Но все «кончается утесом, на вершине коего белеется маячная башня» (VI, 253). Вновь композиция держится на чистоте застывшего контура и строгости тональных отношений. Цветовая гамма ограничена холодными оттенками.

Холодная палитра Печорина «теплеет» при описании ундины — его привлекает в девушке «какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах» (VI, 256). Однако в целом изображение не отличается живописностью; предпочтение отдается красоте линии, грации движений и жестов, изысканности цветовых сочетаний.

Впервые ундина предстает перед Печориним стоящей на крыше хаты, в полосатом платье, с распущенными косами. Воображение читателя рисует силуэт на фоне неба. Исключительную, породистую

красоту девушки Печорин передает главным образом пластическими средствами: «гибкость <...> стана, особенное <...> наклонение головы, <...> и особенно правильный нос» (Там же). Последнее изображение ундины практически скульптурно: мокрая рубашка обрисовывает «гибкий стан ее и высокую грудь» (VI, 259).

Игру красок и форм можно было бы ожидать от солнечных видов Пятигорска, тем более, что первые впечатления возбудили в герое «отрадное чувство» (VI, 261). Печорин смотрит на город из нанятой квартиры, а также во время прогулки.

Панорама из восточного окна, как и ночная картина Тамани, выявляет четкие пейзажные планы (город — первая линия гор — снеговые вершины на краю горизонта).

В большинстве видов Пятигорска колорит по-прежнему сдержанный и холодный: «пятиглавый Бешту синее», «громоздятся горы все синее и туманнее»; снеговые вершины — серебряные; «солнце ярко, небо синё» (Там же); фуражки военных — белые, галстуки штатских — светло-голубые. Выходящее за рамки привычной гаммы укладывается в описание «пестрого» («пестреет чистенький, новенький городок», мелькают «пестрые шляпки» дам — VI, 261, 262).

Площадку у колодца оживляет необычно теплый цветовой акцент, организующий композицию — «домик с красной кровлею» (VI, 262) над минеральной ванной (именно там вскоре появится княгиня Лиговская с дочерью, княжной Мери). Во всем абзаце это единственная конкретизация цвета.

Печорин нашел окрестности живописными. Лермонтов второй раз употребляет это понятие, но, очевидно, с иным смыслом. Живописная окрестность — не более чем констатация факта, причем довольно банальная. Светский курорт вряд ли мог выглядеть унылым и невзрачным. Другое дело, живописность волос, обрамляющих лоб, отмеченная Автором, — она характеризует особенности художественного видения природы персонажем. А в визуальном восприятии Печорина пластика по-прежнему преобладает над живописностью.

При первой встрече с княжной Печорин отметил стройность девушки и строгий вкус в одежде: платье серо-жемчужного цвета, легкая шелковая косынка вокруг гибкой шеи, ботинки *couleur rise* (красновато-бурые), грациозно стягивающие щиколотку. Пластичность изображения сочетается с изысканностью колорита.

В жанровых сценах Печорин также выделяет пластику поз и жестов: курортные франты, «опуская свой оплетенный стакан

в колодец кислосерной воды <...> принимают академические позы» (VI, 262). Лермонтов вновь будто подсказывает читателю ключевое слово — в картинах Печорина сквозит рационализм и сухость академической живописи. Академизму присущ взгляд на произведение искусства как на плод разума и логики; среди отличительных признаков — четкость рисунка, скульптурная ясность формы, выявление пейзажных планов. Все это мы видим в словесных картинах Печорина.

Визуальное восприятие Печорина меняется, когда в ткань повествования вводятся его воспоминания о Вере. Устойчивая картина мира сменяется описанием натуры текучей, ускользающей; проявляется интерес к атмосферным явлениям. Печорин будто начинает видеть мир другими глазами:

Становилось жарко; белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых гор, обещая грозу; голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом него вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством.

(VI, 277)

Пейзаж зыбкий, как само прошлое; он очень напоминает восторженные романтические картины Автора в начале романа: смена погоды, предгрозовое небо, клочки облаков, ползающие, как змеи. «Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок — на память?..» — определяет Печорин свое состояние (VI, 280). Однако воспоминания не обогатили колорит изображения — в образе Веры Печорин выделил лишь черную шаль.

Романтическое состояние героя быстро рассеивается, голос прошлого затихает. Печорин мчит по степи и наслаждается упрочившейся картиной мира: «С жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее» (Там же).

Цветовая гамма по-прежнему холодна: синяя даль и голубое небо; сочетания графичны: бешмет белый, черкеска темно-бурая; амазонки дам голубые и черные.

В Кисловодске, с развитием любовной интриги, в палитре Печорина впервые появляется зеленый цвет (зеленеющие горы,

зеленая лощина). Ярко выражен интерес к движению: поток с шумом падает, ручьи бегут, ветви ущелий разбегаются во все стороны, дорога вьется. И хотя сам Печорин объявляет пейзаж таинственным и уединенным, это определение не совсем соответствует динамизму созданного визуального образа.

Печорин, как правило, изображает определенное время суток (ночь, утро, день). Его сдержанное отношение к поэзии восходов и закатов выявляет описание светской прогулки к скале Кольцо. Обозначив цель конной поездки (посмотреть на заходящее солнце сквозь образованные природой каменные ворота), Печорин, однако, замечает: «Никто из нас, по правде сказать, не думал о солнце. Я ехал возле княжны...» (VI, 309).

Одна из наиболее ярких картин Печорина — фигурка Мери, которую он видит в окне, спускаясь с балкона Веры: большой пунцовый платок на белых плечиках и пестрые персидские туфли. Печорин рисует княжну почти теми же красками, что и вид Пятигорска в начале повести (красная кровля, пестрые шляпки). Усложнен оттенок (пунцовый вместо красного); введен белый цвет (плечики), усиливающий контраст.

Самое чувственное восприятие природы, самое острое ощущение красок и форм мы находим у Печорина в утро перед дуэлью. Направляясь к месту поединка с Грушницким, он наслаждается окрестностями:

Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томленье. В ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня: он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню, — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь всё становился уже, утесы синее и страшнее, и наконец они, казалось, сходились непроницаемой стеной. Мы ехали молча.

(VI, 323)

Какая роскошь палитры! Здесь есть и зелень вершин, и голубизна неба, и золото раннего солнца, и серебро дождя. Но самое главное —

это росинки, в которых Печорин видит миллионы радужных лучей, то есть полный спектр. Никогда на протяжении всего повествования ни одна женщина не дала ему всех красок мира. В этом ключ к постижению драмы Печорина. Он надеется вернуть «лучший цвет жизни», утраченный с годами. Но обретает его не в любви, а в краткое мгновение опасности. И это окончательно решает его судьбу.

Законченное произведение дает более достоверный материал для анализа приемов авторской поэтики. Поэтому в статье представлен подробный анализ «Героя нашего времени». Однако и в незавершенных фрагментах проявляется особая живописность прозы Лермонтова — построение визуальных образов по законам художественного стиля. Особенности восприятия персонажами цвета, света и формы прослеживаются и в других произведениях Лермонтова.

Очевидно, «цветовидение» должно было сыграть ключевую роль в незавершенной повести «<Штосс>». Сложное душевное состояние Лугина, героя отрывка, характеризуется «колористическим сбоем» — все люди кажутся ему желтыми. Лугин сообщает о своем недуге собеседнице на музыкальном вечере:

— Вообразите, какое со мной несчастье: что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, — и одни только люди! <...> мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны.

(VI, 353)

О важности детали «желтые лица» свидетельствует ее упоминание в наброске плана повести, состоящем всего из нескольких фраз: «*Сюжет*: У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии, когда старик выигрывает. — Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко...» (VI, 623).

Позволим себе предположить, что искажение зрительных ощущений не столько вводит фантастический элемент в ткань повествования, сколько характеризует крайний субъективизм и болезненность восприятия действительности Лугиным. Попытка выразить состояние героя через искажение цветовой палитры опережает время и предвосхищает искания живописцев второй половины XIX века. Направляется параллель с работами пост-импрессиониста Винсента Ван Гога (1853–1890). В последний период творчества ему было присуще так называемое «желтое видение».

Итак, Лермонтов наделяет своих героев индивидуальным видением мира. Схожие пейзажи, иногда даже одни и те же люди преобразуются в визуальные образы, построенные по разным законам. Принципы построения этих образов можно соотнести с принципами художественного отбора, формирующими стиль в изобразительном искусстве (отношение к цвету, свету, форме, движению, сюжетные предпочтения и т. д.). Проявляясь в формальных признаках, стиль визуального восприятия и описания кодирует информацию об особенностях индивидуальной картины мира и душевном состоянии персонажей.

Данный анализ не только расширяет представления о приемах непрямого психологизма в поэтике Лермонтова, но и обогащает понимание природы «живописности» его прозы. По-новому раскрываются грани дарования поэта. Философски глубоко понимая живопись, Лермонтов обладал не только художественным чутьем, но и художественным предчувствием перспектив развития изобразительного искусства. К глубочайшему сожалению, эти выводы умножают гипотетические потери, которые понесла русская культура из-за ранней гибели поэта.

Андреа Мейер-Фраати
(Университет им. Фридриха Шиллера,
Йена, Германия)

Кавказская природа как зеркало чувств в «Герое нашего времени» Лермонтова

I

Эмоциональность представляет собой существенное начало в литературе романтизма. Немецкие теоретики романтической поэтики (например, Новалис) определяют романтическую поэзию как «искусство возбуждения чувств»¹; братья Август Вильгельм и Фридрих Шлегели полагают, что в романтическом произведении должны выражаться аутентичные чувства поэта²; Адам Мицкевич считает необходимым элементом создаваемого в романтической литературе мира «новые ощущения и представления, свойственные самим варварам»³, а согласно натурфилософии Шеллинга, в романтизме природа впервые описывается как отражение чувств лирического субъекта⁴.

Эти представления о роли эмоциональности в романтической литературе, воспринятые и в России, отражают три существенных точки зрения, с которых, согласно теории немецкого германиста Симоне Винко, можно рассматривать эмоциональность в литературном тексте, а именно точку зрения автора, читателя и текста. По теории Винко, в литературном тексте эмоции или чувства⁵, с одной стороны, могут быть тематизированы *эксплицитно*, то есть выражены с помощью абстрактных обозначений данной эмоции (радость, досада, грусть и т. д.). С другой стороны, эмоции могут

¹ «Poésie = Gemüths-erregungskunst» (*Novalis. Werke.* Darmstadt, 1999. Т. 2. S. 801).

² См.: *Schlegel F.* Kritische Schriften. München, 1971. S. 635 и след.; *Schlegel A. W.* Kritische Schriften und Briefe. Stuttgart, 1965. Т. 4. S. 12.

³ «...nowe uczucia i wyobrażenia, samym barbarzyńcom właściwe» (*Mickiewicz A.* Dzieła. Warszawa, 1955. Т. 5. Cz. 1. S. 191).

⁴ О восприятии Шеллинга в русском романтизме писал еще В. Сечкарев, см.: *Setchkaroff V.* Schellings Einfluß in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts. Leipzig, 1939.

⁵ В данной статье понятия «эмоция» и «чувство» используются как синонимы.

быть представлены (*репрезентированы*) в тексте *имплицитно*, то есть с помощью звуковых или грамматических явлений, коннотаций, метафор, метонимий или других риторических приемов. При этом необходимо принимать во внимание также нарративную инстанцию, нарративный модус и т. д.⁶ Таким образом могут быть описаны семиотика или даже поэтика чувств в конкретном тексте.

Роман «Герой нашего времени» Лермонтова представляет собой произведение, в котором эмоциональность играет роль прежде всего в плане тематическом. По своей природе (как нарративный текст) он не может выразить эмоции непосредственно, вследствие чего эмоции «приписываются» различным персонажам романа. В данном контексте представляет интерес внимательное рассмотрение того, какие персонажи и какими словами выражают свои эмоции, каким образом они эмоционально воспринимают окружающее, прежде всего природу и народы Кавказа. Эмоциональность в этом романе, созданном на рубеже двух эпох, романтизма и реализма, выражается не только в традиции романтизма; в некоторых местах романтический культ чувств ставится под сомнение, чему служит, например, ирония.

Данная статья представляет собой попытку несколько прояснить эту проблематику путем рассмотрения разных аспектов тематизации эмоциональности, с учетом повествовательной точки зрения отдельных персонажей, в особенности путешественника и Максима Максимыча в первой части романа и Печорина в его дневнике. При этом предметом внимания, кроме описания природы как отражения чувств определенных персонажей, является тематизация и эмоциональная оценка разных народов Кавказа.

II

Заглавие романа «Герой нашего времени» подчеркивает типичность, повсеместную распространенность представленного в нем характера, однако действие романа происходит на Кавказе, и «Предисловие» к журналу Печорина может служить доказательством того, что выбор художественного пространства не случаен. «Издатель», рассказчик в первых двух частях, прямо говорит о том, что при подготовке к публикации он ограничился теми фрагментами журнала, которые посвящены Кавказу (см.: VI, 249). Таким образом, «Герой нашего времени» становится и произведением о Кавказе.

⁶ См.: *Winko S.* *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900.* Berlin, 2003. S. 110–119.

Роман содержит все типичные для других текстов Лермонтова признаки описания Кавказа, однако данные под специфическим углом зрения и в специфической нарративной функции⁷; можно сказать, что в романе представлен новый для творчества Лермонтова этап описаний Кавказа и его жителей.

Не в последнюю очередь это связано с прозаическим характером текста и жанром романа. В первой части романа рассказчик (в дальнейшем — издатель журнала Печорина) подчеркивает, что пишет «не повесть, а путевые записки» (VI, 225). И действительно, в первой части можно говорить о путешествии, потому что все географические феномены называются точными топонимами. В исследовательской литературе не раз указывалось, что рассказчик движется в своем путешествии в сторону, противоположную той, в которой осуществлялось пушкинское путешествие в Арзрум⁸. Таким образом, роман Лермонтова вступает в диалог с другими литературными произведениями, причем Кавказ представляется читателю в преломлении разных перспектив: он описывается и с точки зрения «издателя» (рассказчика первой части), и с точки зрения Максима Максимыча, и с точки зрения самого «героя нашего времени», Печорина, а в речах отдельных персонажей также открываются их особые углы зрения.

Специфические эмоции, которые, по терминологии Винко (см. выше), могут быть как «тематизированными», так и «представленными» (репрезентативными), связаны частично с описанием ландшафта, частично с определенными жителями Кавказа. Рассказчик первой части, в отличие от Максима Максимыча, воспринимает прежде всего красоту кавказского пейзажа, который он видит впервые⁹:

Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я въехал в Койшаурскую Долину. Осетин-извозчик неумоимо погонял лошадей, чтоб

⁷ См.: Meyer-Fraatz A. «Злой чечен ползет на берег»: Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michael Lermontovs // M. Ju. Lermontov: Interpretationen: Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer. Wiesbaden, 2009. S. 49–56. Настоящая статья представляет собой сокращенный и переработанный вариант данной работы, опубликованной на немецком языке.

⁸ См., например: Дурьлин С. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940. С. 149–150.

⁹ См.: Серман И. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. Иерусалим, 1997. С. 284. В то время как путешественник ландшафтом *любуется*, для Максима Максимыча он интересен только в *функциональном* отношении (например, его интересуют определенные природные явления как признаки перемены погоды).

успеть до ночи взобраться на Койшаурскую Гору, и во все горло распевал песни. Славное место эта долина! Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно-вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею.

(VI, 203–204)

В этом и нескольких последующих описаниях ландшафта выражается восхищение путешественника красотой горного мира («Славное место эта долина!» — презентация эмоции в форме восклицания), причем это чувство несколько ослабляется амбивалентным сравнением реки, с одной стороны, с серебряной лентой, а, с другой стороны, со змеей. В дальнейшем рассказчик, однако, отказывается от эмоциональной оценки того, что он видит. Лишь изредка он как будто проговаривается, упоминая «проклятую гору» (VI, 204) или выражая сочувствие «жалким людям» (VI, 207), хозяевам, у которых он с Максимом Максимычем останавливается на ночь, то есть в обоих случаях непосредственно тематизируя свои эмоции. Повествование последнего рассказчик комментирует словами: «Как это скучно!» (VI, 222), повторно тематизируя чувство и провоцируя попутчика на продолжение повествования. В предисловии к журналу Печорина «издатель» выражает свою радость по поводу смерти автора, которая позволяет свободно распоряжаться его письменным наследием. Но значительно чаще, чем собственные эмоции, рассказчик выражает или тематизирует чувства чужие, прежде всего Максима Максимыча, а также Печорина, непосредственным свидетелем встречи которых он является. В этом отношении рассказчик подобен самому Печорину: и мнимая холодность замечания о радости по поводу смерти Печорина, и тонкие наблюдения над поведением других персонажей сближают рассказчика с «героем нашего времени», каким он представляет себя в «Журнале». Таким образом, в образе рассказчика в известной мере воплощено отношение самого автора к Печорину: с одной стороны, рассказчик дистанцируется от героя, в конце предисловия к журналу Печорина иронически указывая на него как на современного героя, с другой стороны, он в чем-то сходствует с этим героем¹⁰.

¹⁰ Наречие «скучно», например, использует, кроме рассказчика, только Печорин.

Кроме Печорина, единственным русским, поддерживающим отношения с кавказскими горцами, является Максим Максимыч. Но в то время как отношения с ними Печорина носят характер, так сказать, уголовный, связи начальника Печорина с мирным князем базируются на обычном праве, и похищение Бэлы приводит Максима Максимыча к конфликту, в котором он рискует снова потерять в князе важного союзника и обрести врага. К тому же Максим Максимыч немного понимает кавказские языки. Однако, как уже отмечал Петер Скотто¹¹, его суждения о горцах соответствуют стереотипам, основанным на том чувстве превосходства над восточными народами, о котором писал Эдвард Саид¹². Штабс-капитан называет горцев «азиатами», имплицитно выражая эмоциональное неприятие нерусских народов Кавказа; одновременно он *различает* разные народы. Так, «татары» (общее понятие для мусульманских народов Российской империи) для него лучше, чем христиане-осетины, постоянно просящие чаевые: «Ведь этакой народ, — сказал он: — и хлеба по-русски назвать не умеет, а выучил: “офицер, дай на водку!”» (VI, 205). В этих словах проявляется тот же прагматизм, с каким он наблюдает ландшафт и одновременно выражает эмоциональное его отвержение. В то время как осетины для него народ «преглупый», враждебные народы, кабардинцев и чеченцев, он уважает. Более того, он даже восхищается ими:

— Вот, батюшка, надоели нам эти головорезы; нынче, слава Богу, смирнее, а бывало, на сто шагов отойдешь за вал, уже где-нибудь косматый дьявол сидит и караулит: чуть зазевался, того и гляди — либо аркан на шею, либо пуля в затылок. А молодцы!

(VI, 207)

Одобрительное восклицание в конце цитаты противоречит

¹¹ См.: *Scotto P.* Prisoners of the Caucasus: Ideologies and Imperialism in Lermontov's «Bela» // Publications of the Modern Language Association of America. 1992. № 107/1. P. 258.

¹² В получившей широкую известность книге «Orientalism» (1978) американский литературовед палестинского происхождения Эдвард Саид выдвигает, но не вполне убедительно обосновывает тезис о негативном описании Востока английскими и французскими писателями конца XVIII — середины XX века: представители Западной Европы оценивают «другое» как отрицательное и противопоставляют ему положительное «собственное». Тезисы Саида подвергались широкому обсуждению и критике, см. об этом: *Meyer-Fraatz A.* «Злой чечен ползет на берег»: Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michael Lermontovs. S. 46.

негативным словам Максима Максимыча о чеченцах; его слова о «татарах», «азиатах» или «черкесах» отличаются надменностью и тайным одобрением одновременно. Максима Максимыча часто называют «душою» романа¹³, и это объясняется не в последнюю очередь его явной эмоциональностью, которую рассказчик подчеркивает как характерную черту Максима Максимыча или которую приписывает себе сам персонаж. Эта эмоциональность является весьма амбивалентной. С одной стороны, у штабс-капитана преобладает стереотипное мышление об определенных кавказских народах, с другой стороны, он единственный, кроме Печорина, кто пытается преодолеть границы, которые отделяют русских от чужих для них народов, хотя сама их чуждость остается для него несомненной. Это особенно ясно выражается в отеческих чувствах к Бэле и в размышлениях по поводу ее похорон (см.: VI, 237).

Эмоциональность Максима Максимыча особенно явно выражается в момент его встречи с Печориным в конце второй части романа. Печорин как будто без всяких эмоций предстает перед бывшим начальником, в то время как Максим Максимыч радостно ждет встречи и даже «в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы» (VI, 247), чтобы увидеть старого друга. Но когда он хочет обнять Печорина, тот только подает ему руку. Эти жесты презентуют (по терминологии Винко) противоположные эмоциональные отношения персонажей друг к другу. Только когда Максим Максимыч упоминает Бэлу, Печорин чуть бледнеет, таким образом, имплицитно передано не определенное для читателя чувство, которое упоминается лишь в речи рассказчика. Эта сцена не только возбуждает любопытство читателя, вызывая в нем желание лучше узнать странный, противоречивый характер человека, чье поведение в ходе романа окажется весьма хладнокровным, но и проясняет натуру Максима Максимыча. Он противопоставляется Печорину как представитель старшего поколения, как человек, которого уже ничто не может удивить, но все еще не ожесточенный в эмоциональном плане¹⁴. Он не чужд стереотипных предрассудков, касающихся горцев, но тайно их одобряет, в то время как Печорин лишь хладнокровно использует их для своих целей.

¹³ Эллен Чансиз, например, пишет о Максиме Максимыче: «Maksim Maksimič lives by the heart and not by the head» (*Chances E. Conformity's Children: An approach to the Superfluous Man in Russian Literature*. Columbus, Ohio, 1978. P. 46).

¹⁴ См.: Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 45.

В эпизоде с Бэлой Печорин строит отношения с горцами, исходя из эгоистических мотивов. Перед похищением он подкупает одного из ее братьев, помогая ему похитить лошадь Казбича. Хотя Максим Максимыч приписывает Печорину состояние влюбленности со всеми ее характерными признаками (Печорин, например, не может отвести глаз от Бэлы — см.: VI, 211), на самом деле он добивается (любимой) женщины с помощью расчетливой торговли. Сначала ему удается вызвать интерес к себе заранее продуманными поступками, но его страсть, в соответствии с литературным стереотипом, угасает, как только она утоляется. Комментарий Максима Максимыча («бедная Бэла!» — VI, 234) отсылает к «Бедной Лизе» Карамзина; сочувствие и отеческие чувства Максима Максимыча, таким образом, продолжают традицию того самого русского сентиментализма¹⁵, который Печорин уже преодолел (как и байронизм, что станет очевидным в «Княжне Мери»).

В отношениях Максима Максимыча с Печориным представляет интерес еще одна деталь. В то время как Максим Максимыч вступает в контакт с горцами как русский, говорящий на их языках, но сохраняющий собственную русскую идентичность, Печорин, языками горцев не владеющий, как будто на время принимает имидж чеченца. Максим Максимыч рассказывает, что бросившись преследовать Казбича, Печорин «взвизгнул не хуже любого чеченца» (VI, 233). Это имплицитное указание на то, что поведение Печорина при похищении Бэлы соответствует поведению кавказца, герой как будто сам становится чеченцем, подражая типичному для него поведению¹⁶. Со стереотипной точки зрения русских (например, Максима Максимыча), Печорин, похищая и соблазняя Бэлу, ведет себя как чеченец; однако он и раньше, как становится ясно из его записок, обходился с русскими женщинами точно так же.

Если следовать хронологии романа, можно заметить, как меняется взгляд Печорина на кавказскую природу и Кавказ вообще. В «Тамани» Печорин на Кавказе еще новичок и поэтому ведет себя довольно наивно, когда «ундина», как он сам иронически называет

¹⁵ Представляется, что И. З. Серман не прав, когда он описывает Максима Максимыча как трезвого офицера, который не смотрит на Кавказ «сквозь литературные очки» (Серман И. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. С. 289); правда, литературный багаж героя уже весьма устарел для конца 1830-х годов.

¹⁶ Подробнее см.: Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge, 1994. P. 216. С другой стороны, Измаил-Бей в одноименной поэме за время своего многолетнего пребывания в Санкт-Петербурге как будто принимает русскую идентичность.

героиню (VI, 255, 257, 259 — еще одна отсылка к европейской романтической литературе), заманивает его в ловушку, из которой ему едва удастся спастись. Приморский городок у подножий Кавказа служит для небезопасного приключения романтической кулисой и именно в этом качестве воспринимается Печоринным:

Полный месяц светил на камышевую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различать при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона.

(VI, 250)

Подобные описания ночной природы, с месяцем и туманом, в «Тамани» встречаются еще не раз (см.: VI, 252, 258, 260).

Как путешественник Печорин выполняет ту же функцию, что и рассказчик в повести «Бэла», и таким образом проводится еще одна параллель: он смотрит на пейзаж глазами постороннего¹⁷; существенная разница состоит лишь в том, что один из них участвует в рассказе. Общение Печорина с местными контрабандистами отличается безэмоциональностью; так же, как повествователь двух первых частей и издатель его журнала, Печорин больше наблюдает, чем сам открывается другим, лишь несколько раз он упоминает о собственной досаде (см.: VI, 252, 260). Даже когда в лодке на море на не умеющего плавать Печорина нападает молодая женщина, не только не давшая себя заманить, но и сама ставшая опасной соблазнительницей, его охватывает не столько смертельный страх, сколько бешенство:

Вдруг что-то шумно упало в воду: я хватъ за пояс — пистолета нет. О, тут ужасное подозрение закралось мне в душу, кровь хлынула мне в голову. Оглядываюсь — мы от берега около пятидесяти сажень, а я не умею плавать! Хочу оттолкнуть ее от себя — она как кошка вцепилась в мою одежду, и

¹⁷ Поэтому неудивительно, что первая часть заканчивается только после «Тамани», хотя этим рассказом уже начинается «Журнал Печорина». В «Княжне Мери» и в «Фаталисте» Печорин не путешествует (если не считать пути из Пятигорска в соседний Кисловодск).

вдруг сильный толчок едва не сбросил меня в море. Лодка закачалась, но я справился, и между нами началась отчаянная борьба; бешенство придавало мне силы, но я скоро заметил, что уступаю моему противнику в ловкости... «Чего ты хочешь?» — закричал я, крепко сжав ее маленькие руки; пальцы ее хрустели, но она не вскрикнула: ее змеиная натура выдержала эту пытку.

(VI, 258)

Характерно, что единственное мгновение страха не тематизируется, а только имплицитно репрезентируется при описании происходящего (упоминание о падении пистолета в море, об отдаленности лодки от берега и неумении рассказчика плавать). В общем, рассказчик пытается сохранить самообладание. Но использование приемов «черного романтизма» и напряженность повествования оказывает весьма сильное воздействие на читателя, который вскоре удивленно прочтет, что сброшенная в воду «ундина» находится на берегу, сушит волосы и одежду. Еще менее «романтическим» оказывается конец, когда она уплывает с контрабандистом Янко, оставляя слепого с брошенной ему милостыней на берегу. Печорин в конце ощущает только досаду и жалость к самому себе, попавшему в ловушку и обворованному. Больше всего, однако, его мучает, что он потерял дагестанский кинжал¹⁸. Конец первой части романа является одновременно бесповоротным, сознательным прощанием с романтизмом, который подвергается окончательной деконструкции: все *страшные* моменты, подчеркнутые, в частности, описанием ночной природы, объясняются просто и рационально.

В «Княжне Мери» — самой объемной, центральной части романа — чувства частично тематизируются (проявляются у определенных персонажей), частично представляются (как отражение в природе), а Кавказ становится кулисой для событий, которые разыгрываются между русскими; местные жители в числе персонажей отсутствуют. Дважды Кавказ сравнивается с амфитеатром: первый раз в самом начале рассказа: «...а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее» (VI, 261); второй раз непосредственно перед тем, как Печорин пугает княжну Мери, принявшую его за черкеса: «...кругом амфитеатром возвышаются синие громады

¹⁸ Тут можно видеть аллюзию на стихотворение «Кинжал», что позволяет, по-видимому, говорить об эквивалентности Печорина и автора романа, который вводит отсылку к собственной лирике.

Бешту, Змеиной, Железной и Лысой горы» (VI, 281)¹⁹. Образ амфитеатра, не всегда эксплицитно, создается и в других описаниях.

Многочисленные метафоры и сравнения превращают Кавказ в театральную сцену, на которой разворачивается мелодрама (сам Печорин пользуется выражением «*mélodrame trop ridicule*» (VI, 266)). На присутствие комедийного начала указывает уже первый абзац, в котором дважды используется наречие «весело», первый раз непосредственно перед сравнением гор с амфитеатром («На восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок; шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа» (VI, 261)), второй раз после описания гор, формирующих амфитеатр («Весело жить в такой земле!» (VI, 261)). С помощью риторической фигуры анадиплосис («Таким образом мои планы нимало не расстроились, и мне будет весело! Весело!.. Да, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья...» (VI, 279)) подчеркнута особое значение свидания с Верой: Печорин просчитывает возможности совместных приключений или размышляет о влюбленности. Ирония в использовании наречия «весело» оказывается в том, что именно эта, определенная как *веселая*, любовная связь становится поводом дуэли с Грушницким и приводит к совсем не веселому концу этой части романа. Встрече с Верой предшествует символическое описание природы, предвещающее трагический конец: Печорин наблюдает за облаками, которые вьются и ползут, как змеи (см.: VI, 277)²⁰. Характерно, что в этом описании природы отсутствует образ амфитеатра, речь идет только об отдельной горе. Печорин обновляет свою искреннюю любовь к Вере

¹⁹ О театральности «Княжны Мери» уже писал Уильям Миллз Тодд III, обративший внимание на сравнение гор с амфитеатром (см.: *Todd W. M. III. Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*. Cambridge, Massachusetts; London, 1986. P. 136–163; в особенности см.: P. 152–161); на образ амфитеатра, как на деталь, позволяющую интерпретировать повесть как мелодраму, указывает и Флакер (см.: *Флакер А. Курорт как хронотоп // Russian Literature*. 2003. Vol. 54. № 1–3. С. 119–121). Тодд, кроме того, перечисляет ряд эпизодов, в которых конфликт между персонажами описан с помощью драматической или театральной метафоры. Печорин не раз появляется в костюме черкеса, за которого его принимают; Вернер одет в архалук и черкесскую шапку, играя роль секунданта Печорина. Не случайно Печорин только *играет* роль невинного и обиженного, когда вызывает Грушницкого на дуэль; а вот проведение дуэли на узкой скале либо *игрой* не является, либо становится игрой смертельно серьезной (см.: *Todd W. M. III. Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*. P. 152–161).

²⁰ См.: *Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. P. 222.

не на театральной сцене, их первое свидание проходит в отрезанном от внешнего мира гроте.

По мнению Сьюзен Лейтон, описания природы выполняют разные функции в разных частях «Героя нашего времени». В «Бэле» они усиливают напряжение, перебивая рассказы Максима Максимыча (прием замедления), в «Тамани» и «Княжне Мери» они служат для характеристики Печорина. Во всяком случае, они, с точки зрения Лейтон, функционально противоположны описаниям природы у Бестужева-Марлинского²¹. К тому же американская славистка указывает на эротическую метафорику при описании ландшафта в «Княжне Мери» (например, манящая ароматами природа, лепестки, которыми ветер усыпает письменный стол Печорина (см.: VI, 261), медитация Печорина о том, что чистота природы ставит под сомнение всякие страсти (см.: Там же), его восхищение природой, испытываемое по пути к месту дуэли (см.: VI, 323–324)) и истолковывает ее как указание на воздействие повести «Бэла», которой хронологически предшествует эта центральная часть. Однако читатель сначала воспринимает «Бэлу» и только потом — «Княжну Мери», события которой приводят к дуэли перед кулисами кавказского амфитеатра. Поэтому трудно согласиться с интерпретацией Лейтон. К тому же возникает вопрос, можно ли, как это делает Лейтон, назвать кавказскую природу *материнской*, особенно с учетом того, что Печорин после дуэли, загнав свою лошадь до смерти, лежит на траве и плачет «как ребенок» (см.: VI, 334)²². Описание кавказского воздуха также противоречит интерпретации кавказской природы как *материнской*, поскольку и воздух сравнивается с *ребенком* («Воздух там чист и свеж, как поцелуй ребенка» — VI, 261²³). Скорее можно сказать, что Печорин, став виновником смерти Грушницкого, падает в мокрую траву, как будто желая совершить омовение (см.: VI, 334). Беспристрастное рассмотрение ночи, проведенной Печориным в горах, позволяет прийти к несколько циничному выводу: Печорин хотя и испытывает, обливаясь слезами, некое подобие катарсиса, но утром снова становится прежним рационалистом.

Описания природы, тесно связанные с эмоциями Печорина, сходятся с описаниями природы в некоторых стихотворениях

²¹ Ibid. P. 219.

²² Ibid. P. 221.

²³ Возникает параллель со стихотворением в прозе 1832 года — ср.: «Воздух там чист, как молитва ребенка» (II, 27).

Лермонтова; местами сходство носит даже цитатный характер²⁴. Вечером того дня, когда Печорин испугал княжну Мери, нарядившись черкесом, он выходит на прогулку:

Поздно вечером, то есть часов в 11, я пошел гулять по липовой аллее бульвара. Город спал, только в некоторых окнах мелькали огни. С трех сторон чернели гребни утесов, отрасли Машука, на вершине которого лежало зловещее облачко; месяц подымался на востоке; вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы. Оклики часовых перемежались с шумом горячих ключей, спущенных на ночь. Порою звучный топот коня раздавался по улице, сопровождаемый скрипом нагайской арбы и заунывным татарским припевом. Я сел на скамью и задумался... Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем?.. Что делает теперь Вера? думал я... Я бы дорого дал, чтоб в эту минуту пожать ее руку.

(VI, 282–283)

Оклики часовых, шум горячих ключей, топот конских подков, скрип арбы, татарский припев — совокупность этих ночных звуков напоминает начало поэмы «Измаил-Бей», где описание старого «чечена» сливается с описанием гор²⁵. Последняя часть приведенного фрагмента романа вызывает в памяти еще одно, не имеющее отношения к Кавказу стихотворение, ставшее, в известной мере, визитной карточкой поэта, — «И скучно, и грустно, и некому руку подать...» (II, 138). Этой автоинтертекстуальной связью дополнительно подчеркнута, насколько глубоко Печоринным осознается его отличие от окружающего общества; подчеркнута ею и параллель между автором и героем (которую, разумеется, нельзя абсолютизировать).

Но хотя изображения ландшафтов в романе Лермонтова напоминают пейзажные описания в его лирике и поэмах, в «Герое нашего времени» они выполняют иные функции. С одной стороны, в эпизоде дуэли Печорина и Грушницкого они становятся театральными кулисами, на фоне которых Печорин хладнокровно расправляется

²⁴ С. Лейтон также отмечает, что Лермонтов в «Герое нашего времени» дает отсылки к собственным стихотворениям (см.: *Layton S. Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. P. 220).

²⁵ «И под столетней мшистою скалою / Сидел чечен однажды предо мною; / Как серая скала, седой старик, / Задумавшись, главой своей поник... / Быть может, он о родине молился! / И, странник чуждый, я прервать страшился / Его молчанье и молчанье скал: / Я их в тот час почти не различал!» (III, 155).

с псевдоромантическим противником — таким образом, обрисовка пейзажа служит преодолению романтизма в тексте романа. С другой стороны, нельзя отказаться от мысли, что описания ландшафтов составляют контрастный фон низким поступкам героев и, таким образом, имплицитно выражают оценку происходящего. Та же функция пейзажей встречается в некоторых стихотворениях Лермонтова, в которых «злые горцы» и возвышенная природа Кавказа поданы в оппозиции друг другу²⁶.

Как уже было сказано, все события «Княжны Мери» происходят исключительно в русской среде, кавказские народы здесь только упоминаются в прямой речи персонажей или возникают в качестве театральных масок для Печорина и Вернера (оба носят черкесскую одежду, а Печорина даже принимают за черкеса)²⁷. В другом месте Печорин утверждает, что он «в черкесском костюме верхом» «больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы» (VI, 281). Если в «Княжне Мери» он только переодет в черкесскую одежду, то в «Бэле» он действительно обретает — по крайней мере, с точки зрения Максима Максимыча — характерные черты кавказских горцев. Можно думать, что его переодевание, маскарад в «Княжне Мери», хронологически предшествующей «Бэле», служат чем-то вроде упражнений, подготовки к тем «кавказским» поступкам, которые он совершит в крепости, где происходит действие «Бэлы».

В «Княжне Мери» описаны самые разные эмоции и чувства русских, но только у одного Печорина эти эмоции и чувства тесно связаны с кавказским ландшафтом. А описывая чувства других, он выдает собственные эмоции лишь в тех случаях, когда они спроецированы на природу. Не случайно он выражает свои чувства в связи с описаниями природы. Как правило (за исключением сцены на пути к месту дуэли, когда его сопровождает Вернер), он находится на природе один и не говорит о собственных эмоциях с другими. Он дважды спрашивает себя, не влюбился ли он в Мери, но не может и не хочет открыть собственные чувства другим. Даже в наличии настоящего чувства к Вере он признается только самому себе, не возлюбленной.

Рассказ «Фаталист», заключающий роман, описывает события, хронологически происходящие после «Княжны Мери». Он, с одной

²⁶ Подробнее см.: Meyer-Fraatz A. «Злой чечен ползет на берег»: Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michael Lermontovs. S. 51–52.

²⁷ «Finita la comedia!» — эти слова Печорина после дуэли с Грушницким (VI, 331) своим цинизмом не уступают цинизму Арбенина в «Маскараде».

стороны, написан в стиле кавказских военных рассказов Бестужева-Марлинского, а с другой стороны, содержит явные отсылки к прозе Пушкина. Кавказский ландшафт тут уже не играет роли; важна только атмосфера русского гарнизона, похожая на ту, что описана в пушкинском «Выстреле». Вулич — как игрок и не русский — напоминает Германна из «Пиковой дамы»²⁸. В разговорах русских солдат обнаруживаются (как и в речи Максима Максимыча) стереотипные представления о чеченцах и черкесах и связанные с этими представлениями предрассудки. Как и в «Княжне Мери», Печорин выступает как наблюдатель чужих эмоций. Он сам говорит почти безэмоционально, только предсказание смерти Вулича его в конце концов трогает. Характерно, что на попытку Печорина пофилософствовать о том, что произошло, Максим Максимыч реагирует с уже знакомым читателю прагматизмом — он пускается в рассуждения не о метафизике, а об устройстве оружия.

Лотман пишет, что «Фаталиста» можно интерпретировать как заключительный комментарий ко всему действию романа. Он указывает на упомянутое в новелле мусульманское суеверие, согласно которому «судьба человека написана на небесах» (VI, 338), и на то, что родина серба Вулича во время романного действия принадлежит Османской империи и тем самым Востоку²⁹. По Лотману, мусульманский фатализм контрастирует в новелле с европейским рационализмом. Скорее риторический вопрос Печорина, как можно после того, как сбылось его предсказание смерти Вулича, не стать фаталистом (ср. VI, 347), согласно Лотману, опровергается тем, что Печорин противопоставил фатализму индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу. И все-таки Лотман считает, что Печорин не человек Запада, он — европеизированный русский постпетровской эпохи, который способен играть роль человека Востока³⁰. Эту точку зрения разделяет и автор настоящей статьи.

²⁸ О параллелях с прозой Пушкина см.: *Дурьлин С.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. С. 250.

²⁹ См.: *Лотман Ю. М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 811–812 (впервые опубликовано в 1985 году). При этом Лотман, очевидно, упускает из виду, что в начале XIX в. Сербия пользовалась условной независимостью; даже в первые века пребывания в составе Османской империи Сербия не принимала мусульманства и при поддержке российской православной церкви оставалась православной.

³⁰ См.: Там же. С. 814.

Но Лотман отмечает также, что Печорин уже и раньше проявлял черты фаталиста: в «Княжне Мери» он признавался, что избегает женитьбы потому, что ему предсказана «смерть от злой жены» (VI, 314). Поэтому как русский он занимает промежуточное положение между Востоком и Западом, границей которых служит Кавказ как бытовое и художественное пространство романа. В эмоциональном плане его положение между обоими полюсами характеризуется амбивалентностью.

III

Описания природы и народов Кавказа выполняют в творчестве Лермонтова различные функции. В ранней лирике кавказские горы служат деталью, использованной для создания экзотического колорита, с ними связана амбивалентная романтическая тоска по дальним странам (иногда их описания тесно связаны с воспоминаниями о детстве, и тогда они предстают как нечто близкое и родное). В некоторых поэмах, а также в романе «Герой нашего времени» появляются элементы ориентализма, в том смысле, в каком его описывает Саид, но эти элементы возникают только в прямой речи некоторых персонажей³¹. Лермонтовский ориентализм, вероятно, можно объяснить влиянием Байрона, которому поэт подражал в молодости, но от которого он постепенно дистанцировался (см., например, стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...» — II, 33). В романе «Герой нашего времени» и природа, и народы Кавказа также играют существенную роль, при этом в различных частях романа расставляются различные акценты. В первой части природа в ее экзотической красоте восторженно воспринимается исключительно рассказчиком-путешественником. Для других персонажей она не представляет собой ничего необычного, а так как большая часть повествования ведется под углом зрения Максима Максимыча, природа как таковая отступает на задний план. Тем не менее, эмоции продолжают играть важную роль, хотя и не в связи с природой. Только в первом рассказе из журнала Печорина, «Тамани», описание ночной природы возбуждает в читателе чувство страха; возникают мотивы «черного романтизма», которые преодолеваются тем, что все *страшное* получает свое рациональное объяснение. Иначе обстоит дело в «Княжне Мери». С одной стороны, описания природы тесно

³¹ Подробнее см.: Meyer-Fraatz A. «Злой чечен ползет на берег»: Der Kaukasus und seine Bewohner im Werk Michael Lermontovs. S. 67.

связаны с театральными метафорами и сравнениями; таким образом, природа становится чем-то вроде кулисы, на фоне которой происходят курортные события. С другой стороны, в тех случаях, когда Печорин остается наедине с природой, она становится зеркалом его чувств, подобно тому, как это происходит в стихотворениях Лермонтова, где природа, в соответствии с натурфилософией Шеллинга, также становится отражением чувств.

В романе «Герой нашего времени» эксплицитно предьявлено имя Байрона, но оно звучит в ироническом контексте, когда говорится о том, что княжна Мери «читала Байрона по-англински и знает алгебру» (VI, 272)³²; иронизируя по поводу Байрона, сам автор дистанцируется от английского образца своих ранних стихотворений и поэм. Это не в последнюю очередь обусловлено переходом к прозе, допускающей описание низких эмоций, которые характеризуют «героя нашего времени» отнюдь не в качестве образца для подражания. Кавказцы в романе, в отличие от стихотворений и поэм, представлены исключительно в стереотипном восприятии русских; русские переодеваются кавказцами и становятся похожи на них, а амфитеатр Кавказа превращается в дешевую сцену, где разыгрываются хладнокровные и низкие интриги. Хотя природа все еще выполняет романтическую функцию отражения чувств, в целом этот роман — прощание с романтизмом; через деконструкцию байроновского романтизма открывается путь к психологическому реализму.

³² Уже в «Бэле» сказано: «Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего, как пьяница» (VI, 233).

А. Б. Креницын
(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Россия)

О романтическом контексте темы судьбы в романе «Герой нашего времени»: Лермонтов и Метьюрин

О теме судьбы в романе «Герой нашего времени» написано уже достаточно много, причем поражает разнообразие и полярность интерпретаций, что само по себе красноречиво говорит о том, что проблема сложна, запутанна и далека от окончательного разрешения.

Если Белинский видел в Печорине фаталиста с «его отчаянной, фаталистической смелостью при взятии взбесившегося казака»¹, то среди современных исследователей наиболее распространена позиция, согласно которой Печорин, в отличие от Вулича, отвергает предопределение². Ее сторонники опираются на прямое утверждение героя: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» (VI, 347).

Не менее авторитетные ученые подчеркивали нерешенный характер данного вопроса: «Фатализм здесь повернут своей противоположностью <...> Вопрос о “фатализме” этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к “примирению с действительностью”, а к “решительности характера” — к действию»³. На близкой позиции стоит Б. Удодов:

¹ Белинский В. Г. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 261.

² См.: Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 383; Тойбин И. М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Ученые записки Курского педагогического университета. Гуманитарный цикл. Курск, 1959. Вып. 9. С. 44–46; Левин В. И. «Фаталист»: Эпилог или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 164–165.

³ Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе: Сборник статей. Л., 1969. С. 301–302.

«Не желая безропотно подчиняться судьбе, он <Печорин> втягивает в смертельную игру с ней и других. Однако и у него нет готовых ответов на вопросы, связанные с существованием или отсутствием заранее предначертанной человеческой судьбы, предопределения. Признавая наличие определенных надличностных сил — то ли божественных, то ли исторических, общественных, — Печорин не спешит им подчиняться, пока ему неясна их природа»⁴.

Наконец, существуют исследователи, которые считают, что Печорину вообще чужда подобная проблематика. Так, Н. Д. Тмарченко заключает, что решение Печорина «испытать свою судьбу не может быть мотивировано ни положительным, ни отрицательным ответом на вопрос о предопределении. Печорин лишь хочет оказаться *на месте* Вулича, то есть действующим лицом, “героем”, а не наблюдателем аналогичного эксперимента»⁵. В. Тюпа видит за действиями Печорина неосознанное намерение «выхода из инфернального хронотопа, который “лермонтовский человек” носит в себе»⁶.

Бесспорным для всех интерпретаторов остается лишь романтический (и более конкретно — байронический) контекст постановки темы судьбы, актуальный независимо от того, полемически или сочувственно относится к нему герой или сам автор.

Как следует из бесчисленных упоминаний и высказываний о судьбе (многие из которых будут приведены далее), для героев романа *Судьба*, как бы к ней ни относиться, *наличествует* как некая субстанция или сила, определяющая и направляющая жизнь людей, — так, что каждый человек одновременно следует своей Судьбе, надеясь на ее благоволение, и противостоит ей, вступая в своеобразный поединок. Но остается ряд вопросов: 1) насколько Судьба осмысленна или разумна (предстает ли она как слепой рок (VI, 340), «удача» (VI, 231, 326), «звезда» (VI, 321), «ангел» (VI, 232), провидение Божие)? 2) насколько она отчуждена от человека (безразлична, дьявольски враждебна или промыслительна)? 3) насколько возможно ее определить заранее? Скажем, если Вулич говорит о *предопределении*, то есть о фатуме, нивелирующем значение «воли и рассудка»

⁴ Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 109.

⁵ Тмарченко Н. Д. О смысле «Фаталиста» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 771–772.

⁶ Тюпа В. И. Мифотектоника «Фаталиста» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей: Антология. Т. 2. СПб., 2014. С. 782.

человека, ибо «каждому из нас заранее назначена роковая минута» (VI, 340), то для предков «светила небесные» означали Божий промысел (не случайно сравниваются они с «зажженными лампадами» — VI, 343). Это именно *путеводные звезды*, вера в которые придавала уверенность в себе и «силу воли». Без сомнения, «люди премудрые» сочли бы кощунством на пари лишать себя жизни. Очевидно также, что восприятие Судьбы Печориным разительно отличается от обеих крайностей.

Ситуация осложняется тем, что Судьба выступает не только как некая абстрактная, сверхличная сила. Некоторые люди могут выполнять роль Судьбы (орудия судьбы) для другого. Именно подобным «топором в руках судьбы» постоянно ощущает себя сам Печорин. Тем самым вопрос о судьбе перетекает в вопрос о предназначении человека, высшего замысла о нем и цели его существования. Именно этот вопрос остается для героя неразрешимым:

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. <...> я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца...

(VI, 321)

Итак, Печорин ощущает себя орудием или даже игрушкой судьбы (еще сильнее подвластность ей выражена в «Тамани»: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?* Как **камень**, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как **камень едва сам не пошел ко дну!**» — VI, 260⁷), но одновременно и самостоятельным «игроком», имеющим силу удовлетворить любую свою прихоть за счет окружающих.

Соответственно мы должны учитывать не две, а три позиции в семиотической системе романа: *Судьба* как некая сила — человек как *орудие судьбы* — человек, подвластный своей судьбе. При этом каждый, в свою очередь, может быть орудием судьбы для другого.

⁷ Здесь и далее выделения полужирным шрифтом — мои. — А. К.

Особенный случай представляет пьяный казак Ефимыч в «Фаталисте»: несомненно, он является символическим воплощением слепого рока, когда ночью в беспамятстве зарубает сначала попавшуюся ему навстречу свинью, а затем Вулича — только потому, что последний вдруг остановился и спросил: «Кого ты, братец, ищешь?» — «Тебя!» — был ответ (выделенный курсивом Лермонтовым ради символической значимости — VI, 345). Только что Вулич так же случайно и безо всякой нужды *вопросил свою судьбу* во время пари с Печориным. Убийство и есть второй выстрел, который не дал осечки. Дикая сила, алогизм и жестокость поступков казака превращают его в носителя страшной, внеположной людям иррациональной стихии. Можно сказать, что каждый из героев получает по вере своей. Вулич верил в слепую судьбу, отдаваясь ей пассивно и безраздельно, и она «нашла» его. Представление о судьбе и отношение к ней Печорина принципиально иное, и поэтому он вступает в поединок с «судьбой» в лице Ефимыча и одолевает ее, а точнее, доказывает, что это не его судьба. В свою очередь, Печорин становится воплощением судьбы для Ефимыча (которого отвлекают от нападения словами: «...ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: своей **судьбы** не минуешь» — VI, 346). Испытание своей судьбы для Печорина — всегда поединок с чужими судьбами, и ему не впервой разрушать их.

При этом он опирается на свою судьбу как на верную и неизменную союзницу. Он постоянно ссылается на ее благосклонность: «Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» (VI, 271); «Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор, который должен был решить его участь» (VI, 317); «...если **моя звезда** наконец мне изменит?.. И немудрено: она так долго служила верно моим прихотям» (VI, 321); «...я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне **сострадательной судьбою**...» (VI, 232).

Получается, Печорин *верит в судьбу*, потому что он многократно угадывает ее: «Мои **предчувствия** меня никогда не обманывали» (VI, 273). *Предчувствие* помогает Печорину быть уверенным в отношениях с женщинами: «Как быть? у меня есть **предчувствие**... Знакомясь с женщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет ли она меня любить или нет...» (VI, 292). Можно объяснить это жизненным опытом, но все будут вынуждены признать данную способность довольно редкою, и тем более редким — умение видеть «странный отпечаток неизбежной судьбы» (VI, 341) на лице того, кому вскоре предстоит погибнуть. Подобные предчувствия позволяют Печорину без страха выходить на дуэль и принимать кардинальные жизненные

решения: «Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие...<...> Когда я был еще ребенком, одна старуха <...> предсказала мне *смерть от злой жены* <...> ...Между тем что-то мне говорит, что ее **предсказание сбудется**» (VI, 314).

Тем, кто сталкивается с Печориным в поединке (будь то любовный поединок, дуэль, пари и т. д.), поначалу тоже кажется, что им везет. Так, Грушницкому выпадает счастливый жребий стрелять первому, а в руках Вулича пистолет дает осечку. Но Печорин тут же предупреждает обоих прямо, что следующего, решающего действия судьбы им не избежать («— **Вы счастливы**, — сказал я Грушницкому, — вам стрелять первому! Но помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь! — даю вам честное слово» (VI, 328); «— **Вы счастливы** в игре, — сказала я Вуличу...» — VI, 342). После «ободрения» Печориным обоим персонажам жить остается недолго...

Это лишь делает более эффектной и красочной печоринскую игру и его неизбежную победу («Я решил предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его <...> Я хотел дать себе полное право не шадить его, если бы **судьба** меня помиловала». При этом Печорин втайне знает, что его судьба — сильнее, и хладнокровно разыгрывает свой сценарий. Кстати, оба противника Печорина слепо доверяются судьбе («Приезд его на Кавказ — также следствие его **романтического фанатизма**» (VI, 263); «Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед **закмуря глаза**. Это что-то не русская храбрость!..» — VI, 263); «Вулич не заботился ни о пулях, ни о шашках чеченских» (VI, 340)). Поражает и легкомыслие, с каким они шутят над судьбой: если Вулич сравнивает судьбу с «банком и штоссом» (VI, 342), то Грушницкий называет звездочки на эполетах «путеводительными звездочками» (VI, 295).

В главе «Фаталист» существование предопределения доказывает не Вулич, а сам Печорин, видящий «печать смерти». Пари очевидным образом уподоблено дуэли:

— Вы нынче умрете! — сказал я ему. Он быстро ко мне обернулся, но отвечал медленно и спокойно:

— Может быть, да — может быть и нет...

(VI, 341)

То есть Вулич не знает своей судьбы и не пытается ее угадать. Пари по его условиям ничего не доказывает, а скорее является

испытанием везения, как игра в банк со смертью. Вулич ставит свою жизнь на карту, загадывая, назначено ли ему умереть в секунду ее падения или нет. Печорин, выступающий воплощением судьбы — когда ставит деньги и предсказывает смерть оппонента, ошибается в минуту, но не в часе.

Но тому, чтобы кто-то стал орудием судьбы для самого Печорина, он сопротивляется до последнего. Поэтому он и не женится.

Таким образом, Печорин — тоже фаталист. Вчитаемся в итоговую формулировку его *credo*: «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? 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: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (VI, 347).

Если начинается это рассуждение с сомнения, то его заключение — формула фатализма. Печорин убежден в предопределении, но просто не знает, к чему отнести это убеждение: к бессознательному чувству или доводам разума. Хотя умом Печорин сомневается в нем, это не мешает ему предчувствовать свою судьбу и при случае опираться на такое знание.

Итак, если Вулич — пассивный фаталист (игрушка Судьбы), то Печорин — активный (орудие Судьбы или борец с Судьбой). Воплощая судьбу для других или бросая вызов собственной судьбе, он с той или иной степенью ясности предчувствует исход поединка. Сходным образом рассматривает позицию героя Б. Удодов: «Таким образом, если можно говорить о фатализме Печорина, то как об особом, “действенном фатализме”. Не отрицая наличия сил и закономерностей, во многом определяющих жизнь и поведение человека, Печорин не склонен на этом основании лишать человека свободы воли, как бы уравнивая в правах и первое, и второе»⁸.

Но судьба благоволит к Печорину лишь при его столкновении с другими людьми, обрекая его при этом на своего рода проклятье: разрушая чужие судьбы, герой теряет возможность истинного счастья и лишается смысла существования, оказывается не в силах его понять. Поэтому «неопределенное, хотя истинное наслаждение, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою»,

⁸ Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 112.

Печорину недоступно, в отличие от «премудрых людей» прошлого (VI, 343). Он хотел бы не знать свою судьбу — тогда жизнь не потеряла бы интереса и, может быть, получила шанс обрести смысл.

На коннотативном уровне образ Печорина явно связан с демоническим романтическим героем⁹. Так же, как Демон из одноименной поэмы, Печорин «сеял зло без наслаждения. / Нигде искусству своему / Он не встречал сопротивленья — / И зло наскучило ему» (IV, 184). Как орудие Судьбы сам он остается неуязвимым. Еще Аполлон Григорьев почувствовал, что в Печорине проглядывает Демон: «Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему “царем немым и гордым”, в общежитийские сферы, в которых живет и действует маскированный гвардеец Печорин...»¹⁰

Возможность «демонической» интерпретации сцены пари в «Фаталисте» представляет В. Тюпа: «В проекции мифа новеллистический сюжет “Фаталиста” вообще легко прочитывается как история покупки души дьяволом. Пари Печорина с потенциальным самоубийцей, бесспорно, напоминает такую сделку (по народному присловию, “самоубийца — черту баран”). <...> Затем Печорин хитроумно овладевает простодушным исполнителем дьявольского замысла: *возьму живого*. Вдумаемся в несообразность печоринского повествования: нужно обладать поистине дьявольским зрением, чтобы в четыре часа ночи во мраке хаты с запертыми ставнями через узкую щель ясно различать все подробности и даже выражение глаз казака. Почти сверхъестественно торжествуя над убийцей Вулича (*Офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем!*), повествователь словно перенимает у того свою законную добычу — душу убитого»¹¹.

По возникающим литературным аллюзиям Печорин ориентирован сразу на несколько демонических персонажей европейской литературы. Следует назвать Вампира, Мельмота, Жана Сбогара.

Созданный как полемическое продолжение образа Онегина, Печорин неизбежно наследует и его прототипический ряд и также отбрасывает тень «таинственного Сбогара» из романа Ш. Нодье «Жан Сбогар» (1818). Главный герой Нодье, происходящий из

⁹ См.: *Vishnevsky A.* Demonic games, or the hidden plot of M. Lermontov «Knjazhna Meri» // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd 27. S. 55–57; см. также: *Турбин В. Н., Песков А. М.* Демонизм // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 137–138.

¹⁰ *Григорьев А. А.* Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 201.

¹¹ *Тюпа В. И.* Мифотектоника «Фаталиста». С. 780.

княжеской албанской семьи, но лишенный турками своих имений, решает «мстить человечеству» и живет двойной жизнью: полгода разбойничает в лесах Истрии, полгода проводит в Венеции под видом знатного вельможи. В аристократе Печорине действительно живет как невоплощенная потенция тяга к преступному: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе **разбойничьего брига...**» (VI, 338). Так актуализируются Лермонтовым мотивы разбойничьих сюжетов Байрона и его последователей. Печорин постоянно мечтает уйти от своей светской личины и слиться с природным миром. Отсюда его приключения в Тамани — желание проникнуть в разбойничий мир «честных контрабандистов» — и даже любовь к захваченной им в плен Бэле, которая погибает по его вине, подобно Антонии, захваченной Сбогаром.

Еще до знакомства с княжной Мери Печорин, «история» которого в Петербурге «наделала много шума», предстает в ее воображении «героем романа в новом вкусе» (VI, 271, 272), чем он с удовольствием пользуется. Особенно показателен эпизод, когда Печорин, одетый черкесом, из лесной засады пугает Мери во время прогулки. Герой тут же извиняется по-французски, иронически замечая, что он не более опасен, чем ее кавалер, мгновенно оборачиваясь, подобно Сбогару, знатным вельможей. Но, отказываясь на словах от роли разбойника, своей выходкой Печорин явно имеет цель поразить воображение княжны и тем сильнее закрепляет в ее уме свой романтический «разбойный» образ. Как выясняется в дальнейшем, в этом он преуспел:

— Вы опасный человек, — сказала она мне: — я бы лучше желала попасться **в лесу под нож убийцы**, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, — **я думаю, это вам не будет очень трудно.**

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...

(VI, 298)

Таким образом, как и в «Евгении Онегине», где Онегин видится Татьяне во сне разбойником, Печорин предстает таковым в сознании Мери.

Но на этом романтические аллюзии к образу Печорина далеко не исчерпываются. В первоначальной редакции Предисловия к

роману была выпущенная впоследствии фраза: «Если вы верили в существование **Мельмота, Вампира** и других, отчего вы не верите в действительность Печорина?» (VI, 563). Значит, именно с этими двумя героями прежде всего соотносил Печорина сам автор. Отношение образа Печорина к Вампиру, герою одноименной повести (1819), рассказанной Байроном и записанной Д. Полидори, подробно разобраны С. В. Савинковым и А. А. Фаустовым¹². Данный анализ подкрепляется также замечанием на странице печоринского дневника: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира!..» (VI, 311).

Соотнесение Печорина с Мельмотом, так же логично вытекающее из авторской аллюзии в Предисловии, как сравнение с Вампиром, детально проведено не было, хотя именно данная параллель, на наш взгляд, позволяет дополнительно прокомментировать понимание героем судьбы.

Многokrратно обращая внимание на параллели между Мельмотом и Демоном Лермонтова¹³, исследователи редко сопоставляют «мрачного бродягу» и Печорина — из-за очевидной фантастичности первого образа, при столь же явной установке на реалистичность второго. В. А. Мануйлов отмечал явное сходство слов Печорина о женщине и цветке с исповедальным монологом Мельмота, обращенным к Иммали¹⁴: «Мне поручено попирать ногами и мять все цветы, расцветающие как на земле, так и в человеческой душе: гиацинты, сердца и всевозможные подобные им безделки, все, что попадает на моем пути»¹⁵ (и далее авторское замечание о Мельмоте: «Красота была для него цветком, на который он смотрел с презрением и прикасался к нему для того лишь, чтобы сгубить»¹⁶). В свою очередь, Печорин признается: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет. Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути» (VI, 294).

¹² См.: Савинков С. В., Фаустов А. А. Печорин как «странный» человек: «Вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. Т. 2. С. 573–583.

¹³ См., например: Семенов Л. П. Лермонтов и Л. Толстой. М., 1914. С. 384–388.

¹⁴ См.: Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 213–214.

¹⁵ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец / Пер. с англ. А. М. Шадрина. 2-е изд. М., 1983. С. 340 (серия «Литературные памятники»).

¹⁶ Там же. С. 354.

Но косвенные параллели между героями Метьюрина и Лермонтова гораздо более многочисленны и характерны. Свидетельство Печорина о разрушительной силе холодности и преждевременной старости души созвучно романтически страстному признанию в том же Мельмота Иммали: «— Но я испытываю другую гордость, — сказал Мельмот <...> — ту, которую испытывает ураган, налетающий на старинные города <...> когда он сметает, сжигает, коробит картины, драгоценности, губит музыку, пиршества. Накладывая на все свои когтистые лапы, он восклицает: “Погибните для всего мира, пусть даже на веки веков, но живите для меня во мраке и в развращенности! <...> Для меня, одинокого, окаменевшего, невидящего, бесчувственного соблазнителя бесплодной невесты, для меня, склоненного в раздумье над мрачной и мертвой обителью вечного бессилия, для меня — вулкана, в котором потухла пламеневшая внутри лава, и застыла, и затвердела, и навеки сокрыла все, что было земной радостью, счастьем жизни и упованием на грядущее!”»¹⁷. Мотивы этих признаний повторяются в романтически напыщенном исповедальном монологе Печорина княжне Мери («...лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца; они там и умерли. <...> И тогда в груди моей родилось отчаянье, — не то отчаянье, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное, отчаянье, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой» (VI, 297)). Разумеется, у Лермонтова выражения сильно смягчены, дабы их мог произнести светский лев, но суть их та же: отказ от счастья и страстей, окаменение души и окончательное обращение ее ко злу и разрушению.

Мельмот-скиталец — одинокий гордец, бросивший вызов Богу и мирозданию и заключивший, подобно Фаусту, некий договор с дьяволом, вследствие которого ощущает себя навеки проклятым. Но пока он жив, он приобретает сверхъестественные способности: время над ним не властно, как над Агасфером, он делается неуязвим и неуловим, способен мгновенно переноситься в любую точку земли и проникать сквозь любые стены, отыскивая людей, готовых от страданий и безысходности свести счеты с жизнью. Один его

¹⁷ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 348. Ср. фразу из черного варианта Дневника Печорина: «Весело испытывать судьбу, когда знаешь, что она ничего не может дать хуже смерти и что эта смерть неизбежна и что существование каждого из нас, исполненное страдания или радостей, темно и незаметно в **этом безбрежном котле, называемом природой, где кипят, исчезают и возрождаются столько разнородных жизней**» (VI, 614).

«подопечный» навечно заточен в дом для умалишенных, второй — брошен в тюрьму инквизиции и приговорен к смерти... В кризисные минуты Мельмот тайно является к страдальцам и предлагает поменяться участью с собой, обещая избавление. К некоторым он приходит несколько раз, предсказывая ухудшение их положения (то есть он провидит их судьбу). Но все в ужасе отшатываются от него (каковы конкретно его условия, в романе так и не сообщается). **«Опасности для него не существовало, и он не знал, что такое страх. Несчастливая судьба избавила его от того и другого, но что же она ему оставила взамен? Никаких надежд, кроме одной: распространить на других тяготеющее над ним проклятие»**¹⁸. В финале он возвращается в свой родовой замок и умирает, непрощенный и непримиренный, будто исполнился некий отпущенный ему срок, унося свою тайну с собой в могилу.

Нетрудно увидеть некое символическое сходство с Мельмотом Печорина, который тоже будто бы заключил некий *договор* с судьбой, вследствие чего и получает власть над людьми (но *не моральную*, а над их *судьбой*) и силу их испытывать, доводя до отчаяния и ставя на порог смерти, как это происходит с Грушницким, Бэлой, Вуличем, Мери. Точно так же с осознанием своей силы к Печорину приходит ощущение своей несвободы и проклятости: «Я шел медленно; мне было грустно. Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, **судьба** как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, **как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние**. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это **судьба?**...» (VI, 301).

В черновом варианте процитированной в начале нашей работы фразы: «Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...» — сходство Печорина с Мельмотом выявляется еще сильнее: «...как нарочно, я всегда **являлся** к пятому акту их драмы; невидимая сила кидала меня посреди их надежд, намерений и связей; и все разрывалось, и все погибало от моего прикосновенья...» (VI, 598).

Оставаясь реалистическим героем, Печорин наделяется множеством метафорических романтических коннотаций. Его образ как бы отбрасывает блики и тени фантастических мотивов. Некоторые из них иронически снижены, как в эпизоде с «ундиной»,

¹⁸ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 308.

но остальные, более завуалированные, тем не менее завершают общие контуры образа и придают ему глубину.

Загадочным образом Печорин *не меняется со временем*: «С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30» (VI, 243). Его неподвластность времени становится его крестом, как и скитальчество («...авось где-нибудь умру на дороге!» — VI, 232).

Вновь и вновь рискуя жизнью, Печорин все больше убеждается в своей неуязвимости — до определенного срока. Власть судьбы над героем проявляется лишь в двух точках: рождения и смерти, что обесмысливает жизнь в целом (на реплику Вернера: «...рано или поздно в одно прекрасное утро я умру») Печорин отвечает: «...у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться» — VI, 270). Жизнь даже начинает тяготить Печорина («Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты» — VI, 321), что проявляется в постоянном риске жизнью, часто совершенно ненужном. Перечитывая строки, написанные перед дуэлью с Грушницким, Печорин почти сетует: «Смешно! — **Я думал умереть; это было невозможно**: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (VI, 322). То, что «заговоренность» героя имеет inferнальный оттенок, отмечает и В. Ш. Кривonos: «Печорин не только не избегает в романе ситуаций, чреватых для него смертельной опасностью, но настойчиво ищет их, иногда сознательно, а иногда инстинктивно; дорога по определению таит в себе такого рода опасности, метафорически уподобляя путника обитателю потустороннего мира. <...> ему, как и герою лермонтовской лирики, свойственны черты “живого мертвеца” Повествователя, например, удивляет, что глаза его “...не смеялись, когда он смеялся!”»¹⁹. Сам Печорин перед дуэлью также двусмысленно намекает Вернеру на загадочность своего бытия: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а **второй... второй...**» (VI, 324).

Общность персонажей Метьюрина и Лермонтова основывается также на общности сюжетно-композиционной структуры двух романов: предыстория героя окутана мраком неизвестности, опущены трагические обстоятельства, сформировавшие его характер.

¹⁹ Кривonos В. Ш. Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. Т. 2. С. 607.

Представлены лишь фрагменты жизни героя, без хронологической упорядоченности и без связи, при постоянной смене повествователя, так что многие главы введены как рассказ в рассказе. Не до конца прояснен в обоих случаях и финал: обстоятельства смерти Печорина скрыты вовсе, а Мельмот, даже возвратясь перед своим концом домой, уходит оттуда ночью, чтобы броситься с обрыва в море. Оба героя уносят свою тайну в могилу.

Схожи обстоятельства обретения рукописи, из которой читатель узнает сведения о некоем фрагменте жизни героев: в обоих случаях она найдена спустя годы после описанных в ней событий. Рукопись Печорина оказывается у Максима Максимыча, а затем у повествователя; рукопись о Мельмоте оставляет в его доме некогда знавший его путешественник: «...он уехал, оставив в доме то ли по рассеянности, то ли намеренно рукопись, содержащую удивительный рассказ о тех обстоятельствах, при которых автор ее повстречал Джона Мельмота Скитальца (как называли этого человека). И рукопись, и портрет сохранились, что же касается оригинала, то распространился слух о том, что он все еще жив и что его много раз видели в Ирландии, даже и в нынешнем столетии, но что он появлялся не иначе, как перед смертью кого-либо в доме, но и тогда лишь в тех случаях, когда последние часы умирающего бывали омрачены страшной тенью зла, которое он причинил людям своими дурными страстями или привычками»²⁰. Рукопись Печорина также достается повествователю еще при жизни самого героя, но когда читатель знакомится с ней, то уже знает, что автор ее — мертвец.

Главной выразительной деталью портрета Мельмота являются глаза, «светившиеся дьявольским огнем»²¹. М. П. Алексеев, несомненно, прав, указывая на то, что «у романтиков обладавшие адским, нестерпимым, неестественным блеском глаза» были вообще «распространенной подробностью портрета»²², но мы должны учитывать, что в случае Мельмота этот лейтмотив обусловлен сверхъестественной природой персонажа и потому многократно усиливается в значении. Речь идет не просто об «ужасном сверхъестественном блеске», «чудовищном свете»²³. Его «зловеще блестящие» глаза «поднимались вдруг над чьей-то судьбою <...>

²⁰ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 23–24.

²¹ Там же. С. 15.

²² Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 634.

²³ Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. С. 523, 524.

наподобие светил, возвещающих людям беду»²⁴. Согласимся, что это уже безмерное заострение мотива, переводящее его в плоскость темы *судьбы*, что, в свою очередь, имеет аналогию в «Герое нашего времени» — в образе «светил небесных», в судьбоносную силу которых верили предки... Глаза Печорина тоже не просто блестят: они сияют «каким-то фосфорическим блеском» (VI, 244). Более того, блеск усиливается именно в роковые для врагов минуты: утром перед дуэлью с Грушницким они блистают «гордо и неумолимо» (VI, 322). И на самом поединке Вернер отмечает, что глаза его друга «блестят ярче обыкновенного» (VI, 327), что указывает на наступление часа его могущества.

Место дуэли — маленькая площадка на вершине скалы, выбранная Печориным, — также знаменательно. Многократно в романе Метьюрина Мельмот стоит на высоком утесе, скрестив руки, хладнокровно наблюдая за гибелью людей при кораблекрушении. Преследующий его племянник, карабкаясь вверх по узенькой тропинке, срывается и падает вниз, подобно Грушницкому. Наконец, в ночь перед смертью Скитальцу снится, «что он стоит на вершине, над пропастью, на высоте, о которой можно было составить себе представление, лишь заглянув вниз, где бушевал и кипел извергающий пламя океан»²⁵.

Мотив странничества сам по себе также роднит Печорина с Мельмотом Скитальцем. «Мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге! По крайней мере, я уверен, что это последнее утешение не скоро истощится, с помощью бурь и дурных дорог» (VI, 232). То, что Печорин умирает *по дороге* в Персию, тоже подчеркивает его близость к образу Мельмота Скитальца.

Намерение Печорина поехать в самые экзотические страны прямо перекликается с индийским «романом» Мельмота: там, на необитаемом острове он находит «дитя природы» — индийскую принцессу Иммали, выросшую среди природы и незнакомую с людьми и цивилизацией. Навещая ее, Мельмот отдыхает от ненависти к миру и вновь открывает в себе способность любить.

Покоряя Бэлу, Печорин заявляет готовность уйти от нее навсегда, уехав, куда глаза глядят, чтобы «гоняться за пулей или ударом

²⁴ Там же. С. 321.

²⁵ Там же. С. 521.

шашки» (VI, 221). Тем же приемом покоряет Мельмот Иммали: «Знайте, сейчас я здесь, а где я окажусь завтра, будет зависеть от вас. Я одинаково могу плыть по индийским морям, куда сны твои посылают меня в лодке, или пробираться сквозь льды возле полюсов, или даже мое обнаженное мертвое тело (если только оно вообще способно чувствовать) может бороздить волны того океана, где я рано или поздно окажусь — в день без солнца и без луны, без начала и конца, — бороздить их до скончания века и пожинать одни лишь плоды отчаяния!»²⁶

Перед нами типично байронический мотив, уподобляющий бурный жизненный путь странствованию по бескрайнему океану. Когда Печорин сравнивает себя с «матросом, рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига», он варьирует ту же метафору, что и Метьюрин, живописующий душу своего героя: «Бурная душа его походила на океан, поглотивший тысячи величавых кораблей, а теперь почему-то медливший погубить утлую лодочку, которой трудно было совершить свой путь даже при полном штиле»²⁷.

Отношения с Иммали были последней попыткой соединения Мельмота с миром людей: он, «может быть, открыл бы ей сокровенную тайну своего предназначения, которую ему запрещено было открывать людям»²⁸. «Может быть, для этого необычайного существа, над которым ни жизнь, ни смерть, ни человеческие чувства не имели никакой власти, общение с Иммали было некоей странной и печальной передышкой среди непрестанных преследований судьбы»²⁹. Подобную роль в жизни Печорина играет роман с Бэлой, противопоставленной ему как «дитя природы». Обе героини гибнут, но до конца продолжают любить героя, благодаря которому они познали «сладость страдания»³⁰. Стоит отметить и еще один общий мотив: расставаясь с Иммали, Мельмот просит ее возненавидеть себя («Ненавидь меня! Проклинай меня!»³¹), что напоминает уже расставание Печорина с княжной Мери (««Не правда ли, если даже вы меня и любили, то с этой минуты презираете?..» <...> “Я вас ненавижу...” — сказала она» — VI, 337).

Подводя итоги своего жизненного пути, оба героя приходят к выводу, что они не исполнили своего предназначения, но противятся

²⁶ Там же. С. 340.

²⁷ Там же. С. 306.

²⁸ Там же. С. 305.

²⁹ Там же. С. 293.

³⁰ Там же. С. 282.

³¹ Там же. С. 312.

последнему осуждению. Оба признают свою трагическую вину, однако не считают себя исчадием ада.

Мельмот: «**Тайну предназначения моего я уношу с собой.** Пусть даже все, что люди измыслили в своем страхе и чему сами же с легкостью поверили, действительно было, что же из этого следует? Ведь если преступления мои превзошли все, что мог содейть смертный, то таким же будет и наказание. **Я сеял на земле страх, но — не зло.** Никого из людей нельзя было заставить разделить мою участь, нужно было его согласие, — и ни один этого согласия не дал; поэтому ни на кого из них не распространится чудовищная кара. Я должен всю ее принять на себя. Не потому разве, что я протянул руку и вкусил запретный плод, Бог отвернул от меня свое лицо, врата рая закрылись для меня, и я обречен скитаться до скончания века среди безлюдных и проклятых миров?»³²

Печорин: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья <...> И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно» (VI, 321–322).

Таким образом, романтические коннотации образа Печорина позволяют по-новому оценить семантику Судьбы в «Герое нашего времени». Современник Лермонтова, соответственно своему горизонту ожидания, соотнося героя с романтическими персонажами, наделенными сверхъестественной природой, должен был угадать, что герой заключил таинственный *договор* со своей судьбой, чем и обусловлены его величие и проклятие.

³² Там же. С. 525.

В. А. Мильчина
(Институт высших
гуманитарных исследований
Российского государственного
гуманитарного университета,
Москва, Россия)

«Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария

Предметом нашего комментария станут три фразы из «Тамани»: «В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит Юной Франции. Она, то есть порода, а не Юная Франция, большею частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (VI, 256). Внимание комментатора здесь прежде всего привлекает «Юная Франция». Традиционные пояснения определяют ее максимально широко как «молодых французских писателей романтического направления после революции 1830 года» (VI, 667; примеч. Б. М. Эйхенбаума), причем либо вообще не уточняют их имен, либо называют писателей уже отнюдь не молодых (Шарля Нодье 1780 года рождения) и не входивших ни в какое формальное объединение¹.

Что же касается источника самого «открытия», касающегося «породы» в женщинах и лошадях, то таковым называют стихотворение «Канарису» из сборника Виктора Гюго «Песни сумерек» (*Chants du crépuscule*, 1835)² — скорее всего, просто потому, что ссылка на эту цитату имеется в словаре Литтре.

Между тем сравнения красивой женщины с породистой лошастью — плод увлечения аристократической французской публики конным спортом (увлечения, которое в свою очередь было одним из

¹ См., например: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 463 (примеч. Б. М. Эйхенбаума и Э. Э. Найдича).

² См.: *Мануйлов В. А., Миллер О. В.* Комментарий // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб., 1996. С. 274.

проявлений англomanии, охватившей французский свет на рубеже 1820–1830-х годов³) — встречались отнюдь не только у Гюго. К ним довольно часто прибегал Бальзак; во всяком случае, такие уподобления встречаются в двух его произведениях, относительно которых известно наверняка, что Лермонтов был с ними знаком. Это, во-первых, одна из глав той самой «Тридцатилетней женщины», к которой, как давно установлено, восходит сравнение Печорина с «бальзаковой 30-летней кокеткой на своих пуховых креслах» (VI, 243). Там о «хорошенькой женщине» говорится: «on aurait pu la comparer à un cheval de race piaffant avant la course» («ее можно было бы сравнить с породистой лошастью, которая перед бегом бьет копытом землю»)⁴. Во-вторых, это роман «Герцогиня де Ланже» — вторая часть трилогии «История Тринадцати» (1834), по образцу которой участники кружка Шестнадцати назвали свое братство⁵. Здесь один из приятелей главного героя, маркиз де Понкероль, говорит о заглавной героине: «Entre nous, elle aurait besoin d'être préalablement formée par un homme comme moi, j'en ferais une femme charmante, elle a de la race; tandis qu'à vous deux, vous en resterez à l'ABC de l'amour» («По правде сказать, ей бы не мешало предварительно попасть в обучение к такому повесе, как я; я бы сделал из нее очаровательную женщину, в ней чувствуется порода; боюсь, что вдвоем вы с ней не одолеете и любовной азбуки»)⁶. В этом отрывке лошади не названы напрямую, однако, согласно словарям первой половины XIX века, выражение «de race» использовалось в это время преимущественно по отношению к лошадям⁷, и, следовательно, само

³ См.: *Matoré G.* Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe. Genève, 1951. P. 54.

⁴ *Balzac H. de.* La Comédie humaine. Paris, 1976. T. 2. P. 1149 (Bibliothèque de la Pléiade); *Бальзак О. де.* Собрание сочинений: В 15 т. М., 1952. Т. 2. С. 161; пер. А. Худадовой. Издательская история «Тридцатилетней женщины» очень сложна; это цикл новелл, писавшихся в разное время и получивших общее название «Тридцатилетняя женщина» только в издании 1842 года; до этого новеллы печатались подряд под общим названием «Свидание» или «Та же история»; интересующее нас сравнение с лошастью входит в новеллу «Долина потока», которую Бальзак впервые включил в цикл (как продолжение новеллы «Перст божий») в третьем издании «Сцен частной жизни» (1834). См.: *Balzac H. de.* La Comédie humaine. T. 2. P. 1587.

⁵ Об этом кружке и месте в нем Лермонтова см.: *Андроников И. Л.* Направление поиска // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 153–170; *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 129–217.

⁶ *Balzac H. de.* La Comédie humaine. T. 5. P. 983; *Бальзак О. де.* Собрание сочинений. Т. 7. С. 210; пер. М. В. Вахтеровой.

⁷ См., например, в шестом издании словаря Французской академии 1832–1835 годов: «Absol., C'est un cheval de race, C'est un cheval de bonne race. Ce cheval a de la race, Sa figure et sa construction annoncent qu'il est de bonne race».

употребление его рядом с именем женщины уподобляло ее лошади. Наконец, в чрезвычайно популярном романе Бальзака «Отец Горио» (1835), который также вряд ли мог остаться неизвестным Лермонтову, один из персонажей (между прочим, уже упоминавшийся маркиз де Ронкероль) называет графиню де Ресто «un cheval de pur-sang» («чистокровная лошадь»), и Бальзак комментирует это определение: «*Cheval de pur sang, femme de race, ces locutions commençaient à remplacer les anges du ciel, les figures ossianiques, toute l'ancienne mythologie amoureuse repoussée par le dandysme*» («“Чистокровная лошадь”, “породистая женщина” — такие выражения стали вытеснять небесных ангелов, оссиановские лица — всю старую любовную мифологию, отвергнутую дендизмом»)»⁸.

Вообще эти уподобления в 1830-е годы сделались во Франции настолько популярными, что историк французского языка ворчал в 1845 году: «Не стыдно ли, что у нас пишут о женщине, что она породистая, чистокровная, что у нее отличный круп, прекрасная грива, великолепная лошадиная грудь и бойкий шаг?»⁹

Казалось бы, все сказанное дает комментатору право вообще не искать конкретного источника для лермонтовского фрагмента или ограничиться указанием на Бальзака¹⁰, тем более что этому указанию не противоречит лермонтовская ссылка на «Юную Францию». Впрочем, отнюдь не потому, что Бальзак в самом деле входил в тот маленький

⁸ *Balzac H. de. La Comédie humaine. T. 3. P. 77; Бальзак О. де. Собрание сочинений. Т. 3. С. 33–34; пер. Е. Корша.*

⁹ «N'est-il pas honteux qu'on écrive d'une femme qu'elle a de la race, qu'elle est pur-sang, qu'elle a de la croupe, qu'on lui trouve une belle encolure, un poitrail superbe et le pas fringant?» (*Wey F. Remarques sur la langue française au XIX^e siècle. Paris, 1845. T. 2. P. 61; cité par: Matoré G. Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe. P. 55*). Из таких уподоблений упомяну еще, например, стихотворение Альфреда де Мюссе «À Julie» (1832): «Donne-moi, mon Africaine, tes belles lèvres de pur-sang» («Дай мне, моя африканка, твои прекрасные чистокровные губы»).

¹⁰ О важности этого автора для Лермонтова писали уже не раз; см., например: *Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43/44: М. Ю. Лермонтов. Кн. 1. С. 469–517; Mersereau J. Jr. Lermontov and Balzac // American contribution to the Fifth International Congress of Slavists. Sofia, 1963. P. 233–258; Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 451, 456, 464 (примеч. И. С. Чистовой, Т. П. Головановой, Б. М. Эйхенбаума и Э. Э. Найдича); *Марченко А. М. Род литературного дагерротипа... // Литературная учеба. 1989. № 2. С. 123–133; Татарчук Е. П. Лермонтов и Бальзак: К проблеме формирования русской прозы // Русская словесность. 2004. № 2. С. 20–26; *Мейер П. Русские читают французов: Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература / Пер. с англ. О. А. Якименко. М., 2011. С. 89–90; Николаева Т. М. О чем рассказывают нам тексты. М., 2012. С. 13–31.***

кружок малоизвестных литераторов, который принял название *les Jeunes-France*¹¹. Название это — неологизм, введенный в оборот газетой «Фигаро», которая в целом ряде статей августа-сентября 1831 года высмеивала карикатурный тип «юнофранцуза» (*le Jeune-France*)¹². Новшеством были слова *Jeune-France* с мужским артиклем (именно этот оттенок я пытаюсь передать непривычным «юнофранцузом»). И до, и после того привычным было другое употребление — *Jeune France* с женским артиклем; им — вполне всерьез, уважительно и без тени иронии — обозначали новое, образованное и либеральное поколение французов¹³, но эта «юная Франция», католическая ли, вольтерьянская ли, не рассуждала о «породистых женщинах»; ее волновали другие, более отвлеченные материи.

Вернусь, однако, к тем «юнофранцузам», о которых писала газета «Фигаро». Термин возникает как карикатура на небольшую группу ультра-романтиков, причем создатель термина подчеркивает, что он высмеивает не их политические убеждения, а их литературные вкусы и экстравагантное бытовое поведение: «“Юнофранцузы” смешны своими повадками, литературными мнениями, нарядами, даже нравами, но не политическими пристрастиями — пристрастиями великодушными и делающими им честь; священными пристрастиями, которые разделяем и мы»¹⁴.

¹¹ Французская орфография этого словосочетания не устоялась; о возможных вариантах написания (*les Jeune-France*, *les Jeunes-France*, *les Jeunes France*) см.: *Bénichou P. Jeune-France et Bousingots: Essai de mise au point // Revue d'histoire littéraire de France. 1971. № 3. P. 440.*

¹² Автор статьи, опубликованной 10 сентября 1831 года, настаивает на том, что термин *le Jeune-France*, получивший уже широкую популярность, изобретен им лично («...*épthète neuve et déjà populaire de Jeune-France par nous créée*»). В настоящее время принято атрибутировать эти статьи, опубликованные без подписи, Леону Гозлану (см.: *Thérenty M.-É. Mosaïques: Être écrivain entre presse et roman: (1829–1836). Paris, 2003. P. 285.*)

¹³ В 1829 году вышло 18 номеров эфемерного периодического издания «Юная Франция» (*La Jeune France*; см.: *Bénichou P. Jeune-France et Bousingots. P. 439.*) Виктор Гюго в августе 1830 года опубликовал стихотворение «*A la jeune France*» (Юной Франции), посвященное отважной молодежи, совершившей Июльскую революцию. В 1833 году выходила газета молодых католиков-легитимистов «*Écho de la Jeune France*» (Эхо юной Франции). Но во всех этих случаях под «юной Францией» вовсе не подразумеваются карикатурные ультра-романтики. Более того, даже в самой газете «Фигаро», первооткрывательнице типа «юнофранцуза», начиная с 1828 года и вплоть до середины 1830-х годов «*la jeune France*» неоднократно фигурирует в общеупотребительном смысле.

¹⁴ По авторитетному мнению Поля Бенишу, этот относительный политический индифферентизм отличал «юнофранцузов» от другого типа, возникшего в то же время и начиная со второй половины XIX в. нередко отождествляемого с ними; этот тип именовался другим неологизмом — *bousingot* и предполагал политический радикализм, для «юнофранцуза» отнюдь не обязательный (см.:

Юнофранцуз эпатирует буржуа своими якобы средневековыми нарядами, своим поведением (любит пунш, восхищается ночной природой, говорит о смерти, пьет из черепа любовницы и пр.), своим жаргоном (пишет без глаголов, вскрикивает «феноменально» и «пирамидально») и даже своим волосатым покровом (главная отличительная черта юнофранцузов — борода: «монашеская, капуцинская, козлиная, средневековая, борода млекопитающего»¹⁵).

Bénichou P. 1) *Jeune-France et Bousingots*. P. 439–462; 2) *Le sacre de l'écrivain: 1750–1830: Essai d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*. Paris, 1973. P. 427–435. Впрочем, зачастую граница между двумя типами была достаточно зыбкой (см.: *Leroy-Terquem M.* *Jeunes-France, bousingots et petits romantiques // Les cahiers du XIX^e siècle: Autour des Jeunes-France*. 2008–2009. № 3/4. P. 19–34).

- ¹⁵ Первое употребление термина на страницах «Фигаро» 19 августа 1831 года связано именно с бородакой: заметка повествует о парижанине-патриоте, который сбежал от аристократки-жены и «отпустил бородаку, как у серны или юнофранцуза» («Dès lors il laissa croître sa barbe comme un chamois ou un Jeune-France»). Под пером журналистов из «Фигаро» юнофранцузские бородаки не имеют никаких политических коннотаций. Однако недоброжелательные наблюдатели порой им такие коннотации приписывали. Например, Вьенне, литератор-классик и верный сторонник Июльской монархии, 5 августа 1835 года описывает в дневнике реакцию на взрыв «адской машины» Фиески (покушение на короля Луи-Филиппа) 28 июля того же года: проправительственные национальные гвардейцы, пишет он, ненавидят юнофранцузов — студентов с бородаками и усами в стиле Франциска Первого, — потому что такие же бородаки отравили республиканцы. И вот, испугавшись гнева гвардейцев, почти все студенты после покушения на короля сбрили бороды (*Viennet J.-P.-G.* *Journal*. Paris, 1955. P. 170–171). Еще дальше пошло российское Третье отделение, приравнявшее «юную Францию» к революционным тайным обществам типа «Юная (или Молодая) Италия» или «Юная Германия» — см., например, дело под названием «О тайных обществах под названием Юная Италия, Юная Германия, Юная Швейцария, Юная Европа, Юная Франция, Юная Польша» (ГАРФ. Ф. 109. Эксп. 1. Оп. 13 (1838). № 36 (ч. 8)) или реплику Николая I по поводу молодого поляка, которого он назначил своим флигель-адъютантом: «Хороший он офицер или дурной, но ум его имеет направление самое отвратительное. Это юная Франция, привитая к старой Польше» (*Korczak-Branicki X.* *Les Nationalités slaves*. 1879. P. 6). По-видимому, именно это отождествление побудило шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа тревожиться о том, что «в Киевской, Подольской и особливо в Волынской губерниях молодые люди, упитанные духом вражды и недоброжелательства к правительству и принимая все мысли и даже моды Западной Европы, отпустили себе бороды (Jeune France) и испанские бородаки», и предписать генерал-губернатору киевскому, подольскому и волыньскому Бибикову, чтобы он приказал «нижним полицейским чинам отпустить такие бороды и, для вернейшего успеха, отпустить их в некотором карикатурном виде»: посредством этой насмешки он надеялся «отклонить молодых людей от такого безобразия» и «себяуродования» (см. подробнее: *Мильчина В. А.* *Себяуродование как прием // Отечественные записки*. 2005. № 3. С. 338–341). Впрочем, к лермонтовскому упоминанию «юной Франции» в «Тамани» весь этот политический пласт прямого отношения не имеет.

Гозлан не называет никаких имен (исключение составляет Бальзак, о чем чуть ниже); он имеет в виду вообще юных неумеренных романтиков. Но новый термин стал самоназванием небольшой группы малоизвестных в ту пору писателей и художников, которые поклонялись Гюго и участвовали в его «группе поддержки» на знаменитой премьере «Эрнани» 25 февраля 1830 года. Во всяком случае, один из этих литераторов, Филотей О'Недди, в 1862 году в письме к Шарлю Асселино подтверждал, что он и его друзья называли себя «юнофранцузами» (*les Jeunes-France*)¹⁶. Из участников группы в «большую» литературу впоследствии вошли двое: Теофиль Готье и Жерар де Нерваль, да еще, отчасти, Петрюс Борель. О реальном времяпрепровождении этих «юнофранцузов» известно немного — в основном по мемуарам Готье, написанным сорок лет спустя¹⁷.

Гозлан в статье из «Фигаро» от 30 августа 1831 года издевательски причисляет к «юнофранцузам» и Бальзака: «Юнофранцуз родился в тот день, когда живопись обручилась с романтической литературой. <...> С этого дня художники взяли за перо, а литераторы отрастили бородку. Вот отчего существует газета под названием “Артист”, выпускаемая художниками; вот отчего Бальзак принадлежит к юнофранцузам». Однако эту «шпильку» в адрес Бальзака, злоупотреблявшего «живописными» описаниями, не стоит принимать всерьез; на самом деле, судя по всему, что известно о Бальзаке, он в эту группу не входил. Бальзак был на десять лет старше ее участников и вдобавок, в отличие от них, к 1831 году уже имел довольно знаменитое имя (кстати, и фирменной «юнофранцузской» бородки у него, судя по сохранившимся портретам, не было).

Впрочем, при взгляде из России ситуация виделась иначе. Здесь с легкой руки О. Сенковского, напечатавшего в 1834 году статью «Барон

¹⁶ См.: *Bénichou P. Jeune-France et Bousingots*. P. 442. О собраниях «юнофранцузов» см.: *Glinoe A., Laisney V. L'âge des cénacles: Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris, 2013. P. 102; *Martin-Fugier A. Les romantiques: 1820–1848*. Paris, 1998. P. 151–167.

¹⁷ *Gautier T. Histoire du romantisme*. Paris, 1874; рус. пер.: *Готье Т. Избранные произведения*. В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 477–544. Впрочем, следует заметить, что в этих поздних воспоминаниях Готье вообще не употребляет слов «*les Jeunes-France*» и пишет лишь о «Малом сенакле»; это название придумано по образцу Большого сенакля Гюго, Сент-Бева и пр., который собирался в квартире Виктора Гюго на улице Нотр-Дам-де Шан; слово *cénacle*, почерпнутое из библейского словаря (трапезная, где Христос преломлял хлеб с апостолами), первым применил к литературному сообществу Сент-Бев в письме 1828 года к Альфреду де Виньи см.: *Glinoe A., Laisney V. L'âge des cénacles*. P. 563; впрочем, и этим самоназванием пользовались отнюдь не все члены группы; о других вариантах (*camaraderie*; *pandaemonium* и др.) см.: *Gautier T. Histoire du romantisme / Notes d'Itaï Kovacs*. Paris, 2011. P. 533.

Брамбеус и юная словесность», стала общепринятой иная версия: новая, или юная французская словесность — это «Гюго, Жанен, Сю, Бальзак с товарищи»¹⁸. Таким образом, на русской почве причисление Бальзака к «юной Франции» казалось вполне естественным. Означает ли это, что вопрос об источнике фрагмента о «породе» и «юной Франции» можно считать решенным и что источник этот — творчество Бальзака?

Нет; наш комментарий на этом месте только начинается. Дело в том, что во французской литературе 1830-х годов есть произведение, которое так и называется «Les Jeunes France». Этот сборник вышел в Париже в августе 1833 года с подзаголовком «Romans goguenards»¹⁹, и это определение (в дословном переводе «Насмешливые романы», хотя, пожалуй, точнее было бы сказать «глумливые» или даже «ернические») как нельзя лучше передает дух вошедших в книгу новелл: все они высмеивают ультраромантических «юнофранцузов», их неумение отличать реальную жизнь от литературных выдумок, их маниакальное пристрастие к фантастике в духе Гофмана или средневековому искусству. Само название этого сборника немедленно приходит в голову при упоминании о «юной Франции». Однако если бы дело ограничилось только этим совпадением, предположение о знакомстве Лермонтова со сборником Готье звучало бы, пожалуй, не вполне убедительно²⁰. Но в «Les Jeunes France» имеются и другие, более веские «улики».

¹⁸ Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. Смес. С. 47. Сенковский, по-видимому, почерпнул свой эпитет из свежайшей французской журнальной полемики: в декабре 1833 года Дезире Низар опубликовал в «Ревю де Пари» статью «О начале реакции против легкой литературы», содержавшую резкую критику новой, романтической литературы; Низару возразил Жюль Жанен, назвавший свой ответ «Манифест юной словесности» (Ревю де Пари, январь 1834). См.: Дроздов Н. А. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов / Дисс. канд. филол. наук. СПб., 2013. С. 116. Добавлю кстати, что Сенковский был настолько в курсе парижских новинок, что в его журнале, в заметке «Парижские скищцы» применительно к «Юной Франции» помянут не кто иной, как Гозлан: «Г. Гозлан, говорят, пишет статью о самобытной оригинальности “юной Франции”, которая, спрятавшись за углом улицы, штукатурит румянами свои преждевременные морщины. Скоро ж истощила она свою молодость!» (Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. Смес. С. 39).

¹⁹ Объявлен в «Bibliographie de la France» 17 августа 1833 года. Первоначально, если судить по рекламному объявлению, книга имела другой подзаголовок: «фешенебельный декамерон» (*Spoelberch de Lovenjoul Ch. de. Histoire des œuvres de Théophile Gautier. Rééd. Genève, 1968. Т. 1. P. 48*).

²⁰ Леонид Геллер — по-видимому, единственный, кто в этой связи вспомнил о книге Готье, — никак не конкретизировал свое наблюдение и ограничился ссылкой на название и на тон сборника: «Пародийный по тону отрывок прямо указывает на источник: Готье был руководителем кружка “младофранцузов” и автором цикла новелл под названием “Les Jeunes France”» (*Геллер Л. М. Печоринское либертинство // Лорос. 1999. № 2. С. 98–110*).

Разумеется, здесь есть «породистая» красавица. В новелле «Под столом» («Sous la table») один из героев рассказывает другому об увиденной им на улице гризетке, у которой «на чулке не было ни капельки грязи, из чего я сделал вывод, что чулок, а равно и нога, принадлежат породистой парижанке» (*parisienne de race*)²¹. Но, как уже ясно из предыдущего, параллель женщина / лошадь является в нашем случае необходимой, но недостаточной. В «Юнофранцузах» Готье есть нечто более специфическое.

Нетрудно заметить, что в комментируемом отрывке из «Тамани» использована весьма нетривиальная стилистическая фигура: «Она, то есть порода, а не Юная Франция...»²² Так вот, совершенно такая же фигура обнаруживается в новелле Готье «Пуншевая чаша» («*Vol de punch*»), в которой автор ставит своей целью описать, «что представляет собой двуногое по имени юнофранцуз», «каковы его привычки и аппетиты», «где он живет и где гнездится»²³. Дело происходит во время «оргии», которую герои новеллы хотят устроить в строгом соответствии с канонами неистовой словесности. Выясняется, что необходимо, в частности, выбросить приглашенных девиц в окно. Девушки возражают, и один из гостей говорит им: «Ну что? что вы так раскричались? Мы собираемся вас выбросить в окно, это так вакхично, так неистово, так изысканно; на свете не найти ничего менее буржуазного». Одна из девиц восклицает: «Да тут настоящий бандитский притон». А гость в ответ: «Мы знаем приличия, мы учтивы с дамами, мы их сначала откроем — не дам, а окна; нужно избегать двусмысленности»²⁴.

²¹ *Gautier T. Les Jeunes France. Paris, 1833. P. 48.* Кстати, то же сравнение присутствует и в другом, более известном произведении Готье — романе «Мадемуазель де Мопен» (1835–1836); там герой, рассуждая о своем идеале женской красоты, говорит, что такая красавица обошлась бы ему дешевле, чем породистая лошадь или собака (*cheval ou chien de race*), а в другом месте в описании женщины упоминается «чистота ее породы» (*pureté de race*).

²² У Лермонтова такие иронические уточнения встречаются не только в прозе. Ср. в «Сашке»: «... и верба, наклоненная над ними, / Блестала вдруг листами золотыми. / Одна из них (красавиц) не вполне / Была прекрасна, но зато другая...»; «И он (не месяц, но мой Сашка) слышит, / В углу на ложе кто-то слабо дышит» (IV, 46, 54).

²³ *Gautier T. Les Jeunes France. P. 308.*

²⁴ *Ibid. P. 345 (UN FLAMBART. Et bien! quoi? Qu'avez-vous à crier? On veut vous jeter par les fenêtres, c'est bachique, c'est échevelé, et cela a une belle tournure; rien au monde n'est moins bourgeois. LAURE. Mais c'est un vrai coupe-gorge ici. CELUI-CI. On sait vivre, on a des égards pour les dames, on les ouvrira auparavant, non pas les dames, mais les fenêtres; il faut éviter l'amphibologie).* Готье перефразирует здесь эпизод из «морского романа» Эжена Сю «Саламандра» (1832), в котором участники оргии также обсуждают перспективу выбрасывания присутствующих

Но и на этом пересечении сборника Готье с творчеством (и жизнетворчеством) Лермонтова не заканчиваются. В новелле «Эта и та» («Celle-ci et celle-là») ²⁵ герой мечтает о романе со знойной брюнеткой, причем непременно желает романтических страстей, бурных сцен ревности со стороны мужа и пр. Брюнетку он находит, но она не требует от него никаких рыцарских подвигов и отдается ему весьма охотно, а муж не менее охотно играет с ним в карты и не проявляет ни малейшего недовольства. Тогда героя осеняет гениальная идея: чтобы пробудить в муже ревность, он посылает ему анонимное письмо, в котором расписывает самого себя в черных красках. Напомню, что книга Готье вышла в 1833 году, а весной 1835 года Лермонтов описал в письме к А. М. Верещагиной собственное «приключение» с Е. А. Сушковой, которой он для обострения интриги в самом начале 1835 года послал анонимное письмо с обличениями самого себя (мистификация, которую унаследовал Печорин в «Княгине Лиговской») ²⁶.

дам в окно; однако у Сю никакого обыгрывания «двусмысленности» нет (см.: *Sue E. Salamandre*. Bruxelles, 1832. T. 1 P. 112; указание на источник дано в комментарии М. Крузе к изданию: *Gautier T. Les Jeunes France*. Paris, 1995. P. 230). Готье, по-видимому, пародирует здесь классические учебники грамматики, где в разделе «Amphibologie» непременно подчеркивается, что таких конструкций надо избегать (см., например: *Pornin A.-F. Les secrets de la langue française, ou Les difficultés résolues d'après l'autorité de l'Académie, accompagnées de discussions qu'on a eu soin d'appuyer de l'exemple de quelque grand écrivain, afin d'éclaircir les endroits obscurs et ceux sur lesquels l'Académie ne paroît pas s'expliquer suffisamment, à l'usage des maisons d'éducation*. Paris, 1825. P. 538; о «двусмысленности» в доромантической и романтической культуре см.: *Dürrenmatt J. Le vertige du vague: Les romantiques face à l'ambiguïté*. Paris, 2001). Заметим, кстати, что сходное по конструкции уточнение во избежание двусмысленности присутствует и в одном из очерков о «юнофранцузах», напечатанных в газете «Фигаро» (12 сентября 1831 года, «Меблировка юнофранцузов»): «Поскольку Оссиан, который никогда не существовал (перевод г-на Баура-Лормиана это доказывает), поскольку этот великий поэт (я имею в виду Оссиана) сказал, что не стоит считать часы, отведенные упоению...» (Баур-Лормиан, с 1815 года член Французской академии и предмет насмешек романтиков, выпустил перевод Оссиана в 1801 году).

²⁵ В отличие от упомянутых выше, она переведена на русский язык, см.: *Готье Т. Избранные произведения*. Т. 1. С. 179–240; пер. А. Худачевой.

²⁶ Л. И. Вольперт называет этот прием «обманным письмом» и приводит сходные, как ей представляется, примеры из Стендаля и А. Карра (см.: *Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции*. Таллин, 2005. С. 140–141). Однако анонимные письма в романах этих авторов («Красное и черное» и «Под липами») гораздо меньше похожи на письмо, сочиненное Лермонтовым для самого себя, а затем для Печорина, чем анонимное письмо в новелле Готье. Об «игровом характере» отношений Лермонтова с Сушковой см.: *Гласе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы*. Л., 1979. С. 110–115.

Остальные схождения менее существенны, но для полноты картины приведу и их. Сборнику Готье предпослано предисловие, вторая фраза которого гласит: «Не знаю, так ли вы самодовольны, чтобы пренебрегать предисловиями, но я хочу надеяться на обратное, ради чести вашего ума и вашего суждения» (ср. у Лермонтова: «Но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок, и потому они не читают предисловий. А жаль, что это так, особенно у нас» — VI, 202)²⁷. В том же предисловии автор замечает: «девчонки толкуют меж собой о том, что в прошлом у меня, должно быть, большие сердечные муки: сердечные вряд ли, а вот желудочные — пожалуй» (ср. у Лермонтова слова Печорина: «Вы ошибаетесь опять: я вовсе не гастроном: у меня прескверный желудок» — VI, 291).

Не обошел Готье и тему правильного носа (который так высоко оценивает Печорин в «Тамани»). В уже упомянутой новелле «Эта и та» герой замечает в театральной ложе красавицу, которая со спины соответствует его идеалу; однако он тревожится: «А вдруг у нее нос красный, глаза голубые, губы бледные?»²⁸ Дама оборачивается, и оказывается, что тревоги героя были напрасны, причем среди совершенств красавицы отдельно восхваляется нос: «нос, с раздувающимися розовыми ноздрями, был самой безупречной формы»²⁹. Впрочем, что касается носа, гораздо более выразителен пассаж из романа «Мадемуазель де Мопен», у которого на титульном листе значилось «сочинение Теофиля Готье, автора “Юнофранцузов”»: там повествователь тоже мечтает найти идеальную красавицу и рассуждает так: пускай у нее черная душа, пускай она отравительница и изменница — я на все бы закрыл глаза, лишь бы у нее была правильная форма носа³⁰.

И под конец скажем несколько слов о прическе à la Jeune France, которая упомянута не в «Герое нашего времени», а в «Княгине Лиговской» (VI, 160), но тоже нуждается в пояснении, тем более что упоминание о ней свидетельствует: Лермонтов знал не только о сентиментальных и эротических пристрастиях «юнофранцузов»

²⁷ О французских романтических предисловиях («паратекст», чрезвычайно популярный в 1830-е годы) см.: *Thérenty M.-É. Mosaïques*. P. 206–216.

²⁸ *Готье Т. Избранные произведения*. Т. 1. С. 183.

²⁹ *Gautier T. Les Jeunes Frances*. P. 166–167. Привожу эту фразу в своем переводе, поскольку перевод Худаловой здесь не совсем точен.

³⁰ *Mademoiselle de Maupin. Double amour. Par Théophile Gautier, auteur des Jeunes France*. Paris, 1836. T. 2. P. 31.

(«порода в женщинах»), но и об их бытовых привычках (прическа). Строго говоря, в изначальном описании типа *le Jeune France* указания на определенную прическу отсутствуют; это «двуногое», как уже было сказано, характеризуется не прической, а бородкой³¹. Но и сведения о прическе этих юношей отыскиваются в достаточном количестве все в том же сборнике Готье «*Les Jeunes France*». В предисловии автор признается, что приятели сделали из него «образцового юнофранцуза»: «Теперь у меня очень длинный псевдоним и очень короткие усы. У меня пробор в волосах *à la Raphaël*»³², а такой прической называли в XIX веке волосы до плеч, расчесанные на пробор³³. Готье подробно описывает эту прическу в новелле «Онуфриус, или Фантастические злключения поклонника Гофмана»: у заглавного героя, суеверного художника Онуфриуса, «юнофранцуза и неистового романтика», «волосы, разделенные на пробор, как у женщин, симметрически спускались до плеч, без всякой завивки, прямые и блестящие на старинный лад, точно у ангелов Джотто или Чимабуэ»³⁴. Сходным образом в новелле «Пуншевая чаша» про юнофранцузов говорится, что те, кто были слишком

³¹ *Gautier T. Les Jeunes Frances. P. 310–311.* Приведем еще несколько примеров из литературы начала 1830-х годов. 26 декабря 1831 года в газете «Фигаро» автор статьи «Фигаро в Лондоне» заводит «романтикам-козам», которые не бреются, и утверждает, что «если вы отращиваете бородку, то сойдете за юнофранцуза». Двумя годами позже один из членов «Малого сенакля», то есть, в сущности, сам натуральный юнофранцуз, Филотей О'Недди (настоящие имя и фамилия Огюст-Мари Донде) описывает в поэме «Громы и молнии» (*Feu et flamme, 1833*), в главе «Пандемониум» сообщество юношей, «художников в душе», «с бородкой юнофранцуза, наряженных для оргии» («*en barbe jeune-France, en costume d'orgie*»). Бородка была небольшая, «козлиная», что отражено в очерке Ашиля Жюбиналя «Кучер кукушки» (*Paris, ou Le Livre des cent-et-uns. Paris, 1834. T. 14. P. 287*); там упомянуты молодые люди из мира искусства и поэзии, у которых «подбородок украшен той же выразительной деталью, что и у козы». О «крамольных бородках» юнофранцузов см.: *Kaenel Ph. La pilosité rebelle des Jeunes-France // Les cahiers du XIX^e siècle: Autour des Jeunes-France. 2008–2009. № 3/4. P. 95–119.* Связь «козлиных бородок» и «юной Франции» к началу 1840-х годов стала общим местом и в России; ср., например, в «Северной пчеле» от 3 октября 1841 года рецензию на комедию Д. Зубарева «Современное борололюбие», где фронт «с козлиной бородкой», не найдя понимания в провинции, намеревается «поехать с горя в Москву: там юная Франция, верно, найдет себе приют и подражание».

³² *Gautier T. Les Jeunes Frances. P. 27.*

³³ *Encyclopedie universalis. Paris, 1990. T. 16. P. 88.*

³⁴ *Gautier T. Les Jeunes Frances. P. 74.* Ср. более позднее свидетельство журнала «Ревю британик», где в статье «Иностранцы в Лондоне» описываются символические значения причесок тех французов, которые можно увидеть на улицах Лондона; среди прочих «юная Франция представлена тощими юношами, чье лицо теряется между длинных плоских и жирных прядей волос, причесанных по якобинской моде» (*Revue britannique. Bruxelles, 1842. Janvier. P. 20*).

молоды, чтобы обзавестись такой важнейшей принадлежностью, как борода, «возмещали недостающее длиной волос»³⁵.

Разумеется, прямыми доказательствами знакомства Лермонтова со сборником Готье мы не располагаем (так же, впрочем, обстоит дело и с большей частью французских произведений, в которых исследователи находили параллели с творчеством Лермонтова). В 1833 году книга Готье запрещена цензурой иностранной³⁶, — но это как раз свидетельствует о том, что ее в Россию ввезли, цензурное же запрещение (тем более не «абсолютное», а лишь «для публики»), как правило, не мешало в России знакомиться с произведениями, попавшими под запрет.

Ни о каком влиянии Готье на Лермонтова говорить не приходится, но, как мне кажется, есть основания предположить, что автор «Героя нашего времени» был знаком со сборником о «юнофранцузах» и что сборник этот стал для него «литературным фоном»³⁷ и, пусть в мелочах, «оснастил его дарование»³⁸.

³⁵ *Gautier T.* Les Jeunes Frances. P. 311. Деталь автобиографическая: позже Готье вспоминал, что с бородой у некоторых его приятелей, да и у него самого, были проблемы: настоящие бороды, пишет он в «Истории романтизма», были только у двоих — у Эжена Девериа и у Петрюса Бореля, а остальные старались возместить отсутствующую бороду «меровингской шевелюрой» (*Gautier T.* Histoire du romantisme. P. 21; согласно легенде, у франков только особы королевской крови имели право на длинные волосы; отсюда прозвище династии Меровингов «волосатые короли» — rois chevelus).

³⁶ Общий алфавитный список книгам на французском языке, запрещенным иностранную цензурою. СПб., 1855. С. 136. № 1088. Вопрос о «русском Готье» малоизучен; внимание исследователей привлекали стихи Готье в переводах русских поэтов начала XX в. (см., например: *Косиков Г. К.* Готье и Гумилев // Готье Т. Эмали и камни. М., 1989. С. 304–321; *Павлова О. С.* Традиции Т. Готье в поэзии Н. Гумилева // Проблема традиций в русской литературе. Нижний Новгород, 1998) или книга Готье о России (см. обстоятельный комментарий в изд.: *Gautier T.* Œuvres complètes. Voyages. T. 5. Voyage en Russie. Paris, 2007), но не ранний Готье-прозаик.

³⁷ *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. С. 506.

³⁸ *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 431 (письмо к С. П. Шевыреву от 22 сентября 1841 года).

Вениамин Лукин

(Центральный архив
истории еврейского народа,
Иерусалим, Израиль)

Фокусник и царь: заметки архивиста

*Вчера приехал сюда фокусник Апфельбаум. На дверях ресторации явилась длинная афишка, извещающая почтеннейшую публику о том, что вышеименованный удивительный фокусник, акробат, химик и оптик будет иметь честь дать великолепное представление сегоднешнего числа в восемь часов вечера, в зале Благородного собрания.
М. Ю. Лермонтов.
«Герой нашего времени»*

Литературная судьба «удивительного фокусника» Апфельбаума сложилась не менее успешно, чем его профессиональная биография. Помимо Лермонтова, который вывел его на сцену в одном из наиболее значимых эпизодов романа «Герой нашего времени», фокусы Апфельбаума упоминает и М. Е. Салтыков-Щедрин в своих «Сатирах в прозе», о них рассказывает в книгах «Старый Петербург» и «Замечательные чудаки и оригиналы» знаток петербургской старины М. И. Пыляев. Так что в художественной и бытописательной литературе Апфельбаум занял вполне достойное место, сам оказавшись в определенном смысле «героем своего времени», пусть и второстепенным. При этом важные факты биографии «удивительного фокусника» донныне остаются неизвестными, а некоторые приводимые сведения — ошибочными. Ряд данных о творческой биографии иллюзиониста собрал в 1960–1970-х годах саратовский лермонтовед Л. И. Прокопенко, автор заметки об Апфельбауме в «Лермонтовской

энциклопедии»¹. Однако эта скудная справка не содержит сведений ни об имени, ни о возрасте, ни о происхождении Апфельбаума.

Действительно, имя этого популярного в свое время иллюзиониста не было известно публике, поскольку в анонсах о его выступлениях к фамилии Апфельбаум просто добавляли «фокусник», или «известный физик и механик», или «магик», или «новый Пинетти»² и т. п. О его происхождении говорит единственное замечание Пыляева: «Возбудала здесь [в петербургском Гостином дворе. — *В. Л.*] тоже общее любопытство своею ловкостью фигура старого немца с длинными волосами на плечах; это был известный в свое время фокусник Апфельбаум...»³

Маловероятно, что поиск новых сведений об Апфельбауме привел бы исследователей в архив Третьего отделения Собственной его императорского величества канцелярии, поскольку известные сведения о нем не наводят на мысль о какой-либо связи фокусника с тайной полицией. Тем не менее, работая с материалами этого архива, я неожиданно для себя обнаружил дело под названием «Об установлении личности Апфельбаума и запрещении ему проживать в Петергофе и Царском Селе»⁴. Документы этого дела и проливают свет на реальную биографию лермонтовского персонажа.

Как известно, семейство императора Николая I ежегодно проводило около шести месяцев на лоне природы — в своих резиденциях, расположенных в пригородах столицы. Великая княжна Ольга Николаевна, вспоминая детские годы, писала: «...часто наш Двор менял свое местопребывание между маем и октябрём месяцем. Весной мы проводили несколько дней на Елагином, чтобы

¹ См.: *Прокопенко Л. И.* 1) *Поиски лермонтовского фокусника // Советский цирк. 1962. № 7. С. 22–24;* 2) *Новое о лермонтовском фокуснике // Советская эстрада и цирк. 1966. № 3. С. 29;* 3) *Апфельбаум // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 35.*

² Джованни Джузеппе Пинетти (1750–1803), выдающийся итальянский фокусник-иллюзионист, вероятно, умер в России во время гастролей. Газетные анонсы и рецензии приравнивали Апфельбаума к великому итальянскому мастеру.

³ *Пыляев М. И.* *Старый Петербург. Л., 1990. С. 343* (репринтное воспроизведение издания 1889 года). Упоминания Апфельбаума Пыляевым и Салтыковым-Щедриным относятся, вероятно, к концу 1850-х годов — периоду заката популярности стареющего фокусника.

⁴ Дело «Об установлении личности Апфельбаума и запрещении ему проживать в Петергофе и Царском Селе» — Центральный архив истории еврейского народа, Иерусалим (САНП). RU/1145 (копия; оригинал — Государственный архив Российской Федерации, Москва (ГАРФ). Ф. 109. 1844 г. 1 эксп. Д. 160).

избежать уличной пыли, затем Царское Село, переезд на июль в Петергофский Летний дворец и, наконец, из-за маневров, Гатчина или Ропша с ураганом светских обязанностей: приемы, балы, даже французский театр...»⁵ Будучи на отдыхе, император позволял себе продолжительные пешие прогулки по дорожкам садов и парков, окружавших его загородные дворцы.

И вот 3 октября 1844 года, прогуливаясь в Гатчинском саду, Николай I увидел странного вида человека, который попался ему и «прежде в Петергофе, во все время пребывания там августейшей фамилии»⁶. На этот раз неожиданная встреча с навязчивым незнакомцем, явно преследовавшим его, особенно встревожила императора. Ежедневный моцион был скомкан, российский монарх срочно вернулся во дворец, омраченный мыслями о близко подобравшемся к нему резиденте иностранной разведки. По высочайшему указанию подозрительный прохожий был тут же, на месте преступления арестован и доставлен к управляющему Гатчинским дворцовым правлением генерал-лейтенанту Федору Ивановичу Люце.

«По отобранному от сказанного человека паспорту, выданному из Уфимской Градской думы 19-го июля сего года за № 1627-м, он показывается Оренбургской губернии Уфимским мещанином Андреем Иосифовичем Апфельбаумом»⁷. Однако простым выяснением личности «подозрительного человека» это чрезвычайное происшествие не завершилось. По распоряжению императора он был препровожден под караулом в С.-Петербург к шефу жандармов генерал-адъютанту Алексею Федоровичу Орлову «для подробного узнавания как о звании, так и образе жизни его»⁸. Руководство Высшей полиции, разделяя опасения государя, отнеслось к арестанту со всей серьезностью. Управляющий Третьим отделением генерал-лейтенант Леонтий Васильевич Дубельт распорядился: «Снять допрос и строго смотреть за ним, держать под арестом»⁹.

⁵ Сон юности: Записки дочери императора Николая I великой княгини Ольги Николаевны, королевы Вюртембергской // Николай Первый и его время: Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков. М., 2000. Т. 2. С. 162.

⁶ Дело «Об установлении личности Апфельбаума...» — САНJP, RU/1145. Л. 16.

⁷ Там же. Л. 1 об. Фамилия фокусника в документах дела приводится в двух формах: Апфельбаум и Абфельбаум. В своем тексте я использую для однозначности написание Апфельбаум.

⁸ Там же. Л. 1.

⁹ Там же.

Делом Апфельбаума занялись сотрудники Первой экспедиции — того подразделения Высшей полиции, в ведении которого находились главные политические преступления. Вызвавший самые серьезные опасения арестант при дознании показал, «что он, будучи австрийский уроженец, из евреев города Львова, прибыл в Россию около 26 лет тому назад [то есть в 1818 году. — В. Л.] в труппе фокусников; проживал сперва с ними, а потом один в разных городах, селениях и деревнях у помещиков, снискивая себе пропитание показыванием разных фокусов.

Между тем, в 1833 году находясь в г. Уфе, принял подданство России, записался в тамошние мещане и, по принятии греко-русского исповедания, женился на купеческой дочери Прасковьи Оловянниковой, которая жила с ним вместе лет пять, а потом, сделавшись распутною женщиною, уехала из Москвы в город Орел, но находится ли там ныне, ему неизвестно.

Прибыл он в С.-Петербург в 1840 году и жил сперва в Мещанской в доме Варварина, потом в трактире “Париж”, и наконец, у Казанского моста в доме Энгельгарта, занимаясь постоянно одним показыванием фокусов»¹⁰.

Эти сведения, а также ближайшие планы следствия уже 5 октября были доложены императору с присовокуплением собственного впечатления шефа жандармов о происхождении арестанта: «Наружность и особенно произношение убеждают в том, что он происходит из евреев»¹¹.

На полях этого доклада Николай I собственноручно написал карандашом: «Я за тем тебе его выслал, что он во все время нашего пребывания в Петергофе ежедневно почти мне там встречался в моих прогулках; и на другой же день приезда моего в Гатчину попался мне здесь в парке, с тех пор почти беспрестанно мне встречался и дерзким своим видом, мне кажется, похож на иностранного шпиона; вели за ним ближе смотреть, а сюда отнюдь не пускать»¹².

Тем временем следствие занялось сбором сведений об арестанте от лиц, которые могли бы подтвердить его показания. Среди

¹⁰ Там же. Л. 1–1 об.

¹¹ Всеподданнейший доклад «О задержанном в Гатчине подозрительном человеке» — САНР. RU/618. Л. 28 (копия; оригинал — ГАРФ. Ф. 109. ВД. 1844. Д. 99. Л. 28). Согласно описанию Пыляева, «Апфельбаум видом был очень приличен, ходил он во фраке, с большим жабо. В руках у него всегда была палочка из слоновой кости, которая и помогала при его манипуляциях» (Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы: Очерки. М., 1990. С. 228).

¹² САНР. RU/618. Л. 26.

таковых Апфельбаум указал на самого обер-полицмейстера столицы генерал-лейтенанта Сергея Александровича Кокوشкина. В ответ на запрос Третьего отделения обер-полицмейстер отрапортовал: «Встретившийся с государем императором в г. Гатчине уфимский мещанин Андрей Апфельбаум известен мне, как фокусник, который во время проживания в столице ни в каких предосудительных поступках замечен не был»¹³.

В те времена, по свидетельству Пыляева, Апфельбаум пользовался «большой популярностью» у жителей столицы. «Он ловко вынимал у извозчиков из носа картофель; ломал у пирожника пироги, в которых находил червонцы, сковывал висячим замком рот какого-нибудь ротозея, выпускал из рукава голубей, морских свинок и т. д. Апфельбаум все это проделывал даром, видимо, только ради одной рекламы»¹⁴. Будучи одновременно и артистом, и собственным антрепренером, Апфельбаум научился не только рекламировать себя широкой публике, но и добиваться содействия «сильных мира сего». Не случайно он заявил на следствии, «что его коротко знают очень многие лица»¹⁵. По всей вероятности, в числе других петербургских сановников Апфельбауму удалось заручиться поддержкой и обер-полицмейстера, без разрешения которого не были возможны публичные концерты на подмостках столицы.

Однако вернемся к следствию, одновременно с которым в самой Гатчине, в гостинице купца Веревкина, где квартировал Апфельбаум, местная полиция произвела обыск. Искали, вероятно, секретные письма, инструкции, может быть, записи предполагаемого шпиона. Все обнаруженные предметы, принадлежавшие фокуснику, были скрупулезно описаны, сосчитаны («носков старых — 14 пар», «колош старых — 1 пара», «кофею ячменного — 1/2 фунта», «трость черная с костяным наконечником — одна» и т. д.)¹⁶, сложены в мешок, опечатаны и отправлены с проходящей по тракту почтой в Штаб корпуса жандармов. Никчемные результаты обыска зафиксированы в архивном деле: «В доставленном Гатчинским комендантом тюке с имуществом Апфельбаума никаких бумаг не

¹³ Дело «Об установлении личности Апфельбаума...» — САНJP, RU/1145. Л. 7.

¹⁴ Пыляев М. И. Замечательные чудаки и оригиналы. С. 228.

¹⁵ Дело «Об установлении личности Апфельбаума...» — САНJP, RU/1145. Л. 2 об.

¹⁶ «Опись, učinенная вследствие предписания Гатчинского дворцового правления от 6 октября 1844 года за № 4143 оставшимся вещам в городе Гатчине... кои принадлежат Оренбургской губернии уфимскому мещанину Андрею Абфельбауму» — Там же. Л. 10–12.

оказалось, но одно только старое платье, обувь и белье, и некоторые мелкие вещи, употребляемые им при делании фокусов»¹⁷. Впрочем, в отличие от полиции, читателя может заинтересовать также единственное печатное издание, обнаруженное полицейскими среди имущества фокусника. Им оказался 10-й том Собрания сочинений А. С. Пушкина¹⁸, что свидетельствует, по крайней мере, о развитом литературном вкусе нашего героя.

Поскольку следствие, произведенное тайной полицией, не принесло результатов, шефу жандармов оставалось только поручить «во исполнение Высочайшей воли сделать упомянутому Апфельбауму строгое внушение с отобранием от него подписки»¹⁹, «что он впредь не осмелится являться в те загородные места, где по временам года пребывает императорская фамилия, в противном же случае подвергнется строгому наказанию»²⁰. Подписав соответствующее обязательство, Андрей Апфельбаум после двух недель, проведенных в камере, был выпущен на свободу. Оставляя его под подозрением, полиция «учредила за ним ближайшее наблюдение» и приняла на себя заботу «о не впуске его в означенные загородные места во время пребывания там членов императорской фамилии»²¹.

Первые результаты «ближайшего» полицейского наблюдения не заставили себя долго ждать. В тот самый день, когда фокусник был выпущен на свободу, то есть 17 октября, в гатчинское почтовое отделение прибыло письмо на имя Апфельбаума, написанное по-еврейски. Оно было немедленно передано гатчинским полицмейстером по инстанциям к управляющему Третьим отделением, который, в свою очередь, переправил его в канцелярию министра народного просвещения для перевода. Переводчиком оказался прикомандированный к Министерству народного просвещения с целью проведения реформы еврейского образования доктор Макс Лилиенталь, по словам которого письмо было написано на немецком языке, но еврейскими буквами. Лилиенталь переписал письмо по-немецки, и в таком виде вместе с русским переводом оно было возвращено в Третье отделение. После стольких усилий,

¹⁷ Там же. Л. 14.

¹⁸ Там же. Л. 12. Вероятно, это был том из первого посмертного собрания сочинений А. С. Пушкина 1838–1841 годов. В 10-й том (1841) вошли его прозаические произведения «Арап Петра Великого», «Летопись села Горюхина», «Дубровский», «Египетские ночи» и драма «Сцены из Рыцарских времен».

¹⁹ Там же. Л. 16.

²⁰ Там же. Л. 15.

²¹ Там же. Л. 16–16 об.

потраченных на прочтение письма, его содержание наверняка разочаровало руководителей тайной полиции.

Автором письма оказался племянник Апфельбаума, еврей-шляпник из Полоцка Моше Гронем, сын Шимона Коппельса из Вильны. Место проживания «механика» Апфельбаума долгое время искавший его родственник узнал от проезжего «комедианта» г-на Гофмана. Суть же обращения сводилась к просьбе о помощи в связи с невзгодами и крайней бедностью, постигшей семейство племянника, а непосредственным поводом — необходимость выдать замуж достигшую семнадцати лет его старшую дочь Сару, названную в память сестры отца Апфельбаума²².

Несмотря на то что все усилия, затраченные на обнаружение злого умысла в действиях фокусника, оказались бесплодными, тайный полицейский надзор с него не был снят и в дальнейшем. Через неполных два года, 10 июня 1846 года в Петергофе «во время развода, петергофский полицмейстер, которому приметы Апфельбаума лично известны, усмотрел его между народом и взял в полицию»²³. Арестованный фокусник был вновь доставлен в Третье отделение, где повторно «ему было сделано строжайшее внушение с отобранием от него подписки»²⁴, носившей на этот раз еще более категоричный характер: «1846 года июня 11 дня я нижеподписавшийся уфимский мещанин Апфельбаум дал сию подписку в том, что я обязуюсь не являться в тех местах, где пребывает государь император и члены императорской фамилии, и что, если я осмелюсь на будущее время нарушить таковое мое обязательство, то подвергаю себя высылке навсегда из С.-Петербурга в Уфу под надзор полиции»²⁵.

Напомню, что император Николай I старался не пропускать церемонию войсковых разводов, которые напоминали небольшие военные парады и собирали толпы зрителей. Побывать на этих разводах стремились и многочисленные обитатели столицы, покидавшие ее в летние месяцы вслед за августейшим семейством. По свидетельству современника, петербуржца Фаддея Булгарина, «город пуст летом, а особенно после обеда, в хорошую погоду, все народонаселение кружит по окрестностям»²⁶. Можно понять фокусника, который в погоне за

²² Русский перевод письма см.: Там же. Л. 20–20 об. Напомню, что помощь в устройстве замужества бедных девиц относится к числу важных заповедей иудаизма.

²³ Там же. Л. 23.

²⁴ Там же. Л. 26.

²⁵ Там же. Л. 25.

²⁶ *Булгарин Ф. В.* Дурные времена: Очерки русских нравов. СПб., 2007. С. 71.

зрителем оказывался в местах пребывания императорского семейства, на мероприятиях, особенно притягивавших к себе публику.

Шли годы... Со смертью императора Николая I тайная полиция, не получая четких и однозначных инструкций от монарха, все чаще проявляла в своей деятельности некую неопределенность, пожалуй, даже вялость. Умудренный годами фокусник одним из первых ощутил это первое дуновение политической весны. Не добившись в свое время расположения сурового Николая I, он решил попытаться счастья у только что вступившего на престол Александра II, избрав не лишенный оригинальности ход к сердцу императора.

10 мая 1855 года фокусник сам явился в знакомое ему Третье отделение, где был «по распоряжению господина действительного статского советника <Фердинанда Фердинандовича> Кранца в штабе Корпуса жандармов принят и в арестантских комнатах под № 6 посажен»²⁷. На следующий день, 11 мая, Апфельбаум объяснил руководителям тайной полиции цель своего добровольного ареста: «Явившийся ему ангел именем Бога внушил ему, чтобы он искал случая поцеловать ручку государя императора и испросить всемилостивейшего прощения за огорчение, которое он имел несчастье причинить в 1844-м году блаженной памяти государю императору Николаю Павловичу; а потому он, Апфельбаум просит дозволить ему прожить несколько дней в Царском селе, где он может встретить Его величество и достигнуть исполнения своего желания, внушенного ему самим Богом»²⁸.

Действуя в духе наступившей эпохи, Третье отделение предоставило фокуснику такую возможность, заручившись от него соответствующим обязательством: «1855 года мая 11-го дня даю сию подписку в том, что я обязуюсь вести себя скромно, подвергая себя в противном случае всей строгости законов, Апфельбаум»²⁹. К сожалению, финал этой истории не зарегистрирован в архивном деле — неизвестно, сумел ли на этот раз фокусник развлечь и позабавить августейшее семейство и добиться наконец покровительства императора, к которому он стремился долгие годы³⁰.

²⁷ Дело «Об установлении личности Апфельбаума...» — САНП. RU/1145. Л. 27.

²⁸ Там же. Л. 30.

²⁹ Там же. Л. 31.

³⁰ По всей вероятности, Апфельбаум, ведшего более чем скромное существование, не оставляли в покое лавры весьма обеспеченного итальянского иллюзиониста Пинетти, которому довелось демонстрировать свое искусство при дворах английского короля Георга III и российского императора Павла I.

В то же время контакты фокусника с тайной полицией не пропали даром, ему удалось расположить к себе руководство Третьего отделения. Не случайно именно сюда обратился Апфельбаум в начале 1858 года, когда у него возникли трудности с получением от Уфимской городской думы паспорта. Согласно распоряжению начальника штаба Корпуса жандармов и управляющего Третьим отделением генерал-майора Александра Егоровича Тимашева, фокуснику Апфельбауму было оказано содействие в выяснении обстоятельств дела и получении паспорта, обеспечившего ему свободное проживание в столице империи.

Этот эпизод завершает архивное дело Третьего отделения. Оно позволило уточнить существенные черты исторического портрета фокусника Андрея Иосифовича Апфельбаума.

Дополнительные сведения о нем открыла очередная неожиданная находка, ожидавшая меня в Литовском государственном историческом архиве в Вильнюсе³¹. В фонде Канцелярии Литовского генерал-губернатора сохранилось дело 1824 года, заведенное по просьбе польской еврейки Фейги Экштейновой об оказании ей помощи в получении разводного письма от мужа, принявшего христианское исповедание и исчезнувшего из ее поля зрения. В своем письме Фейга указала на одного из знакомых мужа, которому может быть известно его местопребывание. Им оказался проживающий в Вильне «фигляр» Литман Апфельбаум. Снятые с этого свидетеля в Виленской городской полиции показания он подписал по-еврейски: Липман, сын Зелига Апфельбаума³². Напомню, что слово «фигляр» в XIX столетии использовалось в качестве синонима к слову «фокусник», а имя на идише Зелиг часто употреблялось в паре с ветхозаветным именем Иосеф (Иосиф). Таким образом, это архивное дело, лишь косвенно связанное с фокусником Апфельбаумом, позволило обнаружить его первое — еврейское имя — Липман (в другой версии — Литман), уточнить имя его отца — Иосеф-Зелиг и установить факт его проживания в Вильне в начале 1820-х годов.

В заключение мне остается сделать два замечания в отношении внешнего облика и «внутреннего мира» прототипа лермонтовского

³¹ Дело «По предложению Литовского военного губернатора об отыскании перекреста Иогана Калишера и вытребовании от него по еврейскому обряду разлучного письма для отсылки в Царство Польское 1-ой его жене Фейге Экштейновой, от 9 августа 1824 г.» — САНПР. НМЗ/1201.13 (копия; оригинал — Литовский государственный исторический архив. Вильнюс. Ф. 380. Оп. 69. Д. 688).

³² Дело «По предложению Литовского военного губернатора...». Л. 4.

персонажа. Осевший в столице Российской империи фокусник Апфельбаум оказался одним из тех еще немногочисленных в начале XIX века русских евреев, которые в поиске «новых горизонтов» оторвались от родных общин и устремились в российское общество. Их желанию интегрироваться в это общество, слиться с ним обычно мешала еврейская внешность, акцент, манера держаться. В отличие от большинства из них, Апфельбаум мог быть благодарен природе, сохранившей в его внешнем облике еврейские черты. Его странная для русского глаза наружность только способствовала формированию образа мага и чародея, привлекая к нему внимание и городского обывателя, и светского сановника, и императора, и писателя.

Те соплеменники Апфельбаума, которые, решили реализовать свои силы и способности на ниве русской общественной жизни, в большинстве своем были вынуждены, как и он, сменить вероисповедание. В силу российских законов иудаизм становился неодолимым препятствием в продвижении на избранном ими поприще. Обнаруженные полицией у Апфельбаума томик прозы Пушкина и письмо от родственника, написанное еврейскими буквами, по-своему точно отражают сложность и противоречивость процесса культурной ассимиляции как нашего героя, так и других евреев — купцов, подрядчиков, банкиров, врачей, появившихся в крупных городах России в первой половине XIX столетия.

В целом же рассмотренные выше архивные документы не только уточняют факты биографии реального Апфельбаума, но, раскрывая тайну его происхождения, словно придают новое измерение литературному образу «удивительного фокусника», сложившемуся в представлении читателей. Более того, они помогают реконструировать исторический контекст романа, ту общественную атмосферу, в которой жили и взаимодействовали как его герои, так и сам автор.

Наталья Видмарович
(Загребский университет,
Хорватия)

«Плененность духа»!: образ Печорина в свете православной антропологии

Высокое достоинство и предназначение человека, постоянно подчеркиваемое в святоотеческих сочинениях, определяется его сотворенностью по образу и подобию Божию. «Человек, — пишет Игнатий Брянчанинов, — образ и подобие Бога. Бог, неприступный в величии Своем, Бог, превысивший всякого образа, изобразился в человеке, изобразился с ясностью и славой. Так изображается солнце в смиренной капле воды. Существо человека, верховная его сила, которой он отличается от всех земных животных, которой он равен ангелам, дух его, есть образ существа Божия; свойства духа человеческого служат в состоянии непорочности своей подобием свойств Бога, Который, начертав всемогущей десницей Свое подобие на человеке, пребывает превыше всякого подобия и сравнения». «И по падении в грех, душа пребывает образом! И вверженная в пламень ада душа грешная, в самом пламени ада, пребывает образом Божиим!»² Неуничтожимость образа Божия в человеке (сам человек может лишь затемнить или совершенно зачернить этот образ собственной греховной жизнью), по сути, и ставит вопрос о правомерности его безусловного осуждения, при том, что это не исключает необходимость обличать его поступки и деяния. Ибо между осуждением как вынесением приговора и обличением в православной антропологии проводится четкая грань. Обличение означает, прежде всего, «вид, проявление, доказательство» и одновременно может значить и «наставление»³, что необходимо подразумевает безусловную любовь к Богу и ближнему,

¹ Выражение, употребленное Н. А. Бердяевым в работе «Смысл творчества» (Бердяев Н. *Философия творчества, культуры и искусства*: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 39).

² *Брянчанинов Игнатий, святитель*. Аскетические опыты. Минск, 2003. С. 552, 554.

³ См.: *Седакова О. А.* Словарь трудных слов из богослужения. Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 212–213, 232.

то есть исполнение двух главных заповедей христианина. В этом смысле можно было бы критически отнести к слишком, на наш взгляд, категоричному утверждению исследователя М. Дунаева, что, «знакомясь с записками Печорина, мы получаем возможность судить его непредвзято и бесстрастно. Именно судить, осуждать, поскольку суждение и осуждение направляется здесь не против человека (его нет, он лишь бесплотный вымысел), но против того греховного состояния души, какое отпечатлено Лермонтовым в образе Печорина»⁴. Все же этот «бесплотный» герой при всей своей порочности вызывает определенную дозу сочувствия, ведь не случайно автор монографии о Лермонтове архимандрит Нестор (Кумьш) писал, что в романе немало мест, идущих вразрез с собственной самооценкой героя, под влияние которой, кстати, нередко попадают исследователи творчества поэта⁵. В повести «Тамань», например, герой «почти обрадовался» (VI, 259), узнав, что сброшенной им с лодки женщине, покушавшейся на его жизнь, удалось спастись, а при виде рыдающего слепого мальчика, оставленного контрабандистами на произвол судьбы, он ощущает грусть. Эти и иные проявления добрых чувств, на которые указывали исследователи творчества Лермонтова, чувств, прорывающихся сквозь внешнюю холодность и скуку Печорина, как раз и обнаруживают в нем образ Божий.

Повесть «Тамань» открывает «Журнал Печорина» и одновременно является первым звеном в цепи «романной» жизненной истории Печорина, названной в предисловии к «Журналу» «историей души человеческой» (VI, 249). Примечательно, что в ней обозначена тема человеческого образа, итог поврежденности которого несколькими страницами раньше автор являет в описании внешности Печорина, особенно в строках о его глазах и взгляде, передающем внутреннее состояние (VI, 244).

Войдя в мазанку, где ему предстояло прожить некоторое время, Печорин сразу замечает отсутствие в ней икон: «На стене ни одного образа — дурной знак!» (VI, 251). Замечание Печорина соотносится с цитатой из Библии, возникшей в сознании Печорина после встречи со слепым мальчиком: «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*» (VI, 251–252). Строки эти являются перефразированием слов пророка Исаи о Христе — «И в тот день глухие услышат слова Книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых» (Ис 29: 18),

⁴ Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 2001. С. 369–370.

⁵ Нестор (Кумьш), игумен. Тайна Лермонтова. СПб., 2011. С. 302.

прозвучавших впоследствии в Евангелии от Матфея⁶. Пророк Исайя говорит о грядущих благодатных переменах в жизни человека с приходом на землю Христа, когда люди не будут более глухими и слепыми к Божественной истине и станут восприимчивы к Божьему слову, поскольку у них откроются духовные очи. Но пророческие слова Исайи для самого Печорина остаются всего лишь цитатой, как и отсутствие образа на стене — дурной приметой, поскольку образ воспринимается в качестве необходимого и привычного атрибута жилища, а не как окно в трансцендентный мир, посредством которого душа приобщается к мистическому Божественному откровению.

Вместе с тем данная цитата в контексте «Тамани» отсылает читателя к еще одному изречению из Евангелия от Иоанна: «На суд Аз в мир сей приидох, да невидящие видят, и видящие слепи будут» (Ин 9: 39). Здесь звучит мысль о духовном зрении, противопоставленном зрению телесному при духовной слепоте. Это существенно подчеркнуть, поскольку способность обретения духовного зрения, согласно святотеческим сочинениям, достигается посредством смирения, определяемого как трезвое видение самого себя. Вряд ли можно «Журнал Печорина» назвать трезвым взглядом на самого себя, хотя рассказчик и подчеркивает искренность «того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки» (VI, 249). Дело в том, что содержание понятия «смирения» в православии не совпадает с понятием «трезвого взгляда» («трезвого видения») в современном его понимании, поскольку «смирение есть благое и блаженное состояние духа, есть по преимуществу добродетель ума»⁷. По отношению к другим людям оно подразумевает отсутствие гнева и даже раздражения на других людей, какие бы поступки они ни совершали, то есть это подлинная и искренняя незлобивость. В связи с этим можно вспомнить замечания Печорина, которые он отпускает по поводу своего окружения, — язвительные, а потом настолько злобные, что княжна Мери, поначалу с интересом выслушивавшая его колкости, под конец не на шутку испугалась, признавшись даже, что он хуже убийцы. Смирение в православии направлено и

⁶ «И сказал им Иисус в ответ: пойдите, скажите Иоанну, что слышите и видите: слепые прозревают и хромые ходят, прокаженные очищаются и глухие слышат, мертвые воскресают и нищие благовествуют; и блажен, кто не соблазнится о Мне» (Мф 11: 4–6).

⁷ *Брянчанинов Игнатий, святитель*. Аскетическая проповедь. Поучение в неделю о слепорожденном. О самомнении и смиренномудрии — http://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Brjanchaninov/asketicheskaya_propoved=28 (дата обращения 2.09.2014).

на собственную личность, что подразумевает готовность взять на себя вину в любом конфликте или недоразумении, не страшиться возможных насмешек и даже унижения или поругания, но терпеливо сносить их и просить прощения у окружающих. Понятно, что в рамки понимаемого таким образом смирения никак не вписывается, скажем, ссора Печорина с Грушницким и тем более последовавшая дуэль. И, наконец, есть еще смирение перед Богом, которое означает не просто способность видеть свои грехи, но и возлагать надежду не на свои силы, но на Божье милосердие. И это уже смиренномудрие, которое «есть правильное понятие человека о человечестве, следовательно, оно есть правильное понятие человека о самом себе»⁸. Представление Печорина о себе при всей его самокритичности есть неправильное представление, ибо подлинное видение грехов (а не просто знание о них), видение духовным, а не плотским зрением необходимо ведет к покаянию и, как следствие, — к отвращению, омерзению к греху, решимости не совершать грех повторно. Кроме того, «правильное понятие человека о человечестве и о самом себе примиряет человека с собою, с человеческим обществом, с его страстями, недостатками, злоупотреблениями, с обстоятельствами частными и общественными, — примиряет с землею и небом»⁹, — чего нет в страдающей душе Печорина.

Разумеется, можно задаться вопросом, насколько подобные рассуждения, относящиеся в представлении большинства к людям не-мирским, уместны в случае Печорина — боевого офицера и дворянина, представителя света, то есть человека совершенно иного уровня жизни? И все же необходимо подчеркнуть, что цитировавшиеся мысли о смирении принадлежат святителю Игнатию Брянчанинову (1807–1867), современнику Лермонтова, а значит, и всех тех людей, собирательный портрет которых воплотился в созданном талантом поэта литературном персонаже — Печорине. Нелишним будет упомянуть, что и по своему светскому образованию И. Брянчанинов — военный инженер-прапорщик¹⁰, служивший в армии; впоследствии

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Святитель Игнатий Брянчанинов окончил Главное инженерное училище и благодаря своим отличным успехам был известен генерал-инспектору Инженерных войск, великому князю и будущему императору Николаю I. Очень хорошо знал многих литераторов и деятелей культуры — А. С. Пушкина, В. А. Жуковского, М. И. Глинку, Н. И. Гнедича, А. А. Плещеева, И. А. Крылова, К. Н. Батюшкова, К. П. Брюллова, Н. В. Гоголя. Человек высочайшей духовности, у современников Брянчанинов пользовался огромным авторитетом, критически оценивал многие

же он стал епископом Ставропольским и Кавказским, то есть и Кавказ ему знаком не понаслышке.

Сам Брянчанинов и люди, близкие ему по духу, разделявшие его взгляды, описаны, кстати, в рассказе Н. С. Лескова «Инженеры-бессребреники». Таким образом, в обществе того времени реально существовали круги, которые по своим интересам, устремлениям, целям были принципиально иными. Впрочем, уже давно известно, что расхожее представление о николаевской реакции и о потерянном поколении разочарованных «лишних» людей, обреченных на бесцельное существование, не выдерживает критики. Другими словами, у людей, подобных герою романа Лермонтова, несомненно, существовал иной выбор, для сознательного совершения которого, однако, требовалось волевое усилие, которое как раз и подавляется у Печорина безволием в крайнем его проявлении — нравственном произволе, торжестве «самохотения». «Да когда она мне нравится?» (VI, 219). «Я нанял нашу духанщицу: она <...> приучит ее к мысли, что она моя» (VI, 219), — говорит он о Бэле, объясняя причины ее похищения и одновременно полагая, что имеет на нее безусловное право; его пари с Максимом Максимычем, что через неделю покорит Бэлу, есть вовлечение игорного азарта в область человеческих чувств и переживаний. Кстати, его размышления о княжне Мери в равной степени относятся и к несчастной Бэле: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет» (VI, 294).

Историю собственного страстного состояния Печорин пытается изложить в известной исповеди Максиму Максимычу. Пытается — потому что он ее сам не вполне понимает, но описание чрезвычайно интересно тем, что является классическим образцом схемы пленения человеческого духа страстями, которые и превращают грех в дурную привычку. В святоотеческой литературе этот путь распада личности и утраты подлинной свободы, которой сознательно предпочитают порабощение страстями (с тем, что человек обычно, как ни парадоксально, считает себя свободным), описывается как ступени прилога, сочетания, сосложения, борьбы, навыка, пленения и, наконец, страсти. В современном понятии этому соответствовало бы вначале возникновение помыслов в сознании человека, проявление внимания

произведения с позиций православного аскетизма.

и сочувствия к ним, затем мысленное получение удовольствия от помысла, увлечение воли помыслом и решимость осуществить его на деле, за чем следует утрата своей воли, подчинение ее желаниям и начало господства страсти над человеком, когда она буквально становится частью его природы.

Пока Печорин был на попечении родных, под влиянием той жизни, которую вело его ближайшее окружение, в его мыслях рождались лишь образы, которые можно было отвергать или принимать — он их принимал. Замечание Максима Максимыча о том, что Печорин, «что задумает, подавай; видно, в детстве был маменькой избалован» (VI, 233), — не единственное, свидетельствующее о выработанной с детства привычке к барству и удовольствию от такой жизни: «Да-с, с большими был странностями, и должно быть богатый человек: сколько у него было разных дорогих вещей!..» (VI, 209). Сам Печорин тоже открыто в этом признается: «...да притом у меня есть лакеи и деньги!» (VI, 269) и др. Приняв образы будущей светской жизни как данность, Печорин, естественно, сделал и второй шаг, заранее представляя и потом уже предвкушая все наслаждения, которые принесет ему свободная жизнь. И когда его мечты получили возможность реализоваться, он пустился в вихрь удовольствий, поскольку ему, в отличие от многих других, даже не пришлось искать средств к удовлетворению страстей, ибо у него были деньги и положение в обществе: «...с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также 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; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно...» (VI, 231–232).

В большом заблуждении пребывает Печорин, называя страсти в своем дневнике «идеями при первом своем развитии» (VI, 294) и наивно полагая, что «они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться» (VI, 294). Дело в том, что человек может «насыщение жизненности облечь в культурные формы, он может придать ему более высокий духовный смысл, может его ограничить или сузить, может даже от чего-то совсем отказаться,

но по своему содержанию и по самой своей сути удовлетворение жизненности — всегда плотское»¹¹. Имея внешне неограниченную свободу в своих действиях, которые давали ему богатство, знатность и знания, Печорин тем не менее стал рабом желаний, «увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных» (VI, 321), утратив при этом «навек пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни» (VI, 321). По этой причине собственная настойчивая погоня Печорина за новыми ощущениями имела всегда один и тот же конец — пресыщение, раздражение и скуку. Да и его самоанализ и копание в себе не лишены самолюбования — под личиной беспощадности и искренности.

Исповедуется он, впрочем, одному только Максиму Максимычу, который в простоте душевной многого не понимал, считая Печорина попросту человеком странным. Что же касается исповеди в его дневнике, то в нем откровенность суждений о себе обнаруживает немалую долю цинизма; при этом интересно отметить, что Печорин одновременно испытывает страх *показаться смешным* в глазах других. Это обстоятельство (хотя, отметим сразу, что не только оно одно) роднит его излияния с письменным описанием деталей совращения девочки-подростка, совершенного Николаем Ставрогиным, героем романа Достоевского «Бесы». Архимандрит Тихон, прочитавший записи по настоянию самого Ставрогина, высказывает поразительную мысль, что Ставрогин, решившись обнародовать свое преступление, заранее готовый к ненависти и презрению окружающих, не смог бы вынести *всеобщего смеха*. Всенародное каение без внутреннего покаяния или «умопрены», как называют его Отцы Церкви, будет всего лишь шутовской попой, равно как и дневниковая искренность Печорина — стремлением возложить ответственность на превратности судьбы и неблагоприятные обстоятельства.

Говоря о несвободе духа, о плененности духа мирским, Н. Бердяев писал, что она проявляется в «подчинении диавольской необходимости, бессилии определить себя свободным творцом, утере себя через утверждение себя в необходимости “мира”, а не в свободе Бога»¹². Но поскольку «рабство у “мира”, у необходимости и данности есть не только несвобода, но и узаконение и закрепление нелюбовного, разорванного, некосмического состояния мира»¹³, этим

¹¹ Мацейна А. Великий инквизитор — <http://nemaloknig.info/read-34615/?page=36> (дата обращения 1.09.2014).

¹² Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 39.

¹³ Там же. С. 40.

можно объяснить и отсутствие у Печорина способности любви к ближнему. На протяжении всей своей жизни, как отмечал М. Дунаев, Печорин нарушает все десять Божьих заповедей, включая, разумеется, и случаи, когда он сознательно подбивал других к совершению преступления: так, подтолкнув Азамата к воровству, он стал не только соучастником кражи, но и непосредственной причиной гибели его отца и Бэлы, то есть соучастником убийства.

Общий язык он находит только с Вернером, «замечательным» хотя бы уже тем, что он «скептик и матерьялист» (VI, 268). Они «друг друга скоро поняли и сделались приятелями» (VI, 269), хотя Печорин и говорит о своей неспособности к дружбе по причине того, что друзья неравноправны: он сам не может быть рабом, «а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать» (VI, 269). Притом кривит душой, ибо на протяжении всего повествования ему не раз приходится лгать. Общение с Вернером, который «изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа» (366), и имел прозвище Мефистофеля, что очень «льстило его самолюбию» (VI, 268), также обнаруживает в Печорине какую-то болезненную тягу ко всему нечистому. И в «Тамани», например, несколько раз подчеркивается, что место его пребывания «нечисто» и люди в доме живут «недобрые», но нетерпение Печорина и его слова — веди меня «хоть к чорту, только к месту!» (VI, 250) — буквально приводят его в «нечистое место» с «недобрыми людьми», покушающимися и на жизнь его, хотя в итоге от него же и пострадавшими.

Любопытно, что Печорин упоминает горнило страстей, из которого он вышел «тверд и холоден, как железо» (VI, 321), в то время как в святоотеческих сочинениях подвижник, преодолев все жизненные искушения, на высших ступенях духовного подвизания уподобляется очищенному огнем золоту. То есть преобразению человека в его святоотеческом понимании в романе Лермонтова противостоит преобразование, ведущее к соскальзыванию из естественного состояния в состояние противоестественное; бесстрастие, которое «есть воскресение души прежде воскресения тела»¹⁴, противостоит нечувствию. «Бесчувственный, — пишет Иоанн Лествичник, — есть безумный мудрец, учитель, осуждающий себя самого, любослов, который говорит против себя, слепец, учащий видеть <...> молится о своем избавлении от страсти, и тотчас исполняет ее на самом деле; за

¹⁴ Лествичник Иоанн, преподобный. Лествица, возводящая на небо. М., 1997. С. 454.

совершенство ее гневается на себя и не стыдится слов своих, окаянный. “Худо я поступаю”, — вопиет, и усердно продолжает делать злое. Устами молится против своей страсти, а делом для нее подвизается»¹⁵.

Печать этого нечувствия видим мы на лице Печорина — его описание дает рассказчик, когда встречается с ним у дома Максима Максимыча¹⁶. Все в этом описании значительно: и «ослепительно чистое белье, избличавшее привычки порядочного человека» (VI, 243), порядочного, разумеется, в значении, распространенном в XIX веке¹⁷, и его нервическая слабость, когда «он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (VI, 243)¹⁸, и что-то детское в его улыбке, как проступающий отблеск образа Божьего. Но поразительнее всего были его глаза — зеркало души, избличавшие глубокие внутренние перемены: «Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен» (VI, 244).

В этом описании облика Печорина явственно обнаружилось черты разрушения целостности его личности в ее христианском понимании, и состояние его определяется самим Лермонтовым как болезнь, которой захвачены многие представители его поколения. Эта тема духовного недуга возникает и в «Княжне Мери», когда о собравшихся на водах приезжих в несколько насмешливом тоне

¹⁵ Там же. С. 264–265.

¹⁶ Интересно, что и в «Тамани» мы встречаемся с оценкой внешности человека в связи с его внутренним состоянием — оценку эту дает сам Печорин: «Признаюсь, — сообщает он, описывая слепого мальчика, — я имею сильное предубеждение противу всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто, с потерей члена, душа теряет какое-нибудь чувство» (VI, 250).

¹⁷ «Порядочный» определяется как «придерживающийся порядка, любящий порядок» и как «принадлежащий к дворянским слоям общества; по рождению благородный» (Словарь современного русского литературного языка. М.: Л., 1960. Т. 10. С. 1442).

¹⁸ Выражение, появившееся после выхода в свет романа Бальзака «Тридцатилетняя женщина» (1834).

говорится, как о «чающих движения воды» (VI, 262). В контексте происходящих событий это выражение можно толковать и в его производном значении — как жаждущие, подобно Печорину, новизны, движения. В тексте же Евангелия от Иоанна, откуда взята эта цитата, говорится о расслабленном, желающем исцелиться. Ангел, сходящий с небес, возмущал воду в купальне, которая после этого обретала целебные свойства, и тот, кто первым входил в нее, излечивался от недуга. Расслабленный много лет безуспешно ожидал своей очереди, ибо никто не проявлял к нему милосердия. Исцелил страждущего Христос Своею силой и властью¹⁹. Духовно расслабленному, больному Печорину помощь также могла быть подана Богом, если бы он не отвергал Его всем своим образом жизни.

В контексте сказанного вопрос Печорина к самому себе о цели и предназначении своей жизни — «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» (VI, 321) — далеко не праздный. Разорвать круг страстей, воздвигнувших вокруг героя непроницаемую стену и одновременно создавших и постоянно подпитывающих иллюзию о его свободе («...двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам» — VI, 314), можно лишь радикально поменяв жизненную доминанту. Модель жизни, в которой эгоизм, собственное «я» выдвигается в качестве меры всех вещей («я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. <...> первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость» — VI, 294), необходимо поменять на жизненную установку, в которой определяющими будут принципы динамичности и этичности. Динамичность «требует от человека активности, требует не прития наличной ситуации, а ее изменения»²⁰, этичность же предполагает «нравственную оценку»²¹ ситуации. И это невозможно без обращения к Богу, которое и звучит в призыве Игнатия Брянчанинова

¹⁹ Евангелие от Иоанна 5: 2–9.

²⁰ Хоружий С. С. К феноменологии аскезы. М., 1998. С. 47.

²¹ Там же. С. 47.

к своим современникам: «Посмотри попристальнее, посмотри беспристрастно на душу твою, возлюбленнейший брат! Не вернее ли для нее покаяние, чем наслаждение! Не вернее ли для нее плакать на земле, в этой юдоли горестей, назначенной именно для плача, нежели сочинять для себя безвременные, обольстительные, нелепые, пагубные наслаждения!»²²

В свое время Н. О. Лосский отмечал, что «всякий тварный член Царства Божия есть личность, достойная приобщиться к Божественной полноте бытия вследствие избранного ею пути добра и действительно получившая благодатно от Бога доступ к усвоению Его бесконечной жизни и деятельному участию в ней, это — личность, достигнувшая обожения по благодати и вместе с тем имеющая характер хотя и тварный, но все же всеобъемлющей абсолютной самоценности»²³. Цель существования каждой личности — восстановление в себе самом образа Божьего, достижение обожения, того первоначального состояния духовно-душевно-телесного равновесия, в котором и был сотворен человек. При этом необходимо помнить, что «личность есть существо, обладающее *творческой силой и свободой*: она свободно творит свою жизнь, совершая действия во времени и в пространстве»²⁴.

Отказываясь от творческого созидания своей собственной жизни, Печорин выбирает пассивную позицию. На протяжении всего повествования он повторяет, что в жизни ему приходилось не раз играть «роль топора в руках судьбы», «орудья казни», которое не по его воле падало «на голову обреченных жертв» (VI, 321), поскольку, хотя он и не испытывал при этом сожаления, но как будто не испытывал и злобы. Еще в «Тамани» Печорин задает себе вопрос о смысле собственных поступков, никак не задумываясь о степени своего участия в них: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (VI, 260). М. Дунаев писал, что в фатализме Печорин легко находит оправдание всем своим поступкам, поскольку на него можно списать собственное равнодушие, снять с себя любую ответственность, ибо «фатализм порождает и безволие, бездействие, безысходность»²⁵. И этот фатализм как будто является единственным средством, удерживающим его от отчаяния, за которым неизбежно

²² *Брянчанинов Игнатий, святитель*. Аскетические опыты. С. 410.

²³ *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. М., 1998. С. 23.

²⁴ Там же.

²⁵ *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. С. 380.

следует и развоплощение, чего он, впрочем, и сам желает: «...авось где-нибудь умру на дороге!» (VI, 232). Однако стремление развоплотиться уже есть вызов Богу и искушение Его Божественной воли.

Здесь можно было бы поставить точку, если бы не одно обстоятельство — смерть Печорина. Нам об этом сообщает рассказчик («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» — VI, 248), который при этом не знает, погиб ли Печорин на поле боя, сражен ли разбойничьей пулей или умер от болезни. Мы ничего не знаем ни об обстоятельствах его смерти, ни о его духовном состоянии перед смертью. Иоанн Лествичник писал о «смерти ума, предвещающей смерть тела»²⁶, но можно ли быть уверенным, что в душе Печорина так и не произошло духовного переворота? Ведь «невозможное человекам возможно Богу» (Лк 18: 27), чему примеров имеется немало, и самый яркий из них — покаявшийся на кресте разбойник, по милости Христа первым вошедший в рай. «Нет греха непрощительного — кроме греха нераскаянного», — писал Исаак Сирин в «Словах подвижнических»²⁷. И потому с православной точки зрения в данном случае остается определенная недосказанность и загадка — развязка может быть и иной, ибо о Богоотступничестве, следствием которого является Богооставленность, о чем писал Василий Великий Кесарийский²⁸, наверное, говорить сложно. Последняя страница земного пути Печорина остается непрочитанной.

Это снова нас возвращает к предисловию Лермонтова: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (VI, 203) — но не в окончании.

Роман не просто назидателен — осмелось сказать, что он в большой степени носит и душеспасительный характер. Лермонтов не дерзал быть учителем других: «...не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!» (VI, 203), — писал он, предвеляя свое сочинение. Однако и указать болезнь, которая, и к несчастью автора, и к несчастью читателей, встречается слишком часто, — уже задача героическая. Тем более, если завершающие слова вступления («Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает» — VI, 203) прочесть не как «бог знает», а как «Бог знает» — Тот, Который знает и исцеляет.

²⁶ Лествичник Иоанн, преподобный. Лествица, возводящая на небо. С. 264.

²⁷ Исаак Сирин, преподобный. Слова подвижнические. М., 2002. С. 14.

²⁸ См.: Василий Великий, святитель. Избранные поучения. М., 2003. С. 280–281.

А. В. Злочевская
(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Россия)

**Композиционные и нарративные модели романов
«Герой нашего времени» Лермонтова и
«Степной волк» Германа Гессе
(Опыт типологического сопоставления)**

Поистине «Бывают странные сближенья...» — «Герой нашего времени» и «Степной волк»! Эта параллель может показаться надуманной. Надеюсь, однако, что проделанный в статье сравнительно-типологический анализ покажет ее оправданность.

«Герой нашего времени» — одно из уникальных по «смелости изобретения» произведений не только русской, но и европейской литературы. Поэтика романа «выламывается» из эстетики XIX века и содержит в эмбриональном состоянии художественные решения изящной словесности XX века.

Оригинальность мышления Лермонтова-художника проявилась более всего в композиционно-нарративной организации его романа. Еще В. Г. Белинский обратил внимание на построение «Героя нашего времени»: роман «представляет собою несколько рамок, вложенных в одну большую раму, которая состоит в названии романа и единстве героя»¹. В дальнейшем сюжетно-композиционную модель романа называли по-разному: «двойной», поскольку хронология повествования не совпадает с хронологией биографии героя²; «перевернутой», имея в виду, что повествование ведется в

¹ *Белинский В. Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. С.-Петербург. 1840. Две части // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 267.

² *Эйхенбаум Б. М.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сборник статей. Л., 1969. С. 130–131.

последовательности «обратной» по сравнению с хронологической³. В. В. Набоков назвал эту модель «спиральной», увязав ее с принципом повествования от лица нескольких рассказчиков: «Фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых»⁴.

Впрочем, «фокус» многомерной повествовательной модели «Героя нашего времени» не исчерпывается одним лишь «оптическим» приближением к нам главного героя: благодаря взаимоналожению и пересечению различных точек зрения и временных ракурсов, здесь возникают весьма разнообразные эффекты, как нравственно-психологические, так и чисто художественные.

Сравним нарративную цепочку, которую мы имеем в романе («Бэла» → «Максим Максимыч» → «Тамань» → «Княжна Мери» → «Фаталист»), и «реальную» последовательность происходящего («Тамань» → «Княжна Мери» → «Бэла» = «Фаталист» → «Максим Максимыч»). События, о которых повествуют центральные части хронологической цепочки — «Бэла» и «Фаталист» — близки по времени, а крайние — «Максим Максимыч» и «Тамань» — по времени максимально удалены друг от друга. Цепочку хронологическую как бы разорвали на две части, затем, перевернув, соединили, причем в обратном порядке: в «Тамани» рассказывается о первом приключении Печорина на Кавказе, а в «Максиме Максимыче» — о последнем из известных читателю. В результате получается циклически замкнутая сюжетно-композиционная структура.

Внутри этой композиционно-нарративной модели следует отдельно отметить композицию новеллы «Фаталист»⁵. Ее организуют два эпизода, зеркально отражающиеся один в другом: Печорин повторяет эксперимент Вулича, по видимости, желая еще раз доказать власть предопределения над жизнью человека, но на самом деле доказывая себе, что над ним рок не властен.

³ *Виноградов И. И.* Философский роман Лермонтова // Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М., 2005. С. 25.

⁴ *Набоков В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 526.

⁵ См. о ней: *Тойбин И. М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Ученые записки Курского педагогического института. 1959. С. 19–56; *Левин В.* «Фаталист»: Эпилог или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 161–170; *Лотман Ю. М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 9–23; *Мейер Г. А.* Фаталист // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. М., 1999. С. 224–245.

Эта зеркальная система, в свою очередь, соотносится (по принципу припоминания предыдущего) со сценой встречи рассказчика с Печориным. Странное впечатление производит знаменитый «физиогномический портрет» Печорина, а одна из характеристик в особенности: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость» (VI, 243). Молодой человек, здоровый и крепкий, привыкший к походной жизни, нервически слаб настолько, что, будучи не в состоянии прямо держать спину, безвольно оседает?!

Еще более странное впечатление производит сцена встречи Печорина с Максимом Максимычем. Возгласы, экспансивная жестикаляция Максима Максимыча — все это резко контрастирует с вялой моторикой и тоном речи Печорина. Этот эпизод неизменно возмущал нравственное чувство читателей и критиков невообразимой черствостью поведения главного героя. Однако негодуют они напрасно, ибо этот эпизод призван показать вовсе не душевную черствость, с одной стороны, и пылкость чувств, с другой. На самом деле Печорин крайне дружелюбен к своему старому приятелю: кому бы еще мог *протянуть руку*, одарив *приветливой улыбкой*, кого *обнять дружески* (VI, 245) и т. д.? Для Печорина это максимум возможного проявления чувств. К сожалению, Максим Максимыч понять его не может.

Смысл эпизода в том, что перед нами встреча живого человека, причем эмоционально экспансивного — и мертвеца. Парадокс в том, что человек живой — пожилой, а мертвец молод. Читатель в этом эпизоде видит (точнее, ощущает) «печать смерти» в облике героя, как сам Печорин — на лице Вулича.

Два, как кажется, «зеркальных» эксперимента с судьбой (Вулича и Печорина) имеют для героев разный смысл. Вулич испытывает судьбу, доказывая себе и окружающим всесилье рока. Печорин, видимо испытывая судьбу, на самом деле вступает с ней в смертельную схватку и тем доказывает себе, что власть судьбы на него не распространяется. Однако читателю, который, в отличие от Печорина, уже знает о его смерти, а потому соотносит «печать смерти» на лице Вулича с «печатью смерти», которой отмечен сам Печорин, — невольно приходит на ум, что герой не погиб в схватке с казаком (как и Вулич, когда стрелял себе в висок) лишь потому, что ему суждено было умереть позднее — по дороге из Персии.

«Зеркальность» композиции «Фаталиста» мнима, ибо два опыта, поставленные Вуlichem и Печориным, лишь по видимости

подтвердили идею фатализма, по своему же внутреннему смыслу подвергли концепцию рокового предопределения сомнению. Результат эксперимента оказался двойственным. Однако на уровне макротекста романа (в соотношении новелл «Максим Максимыч» — «Фаталист») идея предопределения вновь получает свое подтверждение.

Гибкий, пружинистый структурный каркас романа, система скрытых композиционных напряжений-отталкиваний организуют его внутреннее единство. Причем такая композиция рассчитана не на «линейное» прочтение — «первоочтение», а на «перечитывание» или, скорее, чтение с припоминанием.

Композицию усложняет наррация от лица нескольких рассказчиков — оригинальная система разнокалиберных зеркал, каждое из которых со своим углом и способом отражения.

В «Герое нашего времени» система рассказчиков решает задачу рассмотрения в разных ракурсах темы *болезни*, которая была задана в «Предисловии».

Впервые (в повести «Бэла») читатель видит Печорина глазами Максима Максимыча — человека простого и в *болезни* несведущего. В Печорине он замечает лишь множество необъяснимых «странностей». А вот повествователь — путешествующий офицер, сочиняющий «путевые записки», дилетантские недоумения Максима Максимыча комментирует с профессиональным знанием дела, и читателю ясно, что он специалист и сведущ в *болезни* гораздо более своего собеседника. Он даже набрасывает нечто вроде классификации больных «разочарованием в жизни».

И наконец, «Журнал Печорина», предваряемый известием о его смерти. Это *история болезни*, написанная самим больным, своего рода «записки покойника».

Множественность субъектов повествования при создании образа Печорина возникает благодаря приему «переменной фокализации»⁶.

Аналогично — в системе «переменной фокализации» — творит и Гессе образ своего Гарри Галлера. Нарративная структура «Степного волка», как и «Героя нашего времени», трехчастна:

⁶ См.: Женетт Ж. Пруст и «непрямой» язык // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 412–469. См. также: Байрамкулова Л. Автор и Герой: Двойная оптика в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Текст: Онтология и техника. Нальчик, 2003. С. 71–79; Злочевская А. В. 1) Загадки и парадоксы лирического «я» в поэзии М. Ю. Лермонтова // Литература. 2008. № 9. С. 42–46; 2) «Не верь себе» М. Ю. Лермонтова: Трагические парадоксы и антиномии поэтического творчества // Русская словесность. 2008. № 4. С. 11–17.

«Предисловие издателя» — «Трактат о Степном волке» — «Записки Гарри Галлера».

Фигура «издателя» типологически родственна образу Максима Максимыча: оба принадлежат к типу обычного, «простого» человека, и оба к герою-одиночке относятся с удивлением (в обоих случаях мелькает слово «странный»), а вместе с тем с непроизвольной симпатией. В милом Максиме Максимыче, разумеется, нет той обывательской самоуверенности, которая столь неприятна и в то же время комична в персонаже Гессе.

После «Записок издателя» у Гессе следует «Трактат о Степном волке». Этот типологический очерк-классификация личности протагониста — «контур его внутренней биографии»⁷, написан от лица внетекстового автора, вполне понимающего героя, но в то же время относящегося к нему холодно-отстраненно — как и лермонтовский рассказчик к Печорину.

В «Записках Гарри Галлера» раскрывается тайна души героя. И так же, как в «Герое нашего времени», эти «Записки» — не что иное, как «записки покойника», поскольку их предваряет известие об исчезновении героя из реальности мира физического — возможно, о самоубийстве.

Парадокс обеих нарративных моделей — в контрасте эмоционального отношения нарраторов к протагонисту: холодность сочинителя «Трактата о Степном волке» и путешествующего офицера в «Герое нашего времени», «представителей автора»⁸, которые хорошо понимают героя, — и симпатия далеких от него «простых» повествователей.

Из глубинной перспективы разнокалиберных нарративных «зеркал» рождаются образы Печорина и Гарри Галлера.

Композиционные модели обоих романов фрагментарно-осколочные. Целостность им придает мотивная структура.

Художественную ткань «Степного волка» прочерчивают мотивы сумасшествия, самоубийства, музыки, Гете — Моцарта — бессмертия, юмора — смеха и др.

Аналогичен принцип организации структурной целостности и в «Герое нашего времени»: внутри композиционно-нарративной системы

⁷ Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 242.

⁸ Термин В. В. Набокова — см.: Набоков В. В. Чарльз Диккенс // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М., 1998. С. 145. В терминологии Ф. К. Стэнзела такая фигура может быть обозначена как «условный посредник», «mediator» — см.: Stanzel F. K. A Theory of Narrative. Cambridge University Press, 1982. P. 4.

романа здесь возникают переклички, образующие скручивающие «перетяжки». Так, мотив лошади связывает новеллы «Княжну Мери», «Максима Максимыча» и «Бэлу», опять-таки в порядке как бы «отступательном»: подчеркнуто язвительный, с «лошадным» оттенком, отзыв Печорина о княжне Мери (VI, 266) напоминает читателю о том, как говорил о самом Печорине рассказчик (VI, 243–244), эта коррелирующая пара характеристик отсылает читателя к лошади Казбича, а та, в свою очередь, предвосхищает плач Печорина над его погибшей *лошадью* и над ускользящей надеждой на встречу с любимой женщиной — это уже в «Княжне Мери». Так образы *Печорина — женщины — лошади* оказываются связанными⁹. Возникают семантические переклички, иронично-мстительно подсвечивающие образ героя: сравнение повествователем Печорина с породистой *лошадью* заранее мстит герою за пренебрежительный отзыв о Мери, а гибель его *лошади* — за Казбича.

Другой мотив — «печать смерти», как мы уже видели, соединяет рассказы «Максим Максимыч» и «Фаталист».

Из сложного взаимодействия элементов композиционно-нарративных структур двух романов возникает образ Автора. И в обоих случаях, как у Лермонтова, так и у Гессе, загадка Автора — одна из главных в тексте.

У Лермонтова, как и у Гессе, авторская позиция сознательно строится как внутренне расколотая, но в то же время она соединяет все три нарративные маски: *Автора — повествователя — героя*. В обоих случаях образ Автора строится по принципу «пазла»: он должен сложиться в воображении читателя из нескольких «представителей» Автора в тексте.

В «Степном волке» присутствие Автора — тайное и в то же время всеопределяющее. Сперва он дважды появляется под личиной загадочного случайного прохожего со странным плакатом, который призывает в «Магический театр», и вручает герою «Трактат о Степном волке». Чуть позже он же подсказывает путь к Гермине. А затем, на маскараде, в обличье *красно-желтого чертенка* подает герою бумажку с очередным приглашением в «Магический театр». На последних страницах романа многоликий образ Автора возникает под еще несколькими личинами: Моцарта, джазиста Пабло и того, кто обучал героя в одной из комнат «Магического театра» составлять из шахматных фигур партию его жизни.

⁹ См.: Герпштейн Э. Г. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 72–77; Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni» // Russian Literature. 1992. Vol. 31. № 4. S. 491–544.

Благодаря этим таинственным появлениям повествование переключается в план мистико-метафигиональный¹⁰. Наиболее отчетливо лик Автора проступает в «Трактате о Степном волке», прехотливо сплетаясь с образом *бессмертных*. Отличительная особенность авторской интонации в романе — отчужденно-ироничное отношение к герою, к его проблемам и страданиям, при глубоком понимании их трагической сути.

Разгадка Автора зашифрована в одной из ключевых сцен «Записок Гарри Галлера»: пытаясь отгадать *имя* своей новой подруги, герой замечает, что перед ним «мальчишеское лицо», как две капли воды похожее на лицо друга его отрочества, которого звали *Герман*. Так он угадывает, что девушку зовут *Гермина*. Но ведь и Гессе звали *Герман*. А *Гермина* — двуполое создание, что усиленно подчеркивается в романе. Всепонимающая *Гермина*, проникающая в сокровенные глубины сознания героя, — не кто иной, как *alter ego* автора. Но в равной мере — и героя. Гарри всматривается в свою роковую подругу, как в зеркало: убивает ее по ее приказу, о котором она сообщила ему при первой же их встрече и который он угадал тогда сам. Он знал этот приказ до того, как она о нем сказала! Почему? Да потому, что герой встречает ее тогда, когда уже готов к самоубийству. Она отводит его руку с ножом от его горла, направив на себя. Но ведь это убийство произойдет в зеркальном «Магическом театре», а, следовательно, *нож* будет направлен на самого героя — так свершится «ритуальное» самоубийство, с предощущения которого начался роман и мотив которого неизменно присутствовал в его подтексте.

За образом *Гермины* просматривается лик *Германа* Гессе, а «Степной волк» воссоздает, в форме многоликого театрального действия, бытие творящего сознания Автора. Сквозь персонажей просвечивает лик автора — являясь в обличье то странного прохожего, то Пабло или Моцарта, то *Гермины* — *Германа* — *Гарри Галлера*. Иронично-насмешливая и всепонимающая интонация, а также инициалы *Г. Г.* — сигнальный знак Автора. В сущности, кукловод и кукла у Гессе — одно лицо.

У Лермонтова способы воплощения образа Автора не менее экстравагантны, чем у Гессе.

Здесь необходимо напомнить историю создания оригинального художественного целого лермонтовского романа. Поначалу Лермонтов

¹⁰ См.: *Злочевская А. В.* От модернизма к метапрозе XX в.: Мистико-метафигиональная проза Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале романов «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита») // *Nová rusistika*. Brno, 2014. № 1. S. 5–18.

просто опубликовал в «Отечественных записках» серию новелл из жизни своего героя — «Бэла», «Тамань», «Фаталист» (1838–1839). В окончательном тексте простираются следы неструктурированного, линейно-фрагментарного повествования. Так, явно запрограммированы на продолжение начальные фразы «Бэлы»: «Я ехал на перекладных из Тифлиса. Вся поклажа моей тележки состояла из одного небольшого чемодана, который до половины был набит путевыми записками о Грузии. Большая часть из них, к счастью для вас, потеряна, а чемодан, с остальными вещами, к счастью для меня, остался цел» (IV, 203). Тем самым предполагается, что будет опубликована сохранившаяся часть «путевых записок». А «Тамань» и «Фаталист», в окончательном варианте вошедшие вместе с повестью «Княжна Мери» в «Журнал Печорина», явно не соответствуют субъективно-исповедальной манере дневниковых записей — скорее они ориентированы на рассказ в компании собеседников. Достаточно обратиться к начальным строкам новелл: «Тамань — самый скверный городишка из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить»; «Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге...» (VI, 249, 338).

Но затем произошло нечто поистине уникальное: Лермонтов вклинил между ранее написанными новеллами рассказ «Максим Максимыч», а также повесть «Княжна Мери», в 1840 году издал все вместе как роман, а в 1841 году добавил «Предисловие».

В результате все изменилось радикально: цикл новелл преобразовался в роман, а главное, возникли весьма неоднозначные отношения между ипостасями *автора* — *повествователя* — *героя*.

Принято считать, что «множественность» субъектов повествования придает образу Печорина объемность, рождает своего рода стереоскопический эффект¹¹. Но очевидно и другое: «множественность» дробит образ Автора и затемняет его позицию. Главные претенденты на роль выразителя авторской позиции — рассказчик и Печорин. Рассказчик если и не alter ego автора, то во всяком случае его «представитель». Однако холодный взгляд рассказчика читателя явно не удовлетворяет. Позиция самого героя выглядит более авторитетно — ведь человек знает о себе больше, чем окружающие, а «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого

¹¹ Удодов Б. Т. «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 107.

народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (VI, 249). Наконец, простодушный Максим Максимыч добавляет еще одну грань эмоционального восприятия героя читателем и одновременно выражает одну из граней авторского отношения к протагонисту — симпатию и сочувствие.

Позиция Автора сознательно строится как внутренне расколотая, точнее, тройственная. Это точки зрения «представителей» Автора в тексте — путешествующего офицера, героя; и, наконец, верховная позиция самого Автора, который организует эстетическое целое романа — позиция, выраженная через композиционные переключки между частями.

Словно для того, чтобы подчеркнуть раздвоенность авторской позиции, Лермонтов пишет сцену встречи рассказчика с Печориным. Перед нами эпизод уникальный для изящной словесности XIX века — встреча Автора со своим героем! Такая встреча — одна из отличительных характеристик жанра *метаромана*. Нарушение хронологического принципа повествования, о котором мы уже говорили, — другая «опознавательная» черта жанра.

Так, превратив банальную серию новелл о Печорине в экстравагантную композиционно-нарративную конструкцию, Лермонтов сделал шаг к сотворению *метаромана*.

Игровое лукавство метаповествования, Автор которого сознательно организует колебания «между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом»¹², не раз возникает в тексте лермонтовского романа. Вот пример из нарративной ткани романа: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? — Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите, или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую, потому что переезд через Крестовую Гору <...> достоин вашего любопытства» (VI, 225). Повествователь играет в достоверность / вымышленность, на миг приподымая маску *рассказчика* о событиях, «на самом деле» бывших, и приоткрывая истинное лицо *создателя* «второй реальности» художественного текста.

Как видим, «Герой нашего времени» заключает в латентной форме черты метаромана.

¹² Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 171.

О метафигиональной природе повествования в «Степном волке» говорит его финальная фраза, которая переориентирует текст с жанровой модели мистико-психологического романа на метапрозу: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше»¹³. Значит, предшествующее повествование было не чем иным, как постижением-сотворением в форме креативной игры «я» Автора, использовавшего образ героя автобиографического типа¹⁴.

Типологическая параллель *Гессе — Лермонтов* проявляется в следующих особенностях поэтики:

композиционно-нарративная модель — трехчастная структура, «зеркальный» принцип в нарративной системе, осколочно-фрагментарная композиция;

мотивная структура — мотивы *лошади*, *«печати смерти»* в «Герое нашего времени», *сумасшествие*, *самоубийство*, *бессмертие*, *юмор* — *смех* и др. в «Степном волке»;

принцип сотворения образа Автора — принцип «паззла»;

жанровые признаки метаромана — сцена встречи автора со своим героем, игра в реальность / вымышленность, нарушение хронологии в «Герое нашего времени»; жизнь как игра в «Степном волке».

Типологическая корреляция нарративно-композиционных и жанровых моделей романов Лермонтова и Гессе возникла в точке пересечения двух противоположно направленных векторов: новаторская поэтика «Героя нашего времени» предвосхищала экспериментальные художественные решения литературы XX века, а мистико-метафигиональная проза Гессе развивала традиции романтизма. Таким образом, в основе типологической близости художественных структур «Героя нашего времени» и «Степного волка» лежит логика движения европейского романтизма.

¹³ *Гессе Г.* Степной волк. С. 398.

¹⁴ Об этом см., например: *Науменко А. С.* Писатель, околдованный книгой // Гессе Г. Магия книги. М., 1990. С. 169–219; *Каралашвили Р. Г.* Комментарии // Гессе Г. Собрание сочинений. Т. 2. С. 497–510; *Анисова А. А., Жук М. И.* Архетип Тени в романе Г. Гессе «Степной волк» с точки зрения теории аналитической психологии К. Г. Юнга // Культурно-языковые контакты. Владивосток, 2006. С. 300–312.

Проблемы рецепции

Б. Ф. Егоров

(Институт истории РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

Некоторые новые аспекты в оценках Лермонтова Белинским¹

Тема «Белинский о Лермонтове» не новая в литературоведении, о ней опубликовано много трудов. Особо стоит отметить новаторские статьи Р. П. Шагиняна, публиковавшиеся много лет в трудах Самаркандского университета, и его книгу «Белинский — основоположник русской классической критики» (Самарканд, 1981). Однако некоторые аспекты, особенно связь лермонтовских штудий критика с его постоянным вниманием к государственным приоритетам и к сильным личностям, правившим судьбами других людей, еще не были объектами исследований. Такое упущение, возможно, объясняется социально-политическим лицемерием советских лет: культ сильной личности и этатизм господствовали в стране и при Сталине, и при Брежневле, но сказать об этом открыто, подчеркнуть соответствующие предпочтения у русских мыслителей XIX века было как бы запрещено, ибо таковые приравнивали бы царскую державность к советской, аллюзии слишком явно разрушали бы официальные лозунги о внимании к человеку, о равенстве и пр. (впрочем, при Сталине культ сильной личности становился все более официальным, и он будто бы не противостоял вниманию к человеку).

Между тем Белинский с юных лет был этатистом, приоритеты отдельной личности весьма редко овладевали его сознанием: это случалось лишь в экстремистские периоды его жизни (фихтеанские увлечения 1835 года, утопический социализм 1841 года), а все остальное время он упорно защищал государственность и сильные,

¹ Статья была написана в 1989 году и напечатана на французском языке: *Egorov B. Quelques nouveaux aspects de l'approche de Lermontov par Biélinisky // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1991. № 15. P. 35–39.* Один из аспектов впоследствии развит в статье: *Егоров Б. Ф. Элементы «имперского» сознания у Белинского // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов. М., 1997. С. 132–137.*

властительные натуры.

Творчество крупного художника всегда многогранно; как в крупном универсальном магазине, в нем есть товары для самых разных людей, на все возможные вкусы. И Лермонтов не был исключением. Когда Белинский писал и печатал статью-рецензию о романе «Герой нашего времени»², он переходил из «гегельянского» периода, где прославлял как высшую ценность николаевскую империю (а также принципы «искусства для искусства»), в наиболее свой радикальный, революционный период начала 1840-х годов — с апологией прав личности, со страшным убеждением, что ради свободы и счастья некоторой группы людей можно уничтожить все остальное человечество.

Потрясенный художественной глубиной и мощью лермонтовского романа Белинский как бы продолжал развивать принципы предшествующего, уже преодолеваемого периода и поэтому воспевал, прежде всего, именно художественную ценность «Героя нашего времени», парадоксально сходясь в этом воспевании с одиозной фигурой в русской журналистике эпохи Николая I — с Ф. Булгариным, который пресмыкался перед вельможами, перед императором и из ревности и конкурентных соображений долгие годы, как Зоил, напал на выдающееся, талантливое в русской литературе, особенно на Пушкина и его окружение, но в случае с Лермонтовым, бесспорно, забыл все журналистские распри и неоднократно восхвалял роман Лермонтова в своей газете «Северная пчела».

В то же время для статьи Белинского о романе характерно возвеличивание образа Печорина, воспринимаемого критиком как сильная личность (а для Белинского тех лет очень типичен культ силы: «...сила всегда остается силою и всегда будет полна поэзии, всегда будет восхищать и удивлять вас»³). Поэтому в статье создается своеобразное оправдание этически не очень благовидных поступков главного героя: «Но его — скажете вы — холодная расчетливость, систематическая рассчитанность, с которою он обольщает бедную девушку, не любя ее, и только для того, чтобы посмеяться над нею и чем-нибудь занять свою праздность? Так, но мы и не думаем оправдывать его в таких поступках, ни выставлять его образцом и высоким идеалом чистейшей нравственности: мы только хотим сказать, что в человеке должно видеть человека и что идеалы нравственности существуют в

² Отечественные записки. 1840. Т. 10. № 6. Отд. V. С. 27–54; Т. 11. № 7. Отд. V. С. 1–38.

³ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 244.

одних классических трагедиях и морально-сентиментальных романах прошлого века. Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою. В идеях Печорина много ложного, в ощущениях его есть искажение; но все это выкупается его богатою натурою. Его во многих отношениях дурное настоящее обещает прекрасное будущее. Вы восхищаетесь быстрым движением парохода⁴, видите в нем великое торжество духа над природою? — и хотите потом отрицать в нем всякое достоинство, когда он сокрушает, как зерно жернов, неосторожных, попавших под его колеса: не значит ли это противоречить самим себе? Опасность от парохода есть результат его чрезмерной быстроты: следовательно, порок его выходит из его достоинства⁵.

На самом-то деле противоречит себе сам Белинский. Начинает он с типично просветительского утверждения о главенствующей роли обстоятельств в жизни человека (против чего решительно восставали христианские противники Просвещения на Западе и в России; во время Белинского особенно резко отвергал перенесение вины на среду Гоголь: он требовал самоответственности человека за поступки). Но затем критик вдруг забывает об обстоятельствах, о среде и начинает рассуждать о паровозе и о «неосторожных», попадающих под колеса: это уже не Просветительство, а возвращение к гегельянскому, точнее — к имперскому сознанию, к утверждению высшей ценности сверхчеловеческой, надчеловеческой государственной системы, господствующей над личностью: если ты только будешь недоволен статус-кво, попытаешься протестовать, то неумолимый ход истории раздавит тебя; так что сиди смиренно и не лезь под колеса.

За любовным эпизодом романа встает социально-политическая, государственная концепция Белинского гегельянского периода. Печорин оказывается как бы представителем силы, властного начала, жестокие последствия действий которого получают у критика оправдание, хотя бы в виде обещания светлого будущего. Но в ожидании такого будущего оправдывается и раздавливание людей под колесами могучего паровоза.

Во второй статье о поэте — «Стихотворения М. Лермонтова», написанной и опубликованной несколько месяцев спустя⁶, уже более заметны принципы революционно-демократического

⁴ Следует учесть, что в первой половине XIX века слово «пароход» в русском языке означало и корабль с паровым двигателем, и сухопутный паровоз. Белинский подразумевает именно паровоз.

⁵ *Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 263–264.*

⁶ *Отечественные записки. 1841. Т. 14. № 2. Отд. V. С. 35–80.*

толка: внимание к личному началу в человеке, в поэте, защита субъективности поэта, отождествляемой с гуманностью. Но и здесь много прежнего возвеличивания силы и сильной личности. При анализе «Песни про... купца Калашникова» центральной фигурой становится образ Иоанна IV: «После Бориса Годунова больше всех посчастливилось [в русской литературе. — *Б. Е.*] Иоанну Грозному: в поэме Лермонтова колоссальный образ его является изваянным из меди или мрамора...»⁷

Как и по отношению к Печорину, Белинский находит историческое оправдание безнравственным поступкам царя: «...это была сильная натура, которая требовала себе великого развития для великого подвига; но как условия тогдашнего полуазиатского быта и внешние обстоятельства отказали ей даже в каком-нибудь развитии <...> то эта сильная натура, этот великий дух поневоле исказились и нашли свой выход, свою отраду только в безумном мщении этой ненавистной и враждебной им действительности... Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как к падшему духу неба, чем ненависть и отвращение, как к мучителю... Может быть, это был своего рода великий человек, но только не во-время, слишком рано явившийся России»⁸.

Когда бы критик ни обращался к Иоанну IV, художественному ли образу, или непосредственно к исторической личности, он всегда крайне хвалебно о нем отзывался. Приведем типичный пример из статьи-рецензии Белинского на «Московский литературный и ученый сборник на 1847 год»⁹: «...теперь мы видим в колоссальном образе Грозного олицетворенный государственный принцип, объявивший беспощадную, жестокую войну на смерть враждебному ему родовому принципу [речь идет о сепаратистских тенденциях боярских родов. — *Б. Е.*] <...> для реформы Петра Великого уже много было приготовлено временем»¹⁰.

Характерен этот переход к Петру I, который для Белинского тоже всегда являлся символом великого человека, создавшего мощную империю, — и потому всегда оправдываемого. При анализе пушкинской поэмы «Медный всадник» в известном цикле статей «Сочинения Александра Пушкина» (статья 11-я, 1846) Белинский оказывается не на стороне мелкого чиновника Евгения, которому

⁷ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 517.

⁸ Там же. С. 505.

⁹ Современник. 1847. Т. 3. № 6. Отд. III. С. 114–137.

¹⁰ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 10. С. 195.

петербургское наводнение 1824 года разрушило жизнь и счастье, а на стороне императора: «...мы, хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание... Да, эта поэма — апофеоза Петра Великого»¹¹.

И Лермонтов, и Пушкин некоторыми гранями своего творчества давали критику пищу и опору для великодержавных выводов. С другой стороны, отмеченные пристрастия Белинского оказались причиной полного неприятия им творчества самого значительного украинского поэта Тараса Шевченко, кстати, ровесника Лермонтова (род. 1814).

Великодержавные принципы Белинского вообще печально отразились на его отношении к украинской культуре. Но в отечественном литературоведении лишь до 1917 года можно было писать правду об украинофобстве критика (впрочем, об этом писали чрезвычайно мало), а в советские годы это было невозможно; суждения Белинского об украинской литературе, о языке или замалчивались, или рассматривались как случайные промахи, или объяснялись как требовательность учителя. Доходило и до прямых обманов. Особенно сильно и нагло фальсифицировались отзывы Белинского о Шевченко. За свои чудовищно лживые толкования темы «Белинский и Шевченко» в книге «Шевченко и русская литература XIX века» (М.: Л., 1961) Ф. Я. Прийма получил в 1962 году Ленинскую премию.

Между тем, в резко отрицательных оценках литературных произведений и общественной деятельности Шевченко скрестились две самые крупные несправедливые крайности во всем комплексе воззрений Белинского: представление об украинском языке как о провинциальном диалекте русского языка (что было вариантом великодержавного высокомерия к «младшим» славянским народам и проявлением подозрительности, настороженности к любым попыткам сепаратизма) и, во-вторых, — в последние два года жизни критика — пренебрежительно-гневное осуждение утопического социализма, и французского, и отечественного. И когда Белинский узнал об украинском Кирилло-Мефодиевском братстве, об участии в нем Шевченко, о суде-расправе над ним, то эти две крайности слились в жуткой до неприличия инвективе по адресу украинского гения: «Наводил я справки о Шевченке <...> Вера делает чудеса —

¹¹ Там же. Т. 7. С. 547.

творит людей из ослов и дубин, стало быть, она может и из Шевченки сделать, пожалуй, мученика свободы. Но здравый смысл в Шевченке должен видеть осла, дурака и пошлеца, а сверх того, горького пьяницу, любителя горелки по патриотизму хохлацкому. Этот хохлацкий радикал написал два пасквиля — один на г<осударя> и <мператора>, другой — на г<осударын>ю и <мператрицу> <...> Шевченку послали на Кавказ солдатом. Мне не жаль его, будь я его судьей, я сделал бы не меньше. Я питаю личную вражду к такого рода либералам. Это враги всякого успеха. Своими дерзкими глупостями они раздражают правительство, делают его подозрительным, готовым видеть бунт там, где нет ничего ровно, и вызывают меры крутые и гибельные для литературы и просвещения <...> Какое же правительство позволит печатно проповедовать отторжение от него области?»¹²

Нелепые объяснения Приимы: якобы Белинский был дезинформирован искаженной информацией, полученной от знакомого чиновника III отделения — М. М. Попова; якобы боялся перлюстрации письма, поэтому заведомо лукавил, писал противоположное тому, что думал, и т. п. — не выдерживают критики. Белинский негативно относился к Шевченко и до истории с арестом и ссылкой, да и никакой Попов не мог бы поколебать глубинных убеждений Белинского; письмо его к П. В. Анненкову, бесспорно, посылалось с оказией и было честно.

Таким образом, Белинский, отражая общую характерную черту русских литературных критиков, особенно радикальных, даже увлекаясь художественным гением Пушкина и Лермонтова, оставался погруженным в мир социально-политических идеалов. Любопытно, однако, что к середине 1840-х годов Пушкин, а в 1846–1848 годах — Гоголь и его ученики, основатели «натуральной школы» в русской литературе (Гончаров, Герцен, Тургенев, Григорович) заняли все внимание критика, и Лермонтов был забыт, ибо в последние годы жизни Белинский почти не упоминал его произведений (этот факт хорошо исследован в трудах Р. П. Шагиняна).

¹² Там же. Т. 12. С. 440–441.

И. А. Зайцева

*(Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН,
Москва, Россия)*

«Оклеветанный молвой...»

(Лермонтовские строки в гоголевском контексте)

Известие о гибели Пушкина настигло Гоголя за границей, в Париже, в середине февраля¹ и было воспринято им как самое страшное из возможных: «...никакой вести хуже нельзя было получить из России»². Переживание этой утраты было глубоко внутренним, тесно связанным с той пушкинской ролью в жизни и трудах Гоголя, которую он сам недвусмысленно определил в трех письмах, уместившихся в три мартовских дня 1837 года: «Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. <...> Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот что меня только занимало и одушевляло мои силы» (П. А. Плетневу, 16 (28) марта 1837 года, Рим — Г XI, 89); «От ваших хладных берегов такие грустные несутся вести. Великого не стало. Вся жизнь моя теперь отравлена» (Н. Я. Прокоповичу, 18 (30) марта 1837 года, Рим — Г XI, 93); «Ничего не говорю о великости этой утраты. Моя утрата всех больше. Ты скорбишь как русский, как писатель, я... я и сотой доли не могу выразить своей скорби. <...> Ничего не предпринимал, ничего не писал я без его совета. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему» (М. П. Погодину 18 (30) марта 1837 года, Рим —

¹ Его тяжелое состояние описано в письме Андр. Ник. Карамзина к Е. А. и С. Н. Карамзиным (фрагмент от 18 февраля (2 марта) 1837 года): «У Смирновых обедал Гоголь; трогательно и жалко смотреть, как на этого человека действовало известие о смерти Пушкина. Он совсем с тех пор не свой <...> с тоской думает о возвращении в Петербург, который опустел для него» (Старина и новизна. 1914. Кн. 17. С. 298–299).

² Письмо Гоголя к П. А. Плетневу от 16 (28) марта 1837 года из Рима (*Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений.* [М.; Л.], 1952. Т. 11. С. 88). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (в скобках), с литерой «Г» перед указанием номера тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

Г XI, 91). Круг адресатов, с которыми Гоголь (до того молчавший о случившемся целый месяц) смог заговорить на эту тему, выборочен и узок: Плетнев (первый в этом ряду), Прокопович, Погодин, чуть позже (в апреле) Жуковский, которому писал: ужасная утрата, «которую мы понесли и в которой я до сих пор *не имею сил увериться...*»³ (Г XI, 98–99). И ему же спустя почти полгода, но уже *«уверившись»*: «Еще одно *безвозвратное...* О Пушкин, Пушкин! Какой прекрасный сон удалось мне видеть в жизни и как печально было мое пробуждение» (Г XI, 112). Настроения этих писем, дышащих личным горем, пока очень далеки от попыток осмысления общности и огромности этой потери, то есть от привычного и ожидаемого именно от него, Гоголя, взгляда на вещи. Он лишь в двух случаях констатирует масштаб утраты («Великого не стало», «ужасная утрата, которую *мы* понесли» — здесь характерно единственное в этих признаниях местоимение множественного числа), но в целом на данном этапе как бы осознанно отодвигает «общую» тему («Ничего не говорю о великости этой утраты»), заменяя ее «своей», душевной, внутренней и с обезоруживающей твердостью обосновывая правоту такой замены: «Моя утрата всех больше».

Поразительно, что в другом тексте, уже поэтическом, публичном, связанном с этой же трагедией, мы сталкиваемся с подобным по своей силе смещением свойственного художнику угла зрения, но ровно в обратном направлении: от сугубо личного, субъективного восприятия мира к осмыслению общего, единого для многих. Речь, конечно, идет о «Смерти поэта» Лермонтова. От пушкинской гибели сознание двух великих современников как будто содрогнулось, исторгнув из их душ непривычные, неожиданные звуки.

Факт знакомства Гоголя с лермонтовским стихотворением на смерть Пушкина документально не подтвержден. При этом трудно представить, что оно не было Гоголем прочитано или от кого-то услышано. Узнать о «Смерти поэта» Гоголь мог за границей (от Андрея Карамзина, Александра Тургенева, Жуковского⁴, других людей) или по приезде в Россию осенью 1839 года.

В письмах Гоголя его сугубо внутренняя (душевная) реакция на гибель Пушкина была доминирующей, но не абсолютной. Внесение в

³ Здесь и далее (кроме особо оговоренных случаев) курсив мой. — *И. З.*

⁴ Подробнее см.: Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.; Л., 1960. С. 174; Гиллельсон М. Н. В. Гоголь в дневниках А. И. Тургенева // Русская литература. 1963. № 2. С. 138; Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 140–153.

личное переживание сторонних (общих тем) произошло в тот момент, когда Гоголь сам начал получать из России известия, связанные с пушкинской трагедией. Первое же из них, исходящее от Погодина, вызвало резкую отповедь: «Ты пишешь, что все люди даже холодные были *тронуты* этою потерею. А что эти люди готовы были *делать ему при жизни?*» (М. П. Погодину, 18 (30) марта 1837 года, Рим — Г XI, 91). Уже было отмечено соответствие этих слов двум лермонтовским строчкам: «Вы, жадною толпой стоящие у трона, / Свободы, Гения и Славы палачи!» (II, 86)⁵. В развитие этого наблюдения можно лишь расширить сопоставляемые цитаты, в частности, гоголевские: «Разве я не был свидетелем горьких, горьких минут, которые приходилось чувствовать Пушкину? <...> О! когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство...» (М. П. Погодину, 18 (30) марта 1837 года — Г XI, 91). Гоголевская оппозиция — отношение общества к живому и погибшему Пушкину («*тронуты* этою потерею» — «А что <...> *при жизни?*») во многом совпадает с лермонтовской: «...к чему *теперь* рыдания...» — «Не выль *сперва* так злобно гнали...» (II, 84).

Пушкинская трагедия внесла дополнительное напряжение в собственную творческую ситуацию Гоголя, связанную с неприятием «Ревизора», последующим спешным отъездом из России и острым переживанием бедственного положения на родине «писателя комического, писателя нравов» (слова из письма Гоголя к М. П. Погодину от 10 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 41)⁶. За девять месяцев до гибели Пушкина Гоголь испытал огромное творческое и человеческое потрясение, отчасти нашедшее отзвук в его письмах. При этом затронутые в них темы, вопросы (даже лексический ряд), отражающие тяжелое состояние разлада с соотечественниками, во многом соответствуют лермонтовскому стиху, предвосхищая его психологическую и художественную структуру.

В письмах Гоголя (как и у Лермонтова) многократно затронута тема противостояния поэта и общества, при этом с использованием одинакового глагола: «восстать». Внешне как будто есть разница: Гоголь ведет речь о восставшем против него обществе («...*против тебя восстанут*, и не один человек, а целые сословия») — М. С. Щепкину, 29 апреля 1836 года, Петербург — Г XI, 38; «...*против меня уже*

⁵ См.: Манн Ю. Гоголь: Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 571.

⁶ Подробнее см.: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 600, 670–671, 714–717; коммент. И. А. Зайцевой и Ю. В. Манна; Манн Ю. Гоголь: Труды и дни: 1809–1845. С. 429–433.

решиительно восстали теперь все сословия...» — М. П. Погодину, 10 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 41; «Еще *восстанут против меня* новые сословия и много разных господ...» — В. А. Жуковскому, 31 октября (12 ноября) 1836 года, Париж — Г XI, 75), Лермонтов — о восставшем против общества поэте («*Восстал он против мнений света...*»), но по сути и в гоголевской ситуации изначально источником конфликта является личность автора. В этом же четверостишии Лермонтовым обозначена психологическая причина случившегося разрыва — невозможность более терпеть: «*Не вынесла душа поэта...*» (строчкой выше: «*Поникнув гордой головой!*...» — II, 84). В письме Гоголя к Погодину — близкие этому смысловые и лексические параллели: «*Гордость, которую знают только поэты <...> наконец не вынесла*» (М. П. Погодину, 16 (28) ноября 1836 года, Париж — Г XI, 77). Гоголевское ощущение изгнанничества, связанное с непризнанием на родине («*Пророку нет славы в отчизне*» — М. П. Погодину, 10 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 41), также находит соответствие в лермонтовских строчках: «*Не вы ль сперва так злобно гнали / Его свободный, смелый дар...*» (II, 84).

Даже неготовность Гоголя (после премьеры «Ревизора») «утешиться» мнением просвещенного круга друзей и читателей («... скажи ему [автору. — И. З.], что есть небольшой круг, понимающий его, глядящий на него другими глазами, утешит ли это его?») — М. П. Погодину, 15 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 46) до некоторой степени переключается с одним из самых горестных вопросов лермонтовского стиха: «*Зачем от мирных нег и дружбы простодушной...*» Конечно, к Гоголю ни в какой мере не относится продолжение этих строк («*Вступил он в этот свет завистливый и душный...*» — II, 85), но сам вопрос о недостаточности, тесноте жизни в узком кругу друзей, доброжелателей — это вопрос и гоголевской биографии, но с другим решением — в сторону бегства, добровольного изгнания (здесь огромное разночтение в судьбах Пушкина и Гоголя).

В письмах, связанных с осмыслением судьбы «Ревизора», впервые появляется синонимичное «молве» (фигурирующей уже во второй строке «Смерти поэта») слово — «толки». Оброненное Погодиным в письме к Гоголю от 6 мая 1836 года («Еще говорят, ты сердисься на *толки*»⁷), оно было мгновенно подхвачено последним, хотя и не без раздражения: «*Я не сержусь на толки, как ты пишешь...*» (М. П. Погодину, 15 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 45). Гоголь разъясняет собственные ощущения подробно, но при этом по существу

⁷ Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 361.

не может смириться именно с *толками*. По получении известия о гибели Пушкина, говоря о его роли в собственной жизни, Гоголь признавался, что был защищен от толков единственным мнением — пушкинским: «Ничто мне были все *толки*, я плевал на презренную чернь, известную под именем публики...» (М. П. Погодину 18 (30) марта 1837 года, Рим — Г XI, 91).

Общим чувством проникнуты завершающая часть «Смерти поэта» («А вы, надменные *потомки*...» и т. д.) и гоголевские признания в письме к Погодину от 10 (22) сентября 1836 года из Женевы: «...на Руси есть такая изрядная коллекция *гадких рож*, что невтерпеж мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню» (Г XI, 60). Давно отмечено (В. И. Шенроком), что эти гоголевские настроения нашли отражение в одном из ранних текстов «Мертвых душ» — фрагменте черного автографа главы VIII (его нижнем слое)⁸: «Я упрям, не хочу видеть тех физиогномий, на которые плевать...»⁹ Здесь же развивается тема «*подлых*» родов — вновь близкая финальным стихам «Смерти поэта», вплоть до синонимических и буквальных совпадений: «Словом *Вы* называют всех [*подлецов*], отправляют ли они должность *низких донощиков* или уже *выбрались в Люди* и начинают даже производить [*подлый*] род свой от древних фамилий, их всех называют *Вы*. Но если рассмотреть это *Вы* в микроскоп, то можно видеть, что это: *Вы* есть не что другое, как *чистая оплеуха*»¹⁰. Сходство касается даже местоимения «*Вы*» («А *вы*, надменные потомки...») и его трактовки в рамках данного прозаического и лермонтовского поэтического контекста — в обоих случаях по смыслу пощечина.

Эмоциональный строй лермонтовского стиха (оскорбленное человеческое и поэтическое достоинство, неприятие низости, неспособность смирения) во многом созвучен настроениям гоголевских писем: «...опозоренный и оплеванный писатель» (М. П. Погодину, 15 мая 1836 года, Петербург — Г XI, 45); «О, какое презренное, какое низкое состояние <...> Люди, рожденные для оплеухи, для сводничества...» (М. П. Погодину, 16 (28) ноября 1836 года, Париж — Г XI, 77). Дата последнего из процитированных писем символична — в эти дни в Петербурге уже стремительно разворачивается пушкинская трагедия. А Гоголь инстинктивно все дальше отодвигается от пережитой боли и так сильно ощущаемой

⁸ Сочинения Н. В. Гоголя. В 7 т. 10-е изд. СПб., 1896. Т. 7. С. 811.

⁹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем. Т. 7. Кн. 1. С. 332.

¹⁰ Там же.

(и уже нависшей над его кумиром) опасности: «Жребий мой кинут. Бросивши отечество, я бросил вместе с ним все современные желания. Неперескочимая стена стала между им и мною» (Там же). В этом же письме вновь возникает тема «толков» и как будто звучит несколько неожиданно, по-новому — как оставшаяся в прошлом: «Никакие толки, ни добрая, ни худая молва не занимает меня» (Там же). Характерно, что «толки» и «молва» здесь впервые соседствуют, хотя последняя (с ее изначально зловещим оттенком) лексически сильнее и значительнее. За границей, в трудах над «Мертвыми душами», Гоголь начинает обретать внутреннюю самозащиту. Мощная точка опоры, найденная им в это время и противопоставленная сиюминутному успеху и современным мнениям о творце, — это надежда на объективную оценку в будущем: «...мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки <...> произнесут примирение моей тени» (В. А. Жуковскому, 31 октября (12 ноября) 1836 года, Париж — Г XI, 75); «В виду нас должно быть потомство, а не подлая современность» (М. П. Погодину, 16 (28) ноября 1836 года, Париж — Г XI, 77); «Я вижу только грозное и правдивое потомство...» (Там же); «Одна только слава по смерти <...> знакома душе неподдельного поэта» (Н. Я. Прокоповичу, 13 (25) января 1837 года, Париж — Г XI, 84).

Это нетвердое душевное равновесие было мгновенно обрушено страшным известием, пришедшим из России. В письмах Гоголя вновь и с еще большей силой начинают звучать слова потрясения, осуждения, ужаса, при этом вновь совпадающие с лермонтовской лексикой и образностью (а быть может, после прочтения «Смерти поэта», теперь и связанные с ними): «Вся жизнь моя теперь *отравлена*» (Н. Я. Прокоповичу, 8 (30) марта 1837 года, Рим — Г XI, 93) — «*Отравлены* его последние мгновенья...» («Смерть поэта»); «...<на> Руси, которая уже начинает казаться *могилою, безжалостно похитившею все*, что есть драгоценного для сердца» (Н. Я. Прокоповичу, 8 (30) марта 1837 года — Г XI, 93) — «И он убит — и *взят могилою...*» («Смерть поэта»). Кульминацией стало уже цитированное выше письмо Гоголя Погодину от 18 (30) марта 1837 года из Рима, в котором негодование в связи с историей пушкинской гибели впервые неразрывно и прямо переплетается с ощущением драматизма собственной судьбы: «Ты приглашаешь меня ехать к вам. Для чего? не для того ли, чтобы *повторить вечную участь поэтов на родине!* <...> Для чего я приеду? Не видал я разве дорогого *сборища* наших *просвещенных невежд?* <...> *ехать, выносить надменную гордость безмозглого класса людей, которые будут передо мною дуться и даже мне *пакостить*.* <...> Мои *страдания* тебе не могут <быть>

вполне понятны» (Г XI, 91–92). Здесь снова звучит лермонтовская тема противостояния поэта и воинствующего невежества («Коварным шепотом насмешливых *невежд*»), а также появляются резкие оценки, семантически близкие лермонтовским: «ехать, выносить» (Гоголь) — «Не *вынесла*» (Лермонтов); и далее: «пакости» (Гоголь) — «мелочные обиды» (Лермонтов); «надменная гордость» (Гоголь) — «*надменные* потомки» (Лермонтов); «страдания» (Гоголь) — «*мучения*» (Лермонтов), «презренная *чернь*» (Гоголь, в этом же письме) — «*черная кровь*» (Лермонтов).

Письмо к Жуковскому, написанное спустя семь месяцев (18 (30) октября 1837 года из Рима), как будто отодвигает все случившееся — как заслоненное временем и пространством: «...как будто с целью всемогущая рука промысла бросила меня под сверкающее небо Италии, чтобы я забыл о горе, о людях...» (Г XI, 112). Однако это только кажущееся «забвение» — на пути к новому, уже художественному, осмыслению собственной писательской участи, теперь неотделимой от пушкинской трагедии. Поэтическая (писательская) судьба становится главной темой знаменитого лирического вступления, открывающего седьмую главу «Мертвых душ». Это начало главы многократно перерабатывалось, особенно пассаж о писателе «второго» типа («посягнувшем обнажить до глубины страшную мелочь в жизни») и его особом («другом») уделе¹¹. На стадии правки так называемой «римской» рукописи¹² была создана новая редакция этого вступления, в которой впервые появляются слова, идентичные лермонтовским (вторая строка первого четверостишия). В «Смерти поэта»: «Пал, *оклеветанный молвой...*» В гоголевском тексте: первоначально: «...ему не убежать, *оклеветанному и опозоренному молвою* от площадного позорного суда...»; после исправления: «...ему не убежать, *оклеветанному молвою*, от лицемерного и бесчувственного всеобщего суда...»¹³ В следующей (московской) рукописи выражение «оклеветанный молвой» в нижнем слое еще сохраняется, но в верхнем уже отсутствует¹⁴. «Римская» рукопись создавалась после гоголевской поездки в Россию и личных встреч с Лермонтовым. Гоголь (встретивший автора стихов в преддверии грозившей последнему смертельной опасности) стал очевидцем повторения Лермонтовым пушкинского пути — того, о котором

¹¹ Там же. Т. 7. Кн. 2. С. 135.

¹² Подробнее о ней см.: Там же. С. 311–313, 416–422, 433–460; коммент. И. А. Зайцевой.

¹³ Там же. С. 135.

¹⁴ Там же.

тремя годами ранее писал как о «вечной участи поэтов на родине». Что послужило причиной исключения выражения «оклеветанный молвой», сказать трудно. Возможно, лишшком очевидная (на уровне цитаты) переключка со «Смертью поэта» или же резкость формулировки (с обвинением в клевете), а может быть, достаточно существенная переработка всего вступления к седьмой главе.

Параллельно с цитатой из «Смерти поэта» в лирическом вступлении возникает тема суда (у Лермонтова очень значимая — заключительная). Первоначальное наименование суда — наиболее резкое (хотя и обобщенное): «площадной позорный суд»; далее — «лицемерный и бесчувственный всеобщий суд»¹⁵. Эти новые обвинения уже не исчезнут, но суд из «всеобщего» обретет точную хронологическую привязку: «современный»¹⁶. Характеристика суда становится развернутой и детализированной, вбирающей в себя перечисление всех исходящих от него ложных обвинений и оценок писателя, с использованием характерных глаголов-приговоров: «назовет», «ответет», «придаст»¹⁷. Едва ли не с большим негодованием развивается тема непризнания современным судом таланта, возводящего картину «презренной жизни» в «перл создания»¹⁸. В этой части текста звучат мотивы, вновь возвращающие нас к «Смерти поэта», — гонение таланта («отнимет от него <...> божественное пламя таланта» — ср. с лермонтовским: «Не вы ль сперва так злобно гнали / Его свободный, смелый дар...», «Свободы, Гения и Славы палачи...») и его одиночество, неразделенность судьбы («...без разделенья, без ответа, без участия <...> останется он один посреди дороги <...> горько почувствует он свое одиночество»¹⁹ — в «Смерти поэта»: «Один как прежде...»). Пассаж о суде во многом меняет изначально элегическую природу гоголевского текста, сближая ее с лермонтовской, глубоко и резко укорительной интонацией.

Некоторый параллелизм ощущается в финальных строчках лермонтовского стихотворения и гоголевского текста. В «Смерти поэта» это прямое противопоставление современного суда и суда Божьего — «грозного», ожидающего впереди («Но есть и Божий суд, наперсники разврата! / Есть грозный суд: он ждет...»), в «Мертвых душах» — несколько завуалированное, но тем не менее

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. Т. 7. Кн. 1. С. 127.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

твердое предощущение будущего (тоже отложенного — «И далеко еще то время...») торжества художника, и вновь не без высшей помощи: «И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святыи ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...»²⁰

Все эти творческие пересечения и совпадения, совершенно независимые (в случае с предвосхищающими «Смерть поэта» письмами Гоголя) или усиленные творческой памятью о сходном, родственном (если допустить логичный факт знакомства Гоголя с лермонтовским стихотворением), позволяют говорить об очень сильном сближении двух современников — в постижении ситуации современного художника (ее ощущении, переживании и выражении).

По поводу одной из основных формул лермонтовского стихотворения («оклеветанный молвой»), сохранившейся буквально только в черновых редакциях «Мертвых душ», можно с определенностью сказать, что в окончательном тексте поэмы она обретает новое, опосредованное звучание, будучи претворенной в развернутое и детализированное описание самой «молвы», то есть «лицемерно-бесчувственного современного суда».

²⁰ Там же.

Е. И. Анненкова

*(Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия)*

Лермонтов в рецепции славянофилов¹

Известно, что характер восприятия крупного поэта литераторами более поздних эпох позволяет не только увидеть нечто новое в его творчестве, но и в эстетической программе интерпретаторов заметить некий потенциал, не всегда в полной мере реализовавшийся. Примером тому может служить своеобразный миф о Лермонтове, созданный в начале XX века². Славянофилы своего мифа о современном им поэте не создали, но зато их высказывания о нем могут если не развенчать, то существенно откорректировать миф о них самих, в частности, устойчивое и явно мифическое представление о том, что они отрицали значение личности — в истории, культуре, бытовой жизни.

Ведущие деятели славянофильства не оставили статей (или хотя бы развернутых фрагментов) о творчестве Лермонтова. Но отдельные суждения, встречающиеся в статьях или письмах А. С. Хомякова, К. С. Аксакова, И. В. Киреевского, Ю. Ф. Самарина, свидетельствуют о том, что масштаб дарования поэта был ими понято в полной мере, хотя и не все в его творческом развитии оказалось принято безоговорочно. Внутреннее, чуть ли не бессознательное тяготение к Лермонтову можно уловить в высказываниях К. С. Аксакова и дневниковых записях Ю. Ф. Самарина. В этом заключается своеобразная эстетическая и, в какой-то мере, этическая интрига. С именем Лермонтова в русской критике связывалось представление об «отрицательном» направлении в русской литературе. Это определение встречается и в текстах славянофилов. Сами они, как известно, подобное направление не принимали; их собственная — консервативная — программа базировалась на иных началах. Поэтому «встреча» славянофилов и Лермонтова может уточнить некоторые моменты как в нашем

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 14-04-00376а.

² См.: *Маркович В. М.* Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков // *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 157–184.

понимании славянофильского сознания, так и в диалектике историко-культурного процесса в целом. В едином историческом контексте предстают мятежный, бунтующий лермонтовский герой, сам поэт, прежде всего устремленный к самораскрытию, и — славянофильский строй сознания, в котором сознательно пестуется «хоровое» начало. Правомерен вопрос: это оппозиция (имеющая как исторический, так и общечеловеческий характер) или обусловленная культурно-историческими факторами полнота национального бытия, предполагающая в онтологическом итоге согласие противоположных начал?

Касаясь заявленной темы, писали в основном о смысловых и тематических переключках в конкретных произведениях³, не акцентируя внимание на специфике историко-культурного мышления славянофилов и Лермонтова. Между тем в «Биографии Федора Ивановича Тютчева» Иван Аксаков высказал мнение, что поэзия Лермонтова стоит на рубеже двух эпох в русской литературе. «Период искренности нашей поэзии», замечал он, уходит в прошлое. «По непосредственной силе таланта он <Лермонтов> примыкает ко всему этому блестящему созвездию поэтов, однако стоит особняком. Его поэзия резко отделяется от них отрицательным характером содержания <...> Поэзия Лермонтова — это тоска души, болеющей от своей неспособности к очарованию, от своей собственной пустоты, вследствие безверия и отсутствия идеалов»⁴. В письме к Н. П. Гилярову-Платонову (от 3 февраля 1874 года), касаясь того же вопроса, Аксаков обозначает и другой период как возможную тенденцию будущего поэтического развития: «У нас на рубеже исторического периода стоит Лермонтов. — От отрицательного до тенденциозного направления (где поэзия обращается в средство,

³ В. И. Кулешов обратил внимание на «множество точек пересечения» у славянофилов и Лермонтова (*Кулешов В. И.* Славянофилы и русская литература. М., 1967. С. 116). Б. Ф. Егоров отметил «сходный ряд идейно-эстетических суждений» (*Егоров Б. Ф.* Славянофилы о Лермонтове // *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. С. 509). А. И. Журавлева провела сопоставительный анализ лирики Лермонтова и Хомякова, заметив немало «переключек отдельных мотивов, образов, близких формул» (*Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 105; первоначальный вариант ее статьи «Лермонтов и Хомяков» см.: *Вестник Московского университета. Филология.* 1978. № 1). Готовность славянофилов увидеть в творчестве Лермонтова потенциал зарождения «нового пути» в литературе констатировал В. А. Кошелев (*Кошелев В. А.* Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов: 1840–1850-е годы. Л., 1984. С. 169). Сопоставление стихотворного цикла Хомякова, связанного с перенесением праха Наполеона с острова Св. Елены во Францию, и стихотворения Лермонтова «Последнее новоселье» вошло в книгу: *Кошелев В. А.* Алексей Степанович Хомяков: Жизнеописание в документах, рассуждениях и разысканиях. М., 2000. С. 221–235.

⁴ *Аксаков И. С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1997. С. 81, 113.

отодвигается на задний план) — один только шаг»⁵. Лермонтов не интерпретируется как предтеча тенденциозного направления, акцентируется прежде всего динамика литературы, проявляющаяся всегда наиболее определенно и подчас парадоксально в творчестве гениальных поэтов; к тому же Аксаков высказывает и надежду: «Очень может быть, что для нашей поэзии настанет период возрождения, новый период искренности, в новой, более оригинальной, более народной форме»⁶.

Но если для славянофилов отрицательное направление неприемлемо, почему же в их высказываниях нет безоговорочной критики поэта? Конечно, принято в творчестве Лермонтова далеко не все. Славянофилам понравилось определение Гоголя, данное мироощущению поэта — «безочарование»⁷, они готовы были допустить, что, как скажет близкий по убеждениям к славянофилам Ю. Н. Говоруха-Отрок, для «унылой и преданной грусти души» Лермонтова «зло принимает обольстительные, прекрасные образы»⁸; им чужд оказался Печорин. Отчего же, остается вопрос, славянофилы не переставали ощущать очарование Лермонтова?

Может быть, дело в том, что славянофилы раньше других критиков не столько целостно изложили, сколько угадали проблему, заявившую о себе именно в творчестве Лермонтова — проблему автора и героя, понятую не как сугубо эстетическую. Актуальность вопроса о мироощущении и духовно-этической позиции писателя возрастала, по убеждению славянофилов, по мере все большего и тем более — окончательного отхода от просветительской поэтики и идеологии. Не комментируя отдельно проблему автора — героя, славянофилы поняли, что между лермонтовским героем как таковым (в романе, лирике, драме) и автором существуют те особые отношения сходства — отличия, которые не даются в руки толкователям и нередко порождают соблазн либо отождествить их, либо кардинально развести. Всегда актуальный для критики вопрос о «герое нашего времени», каким его может представить литература, у славянофилов оказался преобразован в вопрос

⁵ Николай Петрович Гиляров-Платонов: Исследования. Материалы. Библиография. Рецензии. СПб., 2013. С. 698–699.

⁶ Там же. С. 698.

⁷ Со ссылкой на слова В. А. Жуковского Гоголь употребляет это выражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (см.: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 401).

⁸ *Говоруха-Отрок Ю. Н.* М. Ю. Лермонтов // Говоруха-Отрок Ю. Н. Во что веровали русские писатели: Литературная критика и религиозно-философская публицистика. СПб., 2012. Т. 1. С. 506.

о «современном человеке». Именно так («О современном человеке») была озаглавлена статья К. Аксакова 1840-х годов, опубликованная уже после его смерти и явившаяся, можно предположить, своеобразным продолжением лермонтовского романа — публицистическим продолжением, позволяющим договорить то, о чем в художественном произведении сказано сдержанно и опосредованно.

Славянофилы, в сущности, поняли, что особенность Лермонтова не в отрицании как таковом (они ведь и сами нередко критически оценивали современность), а в масштабе и формах его личного самовыражения, имеющего не только исторический, но и общечеловеческий пафос. Позже прот. В. В. Зеньковский напишет о «самоутверждении личности», о «ее законной потребности самопроявления» как определяющем начале Лермонтова⁹.

Современникам славянофилов казалось, что они не особенно жаловали личность. Способность отозваться на Лермонтова и признать его дар позволяет понять диалектику славянофильского понимания личности. Несмотря на почти общее представление о преобладании в лермонтовском творчестве отрицания, мятежного начала, свидетельствующего, как могло показаться, об индивидуалистическом сознании поэта, у славянофилов не возникает отторжения от него. Так, в оценке Хомякова, Лермонтов — художник «с истинным талантом и как поэт, и как прозаитор»¹⁰; о силе его «необыкновенного таланта» писал К. С. Аксаков¹¹. Отрицательную реакцию славянофилов вызывает неспособность критики разглядеть внутренние, глубинные движения творческого сознания Лермонтова. В статье «Письмо в Петербург» (1845) Хомяков достаточно резко оценивает односторонность критических суждений: «Конечно, тупа та критика, которая не слышит русской жизни в Державине, Языкове и особенно в Крылове, а в Жуковском, в Пушкине и еще более, может быть, в Лермонтове не видит живых следов старорусского песенного слова и которая не замечает, что эти следы всегда живо и сильно потрясают русского читателя, согревая ему сердце чем-то родным и чего он сам не угадывает»¹². «Старорусское песенное слово» и «самопроявление личности» не мешают друг другу.

⁹ *Зеньковский В. В.* Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 878.

¹⁰ Письма А. С. Хомякова к Н. М. Языкову // Русский архив. 1884. № 5. С. 206.

¹¹ *Аксаков К. С.* «Разговор» Ив. Тургенева // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 105.

¹² *Хомяков А. С.* Письмо в Петербург // Хомяков А. С. О старом и новом: Статьи и очерки. М., 1988. С. 76.

К. С. Аксаков упоминает Лермонтова в статье ««Разговор» Ив. Тургенева»: «В этом рассказе [имеется в виду монолог героя. — *Е. А.*] выражается ясно тот холодный, с виду красивый и сильный, но в сущности жалкий, гнилой и бесплодный эгоизм, который являлся в некоторых произведениях Лермонтова, воздвигнутый всею силою его необыкновенного таланта. Но как слаба копия! особенно если вспомнить оригинал, в котором столько дарования, столько красот поэтических»¹³. Поэтическая интуиция Аксакова отзывается на дар Лермонтова, оценивая его максимально высоко. Как можно понять, Лермонтов внутренне, лично Аксакову близок: напряженной духовной жизнью, открытостью души и одновременно — затаенным ощущением, что не может быть понят, оценен людьми в полной мере. Достаточно почитать ранние стихотворения Аксакова и его переписку с М. Г. Карташевской, чтобы найти точки соприкосновения в мироощущении двух поэтов. Оба в ранние годы осознают себя в контексте всего мироздания, оба готовы погрузиться в тайны телесного и духовного бытия и ощутить их всем естеством как отторгающие друг друга и в то же время неразделимые. При этом создается впечатление, что желание поговорить о Лермонтове Аксаков сдерживает. На первый взгляд, они антиподы (рефлексии, внутренней раздвоенности одного противостоит цельность другого), однако сущностно они не противоположны друг другу. В статье, которая создавалась в 1845–1846 годах (то есть в то же время, что и статья о «Разговоре» Тургенева), а опубликована была в 1847 году, Аксаков замечает: «В отрывках повестей Лермонтова, хотя очень неполных, нельзя не узнать автора, его взгляда, приема и этого особенного, сжатого и несколько сухого слога, который так хорош и так напоминает Пушкина. Мы считаем, что здесь не место говорить о Лермонтове, это предмет отдельной статьи»¹⁴, однако не удерживается, и хотя не берется рассуждать о поэте, но приводит стихотворение «Спеша на Север из далека...» (озаглавленное редактором сборника «Казбеку», что и сохранено в статье) как одно из лучших. Выразив неудовлетворенность тем, как завершено стихотворение, Аксаков выделяет наиболее близкую ему строфу «Молю, да снидет день прохладный / На знойный дол и пыльный путь...», назвав эти стихи «прекрасными». Казалось бы, и последующий текст таков же, но он меньше нравится критику. Почему? Одиночество и томление героя в

¹³ Аксаков К. С. «Разговор» Ив. Тургенева. С. 105.

¹⁴ Аксаков К. С. Три критические статьи г-на Имрек // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. С. 124.

нем выражено более резко, в то время как в процитированной строфе (завершающейся строчками «Чтоб мне в пустыне безотрадной / На камне в полдень отдохнуть» — II, 103) оно смягчено гармонией стиха и сдержанностью самовыражения. Личность присутствует, проявляется в каждом фрагменте текста, но форма этого присутствия различна. Следовательно, для критика-славянофила неприемлема или близка не сама личность, а тот или иной тип ее самовыражения. Лермонтовское стихотворение в данном случае свидетельствует о возможности найти такие строки, в которых личность не умалена, но и не гипертрофирована. «В них какая-то простота, — пишет Аксаков о процитированной строфе, — какое-то название вещей своим именем, что высоко изящно, напоминает даже изящество древней греческой поэзии. Таковы же стихи Лермонтова: “Горные вершины / Спят во тьме ночной...” <...> У него не раз встречается эта красота поэзии»¹⁵.

Славянофилы нашли в Лермонтове форму выражения причастности к национальному бытию, отличную от собственной. В поздних стихотворениях поэта («Родина», «Валерик») нет интенции намеренного приобщения читателя к своему умунастроению, нет эмоционального нажима, стремления добиться единомыслия. Чувство отечества предстает как естественное, не нуждающееся в провозглашении. Может быть, Лермонтов тем и притягателен, что, будучи родственен славянофилам по характеру переживания этого чувства, выражает его принципиально иначе, чем сами славянофилы. В его стихотворениях преобладает интонация размышления («Родина»), подчас — недоумения (например, в стихотворении «Валерик» словечко «право» придает тексту оттенок непреднамеренного, чуть ли не случайного рассказа: «Я к вам пишу случайно; право, / Не знаю, как и для чего...»); серьезные признания сделаны как бы между прочим: «Мой крест несу я без роптанья...», но в итоге находится очень точное определение собственного чувства: «И с грустью тайной и сердечной / Я думал: жалкий человек. / Чего он хочет!..» (II, 166, 167, 172)). Славянофильский и лермонтовский речевые дискурсы, на первый взгляд, почти противоположны. Славянофилам нужно доказать мысль, доведя ее до логического конца. Но лермонтовская поздняя недосказанность им также близка. Она им самим, можно сказать, знакома, только скрыта от посторонних глаз настолько, что никому из современников, тем более оппонентам, не открывается, остается недоступной.

¹⁵ Там же. С. 125.

Славянофилы, думается, уловили, а точнее, предугадали достаточно сложную проблему, которая не столько предстанет в ее очевидности перед русскими писателями позже, сколько смутно обозначится на периферии культурного сознания. Это проблема трудности, а по существу, невозможности воплощения в художественном творчестве славянофильского типа сознания не в узко конкретном смысле (описание славянофильской личности), а в более широком: воссоздание славянофильского типа мышления и поведения. В позднем романе Тургенева «Дым» западник Потугин предстает как яркая личность; со славянофильски мыслящими героями автор полемизирует, по сути, окарикатуривая их. Историко-культурный тип западника писателю интереснее; он выразился более определенно, его легче ухватить. И в целом, герой, погруженный в самого себя, эстетизирующий рефлексию, — для литературы завидная натура. Даже не положительно прекрасный человек, а просто человек цельный, в котором в согласии находятся принципы жизни и сама жизнь, — не поддавался художественному перу. А между тем, славянофил — один из ведущих историко-культурных, можно сказать, культурно-героических типов, занимавший принципиальное место в отечественной культуре и истории. Однако извне постижение его оказывалось затруднительно, а понимавшие его изнутри сами славянофилы художественное творчество не числили в ряду главных своих занятий, да и объективно — оно не в полной мере давалось им. Не полагали ли славянофилы 1840-х годов, что Лермонтову, в процессе его развития, ежели бы оно было дано ему судьбою, удалось бы (в творчестве либо в собственной личности) воплотить этот тип? А написанное, совершенное им — свидетельствует о возможности преодолеть распадение общественного сознания на два непримиримых «стана»? Сами славянофилы не сомневались в том, что для этого требовалась сильная личность.

Лермонтова К. С. Аксаков упоминает и в «Письмах о современной литературе» — как будто негативно, но на самом деле аналитически, пытаясь осмыслить странный, с его точки зрения, ход развития отечественной литературы, задержавшейся на стадии подражательности: «Последний русский поэт и стихотворец подражательной эпохи, Лермонтов уже касался раздумья, но он нашел убежище в странном самодовольстве, в самодовольстве сухого, холодного эгоизма»¹⁶. Здесь обозначен и вопрос, который западников не

¹⁶ Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. С. 203–204.

слишком интересовал, а для славянофилов был достаточно важен: как может быть преодолена эпоха подражательности, что станет рубежом, свидетельствующим о том, что она уходит в прошлое? В аксаковской статье не содержится укора, адресованного непосредственно Лермонтову, скорее напротив, он если не оправдан, то объяснен — временем «отвлеченного направления» — и тем поддержан, так как, по убеждению славянофилов, именно он ознаменовал в поэзии некую эпоху перехода, сделав всем видимым «странное самодовольство», «холодный эгоизм», который не тяготится собою. Эгоизм здесь, на этом этапе, достигает некой вершины и тем самым исчерпывает себя. Само понятие самодовольства наполняется подчас у Аксакова неожиданным смыслом, являя определенную самодостаточность того или иного состояния. «Для поэтического творчества, — размышляет он, — необходима известная степень самодовольства, внутренняя гармония»¹⁷. Но как сохраниться ей, если «исчезла прежняя авторская беззаботность», «вера в свое поэтическое направление» и «самая почва литературы колеблется под нами»? Здесь и выходит на первый план «недоумение или решение вопроса»¹⁸.

«Раздумье» в поэзии Лермонтова и даже его «странное самодовольство» становятся свидетельством утверждающегося приоритета мысли в поэзии и знаком возможного выхода за пределы «подражательной эпохи». Но в контексте статьи неприемлемый для славянофильской природы Аксакова «эгоизм» оказывается одновременно и порождением прежней эпохи, и знаком перехода к другой: «раздумье» Лермонтова способно приостановить «холодный эгоизм» — приостановить, обнажив его, укрупнив, чуть ли не так же, как это сделает Аксаков в статье «О современном человеке», говоря о духовной слабости человека своего времени.

Современная эпоха отнесена им в названной статье к эпохам «исканий, исследований, трудным эпохам постижения и решения общих вопросов»¹⁹. Лермонтову определено в ней свое место, но именно потому, что Лермонтов внутренне Аксакову близок, так категоричны окажутся слова о Печорине, которого славянофильский критик не может принять. Он словно досадует, что в романе нет жесткого авторского осуждения героя — «этого героя бесстыдства и гнилого эгоизма»²⁰. Лермонтов, по Аксакову, видимо, должен был, сам пройдя через

¹⁷ Там же. С. 203.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 208.

²⁰ Там же. С. 221.

«самодовольный эгоизм», осудить эгоизм «гнилой» и бесплодный. «Лучшее, неотъемлемое свойство человека, — сказано в статье “Обозрение современной литературы”, — возможность осознать свою ошибку, откинуть ложный путь, осудить самого себя; только бездушная природа не знает раскаянья и вечно готова; но человек вечно не готов, человек есть постоянный зиждитель самого себя»²¹. Лермонтов, как можно предположить, пробуждал раздумье в этом направлении, но одновременно и Аксаков начинал видеть поэта более сложным, чем это было свойственно славянофильской критике в целом.

Не личность как таковую отрицают славянофилы, а индивидуализм, гордость духа. Определенные претензии к Лермонтову — попытка если не предотвратить, то отодвинуть то время, когда индивидуализм и гордость предстанут как естественное состояние индивидуума, как неизбежный этап (если не итог) развития, обещающий человечеству цивилизационные успехи. В статье «О современном человеке» Аксаков и ведет речь, уже не касаясь Лермонтова, о той поре, когда «при стольких открытиях, при невероятных материальных усовершенствованиях, при необъятном богатстве способов и средств к жизни, чувствуется и слышится повсюду страшная бедность души, оскудение внутреннего родника жизни»²². В славянофильской рецепции Лермонтова, таким образом, проступает узел острых современных вопросов. «Наш век есть век не великих характеров, не гигантских самолюбий. Нашему времени принадлежит порода малых гениев <...> Главная пружина малого гения — самолюбие»²³.

Лермонтов, в понимании славянофилов, — из породы истинных гениев. Потому им так «крупно бросаются в глаза» те особенности его героев, в которых нашла выражение усиливающаяся тенденция времени. Они пытаются оспорить не эстетическую практику, не творческую индивидуальность, в которой им что-то не нравится; они хотели бы приостановить тот апофеоз самолюбия, который укореняется в современности. В Печорине, в его гордости духа усматривается не просто человек периода философской рефлексии, не имеющий поприща для деятельности, но человек, в котором зачатки предыдущих эпох, пестующих духовное самолюбие, находят уже полное развитие, приносят результат, который не провидели члены кружков, объединявших избранных, благородных молодых людей

²¹ Там же. С. 342.

²² Там же. С. 418.

²³ Там же. С. 421.

(показательно в этом отношении самоощущение молодого Аксакова в кружке Н. В. Станкевича: симпатия — энтузиазм — отпадение). Высказывания об эгоизме и избытке отрицания в упоминаниях о Лермонтове — не только литературно-критическая акция и даже не публицистическое высказывание, к которому тяготели славянофилы в работах разного рода. В этих повторяющихся упоминаниях об опасных тенденциях, в рассуждениях о художнике, гений которого для славянофилов неоспорим, проявляется попытка предупредить о возможных следствиях, казалось бы, замкнутого в себе и ничему не угрожающего литературного труда. Вряд ли случайно Константин Аксаков не допускает в свою поэзию (даже раннюю) те признания, которые делал в письмах к М. Г. Карташевской: почти физически переживаемое собственное «уничтожение», чувство смерти, ощущаемое во время сна состояние, когда кажется, что «все постигнуто, все вдруг обнажилось и стало ясным, все раскрылось <...> и, — комментирует почти с недоумением Аксаков, — это такой ужас»²⁴. Метафизические аспекты бытия, столь волновавшие Лермонтова, были ведомы и Аксакову, но выведены им за пределы литературного творчества.

Казалось бы, нет более противоположного лермонтовскому герою «типажа», чем Иван Аксаков, деятельный, открытый, поэтически и нравственно чуткий. Его лирика и письма сороковых годов — это история души человека, который не скучает, как Печорин, не эгоистичен, не беспощаден к тем, кто оказывается рядом с ним, но тем не менее — пребывает в состоянии непрерывной рефлексии и нуждается в том, чтобы выразить ее словесно, передать кому-либо другому. Изматывающее сомнение в себе в письмах (как и в пользу дела, которым Аксаков занимался), анализ всех своих поступков и слов; ожидание развернутых ответных писем старшего брата, в которых было бы продолжено обсуждение взволновавших душу вопросов, — та основа, которая делает возможным понимание мироощущения и Лермонтова, и его героя. Младший Аксаков, который служит, не лишен честолюбия, испытывает, по его же признанию, беспрестанный «зуд проектов», не принадлежит к лермонтовскому поколению, он не участвовал в философских кружках 1830-х годов, не испытал политического разочарования. Но его письма свидетельствуют, что рефлексия как бремя и благо — это не в меньшей мере удел человека и 1840-х годов. Рефлексия могла породить тотальное отрицание, но она

²⁴ Цит. по: Анненкова Е. И. Аксаковы. СПб., 1998. С. 57.

выражала потребность внутреннего равновесия духа и, в конечной перспективе, — освобождение от эгоизма и самодовольства.

Лермонтовский герой, таким образом, как будто неожиданно пересекается с теми деятелями русской культуры, которые, казалось, пребывали в совсем ином эмоционально-психологическом и духовном состоянии. «Жажду исповеди душевной» Гоголь назвал ведущей тенденцией времени²⁵. Печоринский тип — идейно — славянофилам не близок, однако нечто печоринское было ими прожито. Лермонтовское предстает как универсальное, «преследующее» любую эпоху и необходимое каждой эпохе.

Показателен угол зрения, под которым смотрит на Лермонтова Ю. Ф. Самарин. Мироощущение поэта и проявление в нем «нынешнего» времени воспринимается как глубоко личный вопрос. Самарин тянется к Лермонтову, пожалуй, еще больше, чем Константин Аксаков, и прежде всего потому, что рефлекслирующее сознание ему самому оказывается чрезвычайно близко.

Самарин одним из первых откликается на гибель Лермонтова, но не в статье, а в своем дневнике. Уже первые строки говорят о том, что Самарин менее всего собирается рассуждать о творчестве, интерпретировать его: «Лермонтов убит на дуэли Мартыновым! Нет духа писать! Лермонтов убит. Его постигла одна участь с Пушкиным...»²⁶ Однако аналитический ум Самарина не может ограничиться лишь эмоциональным отношением к упомянутому трагическому событию²⁷. Самарин упоминает и роман Лермонтова, но прежде всего для того, чтобы сказать (и одновременно осмыслить это самому), что же принес Лермонтов своему времени, какое наследие оставил, причем наследие не только эстетического рода. Лермонтов умер, по Самарину, оставив по себе тяжелое впечатление (в отличие от Пушкина). На Лермонтове «лежит великий долг», который «надлежало выкупить», — это «Герой нашего времени».

Предваряя более поздние суждения о «дневном» и «ночном» светилах русской поэзии, Самарин ведет речь о принципиальных отличиях двух поэтов, но для него это отличия прежде всего —

²⁵ *Гоголь Н. В. О Современнике: (Письмо к П. А. Плетневу) // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 429.*

²⁶ *Самарин Ю. Ф. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2013. Т. 1. С. 58.*

²⁷ Современный исследователь замечает, что Самарин «был человеком великолепного аналитического и логического ума; причем — ума сдержанного, воспитанного, острого, чуждого русскому томлению и мечтательности» (*Ливоваров Ю. С. Славянофил Ю. Ф. Самарин и его время // Самарин Ю. Ф. Собрание сочинений. Т. 1. С. 12).*

мировоззренческие, духовные. Творчество Лермонтова отмечено «эгоистической рефлексией», от которой, не без оснований полагает Самарин, Лермонтов, «ступивши вперед», если бы успел, оторвался бы и «успокоил многих». Уход из жизни в тот момент, когда главное — преодоление «эгоистической рефлексии» — не осуществлено, воспринимается как трагедия, как «общее горе, гнев Божий», побуждающий уже каждого «углубиться внутрь и строго допросить себя»²⁸. Для Самарина это и есть главный вопрос — о самосознании человека в контексте эпохи.

О том, что в связи с Лермонтовым у Самарина возникал целый ряд вопросов, опосредованно связанных с его собственной жизнью, говорит тот факт, что на протяжении 1840-х годов его письма отражают то напряжение духовной жизни, ту рефлексию, которая была свойственна лермонтовскому герою и, в известной степени, самому Лермонтову. В письме к К. С. Аксакову Самарин признавался: «...Я спорю с тобою потому, что давно веду тяжелый, мучительный спор с самим собою. Все это время я провел в самом тяжелом расположении духа. Вопросы мне давно знакомые и на время усыпленные, но не побежденные, проснулись во мне и требуют решительного да или нет. <...> Кажется, никогда так сильно не было во мне раздвоение; мне невыносимо тяжело и грустно»²⁹. В цитируемом письме переживаемое раздвоение отчасти объяснено. Самарин стоит перед вопросом совмещения научного и религиозного познания; на первый взгляд, это не печоринский вопрос, но, на самом деле, он просвечивает в романе Лермонтова. Да и Самарин, уже в других своих размышлениях, высказываемых в письме к Гоголю, помещает вопрос не только в онтологической, но и исторической (имеющей, однако, общечеловеческий смысл) плоскости: «Болезнь моя принадлежит к числу самых обыкновенных в наше время, хотя врачевание против них не найдено: это — одностороннее развитие ума, погасившее чувство и подорвавшее волю; цельность нравственного бытия, согласие душевных сил и способностей нарушены во мне исключительным преобладанием быстро и уединенно развившейся мысли и усыплением других способностей. Я думаю, говорю, защищаю на словах одно, а на деле покоряюсь другому; у меня есть убеждения, но нет ни веры, ни любви. Я это сознаю и не страдаю от этого; я живу довольно спокойно, я могу позабывать, что половина души моей отсохла и онемела»³⁰.

²⁸ Самарин Ю. Ф. Собрание сочинений. Т. 1. С. 58.

²⁹ Самарин Ю. Ф. Сочинения: В 12 т. М., 1911. Т. 12. С. 453.

³⁰ Там же. С. 241.

Безрелигиозность как опаснейшая болезнь сознания — предмет постоянных размышлений Самарина («*Безделицу мы вычеркнули из нашей жизни*, — пишет он К. Аксакову, — *Провидение*»³¹). Вслед за И. В. Киреевским он исходит из «факта духовной цельности человека, в которой все способности подчинены державству нравственного центра», и уверен, что «живое и существенное знание доступно только целостному духу и не может быть делом какой-нибудь одной способности»³². Но складывается религиозно-философская концепция Самарина не только в диалоге с наставниками и друзьями, не только в процессе самопознания, но и в результате осмысления и примеривания к себе литературных явлений, задевающих живо и остро, становящихся сильнейшим движущимся фактором самосовершенствования. «В этот период сложных духовных исканий, — отмечала еще в 1960-е годы М. Т. Ефимова, — когда Самарин на распутье, Лермонтов, поэт и человек, захватывает его»; «сомнения, отрицание, глубокий самоанализ, убивающий непосредственное восприятие жизни — через эти характерные особенности печоринской болезни прошел Самарин»³³. Иван Аксаков написал уже после смерти Самарина: «Теперь все ярче и ярче выступает вперед то, что составляло основную стихию его духовного существа, заслонявшуюся нередко при жизни блестящею игрою ума, иронией, напускною веселостью и светскою внешностью — именно трагический, героический и аскетический элементы его характера»³⁴. Если развить предположение о том, что Лермонтов мог бы в будущем выразить культурно-исторический тип славянофила, то, несомненно, в нем обнаружилось бы сочетание трагических, героических и аскетических начал.

При этом показательно, что вспоминая знакомство и далее — личные встречи с Лермонтовым, Самарин отмечает в нем то, что противостоит «эгоистической рефлексии» — «простое обращение», «детскую откровенность». В обоих напряжении внутренней жизни не исключало простоты общения с тем, кто близок. «Лермонтов угадал меня, — писал Самарин в дневнике. — Я не скрывался»³⁵, а в письме к И. С. Гагарину пояснял: «Он был один из тех людей, с которыми

³¹ Там же. С. 453.

³² Гершензон М. О. Учение о природе сознания: (Ю. Ф. Самарин) // Гершензон М. О. Избранное. М.; Иерусалим, 2000. Т. 3. С. 447.

³³ Ефимова М. Т. Юрий Самарин в его отношении к Лермонтову // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 43, 46.

³⁴ Аксаков Иван Сергеевич: Материалы для летописи жизни и творчества. Уфа, 2013. Вып. 5. Ч. 1. С. 216.

³⁵ Самарин Ю. Ф. Собрание сочинений. Т. 1. С. 59.

я любил встречаться, окидывая взглядом окружающих людей. Он “присутствовал” в моих мыслях, в моих трудах; его одобрение радовало меня. Он представлял для меня лишний интерес в жизни»³⁶. Самарин угадал, что и в сознании, и в творчестве Лермонтова совершались (скорее, как он полагал, намечались) существенные перемены: «Очень мало людей поняли, что его роман указывал на переходящую эпоху в его творчестве, и для этих людей дальнейшее направление этого творчества представляло вопрос высшего свойства»³⁷. Именно этот переход Лермонтова к следующему, высшему этапу творческого самосознания, обещающему и новую эпоху в развитии литературы, но этапу, начала которого были заложены уже в ранних его произведениях, о чем сейчас немало написано, славянофилов и привлекал более всего. Хомяков, ставя в специальной статье вопрос о возможности русской художественной школы, упомянет Лермонтова в контексте, наиболее важном для славянофильской концепции. Он в очередной раз говорит о русском обществе, «оторвавшемся от своей жизненной основы», вслед за тем замечает: «Время ясного сознания нашей внутренней болезни наступило»³⁸. Между этими двумя тезисами и появляется имя Лермонтова: «...ни в ком болезненное сознание своего одиночества и своего бессилия не высказалось так ясно, как в Лермонтове, к несчастью, или не дожившем до сознания, что безжизненность есть принадлежность общества, а не русской земли, или отвергавшем сознание по личной гордости, свойственной его молодости и обществу, окружавшему его. Эта черта в нем гораздо важнее, чем мнимый демонизм...»³⁹

В речи «По случаю возобновления публичных заседаний Общества любителей Российской словесности», прочитанной 26 марта 1859 года, Хомяков еще раз упоминает поэта: «В это время промелькнула слишком рано угасшая звезда Лермонтова»⁴⁰ — слишком рано, чтобы дар целиком раскрылся. Славянофилам, конечно, хотелось, чтобы раскрылись в полной мере те начала творчества, которые были связаны с национальной культурной традицией, прежде всего со «старорусской», о чем упоминал Хомяков. Но при этом ожидали они не перехода Лермонтова на славянофильские

³⁶ Там же. С. 61.

³⁷ Там же.

³⁸ Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // Хомяков А. С. О старом и новом. С. 146.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 310.

позиции. Эстетическая и (можно еще раз отметить) этическая интуиция славянофилов позволила им увидеть в поэте, отчасти вопреки идеологической платформе их теории, ту личность, которая могла бы явить единство «жизненной основы» и «ясного сознания». Но они, в отличие от мыслителей и поэтов начала XX века, не стали «договаривать» за Лермонтова, а следовательно, за движущуюся жизнь и непредсказуемое искусство то, что лишь могло произойти. Кажущиеся категоричными в своих трактовках литературных явлений (а подчас таковыми являющиеся) славянофилы, «встретясь» с Лермонтовым, удержали себя от однозначных оценок, предчувствуя невозможность исчерпать словом критика и публициста «рано угасшую звезду Лермонтова».

А если возвращаться к вопросу, поставленному в начале, что же перед нами — антиномичность непримиримых начал или полнота национального бытия, то, вероятно, можно сказать, что чем более категоричны были славянофилы в характеристике раскола в русском обществе, тем сильнее они ожидали его преодоления.

Л. А. Орехова
(Крымский федеральный
университет им. В. И. Вернадского,
Симферополь, Республика Крым)

Герой того времени: Журнал Печорина — Дневник Княжевича

Речь пойдет о неопубликованной одесской рукописи Максима Дмитриевича Княжевича (1821–1894), сына попечителя Одесского учебного округа и литератора Дмитрия Максимовича Княжевича (1788–1844). Рукопись хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки¹, ее авторство установлено А. Грином, имя которого записано в листе пользования 3 мая 1951 года. Подтверждается авторство и содержащимися в Дневнике сведениями о родственных связях М. Д. Княжевича.

Хронологические рамки записей: июль 1842 — 4 декабря 1843 года. Дневник включает маршруты поездок Максима Дмитриевича, совершенных, видимо, по служебной надобности, в Бессарабию (июль 1842 года) и Крым (март 1843 года). Нумерация страниц в Дневнике авторская и более поздняя (чернила ярче, чем в основном тексте рукописи). Первые восемь листов в тетради аккуратно, почти до переплета, автором вырезаны. Основное содержательное пространство Дневника (с. 24–271) — хроника одесской жизни молодого человека — с 15 мая 1843 года (год вписан автором позднее) по 4 декабря 1843 года. Отдельные слова и даты также «подправлены» чернилами более яркими, что указывает на позднейшую правку, в целом, однако, не меняющую содержания. Эти уточнения сигнализируют о том, что Дневник и через годы сохранял для М. Д. Княжевича биографическую и эмоциональную значимость. Автор многократно возвращался к нему, внося «упорядочивающие» изменения и по какой-то причине удалив восемь листов текста.

¹ ОР РНБ. Ф. 1000. Оп. 2. Д. 606. Документ представляет собой тетрадь размерами 237 × 192 мм в твердом переплете; кромки картонной обложки на обрете тетради сверху и снизу фиксированы ленточными завязками. Записи достаточно четки. Ссылки на страницы рукописи даются в статье в скобках.

На наш взгляд, дневниковые записи М. Д. Княжевича отражают восприятие романа «Герой нашего времени» молодым современником Лермонтова. Автор Дневника на семь лет младше Лермонтова; он ощущает себя деятельной личностью, если можно так выразиться, представителем *своего* времени. Обаяние образа Печорина ощущается в настроении всех записей, откровенных и психологически аналитичных. Складывается впечатление, что Максим Княжевич воспринимает «уроки» Печорина — сильного, умного, никогда не попадающего в униженное положение, владеющего ситуацией и чужой волей. Молодой человек последовательно учится «тактике» хладнокровия, буквально сосредоточен на реализации этой тактики в условиях одесской светской жизни; «оттачивая» свою роль, планирует поведение, формулирует фразы, наблюдает произведенный эффект. Важная деталь: практически все записи о прошедшем дне делаются на следующее утро — с детальным анализом происходившего накануне, с оценкой итогов, но, подчеркнем, — лишь с точки зрения, доволен или недоволен собою автор Дневника.

Журнал Печорина и Дневник Княжевича имеют заметное содержательное сходство: «южная» светская жизнь и на этом фоне роман с замужней женщиной. Но у Княжевича героями происходящего являются реальные люди, часто с известными в России фамилиями, а судьба главного героя вовсе не похожа (и, как окажется, не могла быть похожа) на судьбу Печорина. Отличие и в том, что о героине «романа» Княжевича мы узнаем очень мало: имя ее не названо, известна лишь фамилия — Жуковская. Более того, полностью фамилия записана лишь на первых страницах; с началом «сюжета отношений», все буквы фамилии, кроме Ж., зачеркнуты. Из некоторых фрагментов выясняется, что молодая женщина была матерью двух детей; ее мужа Княжевич называет «старик Ж.». Наши догадки относительно личностей Жуковской и ее мужа, основанные на анализе документов Государственного архива Республики Крым, выскажем позднее.

Максим Княжевич — старший сын в дружном семействе высокопоставленного чиновника; окончив в 1841 году Александровский лицей, поступил на службу в Министерство иностранных дел, вскоре командирован в Одессу, где остался служить в канцелярии Попечителя учебного округа (то есть в канцелярии отца). В Одессе он ведет размеренный образ жизни; несомненно, размышляет о перспективах карьеры. В этом смысле чувствует себя уверенно, имея в виду положение отца, а также связи братьев отца — А. М. Княжевича,

служившего в Министерстве финансов, Н. М. Княжевича, рязанского вице-губернатора, и В. М. Княжевича, председателя Таврической казенной палаты.

Подневные заметки об одесской жизни, хотя и пестрят упоминаниями об известных личностях (Бессарабском военном губернаторе П. И. Федорове, архимандрите Порфирии, М. С. Щепкине, кн. П. И. Шаликове, И. С. Андреевском, И. М. Фовицком, профессорах Ришельевского лицея Н. Н. Мурзакевиче, В. В. Григорьеве, А. Д. Нордмане и др.), довольно кратки, подчас сводятся к перечислению фамилий (барышни Хрипковы, девицы Ахлестышевы и т. д.). Но при этом почти все записи содержат информацию, в котором часу автор Дневника возвратился домой (в Одессе Княжевичи жили на Херсонской ул., 31²), пил молоко, садился ужинать, ложился спать; он фиксирует, как спал, когда проснулся (к примеру: «спал хорошо и встал довольно поздно» (31); «меня разбудили в 8 часов, но тогда мне показалось довольно пасмурно, и потому я перевернулся и опять заснул» (38)). Очень тепло пишет о родителях, младшем брате Антонине (или, как называют его в семье, *Тоне*), сестрах Маше, Кате, Лизе. Манера записей меняется по мере развития романа с Жуковской, но «обязательная» информация (о пробуждении, завтраке, отходе ко сну и т. п.) сохраняется и тогда.

Справедливость требует сказать, что Княжевич не имел намерения «волочиться» за замужней женщиной. Однако замеченные им знаки внимания со стороны Жуковской пробудили сначала интерес и очень скоро — ревность, мучительное недоверие, желание наказать «холодностью», «равнодушием», презрением. Быстро возникла сосредоточенность на собственных ощущениях, самоанализе. В Дневнике появляются подробные описания визитов в дом Жуковской, встреч в театре, на балу. Вместе с тем о героине романа узнаем лишь то, что, по мысли Княжевича, отражает ее настроение: как «взглянула», «вздогнула», «подала руку»; что «была очень скучна и малословна», а он «отвернулся», «равнодушно отошел», «оставил без ответа», намеренно тянул с визитом — словом, все то, к чему Максим Дмитриевич вновь и вновь возвращается мыслями наутро следующего дня.

Обычай обстоятельно описывать утром произошедшие накануне события, причем с точки зрения того, *как* выглядел, сумел ли оставаться равнодушным, холодным, свидетельствует, насколько значимы были для

² Новороссийский календарь на 1843-й год, издаваемый при Ришельевском лицее. Одесса, 1842. С. 283.

автора Дневника именно психологические нюансы. «Опыт» Печорина и в тактике обольщения, и в тактике унижения соперника оказался кстати. И все же мы имеем дело с *иным* героем того же времени — жестким и прагматичным. Разумеется, скандальная история с увозом чужой жены не вязалась с расчетами Княжевича на карьеру и благополучное будущее. Он заведомо был готов лишь к «безопасному» любовно-авантюрному сценарию, позволявшему к тому же «освоить» печоринские навыки «непобедимой власти» над «волей и сердцем» женщины. Максим Княжевич никогда не повторил бы ни «безрассудства» Адольфа — героя Б. Констан, ни смелых поступков Печорина.

В рамках статьи невозможно представить большим объемом дневниковые записи Княжевича, но тематически их можно аннотировать фрагментом из Журнала Печорина: «Да, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно кого-нибудь, — теперь я только хочу быть любимым, и то очень немногими; даже мне кажется, что одной постоянной привязанности мне было бы довольно: жалкая привычка сердца!

Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? — оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить из рук? Или это — магнетическое влияние сильного организма? <...> А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя и бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри выются, глаза горят, кровь кипит...» (VI, 279).

Княжевич настолько явно «примеряет» к себе возможности Печорина и «испытывает» собственное «магнетическое влияние», что, кажется, это можно проследить уже по первым записям о начале отношений с Жуковской.

Суббота 17 июля

Направился к Жуковской. Меня приняли очень ласково, но минутное замедление ее выхода, объяснявшееся, впрочем, занятием обеденного туалета, сделало на меня весьма дурное впечатление, и я был весьма нелюбезен.

(71)

Вторник 20 июля

Когда букет был готов, я поехал к Ж. Застал одну за письменным столом. Она очень благодарила меня за букет, восхищалась им, сравнивала его со мною и обещала долго беречь его. Я, разумеется, ничему этому не

поверил, за такое неверие она меня побранила и просила признаться, отчего я с некоторого времени так переменялся. Она просила меня остаться отобедать, я долго не соглашался, но, наконец, уступил настоятельной просьбе. <...> Разговор был интересный, потому что с обеих сторон чего-то пытались, но разговор, как шаловливое дитя, беспрестанно утерывался от цели. Несколько раз я принимался за шляпу, но меня всегда удерживали и, наконец, отняли шляпу. <...> Итак, я пробыл у нее с 2 до 8. Довольно времени, чтобы дать повод злым языкам сказать, что я ухаживаю. Так и случилось. Только что взошел в залу, насмешки посыпались на меня со всех сторон. Как я ни отшучивался, ничего не помогало. <...> Самолюбие мое было затрунуто, и я почувствовал влечение к Ж-й. <...> Сам не понимая, что со мною делается, я находил ее *достойною моих услуг*³ и почти решился не препятствовать ходу счастливых обстоятельств, впрочем, не начиная самому атаки. По здравому размышлению я убедился, что это было дело одного самолюбия. Я знал, что имею двух соперников — М. и Д., но, по-видимому, мне оказывали предпочтение, и мне хотелось совершенно уничтожить дерзновенных.

(74–75)

В субботу 24 июля одесское общество собралось на хуторе Княжевичей. Максим Дмитриевич ожидает приезда Жуковской.

Суббота 24 июля

В 1 час я поехал с Копысской и Шабровым на хутор. Мы приехали в 2 часа, и еще никого не было из гостей. В 3 часа начали съезжаться [Княжевич перечисляет: Федоров, Михневич, Остолопов, Щепкин, Негри и др. — Л. О.]. В 4 часа сели за стол. Девушки сели за особый стол, и я с ними. После обеда гуляли по саду. Потом все собрались перед домом слушать Щепкина. Он прочел одну главу из «Тараса Бульбы». Во время чтения приехала Ж. с племянницею. Она сдержала свое слово, ибо еще во вторник обещалась мне непременно на этой же неделе приехать к нам на хутор. При лунном свете все дамское общество пошло гулять, и я шел подле Ж.; она сказала мне, что не здороваается со мною, потому что видела меня из своего окошка, когда я ехал на хутор. Потом на вопрос мой, отчего она не была в среду в театре, она ответила, что во вторник Толстая взяла с нее слово непременно приехать к ней в среду. Я заметил, однако же, что она была очень скучна и малословна. Когда мы подошли к пригорку, я подал ей руку, она тотчас же дала мне свою. Может быть, нарочно, а может быть, и нечаянно я прижал ее, и она вздрогнула. В этот вечер я не был доволен собою; <нрзб> холодность этой женщины оскорбляла меня. Не знаю, за что принять все, что я вижу и слышу, — за

³ Курсив мой. — Л. О.

обман ли, шутку или правду. Хочу дойти до истины. Во всяком случае я не буду в потере. Если она меня точно любит, то это развлечет и займет меня на некоторое время, если обманывает, это прибавит мне опытности, заставит меня быть еще осторожнее с женщинами. Она уехала <нрзб>; я хотел проводить ее наверх, но, боясь насмешек сестер, отложил намерение. В 11 я лег спать.

(78–80)

Как видим, перспективы отношений с Жуковской в раздумьях автора Дневника вполне прозрачны. Можно, конечно, предположить, что так «маскируются» его влюбленность, волнения, тем более что после отъезда гостей молодой человек несколько дней остается на хуторе почти в одиночестве. Заметно, что он ищет способ справиться с чувствами. Вот запись, сделанная спустя два дня после встречи с Жуковской:

Вторник 27 июля

В 8 часов поехал купаться. Ветер дул очень холодный, и потому я недолго оставался. Все утро писал. Обедал в 4 часа и пошел прогуляться по саду. Когда я вернулся, папенька с маменькой уже приехали из города. В 6 часов я поехал гулять верхом. Езда без цели, для того только, чтобы хорошенько протрястись, я повернул с дороги, которая ведет от Колонтаевых налево и очутился на дороге, по которой я еще до сих пор не ездил и которая по своему уединенному положению походила на лесные дороги на Выборгской стороне, где я провел первое время по выпуске из лицея. Вспомнив былое, мне очень взгрустнулось, я дал шпоры Ц<нрзб>, и верный конь марш-маршем вынес меня на поле, где бывает скачка. Везде было тихо и пусто. Месяц освещал равнину, и бледные лучи его еще боролись с лучами заходящего солнца. Воспоминания улеглись, и я ровной рысью поехал домой.

(81)

Литературность последних строк фрагмента наводит на мысль об аналогии. В Журнале Печорина читаем:

...я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов <...> Какая бы горсть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор.

(VI, 280)

Вернув душевное равновесие, Княжевич готов подольше не встречаться с Жуковской. Но от знакомого он случайно узнал, что та заинтересовалась, будет ли он на балу в Биржевой зале. «После этого нельзя было не ехать», — пишет Княжевич и, похоже, продумывает, как станет вести себя (82).

29 июля они приехали в Биржевую залу почти одновременно, в 9 часов:

Я отвесил ей по моему обыкновению прехолодный поклон и остался в передней. <...> Потом я разговаривал с Негри и с Петровским. Так я не заметил, как протанцевали две кадрили. Потом я ходил по залам и как-то нечаянно оказался подле Ж. Тут мы только в первый раз поздоровались. Заиграли Польский, и я предложил ей руку. Во время нашего гуляния она бранила меня за то, что я в тот день, когда она была у нас на хуторе, против обещания моего, не проводил ее доверху. Я отговорился тем, что ответ на мое предложение был так равнодушен и холоден, что я и не посмел следовать за нею наверх, предполагая, что это ей неприятно. Сделав два круга, я отвел ее на место. <...> Во время фигуры Ж. спросила, твердо ли мое намерение танцевать весь вечер? Я ответил, что намерен был танцевать одну мазурку, но как мне не удалось танцевать ее с выбранною мною дамою, я лучше предпочитал совсем не танцевать. На что мне возразили, что будет еще одна мазурка, но я как будто бы не понял тайный намек, пропустив это мимо ушей. <...> Разговор сделался интересным <...> она просила меня признаться, с какой целью я приехал на бал, жаловалась, что я не довольно откровенен с нею, уверяла, что видит меня каждый вечер, когда я проезжаю мимо ее окон, и даже узнает стук моего кабриолета. Другому это вскружило бы голову, он растаял бы, но я, боясь слишком легко предаваться в эти обманчивые сети, оставался холоден как рыба, и отделялся неверием и шуточками. <...> Во время мазурки я стоял подле Щепкина и разговаривал с ним. Ж. опять меня выбрала. После мазурки она пошла ужинать, и удивляюсь себе, как это я имел терпение с полчаса дожидаться ее возвращения в залу. Опять одно самолюбие было причиною такого героического поступка. Весь вечер за нею весьма многие ухаживали, между ними особенно: вечный ее поклонник М., который в этот день считал себя на седьмом небе, потому что распоряжался балом; надменный М., измотавшийся дворянчик, воображающий себя важною особою, кажется, отец семейства; дурак Ж., весьма довольный, что жена уехала родить за границу и что теперь, по крайней мере, заочно будет пожинать новые рога, и, наконец, франт В., несчастный воздыхатель уехавшей и записной остряк, волокита и любезник на всех перекрестках. Она мне оказывала преимущество перед всеми здешними похитителями сердец,

и я, чтобы поддержать это преимущество, раза два сам подходил к ней. Во время той же кадрили она мне объявила, что будет в субботу в опере, это означало: будьте и вы там.

(83–85)

Домой он вернулся в 3 часа, долго лежал «не раздеваясь», «размышлял о происшествиях дня» и «был собою недоволен». Возможно, тем «недоволен», что, демонстрируя «преимущество» перед «здешними похитителями сердец», поставил себя «на равных» с ними. Главное — мучили сомнения, и он решил «во что бы то ни стало» достать билет в оперу на субботу 31 июля. Вопреки ожиданиям, в театре Жуковская была холодна, зато «любезна с г-ом В.». «Я не на шутку рассердился, — записал Княжевич, — хотя мне, право, было все равно, хоть с той же минуты оставить ее совершенно, если бы я открыл в ней хоть малейшее притворство» (87). Следует иметь в виду, что Княжевич описывает в дневнике поведение Жуковской таким, каким оно представляется ему в возбужденном воображении. Он «рассердился», хотя ее «холодность» можно расценить как осторожность, а «любезность с г-ом В.» как норму светского поведения.

Записи о встречах с Жуковской «избыточно» подробны. Дневниковые заметки «для себя», для памяти таких подробностей не требуют. Но Княжевич будто рассказывает о случившемся постороннему, будто создает литературный текст (или «заготовку» на будущее) — с сюжетом, уточнениями, деталями. И наоборот: все, что не касается «сюжета» с Жуковской, скупой информативно, даже когда речь идет о выдающихся людях. Описывая отношения с Жуковской, Княжевич фиксирует любые мелочи (по тротуару какой улицы шел, с племянницей или с племянником приезжала Жуковская и т. п.), передает значимые лишь для этого сюжета диалоги, в том числе на французском языке, «оформляет» сцены и «рисует» себя в этих сценах, тщательно подбирая слова. Складывается впечатление, что автор Дневника ориентируется на литературные образцы, сверяет жизненные ситуации с литературными, принимает или отвергает «литературные» роли. При этом он все последовательней отказывается от «безумств» романтизма. Княжевич испытывает чувства вовсе не романтического героя: им овладевает раздражение, недовольство собственной «слабостью», обстоятельствами, в которых он готов винить кого угодно. Характерны в этом смысле описания происходившего поздним вечером 31 июля. Запись объемна, потому приведем лишь красноречивый фрагмент.

Максим Княжевич, «не на шутку» рассерженный «невниманием» Жуковской, возвращается из театра («шел на Ришельевскую»), но вдруг видит ее карету, из которой выглядывает Жуковская и, как ему показалось, хочет что-то сказать. Мелькнула сумасшедшая мысль о тайном свидании — и вот он спешит, он уже у окон ее дома, а она — у окна:

Окошко в спальне было отворено и освещено, мимоходом я заглянул туда и увидел ее в одной шнуровке. Чтобы не испугать ее, я скорее прошел, но меня, кажется, заметили. Желая убедиться, точно ли меня ожидали, я опять повернул назад и дошел до угла по противоположному тротуару. Я заметил оттуда, сколько мне позволила близорукость, что у отворенного окна сидит женщина и, опершись на локоть, смотрит на улицу. Кто же это мог быть, как не она. <...> Признаюсь, ретивое мое заиграло. Нет сомнения, она меня дожидалась, она меня любит. Я смело зашел за угол, приблизился к окошку и спросил, отчего это она до сих пор не ложится, все еще не будучи уверен, точно ли это она. Легкий крик испугу последовал за моим вопросом, но ласковое приветствие скоро сменило первое движение; однако же, вместе с тем я услышал голос N. [племянницы Жуковской. — Л. О.], обращающийся ко мне, хоть я и ее не мог видеть. Я охолодел. Прощай, восторг, упоение; все к черту. Все было, кажется, делом случая, а я, безумец, начинал было верить. Из приличия я продолжал разговор. Она была в неглиже, но я не смог рассмотреть выражения ее лица и глаз, потому что, хотя на дворе было светло, как днем, но окошко находилось в тени. Разговор наш был об общих предметах, потому что третий собеседник <нрзб> не переставал напоминать о себе. Она спросила, хочу ли я, чтобы она достала мне билет на концерт на понедельник. Разумеется, я охотно согласился. <...> В эту минуту в ближайшей улице послышались шаги, и я, не желая компрометировать ни ее, ни себя, пожелал ей спокойной ночи и отправился домой.

(88–89)

Дома его ждал приехавший из Крыма младший брат Антонин. Они до двух часов ночи «проболтали о разных разностях». «Так кончился день, от которого я весьма немного ожидал», — заключил Княжевич (90). Тем не менее, проведя воскресенье с братом, уже в понедельник днем он нарочно ходит мимо ее окон. Застает ее у окошка, она зазывает в гости. Выясняется, что Жуковская хотела ехать купаться, но теперь передумала и начала уговаривать мужа, чтобы вместо нее с племянницей поехал купаться он: «Старик сначала согласился, но потом вдруг переменил намерение, жалуясь на головную боль,

велел подать трубку и уселся с нами. <...> Итак, счастье только что улыбнулось мне и улетело» (92). Была надежда, что муж уедет в клуб, но он явно не хотел оставлять жену с молодым человеком. «Он находился между двух огней, но страсть к игре, а более всего суровый взгляд жены одержали верх, и он отправился» (93).

«Жаль мне тебя, добрый старик, но при всем моем желании помочь тебе, что делать, нужно повиноваться воле молодой жены», — свысока рассуждает Княжевич (94). Впрочем, племянница Жуковской не оставляла их, приходилось говорить намеками. Жуковская раздражалась, что он любезничает с племянницей...

В пятницу 6 августа на концерт в Биржевой зале собралась вся Одесса. Они сидят рядом. Она вновь холодна (или осторожна?), разговор не ладится. «Обернувшись, я заметил в отдалении скучную рожу М., тотчас от меня отвернувшегося. <...> Нет сомнения, он на меня сердится, и сердится из ревности. Хорошо же, голубчик, буду непременно каждый раз кланяться, как можно учтивее», — решает Княжевич (100). У Печорина «игра» с соперником была виртуознее, так что Грушницкий наивно доверился ему: «...ты опытен в этих вещах, ты лучше меня знаешь женщин... Женщины! женщины! кто их поймет? Их улыбки противоречат их взорам, их слова обещают и манят, а звук их голоса отталкивает... <...> Вот хоть княжна: вчера ее глаза пылали страстью, останавливаясь на мне. Нынче они тусклы и холодны...» (VI, 289).

Но характерно, что в состязании с соперником и Печорин, и Княжевич ни на минуту не сомневаются в чистоте своих побуждений. Между тем оба ревнуют не потому, что любят. Так, заметив, что Грушницкий тенью «следует за княжной везде», что «их разговоры бесконечны», Печорин задается возмущенным вопросом: «Когда же он ей наскучит?.. Мать не обращает на это внимания, потому что он *не жених*. Вот логика матерей! Я подметил два, три нежных взгляда, — надо этому положить конец» (VI, 284). А Максим Княжевич, будучи готовым обмануть, более всего боялся оказаться «обманутым». Вот он видит, что из Биржевой залы до кареты Жуковскую проводил соперник М. (соперник, впрочем, лишь по сплетням): «Он проводил ее до кареты. Меня обдало холодом. Итак, все это комедия, мои подозрения опять оправдались... А может быть, и нет. Сердце женщины загадка. Мне стало досадно за себя, что я почти весь вечер сидел около нее и тем привлек постороннее внимание. Мне уже грезились распущенные на мой счет насмешки. <...> Тут убедился я еще более, что во мне действует одно самолюбие. <...> Не я начал

эту связь, она за мною волочилась, я только не препятствовал ходу обстоятельств, иногда, но очень редко, помогая им; а между тем, при неуспехе все должно было обрушиться на мою голову. Не знаю, как я примусь, но я должен дойти до истины: и потом с презрением отвергнуть эту женщину или полюбить, хоть за себя» (99–101).

Решительная фраза: «Не знаю, как я примусь [курсив мой. — Л. О.], но я должен дойти до истины: и потом с презрением отвергнуть эту женщину или полюбить» — знаменовала начало совсем иной игры. Через день, в воскресенье 8 августа, в той же Биржевой зале Одессы состоялся бал. Княжевич делает вид, что не замечает Жуковской. Но хорошее настроение М. выбивает его из колеи, и он начинает оказывать внимание некоей Орлай и племяннице N. В конце концов, увидев, как Жуковская говорит с М., Княжевич, не станцевав с ней, как обещал, уехал домой до окончания бала. «Итак, между нами скоро все кончено, и тем лучше, я возвращусь опять к совершенному спокойствию и хладнокровию», — записал он в Дневнике (104).

Однако утром 10 августа Княжевич едет к ней просить прощения за неучтивость. Жуковская к нему не выходит. Он вынужден вести «приличный» разговор с мужем. Только вечером увиделись в театре, и Княжевич признается в Дневнике: «Ретивое несколько екнуло, но я оставался холоден, как лед» (108). В четверг 19 августа Жуковская с племянницей приехали с визитом на хутор к Княжевичам. Был короткий разговор наедине, были упреки, но при отъезде прощались ласково, он несколько раз пожал ее руку. Наряду с рассказом об этом Княжевич приписал: «Не понимаю, право, зачем эта женщина меня преследует после того, как я уже почти совсем оставил ее. Из любви или ревности, оригинальности моего положения или просто от нечего делать» (117).

23 августа вновь встретились в театре, Жуковская поздоровалась «сухо». В Дневнике появляется комментарий: «Комедия да и только» (124).

Через день, 25 августа, на концерте в пользу бедных в Биржевой зале Княжевич торжествующе заметил, что соперник М. «сухо» поздоровался, а Жуковская «бледна и печальна». Вернувшись домой, «поужинал и бросился в постель»: «Я страдал, но не от любви, а от гордости и самолюбия» (128).

На балу 27 августа Княжевич, хоть и замечает, что Жуковская «была очень авантажна», демонстрирует свое равнодушие. Она обещала ему «последующую» кадрили — он «нарочно не оставался с ней и отошел». «Началась кадрили. Жуковская танцевала с Пушкиным [Львом Сергеевичем. — Л. О.]. Пройдя мимо меня, она шепнула мне, что имеет мне нечто сказать. <...> Она мне попрекала, что я ужасно

переменился, что это выводит ее из терпения, что она скоро уезжает, я также еду, и что, может быть, мы в последний раз видимся. Ее голос дрожал, слезы показывались на глазах, и она скорчила такую скучную рожицу, что я чуть было не поддался. <...> Но я выдержал и отвечал на все хладнокровно насмешливо» (131). Итак, она любит и страдает, он холоден и спокоен. Княжевич должен был чувствовать себя удовлетворенным: теперь ей приходится уговаривать его нанести ей визит, а соперник М. уезжает с бала необычно рано. Но вот последняя фраза в записи этого дня: «Я не был доволен собою» (133).

В среду 1 сентября, борясь с сомнениями, Княжевич идет к Жуковской с прощальным перед ее отъездом визитом. Есть смысл привести запись об этом визите подробно:

В 6 часов я оделся и поехал к Ж. Я шел, как ошеломленный, то мне хотелось застать ее дома, то я боялся за свою твердость. Войдя на двор, я встретил дочь и сына, играющих вокруг коляски. Они с радостными лицами подбежали ко мне и на вопрос мой, дома ли маменька, побежали доложить обо мне. Вхожу в залу — темно, две дамы гуляют под руку. Это были Н. и Ш. Вошел старик и велел подать свечей, и, наконец, явилась она. На мой поклон она ответила мне простым *bonsoir*. Ее бледность и глубокая печаль поразили меня. Мы уселись в гостиной. Она меня расспрашивала, давно ли я с хутора и отчего не был у П<нрзб>. <...> Пришел князь и княгиня Шаликовы⁴. Князь овладел мною и начал спорить о сентиментальности, воображении, литературе и молодых людях нынешнего века. <нрзб> Мне пришлось привести стих стихотворения Лермонтова “И скучно и грустно”: “А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, какая пустая и глупая шутка”. Ж., слушавшая внимательно, вдруг прервала меня и просила не оканчивать. Все это время я точно был весел и очень красноречив. Потом мы с Шаликовым разговорились как-то об Уварове, и я сказал ему одну эпиграмму. Ж. тотчас же просила продиктовать ей и записала ее. Скоро пришли доложить, что карета готова, и князь с княжною⁵ и стариком Ж. уехали в театр. Случилось, что все вышли из комнаты, и мы остались с нею вдвоем. Я встал и пожелал ей счастливой дороги. Она благодарила меня и спросила, что бы я хотел, чтобы она мне пожелала. <...> Она подошла ко мне, протянула руку, а другой рукой закрыла дверь <...> Я сжал ее руку, хотел наклониться и поцеловать, но злой, а может быть, добрый демон удержал меня. Этот поцелуй, пара нежных слов, и мы бы объяснились, но проклятый характер, советы самолюбия и гордости, я остался

⁴ Речь идет о Петре Ивановиче Шаликове и его супруге — Александре Федоровне.

⁵ Очевидно, описка: нужно «с княгинею».

недвижим и выполнил свою роль. Печальная, она села на софу. <...> Я начал ее холодно допрашивать. Как вдруг взошла княгиня и прекратила наш разговор. Приехали племянник, а за ним скоро и М. Увидев меня, М. остановился, но не поклонился. Я отвечал ему тем же. Он сел и начал разговаривать, стараясь не глядеть на меня. М. как истинный *cavalier servant*⁶, или по-нашему холоп, привез книг и программы разных пансионеров и даже подарок — сигарочницу, который, я никак не мог понять, кому был назначен. Начали смотреть дагерротипные портреты. Ж. дала мне посмотреть, и я пересел на софу, которую до сих пор занимал М. На дощечке было представлено все семейство Ж. группой, но никто из них не был похож. Говорили, что другой экземпляр лучше. М. кричал, чтобы ему показали его рожу. Мне подали другой экземпляр, взглянул на него и остолбенел: в группе, хотя и поодаль, был М. Я оправился, но не мог удержаться от язвительной улыбки и сказал, что все портреты очень сходные. М. сел в отдалении к окошку и не выговорил больше ни слова. Разговор тянулся вялый, скучный, натянутый. Я, Ж. да изредка племянник только и поддерживали его. Мне не хотелось уходить так рано, чтобы М. не подумал, что я испугался. Я заметил, однако же, что Ж. как будто бы развеселилась, я же старался казаться спокойным и равнодушным. Мне удалось сказать Ж., что она меня не поняла или не хотела понять; она ответила, что понимает очень хорошо. В 11 часов я встал, пожелал Ж. счастливой дороги, и она меня благодарила весьма равнодушно и даже не встала. Только когда я был в другой комнате, она закричала мне, что надеется видеть меня через два месяца. Я рассказал ей прежде, что намерен ехать в Крым, а потом в Петербург и что мы, вероятно, всю зиму, а может быть, и более не увидимся. Н. я просил поклониться всем моим знакомым девицам. <...> Я шел, или лучше сказать, бежал домой, как угорелый. Итак, все кончено, и я сам всему виною. Безумец, я думал, что она сама признается мне в любви, и по-пустому, из прихоти, каприза мучил ее иногда бессовестно. Теперь я понял все. Невозможно, чтобы она была до такой степени лицемерна и решилась обманывать двоих. Она, может быть, и любит М., но только из потребности развлечения, потому что я безжалостно ее отбросил. Жалкий человек, ты не смеешь и сердиться, ты сам всему виною. Я пришел домой, когда все уже спали; поужинав, бросился на постель и долго не мог заснуть. Мысли бунтовали.

(137–142)

Мысли Княжевича бунтовали, поскольку он почувствовал, говоря словами Печорина, «беспокойную потребность любви», способность «безумствовать под влиянием страсти» (VI, 293, 294).

⁶ Дамский угодник (*фр.*).

В ту ночь Княжевич почти не спал, утром не хотел вставать; «существенность меня пугала», — записал он в Дневнике в четверг 2 сентября (142). И в пятницу 3 сентября он ощущает одиночество: «Некуда было спешить, ничто меня не притягивало, никто не ожидал, самолюбие почивало, своевольное, ему некого было мучить и радоваться, слушая заслуженные упреки» (144). Отец передал ему портрет от князя П. И. Шаликова, но это вызвало только иронию: «В нем заключалось послание к моему портрету в четырех строках:

Он сведущ и умен, и ловок, и хорош,
А что еще теперь нам в юноше милее?
То, что ведет ко всем достоинствам вернее:
На сверстников своих нимало не похож!

Я рассмеялся и вспомнил, что такая честь — награда от поэта за мое красноречие и суждения в тот несчастный для меня вечер. Итак, в этот самый вечер, когда я побеждал себе расположение старика-ребенка, сам я получал жестокий удар от женщины» (145).

Как видим, подаренные стихи не польстили самолюбию. Княжевич разделял характерное для 1840-х годов отношение к поэту Шаликову. Тот факт, что разговоры Шаликова «о сентиментальности, воображении, литературе и молодых людях нынешнего века» Княжевич парировал стихотворением Лермонтова (допустив, правда неточность: «какая пустая и глупая шутка»), означало, что Княжевич знал, чем раздосадовать и обезоружить: В. Г. Белинский тоже замечал, что «И скучно и грустно» вызывало «особую неприязнь старого поколения»⁷. Впрочем, вспоминая свое давешнее «красноречие» перед Шаликовым, Княжевич иронизировал теперь над собой.

Однако уже 4 сентября его заметки утрачивают экспрессию. А еще через пять дней, 9 сентября Княжевич написал: «Сегодня ровно неделя, как уехала Ж. Не знаю, почему я считаю дни до ее приезда, я теперь совершенно спокоен, но я не могу отказаться провести интригу к решительному окончанию, дурному или хорошему — мне все равно, лишь бы убедиться, что это за женщина, стоит ли она того, чтобы заняться ею на время или она недостойна и моего жалкого соперника» (148).

«Холодность» Княжевича, как видим, сменилась озлобленностью, почти нетерпеливой жадной мести. Спустя две недели, в четверг

⁷ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова. Санкт-Петербург, 1840 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 527.

23 сентября, возвращаясь домой, он «нечаянно» посмотрел на дом Жуковской и «чуть не вскрикнул от удивления»: «В окнах показалась знакомая мне персона в черном платье. Она на меня смотрела, и я невольно поклонился» (157). В этот день он и в театр не пошел: чтобы не подумала, что пришел ради нее. А тут еще сплетни, которые легко оправдывали безотчетную озлобленность (вторник 28 сентября):

Катакази рассказал мне дурные шутки, которые идут в городе на счет Ж. Хотя я им и не совсем поверил, но весьма радовался, что выдержал свой характер и не был у нее, да и уеду [в Бессарабию. — Л. О.] не простившись. О, я никогда не прошу ей последний вечер [1 сентября, когда он винил себя, что «безжалостно ее отбросил». — Л. О.], и горе ей, если она имеет ко мне хотя малейшее расположение. <...> Я ее измучу и иссушу ее. Тогда поневоле язык заговорит яснее, и мы увидим, как поступит победитель. <...> Если же это обман, то черт с ней, право, я не пожалею. На возвратном пути я встретил М. Он не кланялся и не повернулся, хотя меня очень хорошо видел. Тут что-нибудь да недаром. За что такая ненависть ко мне? Право, я самый добрый соперник.

(160–162)

Конечно, Печорин бы так не писал, да он и не вынашивал идею мести женщине. Он в других словах обосновал свое понимание «необъятного наслаждения» и «счастья»: «Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пицца нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив <...> первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности» (VI, 294). Кажется, молодой Княжевич вполне принял сформулированный Печориним критерий «сильной» личности: «Спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов» (VI, 294).

30 сентября Максим Дмитриевич уезжает с отцом в Бессарабию и возвращается через три недели, 22 октября. Еще через неделю, в пятницу 29 октября он поехал с визитом к Жуковской. Вот какой была их встреча: «Радуюсь силе моего равнодушия и холодности. Минут 20 рука ее покоилась в моей, и строгий холодный взгляд мой утопал в ее влажном страстном взгляде, я не пошевелился и оставался холоден, как рыба. <...> Итак, интрига начинается опять, в полной силе и близка к развязке, которая зависит от моего характера» (228–230).

Развязка действительно была близка, тем более что приятель «между прочим» рассказал (9 ноября), что «весь город говорит про связь Ж. и М.». «Конечно, общее мнение может быть ошибочно, по крайней мере, оно проистекает всегда из самых дурных источников, но в нем есть всегда частичка правды. Посмотрим, как она оправдается!» — записал Княжевич (246). Но и оправдания не понадобились. Характерна запись за 15 ноября: «В 2 часа поехал верхом, проехал взад и вперед Ришельевскую и вернулся домой. Ж. подбежала к окну и смотрела на меня, я поклонился равнодушно и проехал» (246). Слово «равнодушно» вписано сверху.

Определенно, культивируемые «холодность», «равнодушие» Княжевич считал признаками сильного характера и откровенно торжествовал, когда «холодность» давалась ему без особого труда. Приведем фрагмент дневниковой записи за 16 ноября. В тот день Максим Дмитриевич с братом Антонином встретили в лавке необыкновенную красавицу. И вот как красота девушки описана молодым человеком:

Сначала мы были одни, потом пришла жидовка, кажется, Момка (Мошка) с каким-то мужчиною. Признаюсь, я еще не видел подобной красавицы в Одессе, и как бледны и жалки перед нею наши светские красавицы. Белый нежный цвет лица, полураскрытый рот, обрисованный двумя ямочками по углам, правильный несколько вздернутый носик, что дает особенное выражение лицу, черные выразительные глаза, осененные длинными ресницами и, наконец, открытый лоб, окаймленный снизу двумя прелестными бровями и сверху закрытый темно-каштановыми волосами: все это на высоком и стройном туловище. Право, она ничего не потеряла бы и в нашем бальном наряде. Я беспрестанно смотрел на нее и дивился искусству природы. <...> Если бы кто-то прочел это описание, то, верно, сказал бы, что я влюблен по уши. Ничуть не бывало, я только отдал дань истинной красоте, приятно подействовавшей на мое эстетическое чувство <...> и даже в этот день припоминал черты ее лица, но и только. Я убедился, что совершенство наружной красоты не в состоянии глубоко тронуть меня.

(247–248)

Что касается Жуковской, то теперь Княжевич «около двух месяцев» «забывал» захватить к ней с визитом, на балах «во весь вечер» не подходил к ней. В субботу 4 декабря он пришел к Жуковским; на вопрос, намерен ли быть в понедельник на балу, ответил отрицательно («не танцую»). Она смотрела «пристально», он «не обратил на это

внимания и вышел из гостиной». Это должно было означать конец отношений. Через час он встретил Жуковскую с дамами на бульваре: «А подле тихо выступал мой друг М. Эта нечаянность меня так поразила, что я забыл поклониться» (271).

Случайно ли, но запись 4 декабря завершает не только «сюжет» отношений, но и Дневник в целом. На последней странице, сознавая, видимо, что записи, связанные с Жуковской, доминируют над остальными, Княжевич пояснил: «Если я так подробно описываю мои свидания с Ж., то это только для того, чтобы запомнить (зачеркнуто: “показать”) притворство этой женщины; беспрестанная лесть моему самолюбию даже не удовлетворяет меня, следовательно, все отношения наши (вписано сверху: “почти”) рушились, и я припоминаю все, чтобы в другой раз не увлечься первыми признаками» (271). Как бы то ни было, он описал в Дневнике, говоря словами Печорина, «состояние самопознания», когда «душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет», «проникается своей собственной жизнью» (VI, 295).

Последняя строка в Дневнике Княжевича характерна: «Вечером я читал и в 11 ½ лег спать» (271). Но следы более поздней работы с рукописью свидетельствуют, что воспоминания «по следу» дневниковых записей были дороги автору. Немаловажная деталь: Дневник «дописан» до 4 декабря, а в воскресенье 5 декабря 1843 года Максиму Княжевичу исполнилось 22 года. Возможно, этим днем он начал новую тетрадь. Сохранилась ли она и последующие? Неизвестно.

Что же известно о дальнейшей жизни М. Д. Княжевича?

После смерти отца (1 октября 1844) он уехал из Одессы в Петербург к дяде А. М. Княжевичу, чиновнику Министерства финансов (в 1858–1862 годах — министр финансов). Протекция обеспечила ему быстрое продвижение по службе. Он стал шталмейстером, чиновником особых поручений Министерства финансов, тайным советником⁸. Но история сохранила о нем и нелестную информацию. Так, в марте 1861 года в Лейпциге в журнале П. В. Долгорукова «Будущность» появилась статья «О том, что происходит в Министерстве финансов». Министр финансов России А. М. Княжевич, пишет Долгоруков, «и в Государственном совете, и в Комитете министров отделяется всегда молчанием да потом и подписывает всякую нелепость...»⁹

⁸ Адрес-календарь: Общая роспись начальствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской империи на 1885 год: В 2 ч. СПб., 1885. Ч. 1. С. 4.

⁹ Долгоруков П. В. Петербургские очерки. Памфлеты эмигранта. 1860–1867. М.,

В декабре того же года журнал Долгорукова назвал министра финансов «человеком слабым, устаревшим»¹⁰, но для нас важнее то, что сказано о племянниках министра — Максиме Дмитриевиче, чиновнике по особым поручениям при Министерстве финансов, и его младшем брате Антонине Дмитриевиче: «Не занимая в Министерстве никаких должностей, они пользуются большим влиянием и творят чудеса беззакония. Положение, как видите, весьма выгодное в материальном отношении и вместе с тем безответственное, потому что они действуют на директоров именем дяди, сами оставаясь совершенно в стороне. Нет дела в министерстве, более или менее *интересного*, в котором бы они не приняли самого живого участия, — особенно Макс, с иностранной какой-то бляхой на груди. <...> Макс и Антонин Княжевичи, под прикрытием своего дяди-министра <...> могут спокойно продолжать свое ремесло, не боясь поплатиться за это ни личной свободой, ни даже положением в свете. В России все это сходит с рук»¹¹.

Стоит принять во внимание и суждения И. С. Аксакова, который, путешествуя по Крыму летом 1865 года, 30 июня побывал на южнобережной даче Княжевичей Кучук-Узень. 1 июля И. С. Аксаков написал жене из Алушты: «Странно мне было ехать к ним, — так как ни они меня, ни я их друг друга не очень любим. Но все это делается во имя отцовской дружбы. Александр Максимович (старик) имеет то несомненное достоинство, что он отличный товарищ и вернейший друг. <...> Племянники его дрянь люди, хотя все более или менее сохранили черты княжевического радушия и гостеприимства. Но мне у них тяжело и душно, потому что приходится избегать разговоров о честности, правде, прямоте и т. п. Оба племянника имеют прескверную репутацию»¹². В Кучук-Узени Аксаков провел «полтора тягостных дня».

Похоронен М. Д. Княжевич на Смоленском православном кладбище Петербурга под церковью Смоленской Богоматери¹³.

Теперь о героине одесского романа М. Д. Княжевича — Жуковской. Хотя имя ее ни разу не упомянуто в Дневнике, есть существенные для архивного поиска детали. Мы знаем, что это молодая жена пожилого и состоятельного мужа (свой дом в Одессе, устраивают фейерверк, приглашая знатных гостей); у мужа петербургские и московские знакомства (Вяземские, Шаликов, Л. С. Пушкин и др.); в семье двое

1992. С. 358.

¹⁰ Там же. С. 362.

¹¹ Там же. С. 364–365.

¹² Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. СПб., 1896. Ч. 2. Т. 4. С. 146.

¹³ Саитов В. И. Петербургский некрополь: В 4 т. СПб., 1912. Т. 2. С. 403.

детей — мальчик и девочка; наконец — немаловажно — в обществе поговаривали о *симферопольском* любовнике Жуковской. Последнее обстоятельство побуждает искать Жуковских среди крымских дворян, и это, похоже, приводит к убедительным догадкам.

Документы Государственного архива Республики Крым дают основания предположить, что речь идет о семействе Галактиона Степановича Жуковского, в 1843 году — генерал-майора, прошедшего несколько военных кампаний (в том числе 1812–1814 годов, русско-турецкую 1828–1829 годов), кавалера орденов Св. Георгия 4 кл., Св. Станислава II ст., Св. Владимира III и IV ст. с бантом, Св. Анны IV и II ст. с императорской короной. Г. С. Жуковский награжден золотой шпагой с надписью «За храбрость»¹⁴.

Родился Г. С. Жуковский в 1790 году; был младшим сыном полкового есаула Степана Жуковского. Вторым браком женат на дочери помещика Полтавской губернии Роменского уезда Авдотьей Евстафьевне Гаджиевой. От первого брака с вдовой княгиней Евгенией Федоровной Девлет-Келдеевой (рожд. Раковской) имел сына Юлия. От второго брака — дочь Марию и сына Андрея¹⁵.

О состоянии Г. С. Жуковского узнаем: от первой жены осталось «в Евпаторийском уезде при деревнях Кокой и Аккую-Битак земли 2300 дес. и поселенными в первой крестьянами мужеска пола 64 и женска пола 49 душами». В Симферополе — каменный дом и в Феодосийском уезде в Отузской долине виноградный сад. По сведениям на 1840 год, «пробывание имеет в Симферополе»¹⁶.

Теперь о детях. Сын от первого брака Юлий родился 22 апреля 1833 года, крещен в церкви лейб-гвардии Московского полка 14 мая 1833 года. Восприемниками при крещении были «лейб-гвардии Московского полка поручик Александр Михайлов Жуковский» и «дочь д. ст. сов. девица Надежда Михайлова Жуковская». Выписка дана в С.-Петербурге 23 сентября 1841 года¹⁷. Возможно, Надежда Жуковская и есть племянница N. (Nadine?), не раз упомянутая в Дневнике М. Д. Княжевича.

Дочь Мария от брака с Авдотьей Евстафьевной крещена в Симферополе в Александровском соборе 23 июля 1838 года. Очень важна для нас следующая надпись на документе: «Копия дана:

¹⁴ Государственный архив Республики Крым. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 5611. Л. 11 об.

¹⁵ Там же. Л. 18 об.

¹⁶ Там же. Л. 23.

¹⁷ Там же. Л. 41.

Одесса, июня 17 дня 1843 года»¹⁸. Значит, в эти сроки Жуковские жили в Одессе.

Документов о крещении младшего сына Андрея пока не обнаружено.

Итак, если приведенные документы убедительны, то складывается такая картина. В 1843 году, когда происходили описываемые в Дневнике М. Д. Княжевича события, Галактиону Степановичу Жуковскому было 53 года; он заслуженный, состоятельный человек. Брак с дочерью полтавского помещика Авдотьей Евстафьевной Гаджиевой следует датировать не позднее 1837 года. Разница в возрасте супругов была большая. Летом 1843 года они жили в Одессе. Совпадает и возраст детей. В дневниковой записи за 1 сентября М. Д. Княжевич упоминает, что, войдя на двор к Жуковским, встретил их дочь и сына, играющих у коляски: «Они с радостными лицами подбежали ко мне и на вопрос мой, дома ли маменька, побежали доложить». Допустимо, что это были Юлий (в 1843 году ему исполнилось 10 лет) и пятилетняя Мария.

Если все так, то небезынтересно и следующее: через несколько лет повзрослевший Юлий Галактионович Жуковский стал известен в России как экономист и публицист, сотрудник «Современника», «Вестника Европы», автор нескольких книг, имеющих общественный резонанс. Не оставим в стороне и того обстоятельства, что, как и Макс Княжевич, Юлий Жуковский служил в Министерстве финансов (с 1853 года); в 1889–1894 годах он управлял Государственным банком России. Разумеется, М. Д. Княжевич и Ю. Г. Жуковский хорошо знали друг друга.

Евдокия (Авдотья) Евстафьевна Жуковская, вдова генерал-майора, умерла в Петербурге 13 марта 1892 года, похоронена в Новодевичьем монастыре. На надгробии указана дата ее рождения — 26 сентября 1818 года¹⁹. Она была младше мужа на 28 лет и старше М. Д. Княжевича на 3 года.

¹⁸ Там же. Л. 42.

¹⁹ Саитов В. И. Петербургский некрополь. Т. 2. С. 162.

К. Ю. Зубков

(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Россия)

**Лермонтовский эпиграф
к «Искусству и правде»
Аполлона Григорьева**

Редкая работа, посвященная Ап. Григорьеву, обходится без упоминаний о его многочисленных чудачествах, среди которых критики и историки литературы часто упоминают одно из наиболее оригинальных сочинений Григорьева — стихотворение «Искусство и правда» (1854), посвященное постановке комедии А. Н. Островского «Бедность не порок» на сцене московского Малого театра и гастролям в России знаменитой трагической актрисы Рашель¹. Искусство Рашель Григорьев именовал «фальшью», которая чужда «Руси», тогда как героя Островского Любима Торцова — выражением «русской, чистой души»². В пьесе Островского, по словам Григорьева,

Великорусское начало торжествует,
Великорусской речи склад
И в присказке лихой, и в песне игреливой,
Великорусский ум, великорусский взгляд —
Как Волга-матушка, свободный и гульливый!³

Стихотворение сопровождалось эпиграфом:

¹ См., например: *Лакин В. Я.* А. Н. Островский. 3-е изд. М., 2004. С. 365–384.

² *Григорьев Ап.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб., 2001. С. 115, 114 (Библиотека поэта. Новая серия).

³ Там же. С. 114.

О, как мне хочется смутить веселье их,
И дерзко бросить им в лицо железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Лермонтов⁴

Этот эпиграф — неточная цитата из стихотворения Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840; у Лермонтова: «О, как мне хочется смутить веселость их, / И дерзко бросить им в глаза железный стих...» — II, 137).

«Искусство и правду» воспринимали как своеобразную причуду уже через несколько лет после публикации. Н. А. Добролюбов сардонически отозвался об этом произведении в своей знаменитой статье «Темное царство» (1859). Впрочем, не только Добролюбов, принципиальный противник Григорьева, иронично относился к его произведению. В 1863 году, через девять лет после публикации «Искусства и правды», Григорьев писал в адресованном себе самому стихотворении «Послание к критику “Якоря”»: «Ты Рашель, любезный мой, ругал...»⁵ В рассказе «Великий трагик» (1859) Григорьев отказался обсуждать собственное произведение: «— Не совестно вам было написать ваше стихотворение “Рашель и правда”?»

— Да вы где и в чем видели Сальвини? — спросил я, не отвечая по *многим* причинам на его вопрос⁶.

Между тем, в 1854 году, когда стихотворение Григорьева только появилось, оно вызвало несколько другую реакцию. Общим для читателей обеих эпох было впечатление, что «Искусство и правда» — произведение нелепое. Однако конкретные мотивы недовольства на фоне более поздних откликов были необычны. «Русофильство» Григорьева, многократно повторявшего слова о «великорусской» природе творчества Островского, не привлекло еще к себе столь пристального внимания, как несколькими годами позже. Впрочем, Н. Ф. Щербина выступил с сатирическим посланием к Островскому «После чтения одной “Элегии — Оды — Сатиры” (Диатриба Близорукой Зависти)» (1854). Представления Григорьева о ценности купечества, которое критик считал носителем народности, резко отвергались Щербиной, — он писал, что подлинно национальное

⁴ Там же. С. 110.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ Григорьев А. А. Воспоминания. Л., 1980. С. 272 (серия «Литературные памятники»).

начало не только не противоречит ориентации на западную культуру, но и предполагает эту ориентацию:

Блеснула с Запада нам света благодать,
Мы к свету истины стремимся всей душою, —
И вот, задумали порыв наш задержать
Кликуши вещи татарской стариною!..⁷

Резко отозвались об идеологии стихотворения и старшие славянофилы, недовольные тем, что Григорьев подходил к «великорусскому» началу с более нетерпимых и государственнических позиций, чем они сами⁸. Тем не менее, подобная реакция была далеко не самой типичной.

Прямо не заявленное, но подразумеваемое всей композицией стихотворения противопоставление Шекспира Островскому, причем в пользу последнего, вообще не привлекло внимания читателей. Григорьев еще с начала 1852 года уверенно ставил Островского на первое место в современной русской литературе и постоянно повторял, что лишь Островский способен сказать некое «новое слово»⁹. К «Искусству и правде» многие современники отнеслись как к экстравагантной форме выражения этой идеи. Споры об Островском, и без того ожесточенные, с появлением пьесы «Бедность не порок» в печати и впечатляющим успехом на сцене продолжились еще более бурно, причем участие в них принимали самые разные авторы, включая Н. Г. Чернышевского, Ф. А. Кони, Е. Н. Эдельсона и др.¹⁰ Однако в этом не было ничего необычного на фоне недоуменных

⁷ Щербина Н. Альбом ипохондрика: Эпиграммы и сатиры. Л., 1929. С. 49. Щербина и Григорьев к 1854 году вообще были невысокого мнения друг о друге. В черновом варианте «Искусства и правды» Щербина был в достаточно грубой форме оскорблен.

⁸ См. об этом: Зубков К. Ю. «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Поэтика. Эстетика. Полемика. М., 2012. С. 166–169.

⁹ Впервые это выражение употребляется по отношению к Островскому в статье Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», однако еще годом ранее, в статье «Русская литература в 1851 году», критик намекал на то, что Островскому суждено прийти на смену Гоголю, уже сказавшему свое «новое слово». О содержании этого понятия см.: Terras V. Apollon Grigoriev's Organic Criticism and Its Western Sources // Western Philosophical Systems in Russian Literature: A Collection of Critical Studies. University of Southern California Press, 1979. P. 74, 86; Вдовин А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. С. 129.

¹⁰ См.: Ерофеева О. А. «Бедность не порок» в журнальной критике 1854 года // А. Н. Островский: Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Шуя, 2010. Вып. 3. С. 107–114.

отзывов, вызванных более ранними пьесами Островского. В этом отношении «Искусство и правда» было для современников, в некотором смысле, вполне ожидаемым литературным скандалом.

Неожиданное сравнение П. М. Садовского в роли спившегося купца Любима Торцова и последней представительницы классической школы актерской игры современникам также не казалось парадоксальным, поскольку было вызвано объективными обстоятельствами: «...из-за прошлогоднего пожара в Большом театре <...> Рашель и ее восторженная дворянская аудитория вынуждены были перейти в соседний Малый театр, деля его сцену и зал с энтузиастами новой пьесы Островского. Ежедневно по утрам там давались трагедии французского классицизма, в которых играла Рашель, а вечером публика, представленная в основном средними сословиями и купцами, рукоплескала комедии “Бедность не порок”»¹¹. И своеобразный патриотизм Григорьева, и его резкая оценка французской актрисы были, помимо общей эволюции воззрений критика и творчества близкого ему Островского, связаны с международными отношениями России с Францией, — их напряженность в итоге разрешилась Крымской войной. Для московской публики было вообще характерно вызванное политическими вопросами отрицательное отношение к Рашель¹².

Григорьев был далеко не единственным критиком, обрушившимся на французскую артистку. Так, обозреватель журнала «Пантеон» (возможно, его редактор Ф. А. Кони) писал по поводу предстоявших гастролей Рашель в Москве: «...Москва <...> не будет восхищаться теми криками и завываниями старой трагедии, которыми восхищались французские классики, не будет приходить в восторг от этой, иногда даже неуместной, скороговорки и обиденной речи, смешанной с романтическими криками, отчего приходили в восторг французские романтики <...> но наверно восхитится она именно тем, что действительно хорошо в этой артистке, а именно прекрасным представлением анализа страстей, более или менее таящихся в уголке сердца каждого человека...»¹³ Не был Григорьев и единственным автором, писавшим о Рашель стихи. В. Г. Бенедиктов посвятил гастролям артистки стихотворение под выразительным названием «Первая европейская трагическая актриса». Восторженно описывая выступления Рашель, Бенедиктов проводил

¹¹ *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1820–1864 гг.) / Пер. М. А. Шерешевской. СПб., 2000. С. 122.

¹² См.: *Арсеньев К.* Из театральных воспоминаний // Голос минувшего. 1917. № 1. С. 235.

¹³ Пантеон. 1854. № 2. Московский вестник. С. 16.

параллели между нею и русскими актерами, однако в качестве наиболее значимого трагика называл не П. С. Мочалова, как Григорьев, а незадолго до того скончавшегося В. А. Каратыгина:

Рашель! Твоей игрой всеильной
Мне зрится вызванная тень:
Наш трагик¹⁴, раннею кончиной
От нас оторванный, восстал
И, устремив свой взор орлиный
На твой триумф, вострепетал.¹⁵

Осуждая Рашель и полемизируя с Бенедиктовым (видимо, сознательно), Григорьев также был не одинок. В начале 1855 года обозреватель «Отечественных записок» (возможно, С. С. Дудышкин) иронично писал: «...потерпела же одна Рашель, гневно порицаемая двумя стихотворениями г. Григорьева и В. Зотова (“Москвитянин» и “Пантеон”)). Г. Григорьев видел в ней олицетворенную классическую ложь, г. В. Зотов — сребролюбивую еврейку. После стихов г. Григорьев написал похвальную критическую статью стихам г. В. Зотова, а после этой критической статьи г. Зотов написал, с своей стороны, похвальное слово стихам г. Григорьева — и тем дело кончилось, к обоюдному удовольствию»¹⁶. Критик «Отечественных записок» здесь был не вполне точен. В. Р. Зотов действительно опубликовал стихотворение «Знаменитой артистке», построенное на осуждении Рашель как корыстной актрисы, желающей денег и власти над публикой:

Нет! твой талант — поддельный дар!
Он для тебя не цель, а средство
Богатство с славою нажить,
Свое страдальческое детство
Довольством жизни искупить...¹⁷

¹⁴ Василий Андреевич Каратыгин — примеч. ред. «Северной пчелы».

¹⁵ Северная пчела. 1853. № 263, 26 ноября.

¹⁶ Отечественные записки. 1855. № 1. Отд. IV. С. 52.

¹⁷ Пантеон. 1854. № 1. Отд. I. С. 7; многочисленные рассуждения о гонорах Рашель см. также в статье Зотова «Рашель и классицизм» (Пантеон. 1853. № 11. История и теория искусства. С. 1–28); актриса сама постоянно «открыто обсуждала возможный заработок и не скрывала, что это ее немало волнует» (Зингер Г. Р. Рашель. М., 1980. С. 104). П. В. Анненков в письме к Тургеневу от 31 октября 1853 года утверждал, что Рашель — «ростовщица, которая все возвышает проценты с своего искусства» (Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу. СПб., 2005. Кн. 1. С. 35).

Стихотворение Зотова Григорьев в своем обозрении «Пантеона» выделил как одно из наиболее значительных произведений, опубликованных в журнале, выписал целиком и заметил, «что оно почти сходится в основе своей с нашим взглядом»¹⁸. Ответ «Пантеона», видимо, написанный Ф. А. Кони, был далеко не благоприятен для Григорьева. В статье низко оценивались и комедия Островского, и игра Садовского, и сочинения Григорьева. Впрочем, отзыв об «Искусстве и правде» был несколько более мягким: «Мы нашли несколько хороших стихов в этом неудавшемся стихотворении»¹⁹.

Таким образом, произведение Григорьева не выделялось ни на фоне творчества самого критика, ни на фоне большинства современных ему сочинений о Рашель. Между тем, именно «Искусство и правда» вызвала литературный скандал, причины которого поможет прояснить еще один отзыв — М. А. Дмитриева. 22 февраля 1854 года он писал редактору «Москвитянина» М. П. Погодину: «А я на вас до смерти сержусь, за то, что вы напечатали длиннейшие стихи Григорьева. Так и хочется тряхнуть стариной, двадцатью годами, и написать с десяток эпиграмм; но боюсь вашего гнева»²⁰. Несмотря на страх перед «гневом» Погодина, Дмитриев создал цикл из четырех эпиграмм на Григорьева и стихотворного обращения к редактору «Москвитянина»²¹. Из этих текстов Погодин напечатал только два наиболее мягких, построенных на развенчании претензий Григорьева на «железный стих», заявленных в эпиграфе к «Искусству и правде». В первой из эпиграмм «железо» григорьевского стиха трактовалось как материал для подковы:

Вы говорите, мой любезный,
Что будто стих у вас железный!
Железо разное: цена
Ему не всякому одна!
<...>
Иное годно для подков:
То для коней, то для ослов,
Чтоб и они не спотыкались!
Так вы которым подковались?²²

¹⁸ Г<ригорьев А. А.>. Пантеон. Журнал литературно-художественный, издаваемый Федором Кони. Взгляд на прошлый, 1853 год журнала и Обозрение 1-й книжки 1854 года // Москвитянин. 1854. № 5. Отд. V. С. 37.

¹⁹ Пантеон. 1854. № 4. Петербургский вестник. С. 17.

²⁰ НИОР РГБ. Ф. 231 (Пог/П). К. 11. Ед. хр. 9. Л. 12.

²¹ См.: РГАЛИ. Ф. 1571. Оп. 1. Ед. хр. 2525.

²² Москвитянин. 1854. № 5. Отд. VIII. С. 20.

Во второй стих Григорьева назван не «железом», а «увесистым бульжником»²³. Очевидно, Дмитриева более всего поразил эпитафия к «Искусству и правде», выразивший григорьевские претензии на «железный стих». Разумеется, тот факт, что Григорьев воспользовался эпитафией из лермонтовского стихотворения, сам по себе не мог впечатлить Дмитриева. Эпитафии из Лермонтова употреблялись, например, в стихотворении Е. П. Ростопчиной «Пустой альбом» (1841) или А. Н. Плещеева «При посылке Рафаэлевой Мадонны» (1853).

Необычность эпитафии состоит не в его наличии, а в том, что он предпослан отнюдь не лирическому стихотворению и вообще не произведению, относящемуся к «высокой» литературе. Лермонтовский эпитафия задает восприятие субъекта «Искусства и правды» как субъекта высокой лирической поэзии, что требует от читателя абсолютного доверия. Между тем, стихотворение Григорьева появилось в разделе «Смесь» журнала «Москвитянин», где печатались произведения, относящиеся, в лучшем случае, к периферии литературной системы: очерки, фельетоны, пародии, сочинения наподобие цитированных выше эпитафий Дмитриева, но не стихотворение, претендующее на лермонтовскую серьезность. По своему содержанию «Искусство и правда» — это рецензия на спектакль. Подобные сочинения для «Смеси» были вполне органичны, в отличие от эпитафий из Лермонтова и подобных ему поэтов.

Однако в «Искусстве и правде» нередки и указания — пусть и формальные — на связь с лирическим литературным родом. Это и стиховая форма, для рецензии не характерная, и подзаголовок «Элегия — Ода — Сатира», отсылающий сразу к трем лирическим жанрам, и эпитафия, задающий абсолютную серьезность поэтического голоса. Собственно, именно «железный стих», упомянутый в эпитафии и вызвавший насмешки Дмитриева, Григорьев считал главной заслугой Лермонтова в русской литературе, к историческому же значению творчества поэта автор «Искусства и правды» относился скептически: «Мы говорим здесь о даровании Лермонтова не как о великой возможности (потенции), говорим не о лирическом поэте, владевшем, в особенности в последних стихотворениях, медным литым стихом, не о писателе, лучше и проще которого не писал по-русски никто после Пушкина, мы смотрим с исторической точки зрения, смотрим на *дело* Лермонтова <...> и, к сожалению, должны

²³ Там же.

сознаться <...>, что дело это, если станешь судить его, как всякое человеческое дело, по последствиям, далеко не так значительно»²⁴. Своими эпитафами Григорьев отсылал именно к стиху и поэтическому голосу потенциально великого лирика, а не к «лермонтовскому направлению» в современной ему литературе, которое считал исчерпанным.

Парадоксальное слияние театральной рецензии и лирического стихотворения давало Григорьеву новые возможности. Русская критика первой половины 1850-х годов старалась по возможности избежать прямого выражения авторских чувств. Фигура автора скрывалась либо за всевозможными литературными масками (Новый Поэт — И. И. Панаев, Иногородный Подписчик — А. В. Дружинин, Эраст Благодеров — Б. Н. Алмазов)²⁵, либо за «объективными» рассуждениями. Прямое вторжение в критику лирического начала, предполагающего самоотожествление читателя с автором и принятие его позиции²⁶, позволило Григорьеву проводить рискованнейшие параллели и высказывать парадоксальные идеи. Вместе с тем, его произведение не превратилось в лирическое стихотворение, наподобие направленного против Рашель сочинения Зотова: в нем разбирались реальные спектакли, а поставленные проблемы были вполне в русле критики самого Григорьева 1854–1855 годов. Субъект речи в «Искусстве и правде», при всем ее «лиризме», не имеет ничего общего с героем григорьевской лирики, для которого характерны раздвоенность и принципиальная внутренняя противоречивость²⁷. Итак, эпитафа позволял Григорьеву подчеркнуть необычный статус «Искусства и правды» — произведения, резко отклонявшегося от правил сложившейся литературной системы, где критика и поэзия были жестко разделены.

Многие современники остро почувствовали нарушение Григорьевым литературной системы. В «Современнике» немедленно появилась пародия Козьмы Пруtkова (Вл. М. Жемчужникова) «Безвыходное положение (письмо к моему приятелю Апполинию в Москву)»:

²⁴ Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году // Григорьев А. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Пг., 1918. Т. 1. С. 104.

²⁵ См.: Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М., 2005. С. 81–89.

²⁶ См., например: Левин Ю. И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 66.

²⁷ См.: Виттакер Р. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1820–1864 гг.). С. 168–186.

Очистив главную творения идею
От ей несвойственных и пошлых положений,
Уж разменявшихся на мелочь в наше время,
Я отстранил и фальшь, и даже форсировку
И долго изучал, — без усталы, с упорством
Свое в изгибах разных внутреннее я.²⁸

Далеко не случайно, что орудием полемики стал именно Козьма Прутков, образ которого высмеивает саму литературную функцию высокого поэта, шаблонизированную в эпигонских сочинениях 1840-х годов²⁹. В следующем номере «Современник» выступил с заметкой от имени того же автора, в которой в ироническом духе приведены и отрывки из «Искусства и правды», и эпиграммы Дмитриева на Григорьева, оказавшиеся, по мнению Пруткова, еще хуже самого стихотворения Григорьева³⁰. В том же номере «Современника», что и пародия Пруткова, была помещена «фантастическая сцена из подземной литературы» И. И. Панаева за подписью Аполлиний ** под названием «Литературные гномы и знаменитая артистка», где сотрудники «Москвитянина» выведены гномами, один из которых постоянно пытается создать статью, опирающуюся на теорию Лессинга (явный намек на любовь Григорьева к немецким эстетическим трактатам), а другой читает свое произведение, состоящее из третьего раздела «Искусства и правды» и пародии на стихотворение Зотова о Рашель. Гномы сходятся на отрицательном отношении к актрисе, которая, по их мнению, вредит «национальному искусству»³¹. Эта реакция свидетельствует о том, что одним из наиболее непривычных для современников аспектов стихотворения Григорьева было нарушение сложившихся конвенций, определявших разграничение критики и собственно художественной литературы. Григорьев нарушил эти конвенции сознательно, и выразилось это в употреблении лермонтовского эпиграфа.

Едва ли можно найти в литературе 1840–1850-х годов другие примеры такого произведения. Однако историческая ситуация действительно диктовала необходимость перемен в соотношении

²⁸ Современник. 1854. № 3. Литературный ералаш. С. 35. См. об этом стихотворении: Берков П. Н. Козьма Прутков. Директор Пробирной палатки и поэт. К истории русской пародии. Л., 1933. С. 89–91.

²⁹ См.: Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 309; Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. Л., 1970. С. 211–215.

³⁰ Современник. 1854. № 4. Литературный ералаш. С. 52–54.

³¹ См.: Современник. 1854. № 3. Литературный ералаш. С. 28.

критики и литературы. Исторические события середины 1850-х годов вызвали потребность в прямом публицистическом осмыслении социальных и политических проблем, однако осмысление это было невозможно по цензурным причинам. В этих условиях литературная критика неизбежно должна была обрести особое значение, поскольку критик, с одной стороны, не был связан необходимостью соблюдать многочисленные конвенции художественной литературы, в которой обращение автора к обсуждению современных общественных вопросов от своего лица было невозможно, а с другой стороны, мог надеяться на то, что цензура пропустит обсуждение злободневных вопросов на литературном материале³². Разрушая границы между лирикой и критикой, Григорьев был одним из первых авторов, пытавшихся создать новый тип критической статьи. Меньше чем через два года после его произведения в печати начнут появляться «Очерки гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевского, в которых наиболее значительным деятелем русской литературы будет объявлен В. Г. Белинский. Цикл статей Чернышевского станет образцом для многих радикальных критиков 1850–1870-х годов, в том числе таких известных, как Д. И. Писарев и Н. А. Добролюбов. В это время критика стремится стать едва ли не более важным элементом литературной системы, чем лирика или роман³³. «Искусство и правда» Григорьева — одно из первых произведений, в которых наметилась эта трансформация системы литературы, хотя и далеко не в том виде, в каком она произошла в сочинениях радикальных критиков следующей эпохи.

³² Впрочем, надежды критиков, включая Григорьева, оправдывались не всегда (см.: *Спиридонов В. С.* Островский в оценке Григорьева // Ежегодник петроградских государственных театров: 1918–1919. СПб., 1922. С. 157–196).

³³ Ср.: *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996. С. 14.

Карине Алавердян
(Брюссельский Свободный
Университет,
Бельгия)

**Французский язык как способ
характеристики персонажа
в творчестве Лермонтова и Льва Толстого**

Отмечая, что русский язык в «Войне и мире» «сталкивается и смешивается с французским», академик В. В. Виноградов настаивал на необходимости «изучить и описать принципы этого соотношения и смешения двух языков»¹. Если язык Толстого в «Войне и мире» исследован довольно тщательно, то о двуязычии «Анны Карениной», на наш взгляд, известно не все. По мере нашего углубления в проблему «билингвизма» толстовских романов между «Войной и миром» и «Анной Карениной» обнаружилась до сих пор не замеченная принципиальная разница. Парадоксальным образом, оппозиция между русским и французским проявляется гораздо острее в «Анне Карениной», чем в «Войне и мире», и, соответственно, критика «европеизма» русского светского общества выглядит более целенаправленной. Другими словами, если в «Войне и мире» можно найти «положительные» случаи соотношения русского с европейскими языками, то в «Анне Карениной» практически все ситуации «билингвизма» имеют негативный характер.

Как справедливо утверждает В. В. Виноградов, кроме объективной функции передачи бытовавшего в российской дворянской среде двуязычия, французский язык выполняет у Толстого функцию характеристики персонажа, зачастую выявляя его «антинациональную»² сущность. Цель данного исследования

¹ Виноградов В. В. О языке Толстого: (50–60-е годы) // Литературное наследство. М., 1939. Т. 35–36. С. 123.

² Термин принадлежит В. В. Виноградову и употребляется им в связи с толстовской идеологией, направленной «против антинационального европеизма петербургской аристократии» (Там же. С. 121).

заключается в том, чтобы обнаружить в прозе Лермонтова и Толстого черты сходства и различия в трактовке проблемы «Россия — Запад». Для этого мы рассмотрим в компаративном аспекте критику «билингвизма» и подчинения западному влиянию в трех произведениях Лермонтова, расположенных в хронологическом порядке: речь пойдет об очерке «Панорама Москвы» и романах «Княгиня Лиговская» и «Герой нашего времени», которые будут сопоставлены с романом «Анна Каренина».

«Панорама Москвы» (Оппозиция Востока и Запада)

В очерке «Панорама Москвы», обнимая взглядом контуры древней столицы, Лермонтов замечает нарушенную гармонию в ее архитектурном облике. Глаз художника оскорбляет раскол между стилем допетровской византийской архитектуры и новейшими постройками в западном стиле. Автор противопоставляет старые и новые кварталы по ряду конкретных и абстрактных признаков. На протяжении всего очерка монументальному, прямолинейному Западу противопоставляется округлый, узорчатый Восток. Если памятники отечественной старины ассоциируются с низким, живым и сакральным, то постройки петровской эпохи — с высоким, мертвым и профанным.

Ближе к центру на смену антропоморфным сказочным, затейливым памятникам святой старины приходит рациональный и сухой европейский стиль. Там особенно выделяется громада Петровского театра, портик которого украшает застывший на одной ноге алебастровый Аполлон в алебастровой колеснице с тремя алебастровыми конями, «с досадою вззирающий на кремлевскую стену, которая ревниво отделяет его от древних святынь России!..» (VI, 370). Эмоциональный тон и повторяющиеся детали процитированного отрывка близки к толстовскому стилю. Тройное подчеркивание определения «алебастровый» в купе с прилагательным «неподвижный», конечно же, внушает читателю мысль об искусственности, холодности неоклассического архитектурного ансамбля.

Отдав дань уважения Поклонной горе, с которой Наполеон смотрел на Кремль, Лермонтов останавливается на строгом корпусе воспитательного дома: «На левом берегу реки, глядясь в ее гладкие воды, белеет воспитательный дом, коего широкие голые стены,

симметрически расположенные окна и трубы и вообще европейская осанка резко отделяются от прочих соседних зданий, одетых восточной роскошью или исполненных духом средних веков» (VI, 372). Как видим, Лермонтов прибегает к своему излюбленному методу контрастного показа, к которому впоследствии будет охотно обращаться Лев Толстой (ср.: симметричные высокие окна / маленькие темные окна, как зрачки; голые стены / стены, одетые восточной роскошью).

О том, что насильственная европеизация России Петром Первым привела к потере русской «непосредственности», писал Белинский, объясняя в связи с «Героем нашего времени»: «“Фауст” Гете есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века. Естественно, что такое состояние человечества нашло свой отзыв и у нас; но оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра»³. Еще до появления романа «Герой нашего времени», в 1833–1834 годах Лермонтова беспокоила проблема внешнего западного влияния не только на архитектуру родного города, но и на образование московской молодежи.

«Княгиня Лиговская»

(Скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты)

В романе «Княгиня Лиговская» Лермонтов так же, как позднее Толстой в «Анне Карениной», обличает светское общество, его холодность, пустоту и лицемерие. В лермонтовском описании светского общества много саркастических обобщений, которыми изобилует и роман «Анна Каренина». В обрисовке двух главных героев «Княгини Лиговской», блестящего офицера Печорина и бедного чиновника Красинского, доминирует метод контраста.

Богатого сына саратовских помещиков Григория Александровича Печорина в романе зовут «просто Жоржем» или *monsieur George*⁴. Не случайно сестра Печорина Варенька просит княгиню Лиговскую не обращаться к нему на русский манер: «Послушай, мой ангел, я не хочу, чтоб ты называла брата Григорий Александрович. Григорий

³ Белинский В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. С.-Петербург. 1840. Две части // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 254.

⁴ Негурова тоже именуется как на русский, так и на французский лад (Лизавета Николаевна, Лиза Негурова — *mademoiselle Negouroff*).

Александрович — это так важно: точно вы будто вчера токмо познакомились. Отчего не называть его просто Жорж, как прежде, он такой добрый» (VI, 167). Между тем у его антагониста нет иностранного имени, к нему обращаются только на русский лад: господин Красинский, Станислав Красинский. Примечательно, что ни в облике, ни в речи, ни в быту этого выходца из обедневшей польской дворянской семьи нет никаких «западноевропейских индикаторов». Даже книжку, в отличие от всех остальных персонажей романа, мать и сын Красинские читают не французскую, а русскую⁵.

С точки зрения «билингвизма», одним из самых распространенных заимствований является привычка дворян в семейном обиходе давать русским именам французские или английские уменьшительные эквиваленты. В большинстве случаев такое замещение русских имен иностранными нейтрально и не несет какой-либо смысловой нагрузки. Однако, как нам представляется, противопоставление французского имени Печорина русскому имени Красинского отвечает определенному авторскому замыслу. То же наблюдается и в «Анне Карениной», когда после свадьбы героини с Левиным на смену ее английскому имени «Кити» все чаще приходит русское «Екатерина».

Лермонтов, а вслед за ним Толстой не раз сравнивают московскую систему образования с петербургской, отдавая предпочтение Москве⁶.

В эпоху Пушкина и Лермонтова было принято упрекать светских женщин в недостатке образования и излишней мечтательности, порожденной французскими и английскими романами и драмами. О сестре Печорина иронически говорится, что она — шестнадцатилетняя девушка с хорошеньким личиком, богатым приданым и «блестящим воспитанием» (VI, 125). Когда при создании портретной характеристики Лизаветы Негуровой Лермонтов вернется к теме женского воспитания и образования, мы получим картину, по всем параметрам идентичную «цивилизационным схемам», которыми изобилует роман «Анна Каренина». «Цивилизационной схемой» мы условно называем мотивно-композиционную структуру, возникающую у Толстого в сценах, где происходит столкновение

⁵ «“Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым”, сочинение Н. П. Москва, в тип. И. Глазунова, цена 25 копеек» (VI, 172).

⁶ В «Княгине Лиговской» происходит светский спор, в котором Печорин берет сторону московского образования. В «Анне Карениной» Левин восхищается московским воспитанием Львова, ориентированным на русские ценности и приоритеты, тогда как Натали Щербацкая и Стива Облонский — сторонники петербургского подхода родителей к детям, отмеченного печатью эгоизма.

разных языков и, следовательно, культур. Обычно такая схема включает три компонента:

а) задается тема чтения, образования, воспитания, духовного роста;
б) даются «индикаторы западноевропейского цивилизационного выбора»: либо такие маркеры, как либерализм, католичество, феминизм, либо отсылки к западноевропейской культуре, языку, политике, экономике, моде и т. п.

с) следует элемент, имеющий отрицательную коннотацию: намек на фальшь, притворство, подражательность, предпочтение чужого родному, предательство...

Анализ функционирования такой «цивилизационной схемы» в романе «Анна Каренина» демонстрирует, что чем больше русский аристократ говорит по-французски и следует примеру Запада, тем менее он симпатичен Левину и автору-рассказчику⁷.

Подобная «цивилизационная схема» имеет место в «Княгине Лиговской», в пассаже о бессистемности и лакунах домашнего образования Лизаветы Николаевны: «У нас в России несколько вывелись из моды французские мадамы, а в Петербурге их вовсе не держат... Англичанку нанимать ее родители были не в силах... англичанки дороги — немку взять было также неловко: бог знает какая попадетя: здесь так много всяких... Лизавета Николавна осталась вовсе без мадамы — по-французски она выучилась от маменьки, а больше от гостей, потому что с самого детства она проводила дни свои в гостиной, сидя возле маменьки и слушая всякую всячину... Когда ей исполнилось 13 лет, взяли учителя по билетам: в год она кончила курс французского языка... и началось ее светское воспитание» (VI, 141). В результате такого воспитания девушка превращается в фальшивую жеманницу, приверженную западным канонам красоты: «бледность и худоба интересны... потому что француженки бледны, а англичанки худошавы...» (VI, 141).

Рассмотрим компоненты «цивилизационной схемы», которую представляет лермонтовское описание формирования личности Негуровой:

а) речь идет о воспитании героини;
б) в этом контексте присутствует определенное количество «индикаторов западноевропейского цивилизационного выбора»: «французские мадамы», «англичанки», курс французского языка и др.;

⁷ Гротескными примерами зависимости от Европы являются англоманка Бетси Тверская и офрануженная баронесса Шталь.

с) в итоге в качестве элемента с отрицательной коннотацией выступает фальшь: «из девочки вырастает искусственная жеманница».

Такое воспитание дворянских девочек влияет на их вкусы и приводит к тому, что, повзрослев, они влюбляются в того, кто лучше других говорит по-французски: «Между тем в зале уже гремела музыка, и бал начал оживляться; тут было все, что есть лучшего в Петербурге: два посланника, с их заморскою свитою, составленную из людей, говорящих очень хорошо по-французски (что, впрочем, вовсе не удивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах» (VI, 183). Даже в гораздо более благоприятных условиях богатой и благородной семьи Щербацких воспитание Кити и ее сестер оставляет желать лучшего. Во всяком случае, оно не раз приводит Левина в недоумение: «Для чего этим трем барышням нужно было говорить через день по-французски и по-английски...»⁸ Княгиня-мать Щербацкая восхищается Европой и старается, чтобы ее там принимали за француженку: «Княгиня находила все прекрасным и, несмотря на свое твердое положение в русском обществе, старалась за границей походить на европейскую даму, чем она не была, — потому что она была русская барыня, — и потому притворялась, что ей было отчасти неловко»⁹. А упорство, с которым ее старшая дочь Долли приучает детей говорить по-французски (и по-английски), вызывает следующую болезненную реакцию Левина: «И для чего она говорит по-французски с детьми? — подумал он. — Как это неестественно и фальшиво! И дети чувствуют это. Выучить французский и отучить от искренности»¹⁰.

Отсутствие собственного мнения и преклонение перед иностранцами являются постоянной чертой московского и петербургского высшего света. Об этом пишет Лермонтов в «Княгине Лиговской»: «...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» (VI, 124). Вполне похожи на толстовские многочисленные выпады Лермонтова против общества, которое собирается на балах и в театрах, против Петербурга как законодателя хорошего вкуса. Изображение Лермонтовым салонных бесед повторится в толстовских описаниях и диалогах. Причесанный «à la Russe» дипломат, говорящий по-русски «хуже всякого француза», выставляет напоказ свой патриотизм. В полную противоположность

⁸ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1934. Т. 18. С. 25.

⁹ Там же. С. 239.

¹⁰ Там же. Т. 19. С. 274–277.

позиции Лермонтова, обозначенной в «Панораме Москвы», он называет Москву гробницей, мертвым памятником старины и связывает все надежды на европейское будущее России с ее северной столицей: «Всякий русский должен любить Петербург: здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб подать дружескую руку Европе» (VI, 161). Русские «доморощенные дипломаты», прекрасно говорящие по-французски, но малознакомые с заграницей, самоуверенно заявляют, что «Россия государство совершенно европейское» (VI, 184).

В «Княгине Лиговской» вполне современно и в то же время в духе Толстого показано разрушительное действие общественного мнения¹¹ на репутации и судьбы людей: «Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит однако у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; в Англии, например, банкротство — бесчестие неизгладимое, — достаточная причина для самоубийства. Развратная шалость в Германии закрывает навсегда двери хорошего общества (о Франции я не говорю: в одном Париже больше разных общих мнений, чем в целом свете) — а у нас?..» (VI, 134). Знаменательно, что так же, как у Толстого, за обвинительной речью в адрес общественного мнения следует сравнение местных нравов с общеевропейскими. Как по содержанию, так и по форме и стилю (перечисление крупных западноевропейских стран, публицистический язык и риторический вопрос) этому отрывку имеются многочисленные аналоги в «Анне Карениной», в сценах, где либеральные сторонники внедрения западных форм управления государством и экономикой хвалят Европу и порицают русских. Следующие обвинительные слова Лермонтова об общественном мнении прекрасно подходят к трагедии Анны и ее мужа, попавших в скандальную историю: «О! история у нас вещь ужасная; благородно или низко вы поступили, правы или нет, могли избежать или не могли, но ваше имя замешано в историю... все равно, вы теряете все: расположение общества, карьер, уважение друзей... попасться в историю! ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась!» (VI, 133).

В речи Печорина гораздо чаще, чем у Красинского, смешиваются французский и русский языки. Голубая кровь и благородные манеры Красинского не защищают бедного чиновника от оскорбительных высказываний и намеков Печорина в его адрес. Именно с французского слова «à rgoros » (VI, 133) начинается он свой хвастливый и жестокий рассказ о том, как чуть было не раздавил какого-то оборванца. В этом

¹¹ Лермонтов использует оборот «общее мнение» (IV, 134).

Жорж близок к Вронскому, чаще других прибегающему к английской и французской речи.

Как «истинные» аристократы, Каренин и Вронский стараются не говорить по-русски в присутствии слуг. Но у Вронского это настолько вошло в привычку, что он не общается с Анной по-русски, находясь среди итальянского персонала в Венеции. В «Княгине Лиговской» разрыв между дворянством и народом выражается в том, что богатая дворянская знать и обслуживающий ее простой люд называют вещи разными именами и говорят на разных языках: «Надобно заметить, что у кучеров любимая их лошадь называется всегда Васью, даже вопреки желанию господ, наделяющих ее громкими именами Ахилла, Гектора... она все-таки будет для кучера не Ахел и не Нектор, а Васька» (VI, 124). Тут нельзя не вспомнить о лошади Вронского с французским именем Фру-Фру и об английском тренере верховой езды, который в обращениях к Вронскому всегда использует слово «сэр».

Аристократическая спесь, презрение к представителям демократических кругов — одна из самых неприятных черт Григория Печорина и Вронского. Интересно наблюдать в речевом поведении последнего, например, стремление уйти от конфликта с Анной при помощи французского языка, «употребляя местоимение “вы”, не имеющее того характера холодности, который оно имеет на русском языке»¹². Как видим, Толстой даже предполагает некую долю притворства в слишком вежливой манере французво общаться, сравнивая «французское излишество любезности»¹³ с грубой прямотой русского языка. Негативная окраска иностранной речи персонажей получает предвзятый характер. Вряд ли можно считать случайным совпадением то обстоятельство, что дурные события в жизни Анны так или иначе отмечены употреблением французского языка¹⁴. В романе «Анна Каренина» все французское ложно и фальшиво. Так считают и главные герои романа Анна и Левин. Беседа с Анной о французской живописи, Левин отмечает фальшь и условность: «...французы довели условность в искусстве как никто <...>. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию»¹⁵. И Анна

¹² Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 18. С. 428.

¹³ Там же. С. 251.

¹⁴ В пользу нашей гипотезы о негативной функции французского языка говорит, например, тот факт, что в кошмарном «зеркальном» сне Вронского и Анны зловецкий мужик произносит французские слова. Эта абсурдная подробность увеличивает ужас сновидения, предвещающего смерть Анны.

¹⁵ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 19. С. 1034.

отвечает ему в том же тоне, распространяя характеристику живописи на все французское искусство, включая литературу.

С самого начала романа «Княгиня Лиговская» подчеркивается зависимость образованного населения Санкт-Петербурга от Франции, причем эта покорность чужому мнению ассоциируется с чтением французских книг. При каждом появлении Негуровой ей неизменно сопутствует французский роман. Главные герои «Анны Карениной» тоже увлекаются чтением иностранных книг и газет. Даже Вронский, поглощая в ресторане кровавый стейк, читает французский роман. Хищническое, плотоядное отношение Вронского к книгам и его духовная пустота подтверждаются во время его путешествия в Венецию, где акт чтения снова приравнивается к еде: «И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины»¹⁶.

Как и Негурова, светские женщины в романе Толстого наделены книжным сознанием и зачитываются французскими и английскими романами. Часто ошибающаяся в людях из-за своих книжных фантазий Кити легко поддается влиянию католички мадам Шталь и Вареньки. Под впечатлением рассказов последней Кити мечтает последовать примеру парижской кузины Aline и заниматься благотворительностью в тюрьмах, раздавая Библию преступникам. А французское Евангелие, подарок баронессы Шталь, возымеет на Кити такое сильное влияние, что она на некоторое время задумается, не следует ли ей поменять «скромную» православную веру на «более высокую» католическую.

Даже Долли, вечно поглощенная заботами о детях, отлучившись из дома, примеряет на себя роль героини буржуазного адультерного романа: Дарья Александровна, думая о романе Анны, тоже придумывает для себя такой же роман «с воображаемым собирательным мужчиной»¹⁷. Но когда Долли посещает шикарный, целиком поставленный на европейскую ногу особняк своей золовки, она увозит оттуда неприятное ощущение притворства и фальши. Анна не только ящиками выписывает иностранную литературу от Готье, но и сочиняет и издает роскошную книгу для детей. Трагедия Анны в том, что она живет ложной, искусственной жизнью. Связав свое будущее с Вронским, она предает не только себя, но и своих

¹⁶ Там же. С. 691.

¹⁷ Там же. С. 903.

детей: бросает Сережу и, отказывая в материнской ласке своей родной малышке, посвящает себя дочери спившегося английского тренера.

**«Герой нашего времени»
(Обличение фальши и аффектации)**

Критики видели в Печорине воплощение холодного эгоизма и порождение западноевропейских веяний. В нравственной болезни, разъедающей душу людей типа Печорина, С. П. Шевырев обвинял в первую очередь ложное западное воспитание: «Апатия, следствие развращенной юности и всех пороков воспитания, породила в нем томительную скуку; скука же, сочетавшись с непомерною гордостью духа властолюбивого, произвела в Печорине злодея. Главный же корень всему злу — западное воспитание, чуждое всякого чувства веры»¹⁸.

В «западном» происхождении своего сплина признается сам герой Лермонтова Максиму Максимычу. На вопрос последнего: «А все, чай, французы ввели моду скучать?» — «Нет, англичане», — отвечает Печорин и слышит от штабс-капитана странное заключение: «Да ведь они всегда были отъявленные пьяницы?» (VI, 233)¹⁹.

Самым несимпатичным героем «Княжны Мери» считается антагонист Печорина Грушницкий. В. А. Мануйлов даже говорит о «ничтожности» этого персонажа: «Разгадав Грушницкого, Печорин точно воспроизводит в своих записях его речь и этим окончательно раскрывает его ничтожность»²⁰. К этому точному определению остается добавить, что фальшивые фразы Грушницкий слишком часто произносит по-французски. Из всех персонажей романа Грушницкий занимает первое место по частотности употребления французского языка, французские цивилизационные индикаторы просто зашкаливают в его портрете. Едва появившись на страницах романа, он жалуется Печорину на необразованность местных барышень, на то, как они ужасно говорят по-французски. В московском франте Раевиче Грушницкий критикует все: огромную

¹⁸ Шевырев С. П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 91.

¹⁹ Предполагаемое пьянство англичан имеет аналогию у Толстого — пьяницей в «Анне Карениной» оказывается английский тренер Вронского.

²⁰ Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб., 1996. С. 44.

золотую цепь, голубой жилет, толстую трость — «точно у Робинзона Крузое!», бороду и стрижку «à la poujik» (VI, 265).

Сентиментальный пафос Грушницкого сопровождается ироническим комментарием Печорина: «Надобно заметить, что Грушницкий из тех людей, которые говоря об женщине, с которой они едва знакомы, называют ее *моя Мери, моя Sophie*, если она имела счастье им понравиться» (VI, 276). По контрасту с преувеличенной страстью Грушницкого в чувствах, связывающих Печорина и Веру, нет фальши — нет и французских слов в их диалогах.

Чтобы привлечь к себе внимание дам, Грушницкий драматично опирается на костыль и громко произносит по-французски напыщенные мелодраматичные фразы. Французская речь, игра и притворство — таковы акцентированные характеристики его поведения. Печорин даже восхищается его актерскими способностями: «В эту минуту Грушницкий уронил свой стакан на песок и усиливался нагнуться, чтоб его поднять: больная нога ему мешала. Бедняжка! Как он ухитрялся, опираясь на костыль, и все напрасно. Выразительное лицо его в самом деле изображало страдание» (VI, 266).

Оба мужчины в жизни Анны жили искусственной жизнью. Каренин прятался от сложностей реальной жизни за бумагами, Вронский «вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно жизнью, уже воплощенной искусством»²¹. Однако смена масок, игра в перевоплощения и подражательность в большей степени присущи Вронскому, чем Каренину. Недаром он так ценит искусство перевоплощения французских актрис. В Венеции, делая вид, что он «не столько русский помещик, егермейстер без службы, сколько просвещенный любитель и покровитель искусств»²², Вронский облачается в костюм художника и даже некоторое время играет роль мецената. Не удивительно, что когда речь заходит о вторичности живописной манеры Вронского, на первый план вновь выдвигается злополучный французский «цивилизационный индикатор»: «Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме»²³. В поведении Вронского и Грушницкого много искусственности, они любят производить эффект, но приземленны и скудны душой.

Грушницкий слывет отличным храбрецом, но тут же оказывается, что это не русская храбрость. В итоге он трижды ведет

²¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. Т. 19. С. 692.

²² Там же. С. 693.

²³ Там же. С. 692.

себя как предатель. Сначала в очередной тираде проскальзывает его безразличие к родине: «Что для меня Россия!» — отвечает он на вопрос княжны, намеревается ли он прожить всю жизнь на Кавказе (VI, 282). Затем он устраивает ночную засаду на Печорина, собираясь скомпрометировать княжну Мери, и, наконец, соглашается на подлые условия дуэли.

Заключение

Исходя из того, что для характеристики Грушницкого используется «цивилизационная схема» (с множеством «западноевропейских индикаторов» и фальшью в качестве элемента с отрицательной коннотацией), можно заключить, что «цивилизационные схемы» «Анны Карениной» восходят к «Герою нашего времени». У многих русских писателей XIX века «ничтожный» персонаж описан как получивший «псевдозападное» воспитание и злоупотребляющий иностранной речью, но именно у Лермонтова находится идеальный прообраз толстовской «цивилизационной схемы». Следовательно, Лермонтова можно считать предшественником и вероятным вдохновителем трактовки проблемы «билингвизма» и европеизма российского высшего света в «Анне Карениной».

И Лермонтов, и Толстой не терпели фразерства, причем для обоих писателей неискренность ассоциировалась с французским языком. Глубинная общность, возникшая между «Княгиней Лиговской», «Героем нашего времени» и «Анной Карениной», заключается в том, что критика европеизма в них — не самоцель, а полемический способ изобличить подмену ценностей и фальшь, царящие в высшем обществе. В этой связи чрезвычайно важно высказывание А. Фета об истинной причине смерти Анны: «Анна настолько умна и честна и цельна, чтобы понять всю фальшь, собранную над ее головой ее поступком, и бесповоротно всеми фибрами души осудить всю свою невозможную жизнь»²⁴.

Помимо того, что романы «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» и «Анна Каренина» критически описывают одно и то же светское общество (как видим, мало что изменилось в западных пристрастиях российской элиты за три десятилетия), их авторами движет общая обеспокоенность по поводу русской идентичности.

²⁴ Фет А. А. Что случилось по см<ерти> Анны Кар<ениной> в Русск<ом> В<естнике> // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 234.

С. Д. Титаренко
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Мифопоэтический универсум Лермонтова в фокусе исканий Серебряного века

А. Блок писал о забвении Лермонтова к концу XIX века и трафаретности его восприятия в статье «Педант о поэте», отмечая, что «только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову...»¹. В эпоху Серебряного века происходит не только возврат, но и преобразование традиций Лермонтова поэтами и писателями разных поколений: от декадентствующих символистов 1890–1910-х годов до «незамеченного» поколения русской эмиграции 1920–1930-х годов. Наиболее радикальному пересмотру Лермонтов и его поэзия были подвергнуты в русле русского символизма. Поэтому в центре нашего внимания будет преимущественно символизм. Не претендуя на охват всего материала, мы хотели бы продемонстрировать перекодировку мифопоэтического универсума Лермонтова как определенной поэтической системы.

«Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен», — писал Б. Ю. Поплавский в 1930-е годы². Показательно, что переосмысление поэтического наследия Лермонтова осуществлялось в культуре Серебряного века сквозь призму готического мифа. В книге «Закат Европы», объясняя европейскую готическую душу, О. Шпенглер писал, что для нее характерно представление о доминантности мирового зла, она устремлена к метафизике, поэтике смерти и умирания в невыразимом порыве к сверхчувственному.

О неоготической трактовке поэзии Лермонтова и пойдет речь в связи с трансформацией понимания его мифопоэтического

¹ М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 399.

² Поплавский Б. По поводу... <...> «Новейшей русской литературы» // Числа. 1930–1931. № 4. С. 171.

универсума. По определению В. Н. Топорова, мифопоэтический универсум — «не просто широкое, развертывающееся вовне, открытое, свободное (точнее — вольное) пространство. Это пространство к тому же организовано изнутри в том отношении (по меньшей мере), что оно расчленено, состоит из частей и, следовательно, предполагает две противоположны по смыслу операции, удостоверяющих, однако, единое содержание — составность пространства. Речь идет об операциях членения (анализ) и соединения (синтез)»³. Нас будут интересовать поэтому не только бесконечно возрождающиеся тексты-мифы, мифомотивы и мифологические сюжеты, восходящие к Лермонтову, но и — прежде всего — их преобразование и трансформация в авторских стратегиях реципиентов. Чтобы произошло такое преобразование, пространство лермонтовских текстов должно было обрести свойство инаковости, то есть стать расчлененным и заново организованным изнутри системы, подразумевающей перекодировку. Универсальными модусами такой системы являются архетипическое, символическое и мифологическое.

В конце XIX — начале XX века критический взгляд на Лермонтова обнаруживает в его творчестве фундаментальное настроение философствования, онтологическую аналитику как необходимость возобновления вопроса о смысле бытия как такового. Лермонтовская традиция переживается в философской рецепции, включается в процесс метаморфоз и трансформаций, в полифункциональное поле неомифологизма Серебряного века и вовлекается в процесс преобразования миметического сознания⁴.

Поэтому интерес к творчеству Лермонтова на рубеже XIX–XX веков выходит за границы литературы. Лермонтов находится в центре философской рефлексии В. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Вяч. Иванова, А. Белого, которые переводят поэтику Лермонтова в метафизическое русло, формируя неоготический лермонтовский миф. Проблема метафизики Лермонтова ставится в конце XIX — начале XX века Вл. Соловьевым, поднимающим

³ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 240.

⁴ См. об этом: Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика. СПб., 2003; Бычков В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века // Античность и культура Серебряного века / К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 8–17; Колобаева Л. А. Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов // Там же. С. 93–103.

проблему «нищестанства» Лермонтова в лекции «Судьба Лермонтова», затем Мережковским («М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»).

Яркий пример характеристики лермонтовского универсума был дан Д. С. Мережковским. Основные черты, на которые он обратил внимание, — замкнутость и демоничность образа поэта *vates*. Вместе с тем он ввел христианский аспект понимания лермонтовской религиозности, не ограничиваясь негативной метафизикой зла, находя важнейший позитивный полюс. Христианское у Лермонтова, писал он «“не от мира сего”»⁵, то есть оно онтологично как устремленность к трансцендентному. По мысли В. М. Марковича, онтологизм творческой системы Лермонтова впервые был определен Д. Мережковским, и «речь шла о движении мимо Христа — к религии Матери»⁶.

В. С. Соловьевым, Д. С. Мережковским, А. А. Блоком, А. Белым, Вяч. Ивановым была создана «легенда» об исключительности Лермонтова, его судьбе и даре и намечена парадигма постижения его поэтики в русле философских и художественных исканий рубежа веков. Лермонтова стали понимать как поэта, для которого характерна метафизическая свобода, субъективный идеализм, поэтизация абсолютного зла, иррациональность, «второе зрение». «Лермонтов, несомненно, — пишет Соловьев, — был гений, то есть человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, свободный...»⁷

С творчеством Лермонтова в сознании символистов связывались устойчивый нищестанский, богоборческий, богочеловеческий комплекс (Соловьев, Мережковский, Бальмонт, Брюсов, Блок), философия трагедии личности (Соловьев, Ходасевич), сюжеты софиологического и гностического мифов. Метафизическое вопрошание Лермонтова было воспринято сквозь призму гностических (Соловьев), теософских (Бальмонт), антропософских (А. Белый) и розенкрейцерских (Вяч. Иванов) мифологем. Выразительна характеристика Лермонтова в статье Вяч. Иванова «Заветы символизма»: «...серафический (как говорили в средние века) и вместе демонический (как любил выражаться Гете)

⁵ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 363.

⁶ Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // Михаил Лермонтов: Pro et contra. С. 26.

⁷ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 445.

Лермонтов, в гневном мятеже и в молитвенном умилении равно томимый “чудным желаньем”, тоской по таинственному свиданию и иным песням, чем “скучные песни земли”, — Лермонтов, первый в русской поэзии затрепетавший предчувствием символа символов — Вечной Женственности, мистической плоти рожденного в вечности Слова»⁸.

Философская традиция восприятия выделяла глубоко понятый ею платонизм творчества Лермонтова, воспринятый, вероятнее всего, через круг шеллингианцев, и христианские основания его творчества. Но главным было ощущение философско-символического выражения Лермонтовым метафизической, трансцендентной реальности.

Универсум как философское понятие предполагает становление образов-понятий сущее — существование, бытие — небытие. Эти и другие категории лермонтовского мифопоэтического универсума основаны на преломлении метафизических категорий, которые были важнейшими для русского символизма: Иной мир, Мироздание, Бог, Человек, Демон, Ангел, Дух, Земля, Рай, Добро, Зло, Душа, Смерть, Природа, Вечность, Вечное Материнство, Вечно-Женственное, Мировая гармония. Большую роль играла в этой системе представлений концепция поэта-медиума. Она формировалась в символистском мировосприятии, начиная от моделей, представляющих Лермонтова ницшеанским сверхчеловеком и демоническим демиургом, вплоть до возведения его к образу люциферического играющего гения, демона маскарада (Бальмонт) или орфического и дионисийского истолкования в русле христианского платонизма (Вяч. Иванов).

В центре внимания символистов на всех этапах их творчества была проблема абсолюта и абсолютного мира, абсолютного времени, воплощенных в поэзии Лермонтова как вечность и неизреченное, Бог и душа (демоническая или ангелоподобная). Основные лермонтовские метафизические образы-понятия соответствовали символистской парадигматике: Иной как Абсолют («... что судит нас Иной...») — из стихотворения Лермонтова «Оправдание», II, 176) и Иной Мир как Первообраз («В уме своем я создал мир иной...») — стихотворение «Русская мелодия», I, 34), Иная жизнь как Абсолютное Время («Я жил века и жизньню иной, / И о земле позабывал...») — стихотворение «1831-го июня 11 дня», II, 177), Иные Образы как Первоначала и Неизреченное («И образов иных существовань; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, но не дал им названья...») — «Русская мелодия», I, 34).

⁸ *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 597.

Лермонтовский текст в лирике Соловьева и у поэтов-символистов чаще всего предстает не как реминисценция и интертекстуальное вкрапление, но как отражение и претворение трансцендентного «Иного Мира». Множественные зеркальные образы-понятия лермонтовского универсума находим у разных поэтов: «Есть в мире здешнем — мир иной. / Есть ужас тот же, та же тайна...» (Д. Мережковский)⁹, «Настанет мир иных скитаний, иных падений и высот...» (В. Брюсов)¹⁰, «Моя душа стремится в мир иной...» (К. Бальмонт)¹¹, «И замену миры иными...» (С. Городецкий)¹². Иной Мир — лермонтовская метафизическая сфера, или небытие, невыразимый мир потустороннего и мистического, сфера иррационального. А. Ханзен-Леве отмечает, что некоторые центральные символы в русском символизме — категории философского мышления — возникли как отражение понятия «Мир Иной»; такова, например, «прозрачность» у Вяч. Иванова¹³.

Религиозная составляющая лермонтовского метафизического образа Мира Иного была глубоко преобразована уже в поэзии В. Соловьева, а через него — у многих поэтов-символистов. Соловьев выделил мифологемы, сопряженные его лирике, например, лермонтовскую лазурь из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» («С глазами, полными лазурного огня...» — II, 137). Лазурь стала центральным образом Иного Мира в поэзии Соловьева, софиологическим философским символом. Об этом свидетельствуют его стихотворения «О, как в тебе лазури чистой много...», «У царицы моей есть высокий дворец...», «Вся в лазури сегодня явилась...» и поэма «Три свидания». Поэт-философ делает мифопоэтический образ лермонтовской лазури знаком Иного мира, трактуя лазурь как вечно постигаемую идею Софии. В статье «Общий смысл искусства», приводя в качестве примера фрагмент из стихотворения Лермонтова «Есть речи — значенье...», Соловьев выделил магически-преобразовательную функцию лермонтовской поэзии, связывающую «нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или

⁹ Мережковский Д. С. Двойная бездна // Мережковский Д. С. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 546.

¹⁰ Брюсов В. Я. К близкой // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 314.

¹¹ Бальмонт К. Лунный свет // Серебряный век русской поэзии. М., 1993. С. 44.

¹² Городецкий С. Отец и сын // Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 70 (Библиотека поэта. Большая серия).

¹³ Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм начала века: Космическая символика. С. 413.

если угодно с бытием *an sich* всего существующего)»¹⁴. Интересен подмеченный Соловьевым уникальный прием сна во сне или видения во сне из стихотворения «Сон» Лермонтова, в котором, по словам философа, осуществлено проникновение в иную реальность: «Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна — сновидение в кубе»¹⁵. Подобный прием, позволяющий узреть Иной Мир, находим в стихотворении Соловьева «Из Платона» («На звезды глядишь ты, звезда моя светлая...»).

С точки зрения динамики формирования готической составляющей лермонтовского мифа существенно, что в 1890-е годы многие поэты-символисты опирались на идею эстетизации зла и представление об антиномичности поэтического сознания поэта-романтика (дуализм понимался в русле символистского христианского гностицизма и ницшеанства). Восприятие традиций Лермонтова складывается на постромантической основе как наиважнейшей для русского символизма, большую роль играют лермонтовские антиномии: Бог-Демон, Небо-Земля, Любовь-Ненависть, Добро-Зло. С опорой на них демонический миф Лермонтова трансформируется в дьяволический и люциферический, миф пророчества — в мессианский и эсхатологический, миф гениальности — в сверхчеловеческий, миф трагической любви и провиденциальный миф о ранней смерти — в танатологический, миф скитания и одиночества — в мифопоэтический религиозно-философский сюжет отпадения души от неба.

В поэзии Мережковского, Брюсова, Гиппиус, Бальмонта и других поэтов складывается не без влияния Лермонтова и Ницше дьяволический дискурс, характерный для русских символистов. На тотальную демонологию символизма обратил внимание А. Ханзен-Леви¹⁶. Лермонтовский текст в гиперпалимпсесте символистов — лишь основание для дальнейших напластований и игры. Но художник, понимаемый как играющий демиург, оказывается сопряжен лермонтовскому демоническому всеотрицающему Я, абсолютизируется его безоговорочная императивность, пассивность, депрессивность и всеотрицание. Творческая и личностная рефлексия Лермонтова («Я — или Бог — или никто!» — II, 33) становится доминантной, например, для Гиппиус, Брюсова, Бальмонта.

¹⁴ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. С. 134.

¹⁵ Соловьев В. С. Лермонтов // Там же. С. 449.

¹⁶ Ханзен-Леви А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм. СПб., 1999. С. 57–61.

В центре внимания поэтологии символизма — «эстетизация зла», двойственность, «запредельность», «пророческий дар», как, например, в стихотворении Брюсова «Люцифер» («Я — первый, до века восставший...»). Это — эстетика лермонтовского исповедания, переведенного на язык всеотрицания Ницше и пессимизма Шопенгауэра. Наблюдается трансформация образа Демона в символы Сатаны, Люцифера, Антихриста у Мережковского, Бальмонта, Сологуба. Поэты первого поколения символистов, по мысли А. Ханзен-Леве, «перебрасывают мост от романтического поэта-первооткрывателя и создателя “иного мира” к дьяволическому поэту-демиургу»¹⁷.

В 1900–1910-е годы поэты-символисты проявляют интерес к лермонтовскому космизму, трактуя его как восхождение к идеальному. Интертекстуальные подтексты, восходящие к сочинениям Лермонтова, организуются в единый мифопоэтический сюжет на основе идеи памяти — так происходит, например, у Вяч. Иванова¹⁸. Мифы о мире, о жизни, о пути и судьбе поэта создаются Блоком. Вяч. Иванов преобразует идею лермонтовского «Пророка» в «пустынника духа» и «Диониса растерзанного». В статье «Копье Афины» он пишет, что все поэты — «пустынники духа», они несут печать лермонтовского пророка.

Основная установка поэтов-символистов — преобразование языка образности и мотивной системы Лермонтова, усиленный интерес к визуальной и музыкальной проблеме его стиха. Показательны статья А. Белого «О теургии», в которой магизм музыкальных образов поэзии Лермонтова трактуется как теургия, или статья Блока «Педант о поэте». Основные понятия-образы, которые находятся в центре внимания, — тайна, сон и явь, звук как символ Иного Мира. Если для символистов 1890-х годов были важны дихотомия и дуальный архетип, то в последующие годы наблюдается попытка синтеза универсальных образов и мотивов Лермонтова, о чем Вяч. Иванов пишет в ряде статей — прежде всего это «Копье Афины», «Поэт и чернь», «Лермонтов». Эзотерическая и мистическая составляющие символистского сознания определяют их интерес к астральным символам и мотивам, мотивам ночной стороны

¹⁷ Там же. С. 311–312.

¹⁸ О лермонтовском подтексте в мифе поэта у Вяч. Иванова см.: *Йованович М.* Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова // *Cultura e memoria: Del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov.* Firenze, 1988. Т. 2. С. 59–82.

души как символике бессознательного — это проявляется, например, в творчестве А. Блока, Вяч. Иванова.

Наблюдается «перекодирование» языка Лермонтова, например, языка стихотворения «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...») в духе готической поэтики призраков и деструктивной ангелологии символизма. Примерами могут служить стихотворения «Ангел бледный» Брюсова («Ангел бледный, синеглазый...»), «Темный ангел» Мережковского («Темный ангел одиночества...»), «Воплощение» Вяч. Иванова («Мой ангел, где я...»). Трансформация Ангела в Демона или даже в Люцифера, наблюдается, например, у Брюсова («Ангел бледный», «К портрету М. Лермонтова», «Люцифер»), Бальмонта («Демоны»), Сологуба («Люцифер человеку»).

Множественные трансформации образа демона встречаются в поэзии А. Блока и Вяч. Иванова. Так, у Вяч. Иванова Демон — это демон-жалю, демон-Эрос в стихотворении «Кратэр» (сборник «Эрос»), демон-соглядатай — в стихотворении «Пчела» (книга «Свет вечерний»), ангел-двойник, похожий на «даймона» Сократа в стихотворении «Бессонница» (книга «Cor Ardens»):

Казни ль вестник предрассветный,
Иль бесплотный мой двойник,
— Кто ты, белый, что возник
Преодо мной, во мгле просветной
<...>

Мой судья? палач? игемон?
Ангел жизни? смерти демон?
Брат ли, мной из ночи гроба
Изведенный?
Мной убитый,
— Присужденный
На томительный возврат?

Супостат —
Или союзник?
Мрачный стражник? бледный узник?
Кто здесь жертва? — кто здесь жрец?
Воскреситель и мертвец?¹⁹

¹⁹ Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. 2. С. 307–308.

Таким образом, тексты Лермонтова входят в поэзию Соловьева, Мережковского, Брюсова, Бальмонта не только на правах автономии, без «срастания» их с текстами самих поэтов-символистов, но и становясь органичными для новой системы. В этом случае в русле неоготики символизма создаются новые комбинации узнаваемых мотивов, наблюдается их включение в художественные миры на основе мифотворческой функции.

Н. П. Лебеденко

*(Измаильский государственный
гуманитарный университет,
Украина)*

**Мережковский о Лермонтове
(Интерпретация категории памяти
в творчестве Лермонтова)**

Осмысление памяти как культурно-исторической категории содержится еще в трактате Аристотеля «О памяти и воспоминании», в котором философ определял память как «собрание мыслительных образов и чувственных впечатлений», утверждая при этом, что художественные образы являются результатом творческой переработки ощущений, сохраненных в памяти¹.

Основное внимание и разработка проблемы памяти заслуженно принадлежат двум последним столетиям, о чем свидетельствуют труды Э. Геринга, Х.-Г. Гадамера, Т. Рибо, П. Жане, З. Фрейда, А. Бергсона, К. Г. Юнга, Н. Бердяева, В. Бехтерева, Л. Выготского, М. Хвальбакса, Р. Барта, М. Дюфрена и многих других. В результате исследований психологов, философов и социологов категория памяти получила такое научное обоснование, которое позволило проникнуть в святая святых человеческого сознания, расширило границы представления о роли и функции памяти в сфере интеллектуальной и социальной деятельности человека, открыло возможности для проникновения в суть творческого процесса. Разумеется, такой мощный всплеск интереса деятелей науки к предмету не мог не привлечь внимание литературоведов, поскольку память является фундаментальной основой именно литературного творчества.

Теоретические основы современного подхода к этому вопросу были заложены в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, А. Лосева, Ю. Лотмана и др. Так, М. Бахтин, выделяя два типа памяти — память фольклорную и память культурную, саму категорию памяти

¹ *Аристотель. О душе. М., 1937. С. 153.*

определяет как составную часть «большого опыта человечества»: «Эта большая память не есть память о прошлом (в отвлеченно-временном смысле); время относительно в ней. То, что возвращается вечно и в то же время невозвратно. Время здесь не линия, а сложная форма тела вращения»².

В русской культурной традиции конца XIX — начала XX века, когда усиливается интерес к постижению природы художественного творчества и как основы его — связи памяти и воображения, проблема памяти становится особенно актуальной. О роли памяти в художественном творчестве, как о культурной памяти, говорили русские писатели, особое внимание этой проблеме уделяли А. Блок и А. Белый, Вяч. Иванов и В. Брюсов, И. Бунин и А. Куприн и многие другие.

Если обратиться к интерпретации категории памяти философами-идеалистами, то их концепции, как правило, строятся со значительным уклоном в мистицизм. Так, например, П. Флоренский в работе «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах» (1914) определяет память как «творческое воссоздание из представлений — того, что открывается мистическим опытом в Вечности»³. В таком же метафизическом ключе осмысливает проблему памяти в творчестве Лермонтова Д. Мережковский в своей знаменитой работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909).

Эта статья Мережковского неоднократно привлекала внимание и критиков, и литературоведов (Ю. Айхенвальд, А. Лавров, И. Ефимов, Е. Андрущенко, И. Усок и др.), что объясняется не только оригинальностью интерпретации автором личности и творчества поэта, но и определенного рода каноничностью, поскольку работа Мережковского представляет собой, в основных чертах, отражение символистской оценки художественного наследия Лермонтова такими авторами, как В. Соловьев, В. Розанов, А. Блок, А. Белый.

Справедливо замечание И. Усок, автора обширной и глубокой по своему содержанию работы ««Ночное светило русской поэзии» (Мережковский о Лермонтове)», по поводу того, что «центральное место в статье занимает собственная версия символистского мифа о Лермонтове»⁴. Исследовательница, отметив, что «Мережковский

² Бахтин М. М. Заметки // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 518.

³ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 201.

⁴ Усок И. Е. «Ночное светило русской поэзии»: (Мережковский о Лермонтове) // Д. С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 263.

строил свою версию на критическом анализе статьи В. Соловьева», совершенно оправданно идет по пути сопоставления предложенных этими авторами концепций.

И. Усок подробно говорит о том, какие важнейшие вопросы лермонтоведения затрагивает Мережковский в своей работе: прежде всего это «проблема масштабности личности и мощи творческого дарования поэта»⁵. Отмечен исследовательницей как «чрезвычайно важный» интерес критика к философскому содержанию творчества Лермонтова, получивший в литературоведческой науке XX века освещение в работах В. Асмуса, Б. Эйхенбаума, Н. Бродского, Б. Федорова, вычленивших круг философских идей, отраженных в его творчестве, таких как русская рецепция шеллингианства (идеи самопознания) и гегельянства (вопросы философии истории), а также формирующегося славянофильства.

Мережковским были заявлены и оригинально интерпретированы важнейшие вопросы, волновавшие позднейших исследователей творчества Лермонтова: о религиозности поэта (критик отмечал его аналитический подход к вопросам религии), об амбивалентности личностного начала в его творчестве, о проблемах личности и личной свободы, проблеме автора и его героев. Все эти вопросы, замечает И. Усок, представляются актуальными и в наши дни. Поэтому убедительно звучат заключительные слова автора статьи «Ночное светило русской поэзии...»: «Возвращением в актив науки работы Мережковского о Лермонтове восстанавливается одно из звеньев в истории переосмысления классики нашим столетием»⁶.

К сожалению, вне поля зрения исследовательницы оказалась проблема, которая названа и в определенной степени освещена в «Лермонтовской энциклопедии»⁷, а в настоящее время активно разрабатывается в литературоведении, — проблема художественной памяти. В связи со всем вышесказанным несомненный интерес представляет осмысление Мережковским феномена памяти в творчестве Лермонтова. Обращаясь к теме памяти, которой в работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» посвящена пятая глава, критик утверждает: «Воспоминание, забвение — таковы две главные стихии в творчестве Лермонтова»⁸.

⁵ Там же. С. 269.

⁶ Там же. С. 272.

⁷ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 298–299 (статья И. Б. Роднянской).

⁸ *Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества* // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 359.

Для обоснования своей концепции памяти Мережковский обращается к старинной легенде. В Апокалипсисе повествуется о войне архангела Михаила и ангелов его с Драконом и его ангелами (Откр 12: 7–9). По легенде, война закончилась поражением Дракона, его низвержением, а дальнейшая судьба ангелов определялась тем выбором, который они сделали: ангелы, которые остались верны одной из двух сил — Света или Тьмы, в будущем не должны были рождаться, потому что они приняли вечное решение. Но были ангелы, колеблющиеся между Светом и Тьмой; Божественной волей они посылаются в виде рождающихся душ человеческих на землю, чтобы там сделать во времени выбор, не сделанный в вечности: «Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предрешало того уклона воли во времени, от которого зависит спасенье или погибель их в вечности будущей <...> Нам дано забыть, откуда — для того, чтобы яснее помнить, куда. Таков общий закон мистического опыта»⁹.

Уже в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) теоретик русского символизма, утверждая «глубокое мистическое содержание» в качестве важнейшего эстетического принципа зарождающегося искусства «нового идеализма», говорит о мистицизме Лермонтова, «огорченного своим божественным происхождением»¹⁰, как об очевидном факте, ссылаясь при этом на мнение, высказанное критиком С. Андреевским в статье «Лермонтов» (1889). Интерпретация личности и творчества поэта в мистическом духе оказалась созвучна подходу русских символистов к Лермонтову, о чем свидетельствуют отзывы А. Белого, А. Блока и других.

В статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» Мережковский полемизирует с Владимиром Соловьевым по вопросу о сущности понятия «сверхчеловек» и о лермонтовском «сверхчеловеческом» содержании. Соловьев «истинное сверхчеловечество» отождествлял с христианством, и с этой точки зрения, Лермонтов — «несомненно, гений, то есть человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку», «поэт Божией милостью». Но вместе с тем, утверждает философ, Лермонтов — прямой родоначальник «того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “нищанством” — по имени писателя,

⁹ Там же. С. 358–359.

¹⁰ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 558.

всех отчетливее и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление»¹¹.

По мнению Мережковского, «нищенство» Лермонтова связано сполном новых ценностей, способствующих преобразению человека и бытия, стремлением к формированию новой этики: «Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле <...> “Боже мой, Боже мой! Что это?” — с этим вопросом, который явился у Пушкина только в минуту смерти, Лермонтов прожил всю жизнь. Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог? Вопрос о зле связан с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком, состязания человека с Богом», — таково мнение Мережковского об этических воззрениях Лермонтова¹².

Одной из черт подлинного сверхчеловека Мережковский считает способность на равных общаться с Богом, состязаться с ним, бунтовать против него. Призыв Достоевского в знаменитой пушкинской речи: «Смирись, гордый человек!», — Мережковский расценивает как призыв к «мнимо-христианскому рабьему смирению». Рассуждая о русских писателях, он замечает: «Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться. Забунтовал Пушкин, написал оду Вольности и смирился — написал оду Николаю I, благословил казнь своих друзей, декабристов <...> Забунтовал Гоголь — написал первую часть “Мертвых душ” и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротавлением злу, проклятием русской революции. Где же, где, наконец, в России тот “гордый человек”, которому надо смириться?» Мережковский сам себе дает ответ на этот вопрос: «...один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся — Лермонтов». Причем источник лермонтовского бунта, по его мнению, носит отнюдь не эмпирический, а метафизический характер: «Есть в нем какая-то религиозная святыня, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной погибели, “той преисподней, где пляшут красные черти”»¹³.

¹¹ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 383, 385, 379.

¹² Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 367–368.

¹³ Там же. С. 354–355.

Следствие богоборческой позиции поэта, отмеченной и негативно оцененной Владимиром Соловьевым, Мережковский усматривает во внутренней раздвоенности, свойственной и самому художнику, и его героям, в которых сочетаются «Скот Чурбанов» с «великим и могучим духом»¹⁴. Корни такой раздвоенности критик объясняет опять-таки сверхчеловеческой природой поэта, прямым доказательством чего, по его мнению, является «сверхъестественное», с точки зрения Мережковского, свойство памяти Лермонтова, — никогда не изменяющей ему способности помнить «прошлую вечность». Благодаря этому он относится к тем исключительным, редким душам, «для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. <...> Чувство незапамятной давности, древности — “веков бесплодных ряд унылый” — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения». И далее: «Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность»¹⁵.

Мережковский определяет две главные стихии поэзии Лермонтова — воспоминание и забвение. Вторая, забвение, особенно выразительно, по мнению автора статьи, представлена в поэме «Демон»:

Забывать? — Забвенья не дал Бог:
Да он и не взял бы забвенья!..
(IV, 189)

Критик все «эмпирические муки» поэта, его земные поиски и метания, беспощадный приговор «жалкому миру», протест против зла, торжествующего в мире реальном, объясняет «метафизической мукой», — «неутолимой жаждой забвенья», которая одна недоступна поэту сверхчеловечества.

Другая стихия — воспоминание, воспоминание о прошлой вечности — порождает в поэзии Лермонтова удивительное, безграничное знание жизни: «Знает все, что будет во времени, потому что знает все, что было в вечности»¹⁶. Это знание представлено, по мнению критика, следующими смысловыми уровнями.

1) «Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности», «ничего нового не узнал, только вспомнил старое», — говорит о

¹⁴ Там же. С. 358.

¹⁵ Там же. С. 359.

¹⁶ Там же. С. 361.

поэте Мережковский, подтверждая этот тезис лермонтовскими строчками из поэмы «Демон» («Тех дней, когда в жилище света / Блистал он, чистый херувим...» — IV, 183) и стихотворения «Ангел» («И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли» — I, 230). Никакая земная радость не может сравниться с небесным блаженством, воспоминание о котором живет в душе и поэта и его героев, — к такому выводу приходит критик.

Как известно, замысел юношеского стихотворения «Ангел» (1831) восходит к воспоминанию детства, о котором Лермонтов писал в заметке 1830 года: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать» (VI, 386). По мнению, высказанному еще П. Висковатым, память поэта о матери и ее песнях, слышанных в детстве, «глубоко запала в чуткую душу мальчика: как сквозь сон грезилась она ему; слышался милый ее голос. <...> В детстве звуки песни, петой ему матерью, всегда доводили Лермонтова до слез»¹⁷.

Мысль Висковатова находит своеобразный отклик у Мережковского. Он интерпретирует положение, высказанное первым биографом Лермонтова, но делает это в контексте и с учетом современных научных изысканий, например, таких как работа А. Бергсона «Материя и память» (1896). В этой работе представлены два типа памяти, и лишь один из них Бергсон считает «настоящей памятью» — тот, что носит характер грез, мечтаний; это — память творческая¹⁸.

2) Мережковский говорит и о способности Лермонтова предвидеть или прозревать будущее: «Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже *вспоминает будущее* <...> Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего»¹⁹. Прежде всего речь здесь идет о «провиденциальном цикле» стихотворений («Настанет день — и миром осужденный...», «1831-го июня 11 дня», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Сон»). Видение смерти представлено в них в «такой ужасающей ясности» (особенно это касается стихотворения «Сон»), что Мережковский даже проводит параллель между строками Лермонтова:

¹⁷ Висковатый П. А. Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 2004. С. 24.

¹⁸ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 255.

¹⁹ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 361.

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя
(II, 197)

— и словами секунданта Лермонтова, кн. Васильчикова, который спустя тридцать лет описывал состояние поэта в тех же выражениях: «В правом боку дымилась рана, а в левом сочилась кровь»²⁰.

Эти рассуждения Мережковского, в мистическом ключе осмысляющего исключительную способность Лермонтова помнить себя «до рождения», «в прошлой вечности», «вспоминать будущее», удивительным образом перекликаются с мыслями М. Бахтина о модели мира, «лежащей в основе каждого художественного образа»: ученый говорит о том, что моделирующим началом в данном случае выступает память, — «не имеющая границ, опускающаяся и уходящая в дочеловеческие глубины материи и неорганической жизни миров и атомов», — эта память воплощается в системе символов, которые и обеспечивают «интеллектуальный уют обжитого тысячелетнею мыслью мира»²¹. Если абстрагироваться от мистической основы и терминологии толкования памяти теоретиком русского символизма, то можно с полным основанием говорить о том, что в концепции памяти, представленной Мережковским в работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», весьма убедительно обосновано положение о непосредственной связи, существующей между миром материальным, миром духовным и миром вымышленным, в котором творчество в своем постижении высшего смысла бытия способно соединить прошлое, настоящее и будущее в единое целое.

Такой подход в значительной степени предвосхищает или, вернее, идет в том же направлении, что определено Бахтиным, и обе концепции соотносимы с концепцией Густава Шпета, который говорит о том, что человеческая память и художественное творчество неразделимы: «... именно художественное творчество носит на себе все следы величайшего напряжения, под влиянием которого простой ассоциативный или персеверационный поток образов культурной памяти превращается в планомерно конструированный организм»²². Положения, сформулированные Мережковским, Бахтиным и Шпетом,

²⁰ Там же.

²¹ Бахтин М. М. Заметки. С. 518.

²² Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: (Этюды и вариации на темы Гумбольдта) // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 442.

созвучны и теории К. Г. Юнга²³: именно в архетипе отражен и сохранен опыт предшествующих поколений, тот более глубокий слой памяти, прапамять, запечатленная в общечеловеческих первообразах, которая лежит в основе символики художественного творчества.

Литературоведческий экскурс Мережковского в сложную область психологии художественной памяти свидетельствует о том, что теоретик русского символизма осмысливает проблему в соответствии с научными решениями своего времени, а его интерпретация категории памяти в творчестве Лермонтова и в настоящее время представляется актуальной в силу самой постановки вопроса и неординарности его решения.

²³ См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

Райнер Грюбель
(Ольденбургский государственный
университет имени Карла фон Осецкого,
Германия)

Лермонтов Василия Розанова: неисчерпанная возможность

...о чем писать?
Все написано давно (Лерм.)¹

1. Лермонтов как почти постоянный, но изменчивый спутник Розанова

Василий Розанов юношей написал стихи в манере Лермонтова², а в 1911 году, в возрасте 55 лет, с гордостью заявлял, что знал «почти наизусть всего Лермонтова в университете» (Р III, 343). Розанов мог чувствовать жизненную близость с романтиком: оба они рано осиротели (когда умер отец Розанова, ему было только четыре года, когда умерла мать — четырнадцать лет). Как и молодой Лермонтов, юноша Розанов вырос у родственников: первый у бабушки, второй у старшего брата.

Почти всю свою жизнь Розанов отводил Лермонтову первое место на Олимпе русской литературы (иногда он делил это место с другими писателями)³. Однако в течение жизни философа, журналиста и писателя данные им мотивации такой высокой оценки

¹ Розанов В. В. Опавшие листья (Короб первый) // Розанов В. В. Собрание сочинений. М.; СПб., 2010. [Т. 30]: Листва. С. 77. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с литерой Р перед указанием тома и страниц. Кстати, первая часть этого фрагмента является цитатой из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель», на которое Розанов ссылается в статье «Заметка о Пушкине» 1899 года, см.: Розанов В. В. Полное собрание сочинений: В 35 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 550. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с литерами РП перед указанием страниц.

² См.: РП 789–798; об этом см.: Grübel R. An den Grenzen der Moderne. München, 2003. S. 252.

³ Ср. розановский канон русской литературы с Лермонтовым на одном из первых мест (Р VIII, 591; XI, 83; XXIV, 101).

неоднократно менялись⁴. Они зависели от его текущего взгляда на русскую литературу и от его изменчивого представления о русском обществе и русской истории. И они были ответом на создание разных образов Лермонтова — человека и писателя — в работах других авторов (таких как Владимир Соловьев, Петр Перцов, Николай Вильде, Михаил Гершензон и Василий Ключевский — см.: Р IV, 74, 641; XXIV, 34, 49).

Розановские семь специальных статей о Лермонтове написаны в течение восемнадцати лет:

1898 — «Вечно печальная дуэль»

1901 — «М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)»

1902 — «Концы и начала, “божественное” и “демоническое”, боги и демоны (По поводу главного сюжета Лермонтова)»

1902 — «“Демон” Лермонтова и его древние родичи»

1908 — «Домик Лермонтова в Пятигорске»

1914 — «Пушкин и Лермонтов»

1916 — «О Лермонтове»

Примечательно, что Розанов никак не реагировал на первое Полное собрание сочинений Лермонтова, вышедшее в 1910–1913 годах⁵.

Уже в ранних своих статьях на разные темы Розанов часто цитировал художественные тексты, особенно часто — стихотворения Лермонтова (см., например: Р XXVIII, 346, 412, 515, 550; XXVII, 50, 51, 392, 413, 481), нередко, по его привычке, наизусть и вследствие этого не всегда точно (см., например, Р XXIX, 886). Так же, как молодой романтик соревновался с Пушкиным, Розанов сравнивал себя с Лермонтовым, а позже и с другими авторами (с Владимиром Соловьевым, с Федором Достоевским, с Львом Толстым). *Aemulatio* была скрытая, а иногда и открытая форма его отношения к писателям.

В ранней статье «Смысл недавнего прошлого» (1894) Розанов сравнивает Лермонтова с Пушкиным, сопоставляя не столько творчество писателей, сколько оценки их публикой: «Пушкин несравненно шире, благоговейнее читится, чем Лермонтов, хотя в *однородном* всюду уступает ему» (Р XXVIII, 335). В своей первой книге «О понимании» (1889), рассуждая о роли религии в культуре (о «веянии религиозной идеи»), Розанов сетует на то, что «двойственность внешней формы и внутреннего содержания» в

⁴ По замечанию А. Е. Ходорова, суждения Розанова о Лермонтове «неоднозначны, подчас контрастно противоречивы» (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 470).

⁵ Бросается в глаза, что Розанов в 1902–1908 и 1911–1916 годах не написал никаких специальных статей о Пушкине. См.: Розанов В. В. О Пушкине. М., 2000.

поэзии Байрона, Гейне и Лермонтова читателями не распознана⁶. Простой вере Пушкина и Гончарова, которые как будто никогда не думали о религии, Розанов противопоставил «жажду веры» Лермонтова (а также Гоголя, Достоевского и Толстого), которая, по его мнению, приводит не к «религиозной восприимчивости», а к «религиозному творчеству»⁷. Если художник-наблюдатель (такой, как Пушкин) для Розанова — всегда «цельный человек», то «художник-психолог» (такой, как Лермонтов) — всегда больной человек⁸. Хотя Розанов включил Лермонтова в число художников-психологов, он уважал в нем первого художника слова в России.

В своей поздней статье «Апокалиптика русской литературы» (1918), в которой он возложил на русских писателей ответственность за гибель России, Розанов неоднократно упоминает Лермонтова. Согласно его тогдашним представлениям, вся русская литература (включая и его собственное творчество) потерпела крах, а результатом этого стали поражение России в Первой мировой войне и две революции 1917 года.

2. Развитие образа Лермонтова в творчестве Розанова

«Еще неведомый избранник»
(II, 33; P IV, 643)

В ранней статье «Три момента в развитии русской критики» (1892) Розанов еще сетует на то, что Лермонтов «не мог высвободиться из-под очарования поэзией Байрона, жил настроением его музыки»⁹, и противопоставляет ему «необъятную

⁶ *Розанов В. В.* О понимании. М., 1996. С. 430. В 1901 году, подчеркнув, что «трудно понять истинные мотивы творчества, выбора фабул и избрания формы» Пушкина и Лермонтова «без ознакомления с трагедиями Шекспира, романами Вальтер-Скотта и поэмами Байрона» (P XXVII, 634–635), Розанов, в сущности, обратил внимание на то, что мы теперь называем интертекстуальностью.

⁷ *Розанов В. В.* О понимании. С. 462. На самом деле Розанов здесь пишет о религии искусства (Kunstreligion) Лермонтова. В 1916 году он находит в стихотворениях Лермонтова «По небу полуночи ангел летел...», «Ветка Палестины» и «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») другое: «чисто религиозный дух», даже почти «церковный дух» (P IV, 636)! О религиозной теме у Лермонтова и Розанова см.: *Grübel R.* Die Kontrafaktur des Gebets bei Michail Lermontov und seine Resakralisierung durch Vasilij Rozanov // М. Ju. Lermontov: Interpretationen. Wiesbaden, 2009. S. 17–44.

⁸ *Розанов В. В.* О понимании. С. 462. В этой книге (там же, с. 451) на примере «Трех пальм» Лермонтова Розанов пишет о семантической «ауре» метрических форм. Ср. также суждение Розанова о том, что «Песня про... купца Калашникова» «психологически зреее всех критических статей Белинского» (P IV, 504).

⁹ Однако в 1902 году Розанов критикует ошибку профессоров, которые утверждают,

мощь пушкинского гения» (Р VII, 243)¹⁰. Но уже в предисловии к Собранию сочинений Достоевского 1893 года он подчеркивает родство Достоевского с творчеством не только Пушкина, но и Лермонтова (к которому, по его мнению, Достоевский даже ближе, чем к Гоголю) (Р VII, 284)¹¹. Когда в статье «Христианство и язык» (1896) Розанов говорит о похвальной связи между духом и языком, он демонстрирует эту связь на примере стихового размера поэмы «Мцыри» (РП 380, 382–386).

В работе «Вечно печальная дуэль» 1898 года (первой, посвященной исключительно Лермонтову) Розанов нашел главный для себя способ включения — или точнее не-включения — творчества Лермонтова в традиционную историю русской литературы и культуры. Способ этот связан с концепцией, которая была разработана в философской книге «О понимании», и должна была стать главной темой следующей монографии «О возможности», оставшейся ненаписанной из-за того, что первая книга не имела успеха. В то время как в русских и европейских гуманитарных исследованиях второй половины XIX века господствовал позитивизм, Розанов переместил центр интереса от фактической реальности в область потенциального. В зерне, в семени, в эмбрионе обнаруживаются те возможности растения, животного и человека, которые в действительности не всегда развиваются, оставаясь иногда неосуществленными потенциями жизни. Именно эти возможности, считал Розанов, характеризуют жизнь, они-то и стали главным предметом его философии жизни.

Розановская работа о возможности сама осталась в зоне возможного — так же, по мнению ее почти-автора, возможными остались и тексты Лермонтова, не написанные из-за его преждевременной гибели на дуэли в возрасте неполных 27 лет. Статья носит примечательное название «*Вечно печальная дуэль*» (курсив мой. — Р. Г.), которое Розанов, по собственным его словам, позаимствовал у Сергея Маргынова, сына убийцы поэта. Преимущество Лермонтова, по Розанову, состоит в том, что «он знал

что «Лермонтов “заимствовал” Демона из “Каина” Байрона» (Р XXVII, 744).

¹⁰ В богатой материалом статье «Лермонтов» Л. А. Голубкова ошибочно пишет: «В “Последних листьях” Р<озанов> единственный раз высказывается о Л<ермонтове> критически» (Розановская энциклопедия. М., 2008. С. 532).

¹¹ Гоголь, по Розанову, виноват в том, что он как бы говорил Лермонтову: «Я тебе покажу, звездочка», и вследствие этого — «все рушилось» (Р IV, 672). В 1891 году в «Легенде о Великом инквизиторе» критик написал, что утверждение «Все мы вышли из Шинели Гоголя» ошибочно (РП 25). На философской вершине русской литературы рядом с Достоевским стоит один только Лермонтов (РП 52).

тайну выхода из природы — в Бога, из “стихий” к небу; то есть этот “27-летний” юноша имел ключ той “гармонии”, о которой вечно и смутно говорил Достоевский» (Р VII, 294). Поэзия Лермонтова почти полностью исключает случайное и мгновенное, его творчество предлагает «какие-то вечные типы отношений, универсальные образы» (Р VII, 297), и потому оно в высшей степени философично. Из уст Розанова это серьезная похвала.

В статье 1898 года Розанов уже говорит о том, что Гоголь, Толстой и Достоевский «имеют родственное себе в Лермонтове, и, собственно, искаженно и частью грязно, “пойдя в сук”, они раскрыли собою лежавшие в нем эмбрионы» (Р VII, 291; курсив мой. — Р. Г.). Розанов характеризует Пушкина как писателя, который всецело обращен к истории, в то время как Лермонтов открыт настоящему и даже будущему¹². Вот почему критик считает, что общее мнение о происхождении русской литературы от Пушкина — ложно (Р VII, 290). Лермонтов оказал куда более сильное, чем Пушкин, влияние на последующее развитие литературы, на состав и характер ее персонажей, ее тематику и ритмику. Главные герои Толстого и Достоевского не имеют ничего родственного с «простой, нисколько не “стихийной” душой Пушкина», зато «все эти люди богатой рефлексии и сильных страстей все-таки кой-что имеют себе родственного в Печорине ли, в Арбенине, но более всего — лично в самом Лермонтове» (Р VII, 294)¹³. Таким образом, сама личность Лермонтова объявляется неисчерпаемым источником русской литературы.

Примером не только пророческого, но и проективного дара Лермонтова в глазах Розанова может служить характер «странного человека», обрисованный в незаконченных текстах; критик видит в нем не только предсказывание, но и «предмоделирование» самого Владимира Соловьева (1900) (РП 755–756). В мемориальной статье 1901

¹² В этом смысле «можно Пушкиным питаться и можно им одним пропитаться всю жизнь» (1899) (Р I, 167), «с Пушкиным — хорошо жить» (1914) (Р IV, 602), а с Лермонтовым жить — нельзя. Ср. «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца (Лондон, 1975). Таких «прогулок» с Лермонтовым до сих пор нет (они остаются нереализованной творческой задачей). С этим и связана идея Розанова, что «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» (Р IV, 603).

¹³ В 1900 году Розанов характеризует Лермонтова как, «может быть, наиболее мистического хищника во всей нашей литературе» (Р XXVII, 414), причем критик противопоставляет хищника (например, кошку-сфинкса) травоядному животному (например, ягненку). Однако имеется у Розанова и утопия мирного сосуществования льва и ягненка (Р XXX, 303, 309, 429).

года «М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)» Розанов определяет самого Лермонтова как «необыкновенного и странного человека» (Р IV, 69)¹⁴. По мнению критика, его современники совершенно не знают Лермонтова, а задача биографа заключается в «разгадке загадок» (Р IV, 69) человека и, если речь идет о писателе, — в разгадке его тем и его стиля. В этой работе Розанов утверждает близость, даже «родство и единство» (Р IV, 69) между стилистикой Гоголя-прозаика и Лермонтова-поэта. Оба они «сновидцы», которые имеют «тайную силу вдруг заснуть и увидеть то, чего вовсе не содержится в действительности, увидеть правдоподобно, ярко» (Р IV, 71).

Розановский тезис о том, что его современникам Лермонтов, в сущности, незнаком, метит, по всей вероятности, в его главного соперника того времени — во Владимира Соловьева. В предсмертном 1899 году тот провозгласил в публичной лекции «Судьба Лермонтова» (напечатана частично в том же году в составе статьи «Идея сверхчеловека»¹⁵ и полностью в 1901 году под заглавием «Лермонтов»), что поэт — предшественник сверхчеловека Ницше. Главный упрек Соловьева — «презрение к человеку, присвоение себе заранее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения»¹⁶ — Розанов отбивает не прямо, а косвенно, говоря не о «сверхчеловечности», а о космичности, «царственности» и «маленькой личной сверхъестественности» поэта, которые составляют «просто факт его биографии и личности» (Р IV, 77). В статье о божественном и демоническом у Лермонтова Розанов даже задает вопрос, как бы апеллируя к умершему философу: «Кто же оно [рождение. — Р. Г.]? Демон?» (Р IV, 86) — и сам отвечает: «“Демону” поклонился

¹⁴ Вскоре после смерти Соловьева Розанов определил и его как «странного человека, то есть человека, необъяснимого в движениях, чувствах и понятиях» (Р XXVII, 523). Несомненно, что Розанов рассматривал и самого себя как странного человека. Во всяком случае, он писал, что у него «странная <...> биография» (Р XXX, 366) и что он «странный писатель» (Р XXX, 157).

¹⁵ Мир Искусства. 1899. № 9. С. 87–91.

¹⁶ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Собрание сочинений. 2-е изд. СПб., 1914. Т. 9. С. 348. Советская критика соотнесла подчеркнутый Соловьевым «субъективизм и индивидуализм Лермонтова» с «мистической» интерпретацией Розановым «исторического значения творчества Лермонтова» (*Гершензон Д. Я.* Лермонтов в русской критике // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. 1. М., 1941. С. 609–610). Современное русское литературоведение относится к этой теме более спокойно, ср.: *Юрина Н. Г.* Осмысление творчества М. Ю. Лермонтова религиозно-философской критикой рубежа веков: Концепции, полемики, формирование традиций // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Филология. 2010. № 1. С. 76–85.

и Вл. Соловьев в «Розовой тени»» (Р IV, 95). Кстати, рассуждая о Лермонтове, и Соловьев, и Розанов, как правило, отождествляют лирическое Я и Я рассказчика с автором¹⁷. В книге «Юдаизм» (1903) не владеющий ивритом историк древнееврейской культуры открывает иудейскую идею *рождения*, которую противопоставляет идеологеме *смерти* (по мнению Розанова, это главная идеологема христианства), обнаруженной в стихотворении Лермонтова «Ангел» (1831). Получается, что спутник рождения «там у семитов — ангел, в (sic!) нас — сатана» (Р XXVII, 51)¹⁸.

В 1913 году Розанов утверждает: «Лермонтов только несколько месяцев не дожил до величины Байрона и Гёте» (Р IX, 238)¹⁹. Возвеличивание Лермонтова снова служит средством сравнительного принижения Гоголя, творчество которого Розанов критически оценивал уже в 1891 и 1894 годах в дополнениях к книге «Легенда о Великом инквизиторе»: «Россия получила бы такое величие благородных форм, духа, что Гоголю с своим “Чичиковым” оставалось бы только спрятаться в крысиную нору» (Р IX, 239). В 1915 году в «Мимолетном» сказано: «Ну, а если “выключить [из русской литературы. — Р. Г.] Гоголя” (Лермонтов бы его выключил) — вся история России совершилась бы иначе» (Р II, 301)²⁰.

В том же 1913 году Розанов утверждает, что его собственная манера письма в «Опавших листьях», которая благодаря Гуттенбергу фиксирует «мимолетное» «на вечность», восходит к таким стихотворениям, как

¹⁷ О лирическом субъекте у Лермонтова и Розанова см.: *Grübel R. Melancholie des Begehrens, Melancholie der Vision: Rozanov zerteilt Lermontovs lyrisches Subjekt // Grübel R. An den Grenzen der Moderne: Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben. München, 2003. S. 221–266.*

¹⁸ Розанов даже уверен, что «в Лермонтове» Сфинкс «блеет, как ягненок» (Р XXVII, 262) и что в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» дается «тип-то царственный», даже «Божий» (Р XXVII, 263). Ср. также замечание Розанова о том, что Лермонтов — «не опознавший себя “человек Божий”, “хлыст”, позиция которого вообще есть лучшее введение в хлыстовство» (Р XIV, 425).

¹⁹ Доказательством служит предпринятый Розановым анализ созданного Лермонтовым в последние шесть месяцев его жизни и констатация, что без этих текстов он был бы совсем другим писателем (Р VII, 299). В 1915 году Розанов думал, что Лермонтов умер в 1832 году (Р II, 301). Серьезность гипотетического размышления Розанова подтвердится, если мы представим себе, что было бы, если бы Гете умер в том же возрасте, что и Лермонтов, то есть в 1875 году. В этом случае в историю немецкой литературы он вошел бы только как представитель «Штурм унд дранг’а», а немецкого (веймарского) классицизма не было бы вообще!

²⁰ Об образе Гоголя у Розанова см.: *Грюбель Р. «Весь Гоголь — пошлость в смысле содержания. И <...> гений по форме...»: Собственный взгляд на Николая Гоголя в критическом дискурсе Василия Розанова // Гоголь и XX век. Будапешт, 2010. С. 61–87.*

пушкинское «Пью за здравие Мери...» («Т<ак> ч<то> я даже “вышел из Пушкина”» — Р IX, 272) и лермонтовские «Выхожу один я на дорогу...», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») и «Ветка Палестины». Розанов уверен: «Форма всегда была — но в стихотворениях. Именно в прозе ее никогда и не было» (Р IX, 272). Таким образом, его заслуга состоит в переводе этой формы из поэзии в прозу, где, по его убеждению, «она естественна», «так как душа наша есть проза (говорит не стихами)» (Там же). Конечно, уверенность писателя в том, что именно его новый стиль, его новая манера письма больше соответствует природе человека, чем манера предыдущего поколения, — распространенное явление²¹. Но здесь, в конце книги «Сахарна», Розанов доказывает это с таким пафосом, что, кажется, он хочет убедить прежде всего самого себя²². Ему было важно увериться в том, что он — наследник тех русских авторов, в которых он (как и многие его соотечественники) видел самых выдающихся мастеров русской речи.

В статье «О Лермонтове» 1916 года Розанов снова ставит (правда, со ссылкой на Перцова) вопрос: «Что бы вышло из Лермонтова?» (Р IV, 641)²³. Теперь, когда идет Первая мировая война, критик дает новый, достаточно патетичный ответ: «Он дал бы канон любви и мудрости. Он дал бы “в русских тонах” что-то вроде “Песни Песней”, и мудрого “Экклезиаста”, ну и тронул бы “Книгу царств”... И все кончил бы дивным псалмом. По многим, многим “началам” он начал выводить “Священную книгу России”» (Р IV, 643).

В 1918 году Розанов сравнивает Лермонтова со звездой и приписывает ему «что-то сказочное, что-то невероятное для его возраста, для его опыта» (Р IV, 672)²⁴. Этот образ Лермонтова в значительной

²¹ Имеется обширная исследовательская литература о специфике прозы Розановских «листьев», которая указывает на русские и зарубежные *прозаические* прецеденты их формы. См., например: *Crone A. L. Rozanov and the End of Literature. Polyphony and the Dissolution of Genre in «Solitaria» and «Fallen Leaves»*. Würzburg, 1978; *Фатеев В. А. Жанр // Розановская энциклопедия*. С. 1468–1474.

²² В письмах к Розанову его корреспонденты высказывали сомнения в том, стоит ли ему новые книги выдерживать в манере «Уединенного». Так, Павел Флоренский уверял Розанова: «...разумеется: “Уединенного” Вам *не повторить*» (Р LXXX, 104).

²³ В статье «А. С. Пушкин» (1899) Розанов в том же духе размышляет о Пушкине: если бы он прожил еще десять-двадцать лет, «то плеяда талантов, которых в русской литературе вызвал его гений, соединились под его руководством <...> и вовсе не было бы спора между западниками и славянофилами, в той резкой форме, как он происходил» (РП 549). В другом месте, в статье «Еще о смерти Пушкина», Розанов связывает судьбы Пушкина и Лермонтова («...литература лишается двух величайших гигантов своих *одним* способом») и размышляет о влиянии этих трагических событий на русскую культуру (РП 670).

²⁴ В 1911 году в строчках лермонтовского «Пророка» («Он горд был, не ужился с нами...») —

мере является самопроекцией Розанова. Со студенческих лет он мечтал о том, чтобы подарить России свою собственную Священную книгу. Слова «Час смерти Лермонтова — *сиротство* России» (Там же) для историка Розанова после отречения царя означают, что молодой поэт становится для него *pater patriae*, «отцом отечества». Таким образом, Розанов неявно присваивает Лермонтову звание, которое носит не кто иной, как римский Цезарь или же русский царь!²⁵

3. Лермонтов как вдохновитель египетского и женского мифов Розанова

«Бездонности небес никто не исчерпает»
(Р IV, 664)

Одну неисчерпанную возможность поэзии Лермонтова Розанов обнаружил в ее архаических языческих истоках. Уже в 1902 году (в то время он развивал идею о древнеегипетском мышлении как колыбели мировой культуры) он заявил: «Весь Египет есть только необозримая и по широте, и по разнообразию, и по углубленности иллюстрация к стихотворению “Когда волнуется желтеющая нива” или *vice versa*» (Р IV, 82).

Критик своевольно включает творчество Лермонтова в традицию русского ориентализма. По Розанову, древние египтяне стоят ближе к действительности, чем древние евреи и древние греки — это и определяет, с его точки зрения, особенность «восточной» ориентации (географически Каир расположен к западу от Москвы!). Преимущество Лермонтова-мыслителя подтверждается тем, что его творчество сохранило «реалистичное» «физиологическое» мышление древних египтян: «Древних философов, до Сократа, историки называли “физиологами”, хотя они не рассекали трупов и едва ли что знали из нашей науки физиологии. Такое имя им дали по характеру и по теме их размышления. Вот таким не физиологом-мудрецом, но физиологом-поэтом, в древнем и особенном смысле, был Лермонтов» (Р IV, 88)²⁶.

Розанов заменяет старое противопоставление «Афины — Иерусалим» новым: «Каир и Москва — Афины и Иерусалим»: Волга, пишет он, течет «русским Нилом» (Р XVI, 145), а русская культура

II, 212) Розанов чувствует образ, дух и стиль Константина Леонтьева (см.: Р IV, 515).

²⁵ Не исключено, что смелость, с какой русские футуристы именовали себя властителями мира, вдохновлена этим розановским представлением о Лермонтове.

²⁶ Ср.: Р XXVIII, 549. Прочитанное определение замечательно также и тем, что русские «физиологии» обычно связывают с традицией, восходящей к Гоголю.

сохраняет исконные черты египетской. Творчество Лермонтова — свидетельство того, что древнеегипетское мышление не погибло²⁷. На основе собственноручно сконструированных древнеегипетских идеологем (читать иероглифы он не умел) Розанов строил свой фаллический миф пола. В автобиографии «Ригet aeternus (я)» (1916), заявив: «и я совсем Лермонтов» (Р XXIV, 97), он отождествил и свое собственное умение предвидения, и свою манеру ходьбы с пятистопным стихом Лермонтова «И погружен в какой-то смутный сон» (Р XXIV, 97)²⁸. Розанов цитирует по памяти, неточно; написанная шестистопным ямбом строка стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) у Лермонтова звучит так: «И, погружая мысль в какой-то смутный сон» (II, 92). Другой пример пятистопного ямба: «И я люблю ее, мечту мою» — тоже изобретение Розанова; в стихотворении Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен...» в этом случае — *четырёхстопный* ямба: «Люблю мечты моей созданье» (II, 136). Из неточных цитат Розанов монтирует новый розановски-лермонтовский текст. Осуществляя аналогичные смысловые сдвиги в текстах Лермонтова, Розанов находит в их «физиологичности»²⁹ источник своего убеждения, что пол — природная и священная основа метафизики.

В книге «В темных религиозных лучах» (1910), где дана критика христианства как идеологии *смерти*, Розанов называет 3-ю и 4-ю строки стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» «эпитафией над всей могилой Египта» (Р III, 274), то есть некрологом культуры *жизни*. Критик уверен, что в стихе «Сидела там задумчиво одна» («Сон», 1841) выражен мотив «Sainte prostitué» (Р III, 275), подкрепляющий его фаллический миф. Как представитель эпохи мифопоэтического творчества Розанов в 1902 году обнаруживает, что его предшественник (или близнец) тоже занимался сотворением мифов: «Лермонтов в “Демоне” в сущности написал один из таких мифов. В древности его стихотворение стало бы священной сагою, распеваемую орфиками, представляемую в Элевзинских таинствах» (Р IV, 102)³⁰.

²⁷ В другом контексте Розанов критиковал русскую литературу за то, что «от Жуковского до кончины Гоголя» в ней происходило «почти эллинское состязание красоты литературных форм» (Р XXXVII, 728).

²⁸ Об аналогичном самоотожествлении Розанова с Пушкиным см.: *Мондри Г.* Как Василий Розанов читал и понимал Пушкина: (О субъективности восприятия) // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2000. Вып. 2. С. 322–330.

²⁹ См. об этом: *Курганов Е.* Василий Розанов, Михаил Лермонтов и Песнь песней // Scando-Slavica. 2000. Т. 54. № 1. С. 13.

³⁰ Занятия Розанова темой демонического — и *де-*демонизацией демона

Текст Достоевского «Великий инквизитор» Розанов назвал «легендой» и таким образом придал притче квазиисторическое значение³¹. Подобным же образом он интерпретирует поэму о Демоне и Тамаре как миф о начале жизни, который не только сочетает «интерес <...> исторический и метафизический» (Р IV, 97), но и «роднит нас с природою» (Р IV, 96). В православные нормы никак не укладывается манихейское по своей природе утверждение Розанова о том, что «у Пушкина и Лермонтова все [!] “божественно”, у Толстого — “человечно”» (Р IV, 472; ср. также: Р II, 301). Однако «бог» (Розанов пишет это слово с маленькой буквы!) стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» для критика — не Иисус Христос и вообще не христианский Бог, а лишь ожидаемое явление божества, которое переходит и в Демона (Р X, 101–102). А «Демон», по мнению Розанова, этого реформатора русской религии, так же связан с биографией и «сверхъестественной» природой его автора (Р IV, 74)³², а также с «мечтой золотого века» (Р X, 187), как сам Лермонтов — с любовью (Р X, 179) и как Халдея — с культом материнства и детства³³.

Уже в статье 1898 года о Белинском Розанов наделяет Лермонтова (вместе с Карамзиным, Никитиным и Руссо) «ярко выраженным женственным сложением в душе», которому он противопоставляет «типические мужские души» Ломоносова, Пушкина и Кольцова³⁴.

стимулированы посещением в 1903 году выставки «Мира Искусства» с картинами Врубеля: «Г. Врубель дает “демона” и “демоническое” как проступающую в природе человечность, человекообразность» (Р I, 217). См.: *Едошина И. А.* Русская литература в рецепции Василия Розанова: Историко-культурный аспект // Энтелехия: Вестник Костромского Государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2011. Вып. 23. С. 10.

³¹ См.: *Grübel R.* Von großen Sündern und von Großinquisitoren // *Roazanow W.* Dostojewskis Legende vom Großinquisitor. Oldenburg, 2009. S. 231–242.

³² Если согласиться с тем, что Розанов — это Лермонтов, то в «Демоне» следует видеть не только автобиографию поэта, но и биографию Розанова! Если бы автор этих строк применил метод Розанова к реконструкции созданного им образа Лермонтова, то в Лермонтове и Розанове он должен бы был обнаружить проявленные и / или скрытые стороны собственной личности. Ср., однако, замечание Розанова о том, что еретик К. С. Селиванов — «“Манфред” наш, “Каин” и “Луцифер”» (Р XIV, 413–414), а между тем в нем не обнаруживается близости ни к стихам Пушкина или Лермонтова, ни к их авторам.

³³ В 1900 году Розанов первым упомянул о родстве мильтоновского Сатаны и лермонтовского Демона (Р X, 104; ср.: *Голубкова Л. А.* Лермонтов // *Розановская энциклопедия.* С. 530).

³⁴ В статье А. Н. Николокина «В. В. Розанов — литературный критик» (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 19; то же: *Николокин А. Н.* Живописец русской души // Р I, 15) ошибочно указано, что эта мысль выражена Розановым в статье «Возле “Русской идеи”». Эта ошибка повторяется в комментарии к статье Розанова «Вечно печальная

Розанов уверен, что писатели женственного типа обладают влиянием на будущее — они «оставили глубокий след после себя, что-то заражающее» (Р VII, 303). В статье «М. Ю. Лермонтов» он добавил, что Гоголь и Лермонтов проникли «с изумительной правдою в материнские чувства» (Р IV, 73). Эта феминизация Лермонтова явно совпадает с женским образом розановской Руси и «самообразом» Розанова, который уже привлек внимание Бердяева³⁵, а феминизм Розанова был его ответом андрогинизму Соловьева и русского символизма³⁶.

4. Неисчерпаемость Лермонтова как пример истории литературы и культуры

«Россия не имела прошлого: она вся в будущем»
Лермонтов
(Р VIII, 50)

На примере Лермонтова Розанов противопоставляет позитивной, «реальной» критике своего времени (например, Михайловскому) субъективный взгляд на литературу и культуру, который не рассматривает артефакт как отражение знакомой, уже познанной действительности. Критик ищет не то, что известно, но то, что забыто или еще не узнано, еще не понято. Историю литературы и культуры, которая ограничивается более или менее известными фактами, он хочет заменить такой историей, которая интересуется возможностями, потенциалами художников и их творчества. Это размышление дополняет тезис Г. Мондри о «программности субъективизма как философского метода в работах Розанова о Пушкине»³⁷. По нашему

дуэль» в кн.: Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 1018. О мотиве Вечно-женственного в «Демоне» см. также: *Андреевский С. А.* Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 307 (статья 1890 года).

³⁵ См.: *Бердяев Н.* О «вечно-бабьем» в русской душе // Бердяев Н. Собрание сочинений. Париж, 1989. Т. 2. С. 349–362.

³⁶ Надо добавить, что Розанов был в то же время антифеминистом (ср.: Р XIX, 361). См. также: *Грякалова Н. Ю.* Гендерный проект В. В. Розанова и «русская идея» // Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 120–130. В связи с женским началом примечательно, что Розанов ссылается именно в статье о Лермонтове на устные высказывания Соловьева о том, что Бог («Вечная Мировая Женственность») — женского рода (Р IV, 86). По всей вероятности, это более чем свободная интерпретация концепции Соловьева.

³⁷ *Мондри Г.* Как Василий Розанов читал и понимал Пушкина: (О субъективности восприятия). С. 323.

убеждению, известный субъективизм Розанова, который находит свое соответствие в импрессионизме изобразительного искусства того времени³⁸, актуализирует потенциальное содержание произведений и духовный потенциал авторов.

Вместо реконструкции фактического чтения Пушкина, Лермонтова и Гоголя Львом Толстым Розанов задает вопрос: что бы подумали, что сказали бы Пушкин, Лермонтов и Гоголь, если бы они читали Льва Толстого? По Розанову, именно «в живом впечатлении выражается вся суть литературы» (Р IV, 300), которая куда меньше связана с прошлым, чем это представляется тем, кто пишет традиционные истории литературы. Именно связь с настоящим и с будущим гарантирует неисчерпаемость литературного творчества, потому что автор и его сочинения вновь и вновь погружаются в контекст новых событий, мыслей и чувств. Следуя Розанову, мы можем рассматривать творчество Лермонтова сквозь призму философии диалога, с точки зрения ориентализма, постколониализма³⁹ (стихотворение «Спор»⁴⁰), гендерных вопросов...

Например, лермонтовское стихотворение «Сон» (1841) могло бы иллюстрировать бахтинское учение о Другом: мужское лирическое Я даже во сне не может видеть свою смерть и нуждается в другой, в данном случае женской личности, которой снится его конец⁴¹. Она

³⁸ Об «импрессионизме мысли» Розанова см.: *Захарова В. Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. М., 1995. С. 303–324. Почти полвека назад Д. Чижевский написал об «импрессионизме» Гаршина и Чехова (см.: *Tschischewski D.* Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München, 1967. Bd 2: Der Realismus. S. 177).

³⁹ Что Розанов не мог принять места России между Западом и Востоком, ясно из его интерпретации России как Египта. О роли Кавказа в творчестве Лермонтова и об ориентализме см.: *Захаров В. А.* Лермонтов на Кавказе и проблемы ориентализма // Пространство и время в мировой политике и международных отношениях: Материалы 4 Конвента РАМИ. М., 2007. С. 28–45. Творчество Лермонтова до сих пор не стало специальным предметом постколониальных исследований. См., тем не менее: *Moore D. C.* Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-soviet? Towards a Global Postcolonial Critique // *Baltic Postcolonialism*. Amsterdam; New York, 2006. P. 25; *Thompson E.* Postcolonial Russia // *Historical Companion to Postcolonial Literatures: Continental Europe and its Empires*. Amsterdam, 2008. P. 414, 416. Оба автора касаются текстов Лермонтова.

⁴⁰ В 1916 году Розанов критиковал лермонтовское описание Кавказа («Ни прекрасной Грузии. <...> Ни Армении. ...» — Р XI, 166–167); еще раньше он не отмежевывался от насмешки Толстого (в начале «Казаков»), неявно направленной на лермонтовское изображение Кавказа (см.: Р VII, 289). И все-таки Розанов подчеркнул, что написаны «лучшие вещи Лермонтова — на Кавказе» (Р XXIV, 104).

⁴¹ Из этого следует асимметричность позиций лирического Я и героини, что противоречит мнению Б. Эйхенбаума о простой зеркальности композиции, —

хранит память о нем в «большом времени» и может быть истолкована и как его муза, и как его ангел смерти⁴². Все это говорит о гениальности автора, которого вслед за Розановым многие читатели рассматривают как *poeta vates*, знающего поэта: этими стихами, по их убеждению, он предсказал и, может быть, даже вызвал собственную смерть.

Розанов использует лермонтовскую концепцию «внеисторичности» России (см. вынесенную в эпиграф данной главы цитату) при осмыслении творчества самого Лермонтова. Будущее у Розанова совпадает с раннеисторическим временем: бывший ветхий Египет и будущая Россия завершают круг истории мировых культур. В конце жизни, в «Апокалипсисе нашего времени» (1918) Розанов изображает Лермонтова словно выпавшим из времени, он — «атавист», «со dna души которого поднялись чрезвычайно древние “сны” <...> чрезвычайно древняя истина» (Р XII, 355)⁴³. Получается, что «с <...> Лермонтовым <...> вошло неправильное, но гениальное, не педагогическое, но манящее начало в русское образование» (Р IV, 139). «Случай Лермонтова» не исчерпан, потому что неисчерпаем⁴⁴.

см. его комментарий к стихотворению «Сон» в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 252). См. также: *Вольперт Л. И.* Лермонтовская концепция сна и европейская традиция: (Стихотворение «Сон» Лермонтова и поэма «Дон Жуан» Байрона) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Новая серия. Тарту, 2009. Вып. 7. С. 142–154. На структуру «сна во сне» в этом тексте Розанов указал в письме к Голлербаху от 8 октября 1918 года (см.: *Розанов В.* Сочинения. Л., 1990. С. 566).

⁴² Розанову же кажется, что она «думает (приблизительно) жидовские мысли и совсем как Иамнийские старцы <...> тьфу» (Р II, 35).

⁴³ Ср. также заметки Розанова о «чувстве катастрофы у Лермонтова — близкого конца и беды, чем вообще полны апокалипсические секты» (Р XIV, 422) и о близости стихотворения «Ангел» (1831) к «хлыстовскому самоощущению» (Р XIV, 421).

⁴⁴ В 1939 году Борис Эйхенбаум писал, что творчество Лермонтова «для нашего времени <...> получает особое значение» (*Эйхенбаум Б.* Художественная проблематика Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 213–214). В 1922 году Лев Пумпянский говорил о «двух Россиях»: «Расставшись с вполне завершенной Россией Пушкина, мы ныне начинаем Россию Лермонтова...» (*Пумпянский Л. В.* Пушкин и Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 621). Без ссылки на Розанова Юрий Лотман в конце статьи «Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова» (*Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 9–23) развивает концепцию Лермонтова, которую тот не успел воплотить в полной мере. Статья писалась в 1985 году, в ситуации кризиса Советского Союза, и проблема, связанная с местом России между Востоком и Западом, имела в глазах литературоведа первостепенное значение.

О. А. Черепанова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

**Демон Лермонтова и Демон Врубеля:
изменение художественной парадигмы
по данным языка**

Историография «Демона» Лермонтова и «Демона» Врубеля в их соотношении весьма обширна¹. Представляется интересным показать изменение художественной парадигмы на языковом материале поэмы Лермонтова и высказываний современников о произведениях Врубеля, посвященных этой поэме. Многие значимые в русской культуре лица, друзья, родные и близкие художника оставили свои замечания и высказывания по поводу Демона Врубеля, часто соотнося его с Демоном Лермонтова. Это С. Яремич, А. Бенуа, К. Коровин, И. Остроухов, Н. Прахов, Н. Мурашко, журналист и критик М. Суджковский, поэты А. Блок и В. Брюсов, лучший оперный исполнитель партии Демона — Ф. Шаляпин, сестра художника А. А. Врубель, его жена Н. И. Забела-Врубель, отец художника А. Врубель. Наконец, нам известны высказывания самого художника о понимании им столь значимого в его творчестве образа. Показательно и то, что пик интереса со стороны художников к творчеству Лермонтова приходится на конец XIX — начало XX века, это «серебряный век» русской поэзии и культуры в целом, время появления и деятельности художественного объединения «Мир искусства», время символизма и импрессионизма, породивших новую мифотворческую парадигму в искусстве. В 1875 году ставится

¹ См., например: *Яремич С. П.* М. А. Врубель: Жизнь и творчество. М., 1911. С. 188; Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 380; *Бенуа А.* Врубель // Мир искусства. 1903. № 10–11. С. 175–182; *Надежда Ц.* «Демон» Лермонтова и «Демон» Врубеля. Пг., [б. г.]; *Дурылин С.* Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46; М. Ю. Лермонтов. Кн. 2. С. 541–622; *Суздальев П. К.* Врубель и Лермонтов. М., 1991. С. 240.

опера А. Рубинштейна «Демон», и, таким образом, в конце XIX века лермонтовский Демон оказывается интерпретированным в трех культурных кодах — вербальном, зрительном и акустическом. Очевидно, что при переходе из одного культурного кода в другой оказывались неизбежными трансформации формы и содержания.

Ни один русский поэт или писатель не удостоился быть иллюстрированным столькими выдающимися художниками, как Лермонтов, причем преимущественно художниками конца XIX — начала XX века. Причину этого можно видеть в яркости и образной насыщенности его поэтического языка, картинной зримости образов и персонажей его произведений, а главное — в определенном созвучии образов и идей поэта новой эпохе. Образ Демона с его всеохватной тоской, одиночеством и мировой скорбью был близок эпохе декаданса и символизма, с характерными для нее депрессией и пессимизмом.

В 1890 году в связи с приближающимся 50-летием со дня гибели Лермонтова издательство Кушнерева начало подготовку издания сочинений поэта с иллюстрациями лучших русских художников — Врубеля, Поленова, Сурикова, Репина, Шишкина, Серова, Коровина, Пастернака, Савицкого, Айвазовского, Дубовского, Трутовского. Но и в таком «звездном» составе иллюстрации художественных знаменитостей меркли перед работами Врубеля. В творчестве Лермонтова и Врубеля, несмотря на исторический разрыв почти в полстолетия, проявилось родство их творческих душ. Оба были романтиками, хотя романтиками разных эпох, оба не могли быть в ладу с окружающей действительностью, страдали от одиночества, напряженно искали нравственно-философские основы жизни в земном и горнем мире, оба обладали изумительно тонким чутьем ко всему романтико-легендарному и мифологичному.

Философско-нравственные искания нашли отражение практически в каждом произведении Лермонтова. Непосредственным «конвоем» к поэме «Демон» выступают такие произведения, как «Мой Демон» (1829), «Монолог», «Молитва». Врубеля также обуревают стремление передать средствами изобразительного искусства демоническую диалектику «зло — в добре, добро — во зле» (Шекспир. «Макбет», акт I, сц. 1)². В его творчестве появляются образы героев, исполненных душевных исканий и противоречий: Фауста и Мефистофеля, Гамлета. По свидетельству родных и современников, Врубель обращается

² Пер. А. Радловой; см.: *Суздальев П. К. Врубель и Лермонтов*. С. 65.

к образу Демона в 1885 году. Он был к этому духовно и душевно подготовлен. Образ Демона представлен в творчестве Врубеля многократно — в живописных полотнах, в рисунках и в скульптурных изображениях головы Демона. Персонаж предстает в различных состояниях, что отражает динамику понимания образа художником, но также и динамику личности самого художника. Наиболее известны и значимы для понимания врубелевского Демона «Демон сидящий» (1890), «Демон стоящий» (1890), «Летящий Демон» (1899), «Тамара и Демон» (1890–1891), «Демон и ангел с душой Тамары» (1890–1891), «Демон поверженный» (1902, 1904).

Образ Демона связывает две эпохи — эпоху романтизма и эпоху символизма. Обе эти эпохи характеризует мифотворчество как едва ли не основной творческий метод. Однако в каждую из эпох мифотворчество имело различную природу. Мифотворчество европейских романтиков — Байрона, Гейне, оказавших несомненное влияние на Лермонтова, более ранний философский романтизм Гете в его «Фаусте», даже с учетом проекции постулатов романтического мироощущения на личность, во многом лежит в рамках мировой мифологической традиции, уходящей корнями в глубокую древность. У Гете, например, это средневековый миф о продаже души дьяволу; у Лермонтова — древнейший сюжет о связи земной женщины с небожителем. При этом сюжет у Лермонтова некоторыми чертами сближается с той интерпретацией мотива, которая широко представлена в русской книжной и народной культуре, вплоть до свидетельств нашего времени: злой дух пытается соблазнить замужнюю женщину («Повесть о Петре и Февронии»), а особенно вдове, горячо оплакивающую потерю (Тамара в «Демоне» тоже потеряла жениха). Злая сила стремится увести женщину в запредельный мир мертвых, что практически удалось Демону, хотя Ангел отнимает у него душу Тамары. Мифотворчество эпохи символизма имеет иные черты. Оно отходит от коллизий мировой мифологии, поэты и художники этой эпохи создают свои индивидуальные мифы, мифопоэтические образы, воплощающие их художественные, эстетические и философские идеалы. Мифотворчество таких представителей символизма, как Врубель, Блок, ранняя Цветаева, Зинаида Гippiус, явились выражением личностного мироощущения, что стало ведущей чертой художественной культуры России на рубеже XIX–XX веков, и конкретной реализацией этой парадигмы стал символизм. Ярким проявлением этого личностного мифотворчества, мироощущения художника в контексте эпохи стал образ Демона, воплощающий в себе духовные искания эпохи и самого автора — Врубеля.

Вербальное воплощение образа Демона в поэме Лермонтова и в высказываниях современников по поводу его изобразительного воплощения Врубелем, которые могут быть оценены как единый текст, позволяет увидеть различие художественных парадигм двух эпох. Ключевыми словами в поэме Лермонтова и в высказываниях современников о Демоне Врубеля являются слова *дух*, *душа* и, в меньшей степени, — *демон*. Очевидно, что Демон Лермонтова, порождение романтического мифотворчества, — это и выразитель духовного состояния самого поэта, находящегося в глубоком эмоциональном и умственном противоречии с эпохой, и «героя своего времени», незаурядной, думающей личности, не нашедшей достойного места в современном ему обществе. Уже в первых строках поэмы видим генетивную конструкцию «Печальный Демон, дух изгнания» (IV, 183), дающую возможность расширенного понимания формы родительного падежа: изгнанный дух и дух «изгнанности», одиночества, что сопровождается нотой печали. Также и вторая генетивная конструкция: «мрачный дух сомненья» (IV, 215) скорее характеризует мятушуюся, ищущую личность, чем отщепенца Божьего мира. Но все-таки в поэме преобладают вербальные характеристики Демона как сверхъестественной сущности: *ада дух ужасный*, *дух лукавый* (*лукавый* — одна из частотных характеристик черта, беса, дьявола), *дух порочный*, *злой дух*, *адский дух*. Как кажется, до сих пор не поняты до конца слова в характеристике Демона в моменты его просветления любовью к Тамаре: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» (IV, 195) в равной мере есть самовыражение духовного состояния поэта и персонажа, находящегося на границе добра и зла. Для Врубеля, думается, эти слова были очень важны, и именно они в известной мере обусловили многообразие эмоциональных состояний его Демона в различных их художественных воплощениях мастером. А Блок видел в этих словах символическое отражение современной ему эпохи.

Сам Врубель пытался раскрыть сущность своего понимания образа. Он утверждал, что «“Демона” не понимают — путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто “рогатый”, дьявол — “клеветник”, а демон значит “душа”»³. Этимологические соображения Врубеля не имеют строго научного характера, так, славянское *черт* появилось в русском языке не ранее

³ Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель // Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. С. 195.

XV века и прямого соответствия в греческом не имеет. Греческое *δαίμων* не соотносится непосредственно со злым божеством. Оно может означать и бога, богиню и божество низшего порядка, но также злой рок, несчастье, роковую случайность. Связь с понятием души, как это отмечает Врубель, в семантической структуре греческого *δαίμων* есть, но это 'душа умершего'⁴. Высказывание Врубеля перекликается со строками из поэмы, в которых слово *душа* применяется к Демону: «И входит он, любить готовый, / С душой, открытой для добра» (IV, 200); «Душа рвала свои оковы» (IV, 194). Понятие и слово *душа* в применении к Демону — жизнь, жизненная энергия, единство чувства, разума и воли, это также пространство борьбы добра со злом. Но это и бессмертное нематериальное начало, свойственное только человеку и связывающее его с Богом⁵. Использование слова *душа* в отношении отщепенца Божественного мира было, возможно, одной из причин запрещения печатания поэмы, поскольку в церковно-религиозном понимании душа может быть только у человека. Начиная с первой трети XIX века, под влиянием немецкой философии («Критика чистого разума» Канта, идея «абсолютного духа» Гегеля), в европейской философии, в «народоведении», в теории языка В. Гумбольдта, в психологии все больший вес приобретает философское понятие «духа» как центральной идеи, как воплощения глубинного, всеобъемлющего состояния человека, коллектива, социума и даже народа. «Дух народа» становится важнейшей категорией этнографии, истории, социологии, в определенный период — даже лингвистики (например, в книге Г. Штейнтала «Грамматика, логика и психология» имеется раздел «Язык и дух народа»); отражение подобных идей можно видеть в психологизме А. Потемни. Позднее в религиозно-философских штудиях В. Соловьева, И. Ильина даются толкования библейскому изречению Христа «Слова, которые говорю Я вам, суть дух и жизнь» (Ин. 6: 63) с проекцией на новое осмысление понятия «дух», высказываются соображения о людях «нового духа», «инога духа»; о «новом духе» рассуждает З. Гиппиус⁶. «Дух» как основное средоточие эмоциональных, эстетических, интеллектуальных возможностей и устремлений личности, находящих свое воплощение в слове, образе, символе, входит в систему творческих постулатов символистов.

⁴ Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 338–339.

⁵ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 456.

⁶ Гиппиус З. Меч и крест // Гиппиус З. Чего не было и что было. СПб., 2002. С. 186–187.

Именно такой дух, дух личности хотел изобразить Врубель, и именно так «прочитывался» образ Демона современниками: в Демоне видели «сломленный порыв духа» (Прахов), «гордый дух, восставший против этой серой бесцветности» (отсюда стремление Врубеля к фееричной красочности образа), «дух величий и проклятий» (Брюсов), «дух, жаждущий беспредельной свободы творчества», дух, который, оказавшись поверженным, «остается могуч и верен своим чудным до ослепления мечтам»; М. Судковский ярко выражает идею врубелевского Демона, говоря, что «это не злой дух, это радужно-крылатый гений человечества»⁷, понимая слово *гений* как олицетворение, высшее выражение духовных, эмоциональных, творческих сил человека. Движение в умах, которое становится очевидным при обращении к вербальным характеристикам Демона в поэме Лермонтова и в отзывах современников врубелевского Демона, есть отражение развития общественной мысли, смены парадигмы художественной культуры за время, отделяющее Демона Лермонтова от Демона Врубеля. Слово *дух* и у Лермонтова, и в высказываниях по поводу произведений Врубеля можно считать обладающим диффузной семантикой, даже синкретизмом: это обозначение и вземной сущности, и духовной сущности личности. Но у Лермонтова, судя по контекстам употребления слова в поэме, все-таки преобладающим является первый из названных компонентов семантики, в высказываниях о Демоне Врубеля — второй.

В лингвокультурологической характеристике Демона Лермонтова и Врубеля, в оценке перехода с одного культурного кода на другой исключительно важна цветовая гамма произведений. В поэме колористическая составляющая не играет существенной роли. Фигура Демона в цветовом отношении не маркирована. Цветовые описания касаются преимущественно пейзажа, бытовых деталей и светлого небожителя — ангела. Общий цветовой тон скорее мягкий и нежный, это *лазурная высота, золотые облака, камни разноцветные, белая чадра, светлая Арагва, изумрудная сетка плюща, синеющий дымок, вершины цепи снеговой, одетые румяной пеленой; луч румяного заката, венец из радужных лучей, блистающее чело, крылья золотые* (ангела). Естественно, что в произведении живописи колористическая сторона является основной. Оценки, которые дают современники цветовой гамме врубелевских Демонов, подчеркивают необычность, инфернальность цветовой манеры художника: они

⁷ Суздальев П. К. Врубель и Лермонтов. С. 190, 186, 194, 186.

видят «изумительной красоты сочетания тонов» (Поленов)⁸, «краски истинно сказочные» (Васнецов)⁹, растения «невиданных форм и цветов» (Коровин)¹⁰, отмечают, что работы производят впечатление «старой инкрустации или мозаичной живописи» (Яремич)¹¹, говорят о фееричности колорита, в котором «целый фейерверк звенящих павлиньих красок» (Бенуа)¹². По воспоминаниям Коровина, Врубель так характеризовал свою колористическую задачу: «Я хочу, чтобы все тело его лучилось, чтобы оно сверкало как огромный бриллиант жизни»¹³. Все это передает *демоническую прелесть* образа. Яремич, обобщая свои впечатления от живописи Врубеля и то, что высказано современниками, называет Врубеля последним художником Возрождения за его способность видеть праздничное в жизни, «он действительно последний мастер древнего праздничного искусства, последний аккорд этому невероятному творчеству»¹⁴. Но Демон Врубеля изменчив в еще большей степени, чем Демон Лермонтова, поэтому цветовое оформление образа может существенно меняться от одного произведения к другому: это и фееричность колорита, и *темные, холодные тона картины* (Яремич)¹⁵. Лексемы, которые используют современники, передавая зрительное впечатление от работ Врубеля, обычно лежат вне группы лексики, передающей основные цвета спектра, а являются составными наименованиями цветов: *лиловато-смульный* (колорит), *золотисто-желтый, малиново-красный, сине-лиловая* (мировая ночь); употребляются сочетания, не являющиеся непосредственно колоративами, но передающие цветовые ощущения: *самоцветные камни, царственное золото, золото* (древнего вечера), *павлиний глаз* (крыльев), (крыльев) *блеск павлиний, радужно-крылатый* (гений человечества). Вся эта *феерия красок* противопоставляется *серой* бесцветности, *серости* обыденной жизни. Цветовое восприятие красок врубелевских Демонов у современников совмещается с их звуковым восприятием:

⁸ Яремич С. П. М. А. Врубель: Жизнь и творчество. С. 107.

⁹ Цит. по: Суздаlev П. К. Врубель и Лермонтов. С. 180.

¹⁰ Коровин К. А. М. А. Врубель // Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. С. 241.

¹¹ Цит. по: Суздаlev П. К. Врубель и Лермонтов. С. 329.

¹² Бенуа А. Врубель. С. 182.

¹³ Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. С. 351; коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской и др.

¹⁴ Яремич С. П. М. А. Врубель: Жизнь и творчество. С. 8.

¹⁵ Там же. С. 163.

«фейерверк звенящих красок»¹⁶; «каждый павлиний глаз крыльев Демона точно кричит мне врубелевскими изнервничавшимися криками» (А. П. Боткина в письме к И. С. Остроухову)¹⁷.

Отличие врубелевского колорита от лермонтовского можно объяснить не только спецификой творческих личностей и творческих задач поэта и художника, но также принадлежностью их к исторически различным культурным эпохам. В колористике Врубеля отчетливо просматриваются черты эпохи символизма, когда цвет осмыслялся как символ определенного состояния души, природы, даже общества. В произведениях известнейших поэтов Серебряного века находим то же колористическое богатство, то же обилие наименований составных цветов, нетрадиционных сочетаний, включающих колоративы: *нежно-синие горы, голубой ручей, многоцветный кубок, смуглые сумерки, рыжие глаза, лазоревый туман, золотая лазурь, жемчужовые сны, лазурная лень* и др. (ранний А. Блок); *сероблещущий летун* (З. Гиппиус), *смуглое золото престола, синий пожар очей, малиновое солнце, лиловая мгла, сапфирная парча* (Ахматова) и т. п.

Оппозиция «душа / дух — тело» в поэме Лермонтова в отношении образа Демона практически не представлена. У Врубеля она неизбежно присутствует, выступая неотъемлемым признаком перехода от вербального кода к зрительному. У Лермонтова немного «кинетической» лексики, передающей движение или положение в пространстве Демона, который преимущественно *летит, мчится*, хотя использованы также лексемы *сидит, стоит* (в более абстрактном значении *находится*), *блуждает, бродит, ходит*. В определенной мере художник следует за поэтом, о чем говорят и названия его картин: «Демон сидящий», «Демон стоящий», «Демон летящий». Использование причастий вместо глаголов сосредоточивает внимание на персонаже, к чему Врубель и стремился. Современники, характеризуя движения и состояния Демона в произведениях Врубеля, подчеркивали неестественность, резкость его движений и поз, называя их даже *нечеловеческими* и *пыточно-вывернутыми*, писали, что он весь «состоял из углов»¹⁸, что это фигура «с закинутыми над изогнутой головой тяжелыми руками и распластанными перистыми крыльями»¹⁹. У Лермонтова Демон *побежденный*, у Врубеля Демон

¹⁶ Бенуа А. Врубель. С. 182.

¹⁷ Цит. по: Суздальев П. К. Врубель и Лермонтов. С. 182.

¹⁸ Ковальский Л. М. Встречи с М. А. Врубелем // Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. С. 163.

¹⁹ Яремич С. П. М. А. Врубель: Жизнь и творчество. С. 163.

поверженный, распростертый на земле и судорожно вырывающий клоч перьев из своего крыла. Стилистически более высокое *поверженный* как бы усиливает эффект поражения, но вместе с тем *поверженный* еще не значит полностью побежденный. В то же время *поверженный* — более удачное глагольное образование для передачи состояния в изобразительном коде. В вариантах и эскизах есть названия «Разбившийся Демон», «Разбитый Демон». В последнем случае использована форма страдательного причастия от глагола *разбить* (вместо действительного причастия от глагола *разбиться*), понимаемая как ‘находящийся в плохом, болезненном состоянии’. Именно этот глагол и его формы — *разбить*, *разбившийся*, *разбитый* — употребляют современники для обозначения Демона, мечты, искания и надежды которого потерпели крах: «Его Демон, — пишет Забела-Врубель, — так трагически разбит»²⁰; «Среди пышного великолепия сверкающих красок гигантских крыл своих, Демон синееет своим разбитым и как бы хрупким телом»²¹. Разбитый — это и потерпевший поражение, побежденный, и разрушенный, погибший, и обессиленный, больной. Если сейчас глагольное образование *разбитый* употребляется для обозначения скорее физического состояния, то во времена Врубеля оно активно использовалось при передаче душевных состояний и переживаний: «Какое ужасное *разбитое* состояние! Жить невыносимо... Какое может быть искусство, когда все сведено на грош!»²². Вместе с тем современники считали, что борьба мятущегося духа против серой обыденности не закончилась поражением: «Демон Врубеля не мог разбиться в порыве отчаяния <...> В последней картине Врубеля он не разбился, а только томится»²³. *Томиться* — это испытывать мучения, страдания (как душевные, так и физические), тягостное ощущение, мучительное беспокойство, волнение под влиянием каких-либо чувств. Очевидно, что неестественная изломанность движений и поз отражает изломы мятущегося духа героя — Демона, разбившегося, может быть, даже нарочно, но и душевную неустроенность самого Врубеля. Здесь можно видеть также предвестия абстракционизма и модернизма, которые скоро станут ведущими методами и в живописи, и в словесном искусстве.

²⁰ Цит. по: Суздалев П. К. Врубель и Лермонтов. С. 189.

²¹ Яремич С. П. М. А. Врубель: Жизнь и творчество. С. 164.

²² Дневник Степана Яремича о жизни и творчестве Николая Ге / Публ. И. Выдрин // Собрание. 2012. № 1. С. 8.

²³ Яремич С. П. Врубель: Воспоминания // Русская мысль. 1913. 17 февраля.

Образ Демона, представленный в русском искусстве XIX — начала XX века в трех культурных кодах — вербальном, зрительном, музыкальном — может служить своего рода призмой, в гранях которой в преломленном виде отражаются движения общественного духа, ищущего высоких идеалов и борющегося с обыденностью серых будней на фоне мятущейся истории России XX века. Этот образ в множественности его воплощений и интерпретаций был призван, по словам Врубеля, «иллюзионировать» душу²⁴. Такого глагола нет в основных словарях русского языка, Врубель же вкладывает в него смысл возвышенного порыва, ухода к высокому и вечному от противоречий будничной жизни. Именно в это время появляется иллюзион, то есть кинематограф, одна из функций которого — уводить человека в мир фантазий и грез; неслучайно Голливуд и сейчас называют «фабрикой грез». Греза о прекрасном побуждала Врубеля многократно, разнообразно и глубоко обращаться к лермонтовскому образу Демона.

²⁴ Яремич С. П. М. А. Врубель: Жизнь и творчество. С. 95 (письмо Врубеля к Е. И. Ге).

О. А. Кузнецова

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

Блок в работе над собранием сочинений Лермонтова

В год смерти Александра Блока вышло подготовленное им незадолго до этого издание: *М. Ю. Лермонтов. 1814–1841. Избранные сочинения в одном томе / Ред., вступ. статья и примеч. Александра Блока. Берлин; Пб.: Изд. З. И. Гржебина, [1921].* Оно уже неоднократно попадало в круг научных интересов различных авторов, однако полной ясности во многих вопросах, связанных с подготовкой тома Лермонтова, до сих пор нет.

В послереволюционные годы Блок принимал деятельное участие во всех начинаниях, инициированных новой властью. Особые надежды он поначалу возлагал на частное издательство, организованное Зиновием Исаевичем Гржебиным в 1919 году в Петрограде для выпуска художественной, научной и научно-популярной литературы. Общее руководство редакторской деятельностью в нем осуществлялось Максимом Горьким. Издательство выработало план дешевого, но в то же время текстологически выверенного, снабженного научным аппаратом издания серии произведений русских классиков «Сто русских книг»¹.

5 июля 1919 года Гржебин предложил Блоку подготовить собрание сочинений Лермонтова. Эту идею поддержал Горький². К работе над вступительной статьей и примечаниями к корпусу текстов Лермонтова Блок приступил 4 декабря 1919 года, она продолжалась пять месяцев, до конца апреля 1920 года, все этапы

¹ З. И. Гржебин выпустил в свет, помимо Лермонтова, следующие книги этой серии: *Некрасов Н. А. 1821–1877. Избранные стихотворения / Ред., вступ. ст. и примеч. К. Чуковского. Берлин; Пб., 1921; Лернер Н. О. Белинский: Критико-биографический очерк. Берлин; Пб., 1921.*

² См.: *Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. М., 1965. С. 469, 479.*

отмечены в его записных книжках (60 и 61)³. Начиная с 31 января 1920 года пометы в 61-й записной книжке, фиксирующие работу над изданием Лермонтова, становятся регулярными.

5 февраля, в четверг, в 3 часа дня Блок пришел к Гржебину в его издательство, которое в это время размещалось на Моховой улице в доме 36, и провел у него два с половиной часа, обсудив подробно план издания. В этот день был заключен договор Блока с Издательством З. И. Гржебина на подготовку собрания сочинений Лермонтова и намечен проспект издания. В архиве Блока среди прочих договоров с этим издательством имеется копия и этого нормативного акта⁴. В архиве Блока сохранился также лист с произведенными им подсчетами объема произведений Лермонтова в авторских листах⁵.

В написанной самим Блоком заметке «От редактора», предваряющей текст примечаний к «Избранным сочинениям», выражена благодарность Н. Лернеру и Б. Эйхенбауму за текстологические справки. Вопрос о том, какой именно объем и какого рода работа были проделаны этими текстологами, остается не до конца проясненным. На рукописи примечаний⁶ имеются пометы синим карандашом, имеющие технический характер, но они, судя по почерку, не принадлежат ни Эйхенбауму, ни Лернеру.

Рукопись, согласно договору, Блок должен был передать в издательство 1 марта, однако из-за незапланированного переселения семьи Блоков к матери поэта Кублицкой-Пиоттух, вызванного «уплотнением», работа не была закончена в срок.

Только 15 марта Блок получил из издательства рукопись и пометил в записной книжке: «Эйхенбаума тексты прислали — мама сверяет»⁷. 14 марта была начата, а 15-го окончена вступительная статья, которую сам поэт называет «биографическим очерком». 17 марта, в среду, в 3 часа дня Блок встретился с Гржебиным у него на Моховой. В записной книжке в воскресенье 21 марта он пометил: «Конч<ен> и отправлен

³ См.: Там же. С. 482–490.

⁴ Договоры А. А. Блока с Издательством З. И. Гржебина — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (далее сокращенно: РО ИРЛИ). Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 11.

⁵ Блок А. А. Библиографические заметки по Лермонтову — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 291. Л. 2.

⁶ Блок А. А. Примечания к Избранным сочинениям Лермонтова М. Ю. — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 293.

⁷ Блок А. А. Записная книжка 61 — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 367. Неопубликованные фрагменты записной книжки цитируются далее по этому источнику.

Лерм<онтов>»⁸. 22 марта Блок отправляет Гржебину «I том Лермонтова» и возвращает Эйхенбауму «его экземпляры Лермонтова (I и II тома)»⁹. Поэт приступает к работе над вторым томом, куда должны были войти драматические произведения и проза¹⁰. 27 марта, в вербную субботу, он готовит примечания к «Маскараду», а 28 марта комментирует роман «Герой нашего времени». 29 марта, в понедельник, «все примечания кончены»¹¹. 1 апреля, в четверг, Блок записывает: «Гржебину сдан Лермонтов окончательно»¹², однако утром 2 апреля, в пятницу, Блок донес Гржебину «конец Лермонтова» и получил «деньги с него»¹³. 3 апреля, в субботу, к нему возвращается текст с пометами редактора, и Блок записывает: «Просматривал своего Лерм<онтова> со вставками Горького»¹⁴. В черновом автографе примечаний к Лермонтову имеются три пометы Горького, сделанные красными чернилами, они носят чисто технический характер и не содержат ни существенных замечаний, ни смысловой правки. Так, например, стихотворение Лермонтова «Ребенку» Блок прокомментировал следующим образом: «П. А. Висковатый, знавший Лермонтова лично¹⁵, относит стихотворение к встрече с дочерью Вареньки Лопухиной». Далее следует текст, где приводятся сведения о Варваре Александровне Лопухиной и история любви Лермонтова к ней. Этот абзац вычеркнут Горьким, его рукой вписана отсылка: «биографию смотри предисловие»¹⁶. В печатный текст предисловия вошла лишь одна фраза из вычеркнутого примечания, которой в блоковском автографе не было: «Она была ему сверстницей, ей было 15–16 лет»¹⁷. Два других замечания Горького носят еще более формальный характер.

Обратимся к кульминационному в этой истории моменту, к 17 марта 1920 года, когда на заседании в издательстве Гржебина Горький вынес свое суждение о работе Блока. Несмотря на то, что издание в целом, как и большинство историко-литературных трудов Блока,

⁸ Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. С. 489.

⁹ Имеются в виду использовавшиеся для работы тома из собрания сочинений: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910–1913. Т. 1–5.

¹⁰ В процессе работы структура издания изменилась: все произведения вошли в один том.

¹¹ Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. С. 489.

¹² Там же. С. 490.

¹³ Блок А. А. Записная книжка 61 — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 367.

¹⁴ Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. С. 490.

¹⁵ Это свидетельство — ошибка Блока-комментатора.

¹⁶ Блок А. А. Примечания к Избранным сочинениям Лермонтова М. Ю. — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 9.

¹⁷ Блок А. А. Собрание сочинений: В 12 т. Л., 1934. Т. 11. С. 215.

носило компилятивный характер, вступительная статья вызвала принципиальные возражения со стороны Горького.

В этот день Блок сделал помету в записной книжке: «Мою биографию» Лермонтова забраковали»¹⁸. 20 марта 1920 года, три дня спустя, Чуковский по свежим следам подробно описал в своем дневнике, что происходило на «заседании у Гржебина»: «Я, Блок, Гумилев, Замятин, Лернер и Варвара Васильевна <Шайкевич>. <...> Блок взялся проредактировать Лермонтова — и, конечно, его работа прекрасна. Очень хорошо подобраны стихи — но статья написана не в популярно-вульгарном тоне, как нужно Горькому, а в обычном блоковском, с напрасными усилиями принизиться до уровня малокультурных читателей. Для Блока Лермонтов — маг, тайновидец, сновидец, богоборец; — для Горького это “культурная сила”, “двигатель прогресса”, здесь дело не в стиле, а в сути. Положение Блока — трагическое. Чем больше Горький доказывал Блоку, что писать надо иначе: “дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал «На смерть П<у>шк<ина>»”, тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось измученное прекрасное лицо Блока»¹⁹.

Эта ситуация произвела на Чуковского сильнейшее впечатление. Заняв в противостоянии Горького — Блока сторону последнего, несколько лет спустя в очерке «Две души М. Горького», он попытался сформулировать истоки «двух культур»: «Блок как поэт, Блок как подлинный представитель культуры — находится вне постижения Горького. У Горького и органов нет, чтобы ощутить именно культурное значение Блока. Даже и представить себе нельзя, чтобы Горький мог изобразить в какой-нибудь повести такого человека, как Блок <...> пусть попробует хоть на одной странице воспроизвести речь Блока — ее словарь, ее синтаксис, ее интонации. Все это ему чуждо на веки веков, ибо вся та культура, представителем коей был Блок, для Горького *еще не существует*. Горький — человек с большими сведениями, но культурность заключается <...> единственно — в тонкости, сложности чувств, в изощренной восприимчивости, в богатой оттенками идеологии. Идеология же у Горького, как мы видели, всегда элементарна, сводится к двум-трем параграфам; в ней нет той затейливой прелести и пышной многогранности, которыми отличается духовная жизнь подлинно культурных людей <...>. Все

¹⁸ Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. С. 489.

¹⁹ Чуковский К. И. Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 142.

это были люди культуры — пусть и отжитой, несовершенной, но рядом с ними Горький при всех своих разнообразнейших сведениях кажется почти дикарем»²⁰.

Взгляды Горького на русскую культуру сложились еще в дореволюционный период, в 1908–1909 годах он работал над «Историей русской литературы». В этом труде литература определяется как «образное выражение идеологий — чувств, мнений, намерений и надежд общественных классов и групп»²¹. В этом ракурсе он вписывает фигуру Лермонтова в литературно-исторический контекст. В стихах Лермонтова Горький видит «жадное желание дела, активного вмешательства в жизнь <...> удовлетворялось это стремление поездками на Кавказ, участием в боях с черкесами, кутежами и скандалами, за которые порою люди платили всю жизнь»²². Одним из важных моментов в эволюции русской литературы Горький считает проблему преемственности и взаимосвязи творчества Пушкина и Лермонтова. Вот как он описывает этот эпизод: «Лермонтов» действительно понял песнь Пушкина», понял его значение и один он проводил гроб поэта криком злобы, тоски и мести: стихи на см^{ерть} Пушкина справедливо считаются одним из сильнейших стихотворений в рус^{ской} поэзии. <...> Прав^{ительство} услышало этот призыв к мести, поняло его об^{ществен}ное значение и сослало поэта прапорщиком²³ на Кав^{каз}»²⁴.

В литературной полемике между Горьким и Блоком относительно трактовки личности и творчества Лермонтова в 1920-е годы появляется «новый момент». «Правота» Горького определяется не только эстетическими критериями, но и близостью последнего к представителям правящей партии. Именно этот фактор потери «свободы слова» тяжело переживается Блоком.

7 апреля 1920 года он сделал помету в записной книжке: «Планы с Любовью²⁵ — выйти из рабского состояния», а на следующий день записал: «Новый слух: от Ремизова (через Книппович): Горький

²⁰ Чуковский К. И. Две души М. Горького // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2004. Т. 8. С. 226–227. См. также: Блок в архиве Чуковского // Литературное наследство. М., 1986. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования. В 5 кн. Кн. 4. С. 308–310; публ. и примеч. Е. Ц. Чуковской.

²¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 1.

²² Там же. С. 160.

²³ Неточность Горького: Лермонтов был корнетом лейб-гвардии Гусарского полка и был переведен корнетом же, но в Нижегородский драгунский полк.

²⁴ Горький М. История русской литературы. С. 162, 164.

²⁵ Имеется в виду Любовь Дмитриевна Блок (1881–1939) — жена поэта.

сказал, что русские писатели все, кроме Замятина, лодыри. — Как бы выйти из этой монопольной (увы) в этом сельце сферы насилия?»²⁶

Помета Блока в записной книжке и дневниковая запись Чуковского породили в блоковедении гипотезу, согласно которой первую редакцию вступительной статьи о Лермонтове после столь яростных нападков со стороны Горького автор кардинальным образом переработал. Эту версию мы находим в комментарии В. Н. Орлова к записным книжкам Блока²⁷. Не исключено, что В. Н. Орлов в данном случае экстраполирует существовавшую в советское время практику взаимоотношений автор–редактор, в рамках которой критические замечания последнего, особенно касавшиеся идеологической сферы, носили характер непреложного закона, на характер взаимоотношений Горького–Блока в 1920 году, когда эта схема идеологического контроля еще не была отлажена.

Не найдя никаких сведений о ранней редакции, В. Н. Орлов пришел к выводу, что она попросту не сохранилась. И. Е. Усок, изучавшая рукописи Блока для подготовки академического собрания сочинений, выдвинула более осторожное предположение, что «Блок снял первые листы, где его задушевные мысли о Лермонтове были изложены в открытой форме. Эти листы, были утеряны. Основная же часть рукописи была переработана»²⁸. С. Шумихин, по всей видимости, не знакомый с рукописью данного издания, опираясь на выводы предыдущих исследователей, отправился на поиски мифического «текста первого предисловия, забракованного Горьким», являющегося, по его мнению, «существенной культурной потерей». Итог, к которому пришел исследователь, вполне предсказуем: «К сожалению, на сегодняшний день обследование архива издательства “Всемирная литература” и поиски в других архивах результатов не принесли»²⁹.

Версия полностью или же частично «утраченного варианта», так же как переработка текста по указаниям Горького, сегодня нуждается в критическом осмыслении. Стоит обратить внимание на то, что Блок достаточно педантично сохранял все свои автографы, и никакой веской причины для уничтожения этой рукописи не существовало.

В архиве Блока сохранился автограф статьи, содержащий лишь незначительную правку. Это одинаковые листы большого формата,

²⁶ Блок А. А. Записная книжка 61 — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 367.

²⁷ См.: Блок А. А. Записные книжки: 1901–1920. С. 597.

²⁸ Усок И. Е. Александр Блок — редактор «Избранных сочинений» М. Ю. Лермонтова // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород, 2000. С. 163.

²⁹ Шумихин С. Блок — комментатор Лермонтова // Наше наследие. 2010. № 96. С. 65.

с вклеенными из собрания сочинений Лермонтова цитатами³⁰. Лишь один фрагмент рукописи, касающийся предания о шотландских и испанских предках поэта, был переработан, о чем свидетельствует подклеенный лист автографа на другой бумаге. В этом фрагменте имеется интересная правка: мифического предка Лермонтова Фому Рифмача, названного в окончательном тексте статьи «поэтом-колдуном»³¹, Блок сначала назвал «поэтом-пророком»³². По-видимому, этот вариант не устроил Блока, так как эпитет казался заимствованным из словаря «младших символистов». Никаких других следов позднейшей правки рукопись не содержит. С этого автографа, содержащего многочисленные коррективы, возникшие в процессе написания текста, и вследствие этого неудобочитаемого, была сделана машинописная копия окончательного верхнего слоя. Она послужила наборной рукописью³³. Это говорит о том, что никакой промежуточной рукописи, пусть даже утраченной, со следами редакторского вмешательства быть не могло.

Более того, обращает на себя внимание и тот факт, что окончательный текст вступительной статьи сохранил все те положения, против которых выступал Горький. Сон, бред-фантазия, игра воображения, любовные переживания представлены в биографии юного поэта довольно пространными цитатами. В сюжетах этих «снов» и фантазий обыденное не просто преобразуется, а приобретает сакральные черты, близкие и самому автору биографического повествования. Так, наблюдая за облаками, восьмилетний Лермонтов видит «рыцарей со шлемами», сопровождающих героиню поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» Армиду «в ее замок».

Почти страницу занимает смутное воспоминание шестнадцатилетнего поэта о его любви в десятилетнем возрасте: «Я не знаю, кто была она, откуда? и поныне мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или тогда эти люди, внимая мой рассказ, подумают, что я брежу,

³⁰ Блок опирался в своем очерке на автобиографические материалы Лермонтова, собранные Д. И. Абрамовичем в разделе «Заметки, сюжеты и наброски» (*Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910–1913. Т. 4. С. 305–360).

³¹ О генезисе этого образа см.: *Усок И. Е.* О вступительной статье Блока к «Избранным сочинениям» М. Ю. Лермонтова // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 1999. Вып. 4: Музей-квартира А. А. Блока: Материалы научных конференций. С. 102.

³² *Блок А. А.* Лермонтов — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 1–17.

³³ Там же. Л. 18–26.

не поверят ее существованию — это было бы мне больно <...> Эта загадка, этот потерянный рай — до могилы будут терзать мой ум»³⁴. Блоку важен этот пассаж не только потому, что он перекликается с визионерским сюжетом истории детской любви в поэме Вл. Соловьева «Три свидания», но и как источник творческого начала в биографии поэта.

История, связанная со стихотворением «На смерть поэта», которой Горький хотел придать социальный пафос, напротив, оказалась напрочь исключенной из биографического очерка и помещенной в раздел комментариев к отдельным стихотворениям. При этом в тексте статьи сохранилась отсылка: «На этот раз вывела его [Лермонтова. — О. К.] из светского омута смерть Пушкина. Рассказ об этом читатель найдет в примечаниях к стихам: “На смерть Пушкина”; их последствием была ссылка на Кавказ»³⁵.

Нельзя не заметить демонстративного характера подачи материала в том, что данному чрезвычайно важному эпизоду в жизни Лермонтова, изменившему судьбу поэта и карьере военного, не находится места в его биографии, а придается статус пояснения к стихотворению. Для Блока, продолжавшего и после революции оставаться приверженцем идеалистического мировоззрения, поэтическое творчество первично, и «события», свершающиеся в этой сфере, являются первопричиной, побуждающей поэта совершать те или иные поступки в жизни. Следовательно, биографию поэта Блок рассматривает, в известном смысле, как комментарий к его творчеству. Таким образом, автор вступительной статьи, которому были хорошо известны взгляды Горького, с самого начала не был настроен на автоцензуру.

Внутренняя полемика с Горьким, которая, вероятно, имела место в момент создания предисловия, не могла не повлиять на неуверенность Блока в возможности создать цельную концепцию наследия поэта. Первоначально текст вступительной статьи заканчивался словами: «Действительно научная оценка творчества Лермонтова последует...»³⁶ В окончательном варианте Блок называет свою работу по изучению творчества Лермонтова «покоящейся на

³⁴ Блок А. А. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 215. Курсив мой. — О. К. Блок приводит текст «записки 1830, 8 июля», отчеркнутый им на с. 349 в 4-м томе собрания сочинений Лермонтова (Библиотека А. А. Блока: Описание / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина, под ред. К. П. Лукирской. Л., 1985. Кн. 2. С. 64).

³⁵ Блок А. А. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 217.

³⁶ Блок А. А. Лермонтов — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 292. Л. 17.

шатких личных впечатлениях, хотя бы и разделяемых множеством людей»³⁷. Эта формулировка требует расшифровки или уточнения: у Блока действительно выработался крайне субъективный и избирательный подход к русской литературе XIX столетия, основанный прежде всего на пристрастиях семейного бекетовского круга. Собираясь в мае 1919 года готовить по предложению Н. С. Гумилева «Хрестоматию поэзии» в Институте Живого Слова, Блок учитывает литературные пристрастия матери и жены, опираясь в своем выборе помимо прочего на «мамины тетради (альбомы)» и «Любины книжки»³⁸. В этом домашнем обиходе интеллигентной семьи были свои герои, свои предпочтения и своя иерархия, которая могла не совпадать с «табелью о рангах», принятой в официальной культуре. Лермонтов входил в этот домашний пантеон, его стихи сестры Бекетовы охотно переписывали в свои девичьи альбомы³⁹. Повидимому, произведения Лермонтова входили и в игровую культуру повседневной жизни. Так, в архиве Блока сохранился шуточный текст письма рукой неустановленного лица, обращенного к герою одной из последних повестей Лермонтова, титулярному советнику Штоссу⁴⁰.

Мы видим, что Блок переживает творчество Лермонтова очень лично и даже интимно, он просматривает и выстраивает различные эпизоды судьбы своего предшественника сквозь призму своей собственной биографии⁴¹.

Из разнообразных адресатов любовной лирики Лермонтова, прокомментированных в Полном собрании сочинений Абрамовичем и упоминаемых Блоком в его примечаниях, в биографический очерк попадает лишь одна любовная история, получающая статус «важнейшего события» и «первой любви».

Любовная история Лермонтова и Вареньки Лопухиной изображена Блоком как «три свидания»: знакомство, известие о замужестве и последняя встреча. Симптоматично, что он убрал другой, относительно счастливый любовный сюжет, явно мешавший читателям воспринимать образ Вареньки как «единственной» идеальной возлюбленной. В автографе вступительной статьи мы читаем: «Отдыхая в [Пятигорске] Кисловодске, Лермонтов

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. Ед. хр. 300. Л. 3 об.

³⁹ Тетрадь А. А. Кублицкой-Пиоттух — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 7. Ед. хр. 4. Л. 5.

⁴⁰ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 381. Л. 1–1 об.

⁴¹ Подробнее см.: Кузнецова О. А. М. Ю. Лермонтов в интерпретации Блока // Лермонтов и история: Сборник научных статей. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 316–323.

познакомился с очень красивой и образованной француженкой, Аделью Гоммер де Гелль; она тоже писала стихи, увлечение было взаимно»⁴².

В примечаниях к пятитомнику Лермонтова автор отмечает все случаи, когда жизнь писателя превращается в увлекательный роман, в котором он играет роль главного героя. Эти цитаты Блок переносит в текст своих примечаний к сочинениям Лермонтова. Попытка Лермонтова выстраивать стратегию своего житейского поведения по аналогии с сочинением романа интересовала Блока в свете жизнетворческой проблематики символистов.

Тяжелое физическое и моральное состояние, которое Блок переживал в это время (в мартовской записной книжке в самый разгар работы над Лермонтовым появились первые предположения и подозрения относительно смертельной болезни⁴³), отразилось и на его интерпретации смерти Лермонтова. Это ощущение трагической безысходности передалось чутко реагиовавшей на смену настроений сына матери поэта, оказывавшей Блоку посильную помощь в работе над изданием. 26 марта А. А. Кублицкая-Пиоттук написала своей сестре М. А. Бекетовой: «Мне пришлось взять в руки Лермонтова <...> и я была поражена глубиной, гениальностью этого обреченного и знающего свою обреченность»⁴⁴.

Так, собрание сочинений Лермонтова, подготовленное Блоком за год до смерти, не только позволило поэту увидеть корни и истоки своего творчества, но и заново прочесть Лермонтова как близкого себе и символисту поэта. Блок обратил внимание читателей на тот факт, что наследие великого поэта «вошло в плоть и кровь русской литературы» и включено в традицию, которую наследует ряд писателей. По мысли Блока, творчество Лермонтова находилось под влиянием Байрона, Шекспира, Мура, Шиллера, Гофмана, Руссо, а также Пушкина,

⁴² Блок А. А. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 11. С. 13. Б. М. Эйхенбаум ставит под сомнение подлинность этой истории и называет ее «легендой, сочиненной князем Вяземским» (Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 94).

⁴³ Запись 11 февраля 1920 года: «Подозрение о собств<енной> болезни». 14 февраля: «Подозрение усиливается». 15 февраля: «День невыразимой печали и неопределенности. Болезнь?» (Блок А. А. Записная книжка 61 — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 367). Подробнее об этом см.: Грякалова Н., Иванова Е. Записные книжки Александра Блока без купюр // Наше наследие. 2013. № 105. С. 91–105.

⁴⁴ Блок в неизданной переписке и дневниках современников: (1898–1921) // Литературное наследство. М., 1982. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 496.

Грибоедова, Жуковского, Полежаева, Козлова, народной поэзии, а он, в свою очередь, стоит у истоков новой «традиции», оказавшей влияние на Достоевского, Тургенева, Фета, Полонского, Григорьева и на поэтов-символистов. В числе наиболее значительных критических интерпретаций творчества Лермонтова Блок называет сочинения В. Г. Белинского, А. А. Григорьева, В. А. Зайцева, В. С. Соловьева, В. О. Ключевского, В. В. Розанова, Д. С. Мережковского. Таким образом, Блок-поэт и Блок-филолог является последним звеном в последовательно выстроенной им цепи влияния Лермонтова на русскую литературу, в которой не нашлось места Горькому и его подходу.

Б. М. Эйхенбаум, сотрудничавший с Блоком в работе над этим изданием, позже обрисовал образ поэта-символиста как владевшего ключом «к чтению лермонтовского художественного шифра» и «потому так глубоко и нежно любившего Лермонтова»⁴⁵.

⁴⁵ *Эйхенбаум Б.* Литературная позиция Лермонтова. С. 97.

Н. А. Карпов
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Лермонтов в творчестве сатириков

На первый взгляд, Лермонтов в творческом сознании сатириков может показаться фигурой скорее периферийной и не привлекавшей к себе большого внимания. Отчасти подобная ситуация понятна и может быть объяснена как различием в художественных системах авторов «Сатирикона» и знаменитого русского романтика, так и менее благополучной посмертной творческой судьбой Лермонтова в сравнении с признанными гениями русской литературы Пушкиным, Гоголем и Толстым.

Показательно, что если юбилеи Гоголя, Чехова или Толстого сатирики «отметили» выпуском отдельных номеров журнала, то Лермонтов в год столетия своего появления на свет персонального номера «Нового Сатирикона» не удостоился. В сентябре–октябре 1914 года в нескольких номерах журнала появилось считанное количество текстов, отсылающих к великому русскому романтику, притом во всех этих произведениях аллюзии на лермонтовское творчество выступают лишь в качестве внешней мотивировки необходимости создания самого текста — своеобразного перепева оригинала. В структуре же нового произведения никаких значимых смысловых связей с текстом-источником не обнаруживается, что, кстати, вполне очевидно и для самих авторов. Таковы, к примеру, стихотворения Аркадия Бухова, опубликованные осенью 1914 года: «Бельгийская колыбельная» («Новый Сатирикон», № 39), «Голубь мира» («Новый Сатирикон», № 40), «Тризна больших похорон (Покушение на Лермонтова)» («Новый Сатирикон», № 42).

Так, в «Бельгийской колыбельной» Бухов ссылается на знаменитую лермонтовскую «Казачью колыбельную песню» (1840), цитируя ее заглавие, стихотворный размер и ряд характерных знаковых образов, но при этом содержательное наполнение текста

разрывает все связи с источником и открыто опровергает его¹, ибо сказанное Лермонтовым проецируется уже на современный культурно-исторический контекст:

Спи, малютка, спи младенец,
Я с тобой. Усни.
Бросил свой кинжал чеченец
В наши злые дни,
Не слышать башибузука,
И хунхуз молчит,
О разбойниках ни звука
Свет не говорит.
Не слышать и о индейцах
Баюшки-баю.
Я тебе о европейцах
Лучше пропою.

Слышишь, детка, всех сзывают?
Слышишь адский шум?
Это немцы в нас стреляют
Пулями дум-дум.
Нынче небо смотрит хмуро,
И везде — набат:
Это прусская культура
Двинула солдат.²

Складывается впечатление, что отсылающий к Лермонтову текст просто автоматически «подогнан» к юбилею поэта, представляя собой своеобразный функционально-жанровый сплав стихотворений «на случай» и одновременно «на злобу дня» — военная тема становится в это время на страницах «Нового Сатирикона» практически единственной. От Лермонтова здесь остается только «каркас», позволяющий читателю просто вспомнить имя знаменитого русского поэта в год его столетнего юбилея.

Что же до содержания именно сатириконского текста, то его автор занимает двойственную и откровенно противоречивую позицию:

¹ Перед нами «отрицание семантического содержания исходного текста при сохранении его формы», как определяет данный вид интертекстуальной связи И. П. Смирнов (*Смирнов И. П. Порождение интертекста*. СПб., 1985. С. 12).

² Новый Сатирикон. 1914. № 39, 25 сент. С. 3. Ср. у Лермонтова: II, 140.

с одной стороны, он, не жалея красок, демонизирует противника («В школе будешь ты. / А книги Немцы все сожгли»), призывает на святую борьбу с ним («Но молись — другое время, / Чтоб пришло скорей: / Чтобы сгибло злое племя / Наглых дикарей»), а, с другой, полон горькой иронии, обнажая бессмысленность войны, где людей используют в качестве «пушечного мяса»: «Подрастешь — и ты возьмешься / Тоже за ружье — / Тоже с поля не вернешься, / Дитяtko мое»³. В результате художественная задача оказывается непроясненной, а ее решение, скорее, оставляет вопросы, нежели дает ответы. Перед нами характерный пример того, как страдает эстетическое достоинство произведения, если оно пишется «по заданию», «на злобу дня».

Подобным образом строятся и другие «лермонтовские» тексты Бухова. В «Бельгийской колыбельной» автору отчасти помогает то, что многие произведения Лермонтова наполнены военной мотивикой, да и сам образ поручика Тенгинского пехотного полка в писательском и читательском сознании во многом уже ассоциируется с военным делом. Более парадоксальной выглядит ситуация, когда основой вновь создаваемого текста о войне оказывается лермонтовское произведение на совершенно иную тему. Таков, например, «Голубь мира», основой которого выступает знаменитый «Ангел» (1831):

По небу застенчивый голубь летел
И что-то семейное пел.
Его из Гааги один трибунал
За чем-то к Вильгельму послал.
— Мне веточку пальмы засунули в рот...
Куда я лечу, идиот?..
Вдруг снизу какой-то немецкий капрал
В живот ему пулю вогнал.
Был голубь ощипан, зажарен, согрет
И кайзеру дан на обед.
— Подумаешь... Пища... — тот мрачно сказал
И пальмой в зубах ковырял....

Так голубь, который и к Ною летал,
В немецком желудке застрял.⁴

³ Новый Сатирикон. 1914. № 39. С. 3.

⁴ Новый Сатирикон. 1914. № 40, 2 окт. С. 7. Ср. у Лермонтова: I, 230.

Противоречие между оригиналом и посттекстом здесь еще более очевидно: лермонтовская «основа» чисто механически увязывается с тематикой войны и мира. Как следствие, при всем своеобразии авторского комизма аллюзии на лермонтовское творчество оказываются симулятивными, бесфункциональными, их смысл замыкается на самом факте отсылки.

Название третьего отсылающего к Лермонтову текста Аркадия Бухова в контексте сказанного выглядит весьма симптоматично — «Тризна больших похорон⁵ (Покушение на Лермонтова)». Так же, как и в уже упомянутых текстах, автору важно лишь оттолкнуться от Лермонтова, противопоставить себя ему, что он, не стесняясь, и делает:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где Терека волны бегут...
Старинная башня стояла...
А может быть, — все это врут.⁶

Далее следует разворачивание очередного лирического сюжета, освещающего события Первой мировой. Время от времени оно сопровождается вкраплениями цитат из Лермонтова. Их характер аналогичен уже рассмотренным:

И там, сквозь туман полуночи
Блистал золотой огонек,
Бросался он путнику в очи —
И путник бежал наутек.⁷

Ср. у Лермонтова:

И там сквозь туман полуночи
Блистал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.
(II, 202)

⁵ Цитата из стихотворения Лермонтова «Тамара» (1841).

⁶ Новый Сатирик. 1914. № 42, 16 окт. С. 2. У Лермонтова читаем:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

(II, 202)

⁷ Новый Сатирик. 1914. № 42. С. 2.

Если бы подобное поэтическое соревнование можно было воспринимать серьезно, то его результат, по уже изложенным причинам, вряд ли бы следовало признать успешным для автора «Нового Сатирикона»: стремление «покуситься» на славу знаменитого предшественника априори не может достичь своих целей. Однако, поскольку перед нами все же образец юмора, то саму попытку посоревноваться таким способом с Лермонтовым иначе как шутку воспринять, конечно, нельзя. Другое дело, что юмористический дискурс, по-видимому, в принципе не подразумевает богатства и разнообразия значений интертекстуальных отсылок. Но это уже предмет для совершенно отдельного разговора.

Что касается корпуса произведений сатириконцев в целом, то упоминаний о Лермонтове, аллюзий и отсылок к его творчеству также обнаруживается сравнительно немного. В творчестве Аверченко это такие тексты, как «Краснолапые», «Первая дуэль», «Глупые и умные»; у Тэффи имя Лермонтова звучит в знаменитом рассказе «Дураки». Порой рассуждения о Лермонтове — гениальном поэте, не дожившем до 27 лет, — вплетаются в юмористический дискурс сатириконцев с целью нагнетания атмосферы абсурда:

— Если вдуматься — какой это ужас!

— Что такое? — встревожился мнительный премьер, отрываясь от тетрадки.

— Лермонтов-то...

— Ну?!

— Умер 27-и лет, а? Убили... в самом расцвете жизни... А? Не ужасно ли!

— Ну, так что?!

— Да вот я и говорю: стоит только вдуматься — какой это ужас!

— А убирайтесь вы к черту! Ну, что вы лезете со всякой ерундой⁸.

Представляется, что из всех авторов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» теснее всего с Лермонтовым связан Саша Черный. Помимо простых упоминаний Лермонтова и его героев в таких произведениях, как «Герой нашего времени» (1909), «Эмигрантские объявления» (1925), «Кавказский пленник» (1929), «Комариные мощи» (1931), в творчестве писателя можно встретить и ряд своеобразных интерпретаций лермонтовских текстов. Во-первых,

⁸ Аверченко А. Т. Глупые и умные // Аверченко А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2007. Т. 4. С. 76.

это «совлибретто» «Краснодемон» (1925), вошедшее в состав самостоятельно издаваемого Сашей Черным под обложкой газеты «Иллюстрированная Россия» «независимого двухнедельника сатиры и юмора» «Бумеранг» и высмеивающее, конечно, не знаменитую поэму Лермонтова, а бессмыслицу и абсурд советских искусства и действительности. По ироничному замечанию издателя, «было бы, может быть, более точно назвать эту оперу “Кавказской Вампукой”, но авторские права, к сожалению, не принадлежат нам»⁹. В сравнении с механическими перепевами Аркадия Бухова пародия Саши Черного выглядит более выигрышной: несмотря на сугубо злободневную социально-политическую направленность текста, поэту удастся достичь комического эффекта, следуя общей сюжетной канве источника: «Демон величественно сходит со скалы, берет в одну руку серп, в другую — молот, в зубы — кинжал, танцует лезгинку и баритонит.

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Над Европою парил...
Сбросил сотню прокламаций,
Всунул солнцу в грудь кинжал,
С облаков на Лигу наций
Равнодушно наплевал...»
(СЧ III, 163)

Наиболее оригинальной рецепцией лермонтовских мотивов в прозе Саши Черного является сказка «Кавказский черт», вошедшая в состав сборника «Солдатские сказки» (опубл. 1933) и также представляющая собой комическую парафразу «Демона». Комический эффект здесь возникает за счет соотнесения оригинального текста Лермонтова, представляющего собой, по яркому определению Ю. В. Манна, «драму субстанциональных сил»¹⁰, и его народной интерпретации, восприятия его «простым» сознанием. Сюжет, мотивы, образы лермонтовской романтической поэмы последовательно транспонируются в плоскость сказовой поэтики: «В тую пору одинокий кавказский черт по-за тучею пролетал, по сторонам поглядывал. Скука его взяла, прямо к

⁹ *Саша Черный*. Собрание сочинений. В 5 т. М., 2007. Т. 3. С. 163. Далее ссылки на это издание даются в тексте с литерами СЧ перед указанием тома и страницы.

¹⁰ *Манн Ю.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 209.

сердцу так и подкатывается. Экая, думает, ведьме под хвост, жисть! Грешников энтих, как собак нерезаных, никто сопротивления не оказывает, хоть на проволоку их сотнями нижи» (СЧ III, 216–217). В отличие от «Краснодемона», ориентированного на современный социально-исторический контекст, в «Кавказском черте», как и в других «Солдатских сказках» Саши Черного, на первый план выходят задачи чисто эстетического характера. Налицо игровая, автоироничная природа дискурса, воспринимающегося как бы через двойную комическую призму: эффект, вызванный оригинальным перекодированием известного источника, совмещается с авторской иронией в отношении самого же вновь создаваемого текста, — то есть перед нами не столько сказ, как традиционно полагают исследователи этого цикла¹¹, сколько его пародийное переосмысление:

У Тамары, однако, характер твердый, грузинский.

— Я, папаша, резоны ваши понимаю. Совсем я от хозяйства отбилась, вас, старика, без попечения оставляю. Не могу с собой совладать... Пойду в монастырь, а то как бы чего не вышло. Девушка я, сам знаешь, горячая...

(СЧ III, 220)

Если характеристики, которыми наделена Тамара, рассказчиком никак не маркированы, то автор придает им дополнительный смысловой объем, обыгрывая, в частности, знаменитую цитату из Чехова.

В целом Лермонтов оказывается для Саши Черного гораздо более значимой фигурой, нежели принято обычно считать (современные исследователи чаще рассуждают о «гоголецентричности» знаменитого сатириконца¹² или выявляют в его творчестве традиции Чехова¹³). Действительно, на первый взгляд, лермонтовская генеалогия творчества поэта предстает не слишком очевидной, но более внимательное сопоставление выявляет множество весьма

¹¹ См., например: *Спиридонова Л. А.* «Смех — волшебный алкоголь...»: (Саша Черный) // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2: Литература русского зарубежья: (1918–1940). С. 95.

¹² См., например: *Приходько В. А.* Что осчастливит паяца: О Саше Черном // Саша Черный. Несерьезные рассказы. М., 1992. С. 12; *Жиркова М. А.* Взаимопроникновение двух миров: «Диспут» Саши Черного о гоголевском «Вие» // XI Пушкинские чтения. СПб., 2006. Т. 1. С. 129–135.

¹³ См., например: *Спиридонова Л. А.* «Юмор — это дар богов...»: Традиции Чехова в творчестве сатириконцев // Творчество А. П. Чехова: Межвузовский сборник научных трудов. Таганрог, 2004. С. 60–68.

любопытных переключек. Начинают они обнаруживаться с самых первых текстов, опубликованных А. М. Гликбергом.

Как и в поэзии Лермонтова, мировосприятие лирического героя Саши Черного (в большей степени это касается его раннего творчества периода «Разных мотивов» (1906) и «Сатир» (1910)) оказывается преимущественно дисгармоничным. В лирике поэта середины — второй половины 1900-х годов настойчиво повторяются мотивы тоски, безысходности, безверия. С одной стороны, в их использовании, бесспорно, ощущается сильная неоромантическая струя, характерная для поэзии рубежа веков в целом, и здесь исследователи вполне справедливо говорят о влиянии на Сашу Черного творчества ранних символистов¹⁴, народнической и поздненароднической поэзии¹⁵, стихотворений Надсона, Некрасова. Между тем, на наш взгляд, характерные образы и мотивы ранней лирики Саши Черного оказываются ближе именно к Лермонтову, нежели к какому-либо иному представителю русских романтиков или неоромантиков.

Так, в целом ряде стихотворений дебютного сборника А. Гликберга «Разные мотивы», тираж которого был арестован цензурой, обнаруживаются характерные лексемы, речевые формулы, даже отдельные стихотворные строки, которые недвусмысленно прочитываются как принадлежность поэтического словаря Лермонтова. Они представляют собой либо отсылки к отдельным общеизвестным текстам поэта-романтика, либо контаминацию узнаваемых лермонтовских образов, не соотносясь в то же время ни с одним конкретным текстом-источником напрямую¹⁶.

Например, стихотворение «Ночью» открывается мотивом напряженной «думы», которая овладевает героем: «Ночь наступает унылая, скучная... / В голову лезет все дума докучная»¹⁷. В тексте последовательно разворачиваются, расщепляя или контаминируя составляющие оригинала, мотивы и речевые клише, отсылающие к одноименному лермонтовскому стихотворению:

¹⁴ См., например: *Брызгалова Е. Н.* Творчество сатириконцев в литературной парадигме Серебряного века. Тверь, 2006.

¹⁵ См., например: *Иванов А. С.* Оскорбленная любовь // Саша Черный. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 8–9.

¹⁶ Такой тип интертекстуальных связей достаточно распространен. См., например, о сходном использовании лермонтовского претекста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» нашу статью: «“Приглашение на казнь” и “тюремная” литература эпохи романтизма (к проблеме “Набоков и романтизм”»)» (Русская литература. 2000. № 2. С. 203–210).

¹⁷ *Гликберг А. М.* Разные мотивы. СПб., 1906. С. 28.

Проблемы рецепции

Тьма неподвижная сад весь окутала,
Тьма эту душу больную опутала...
Сил нет — устал я... в *позорном* бессилии
Я изнемог *без борьбы*, без усилия.¹⁸

Ср. у Лермонтова:

В начале поприща мы вянем *без борьбы*;
Перед опасностью *позорно* малодушны,
И перед властью — презренные рабы.
(II, 113)

Далее в произведении начинают проигрываться мотивы стихотворения «Тучи»:

В небе безоблачном звезды *бесстрастные*
Тихо мерцают *холодные*, ясные;
Им непонятны борьба и страдания,
Им незнакомы надежды, желания...¹⁹

Ср. у Лермонтова:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно *холодные*, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.
(II, 165)

Очевидная мотивно-лексическая цитата здесь дополнена и метрической цитацией — оба текста написаны четырехстопным дактилем с дактилической клаузулой.

Еще один показательный пример подобного рода цитирования — стихотворение Саши Черного «Нечем жить и не для кого жить!..» из того же первого сборника автора, отсылающее к знаменитому «Выхожу один я на дорогу...» Дословные лексические совпадения снова поддержаны и метрической цитатой, правда на это раз неполной (Лермонтов использует в пятистопном хорее перекрестную рифмовку, Саша Черный — смежную):

Ни идей, ни мыслей, ни стремлений,
Ни надежд, ни светлых увлечений

¹⁸ Гликберг А. М. Разные мотивы. С. 28. Здесь и далее курсив мой. — Н. К.

¹⁹ Там же.

Нет в душе... уснули жизни силы,
Но не вечным, мирным сном могилы —
Сном большим, — каким-то странным сном...²⁰

Ср. у Лермонтова:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...
(II, 208)

Второй указанный нами тип интертекстуальных сближений, когда конкретные источники аллюзий оказываются четко не зафиксированы, но сам автор-адресат или круг адресатов при этом вполне узнаваем, представлен, к примеру, в стихотворении «Кровь ударяет горячей волною в виски...» (СЧ I, 35):

Кровь ударяет горячей волною в виски,
Некуда скрыться от острой, шемящей тоски...

Ср., например, у Лермонтова: «И странная тоска теснит уж грудь мою» (II, 137).

Мертвая жизнь без значенья, холод души, пустота...

Ср., например: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг» (II, 138); «И царствует в душе какой-то холод тайный» (II, 114).

Прошлое — яркая сказка, манит к себе, как мечта...
С жалкой улыбкой безверья...

«Безверье» — типичная, даже, можно сказать, хрестоматийная черта лермонтовского персонажа в восприятии читателя, хотя в частотном словаре поэта это слово отсутствует.

Хмурый, заглянешь вперед...

Ср., например: «В себя ли заглянешь? Там прошлого нет и следа» (II, 138).

²⁰ Там же. С. 37.

Вздрогнешь и прочь отвернешься... долгий, безрадостный год.

Ср., например: «Его грядущее — иль пусто, иль темно» (II, 113).

Рассмотренные нами интертекстуальные отсылки на редкость любопытны, ибо определить их функцию при всей их внешней «неслыханной простоте» оказывается делом не таким уж и легким. С одной стороны, перед нами пример самого что ни на есть откровенного и дерзкого в своей первозданной наивности эпигонства. С другой, первые печатные тексты Саши Черного сложно назвать графоманскими в чистом виде, ибо в них очевидным образом присутствует и некая рефлексия по поводу лермонтовского оригинала. Если Лермонтов начинал свое творчество, «переписывая» Пушкина, то Саша Черный в стихотворениях середины 1900-х годов занимается тем, что активно «переписывает» Лермонтова, именно с «лермонтовского фланга» входя в русскую литературу.

Дальнейшее развитие творчества поэта, который уже весьма скоро и неожиданно быстро превратился из подражателя в яркую и оригинальную фигуру на российском Парнасе, уже исключает подобные открытые заимствования, но связи с лермонтовским творчеством при этом продолжают последовательно сохраняться, удивляя своим разнообразием.

Во-первых, несмотря на то что исследователи склонны считать определенный корпус стихотворений Лермонтова «ролевой лирикой»²¹, а в отношении сатир Черного до сих пор господствует инерционное мнение, что их автор и их характерный герой — «две вещи несовместные»²², тексты обоих поэтов предельно автопсихологичны, дистанция между героем и автором часто оказывается в них практически неуловимой. При этом важно, что сама личность знаменитого поэта-сатириконца оказывается во многом близка к лермонтовской по своему психологическому складу²³.

²¹ Этот термин, введенный Б. О. Корманом (см., например: *Корман Б. О.* Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964), на наш взгляд, следует употреблять с большой осторожностью: в человеческом сознании понятие «роль» тесно связано с чем-то искусственным, неорганичным. Об эволюции «ролевой лирики» см., например: *Моисеева А. А.* Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков: Формирование ролевого героя нового типа. Дисс. ... канд. филолог. наук. Пермь, 2007.

²² См. об этой проблеме нашу статью: «К проблеме автора и героя в лирике Саши Черного» (в печати).

²³ Пожалуй, ближе всего по мироощущению к Лермонтову из поэтов Серебряного века стоит молодой Маяковский. Связь этих авторов не раз отмечалась исследователями (см., например: *Петросов К. Г.* Маяковский и Лермонтов // М. Ю. Лермонтов:

Сознание автопсихологических героев двух поэтов, как уже отмечалось, дисгармонично, мир предстает перед ними как нелепый маскарад. Герои всей душой ищут гармонию бытия, жаждут обрести подлинные человеческие чувства, но вместо этого всюду находят «одинаковость сереньких масок» (СЧ I, 51), «стянутых приличьем» (II, 136). Между героями и внешним миром возникает непреодолимый психологический барьер, и тогда они либо замыкаются в беспредельном скептицизме и пессимизме, либо открыто адресуют миру свои претензии.

Однако если для героя Лермонтова ощущение дисгармонии и неблагополучия бытия выражается как в напряженной авторефлексии, постоянной концентрации на собственных переживаниях, так и в упреках внешнему миру, то душевный разлад лирического героя Саши Черного в большей степени «считывается» по тем вызовам и инвективам, которые он посылает вовне, «в пространство». Лермонтов лишь бросает толпе «в глаза железный стих, облитый горечью и злостью» (II, 137), а ненависть к обывателю «полного желчи и полного презрения» (СЧ I, 134) героя Саши Черного то и дело оборачивается проявлением немотивированной агрессии:

Четвертуем, лжем и воем,
Кровь, и грязь, и смрадный грех...
Ах, Господь ошибся с Ноем, —
Утопить бы к черту всех...
(«Курортное» — СЧ II, 87)

Это презрение к обывателю, «среднему человеку», достигает у Саши Черного всех мыслимых пределов, пожалуй, даже у романтиков оно не было столь сильным. В этой связи важно, что именно Лермонтову принадлежит редкая и тем более значимая в русском романтизме попытка встать на позицию «другого», представителя той самой обывательской толпы, которая обычно подвергалась заведомой дискредитации и изображалась сатирически-сниженно:

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин

Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 104–123). Между творчеством Маяковского и Саши Черного тоже обнаруживается немало общего, что неудивительно.

Без преступленья иль утраты!..
(«Не верь себе» — II, 123)

Для Саши Черного «другой» всегда «чужой, как река Брахмапутра» («Всероссийское горе» — СЧ I, 66), диалог с ним оказывается невозможен, по крайней мере, на этапе создания «Сатир».

Подобный своеобразный «демонизм» Саши Черного, как и в случае Лермонтова, являлся ни в коем случае не маской, не сознательно выбранной ролью, а своеобразной личной психологической реакцией на несовершенство окружающего мира. При этом герои обоих авторов пытаются найти оправдание собственной позиции. Лермонтовский Печорин стремится разобраться в причудах своей натуры, говорит о пережитых в детстве и юности душевных травмах: «Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли; я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть» (VI, 297). Иногда подобного рода признания со сходной психологической мотивировкой мы видим и у героя Саши Черного, хотя они и пропущены сквозь ироническую призму:

Я в мир, как все, явился голый
И шел за радостью, как все...
Кто спеленал мой дух веселый —
Я сам? Иль ведьма в колесе?
(«В пространство» — СЧ I, 178)

Автопсихологический герой Саши Черного стремится к людям, хочет верить в добрую человеческую натуру, но окружающее зло неизбежно ожесточает его душу, превращая в «безнадежного пессимиста» (СЧ I, 178). Время от времени он поднимает вопрос о том, насколько его претензии к миру справедливы («1910. Новая цифра», «В пространство», «Книжный клоп, давась от злобы...»), и каждый раз заново утверждает свое право презирать и ненавидеть — но при этом ненавидеть, любя; следуя известной Некрасовской формуле — «То сердце не научится любить, / Которое устало ненавидеть»:

Кто не глух, тот сам расслышит,
Сам расслышит вновь и вновь,

Что под ненавистью дышит
Оскорбленная любовь.
(«Книжный клоп, давясь от злобы...» — СЧ I, 216)

Лирический субъект как будто пытается оправдаться в собственной мизантропии, говоря, что она родилась в ответ на оскорбленные высокие чувства, неразделенную любовь к миру.

С другой стороны, в творчестве обоих поэтов прорываются и гармонические нотки, мы видим желание лирических героев принять мир во всей его первозданной красоте («Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтова, стихотворения Саши Черного из цикла «Иные струны» и др.), воспевать самое простое и естественное — простонародное сознание, русскую природу.

Возникает в творчестве Саши Черного и характерная для Лермонтова тема «лишних людей», героев своего времени. Подобно тому, как когда-то произошло в николаевскую эпоху, время после подавления революции 1905 года осознавалось современниками как безвременье. Как и Лермонтов, Саша Черный тонко воспроизводит мироощущение человека, пережившего крушение старых идеалов и не нашедшего новых (стихотворения «Потомки», «Отбой», «Интеллигент», «Театр» и др.):

Мысли о прошлом — морщины на бледные лица кладут,
Мысли о будущем — полны свинцовой заботы,
А настоящего — нет. Так между двух берегов
Бьемся без света, без счастья, надежд и богов.
(«Театр» — СЧ I, 174)

Это же ощущение безвременья, бессмысленной жизни в эпоху падения старых кумиров присуще герою стихотворения «Потомки»:

Я, как филин, на обломках
Переломанных богов.
В неродившихся потомках
Нет мне братьев и врагов.
(СЧ I, 128–129)

Перед нами как будто парафраза «Думы» или же знаменитых строк из «Героя нашего времени»: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и

страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому...» (VI, 343).

Правда, если автор «Героя нашего времени» осмысляет понятие «идеала» метафизически (хотя и социальный аспект человеческого бытия им тоже затрагивается: «и перед властью презренные рабы» (II, 113)), то положительная программа Саши Черного второй половины 1900-х годов большей частью связана со стремлением, в первую очередь, к социальным переменам, к общественной «перестройке». И в то время как лирик Лермонтов больше замыкается на внутренней жизни личности, человеческих переживаниях, в сатирическом творчестве Саши Черного больший акцент сделан на внешнем мире, на «другом», нежели на самом лирическом субъекте — думается, во многом потому, что сатира и юмор по своей эстетической природе отнюдь не располагают к напряженной рефлексии. Можно выдвинуть гипотезу, что комическое в художественном творчестве часто становится своеобразным видом сублимации; причем, если юмор может стать неким психотерапевтическим средством, способом изживания глубоких внутренних психологических проблем, которые не может разрешить творящий субъект²⁴, то сатира, вопреки воле самого автора, как раз вскрывает, ярко обнажает подобные проблемы, ибо фиксирует бегство индивида от самого себя. Наиболее далеко от самой себя личность «убегает», когда сосредоточивается, к примеру, на социальной и социально-политической сатире (область политических и социальных проблем, как правило, мыслится как что-то целиком изолированное от сферы душевной жизни, внутреннего мира субъекта; единственное исключение в русской литературе — гений Гоголя); чуть

²⁴ Известно, например, следующее признание Гоголя: «Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому от этого выйдет какая польза» (*Гоголь Н. В. <Авторская исповедь>* // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 439). В. Приходько применяет подобный подход к творчеству Саши Черного, говоря, что юмор стал для автора неким «лекарством от неврастения» (*Приходько В. Что осчастливит паяца: О Саше Черном. С. 19*).

«ближе» она подходит к себе, когда выдвигает претензии людям или всему миропорядку, Богу; ну и наконец, стремится «совпасть» с собой, когда оказывается способна на честный разговор о том, что ее мучает.

В этом плане снова очень показательно сравнение одноименных текстов двух поэтов. «Молитва» Саши Черного прочитывается как недвусмысленная отсылка к одноименному стихотворению Лермонтова²⁵. У Лермонтова лирический герой искренне раскрывает перед Богом мир собственных чувств и переживаний:

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю;
За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя;
За то, что в заблужденье бродит
Мой ум далеко от тебя...

(I, 73)

Саша Черный, не ставя, конечно, цели спародировать своего предшественника или прямо поспорить с ним, переосмысливает это обращение целиком иронически, сосредоточиваясь не на внутреннем мире личности, а предлагая целиком «овнешненное» восприятие действительности через призму злободневных социальных проблем:

Благодарю тебя, Создатель,
Что я в житейской кутерьме
Не депутат и не издатель
И не сижу еще в тюрьме.

Благодарю Тебя, могучий,
Что мне не вырвали язык,
Что я, как нищий, верю в случай
И к всякой мерзости привык.

Благодарю Тебя, Единый,
Что в Третью Думу я не взят, —

²⁵ Впервые отмечено А. С. Ивановым (см.: *Иванов А. С. Комментарий // Саша Черный. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 417*).

От всей души с блаженной миной
Благодарю тебя стократ.

(СЧ I, 124)

Мир людей в изображении поэта предстает некой совокупностью социальных ролей, масок — «депутат», «издатель», «человек, сидящий в тюрьме». Одновременно, функционируя в рамках иронического дискурса, подобная система координат совершенно не мешает лирическому герою свободно выходить из социума в космос, вести прямой диалог с Творцом, рассуждая об «аде» и «рае».

В то же время стихотворение Саши Черного можно прочесть и как аллюзию на еще один известный лермонтовский текст, обращенный к Богу, — «Благодарность» (1840). О нем напоминает и первая строка произведения, и его ироническая тональность (правда, до лермонтовского убийственного сарказма здесь далеко), и общий мотив благодарения за скорую смерть: «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» (II, 159) — «Благодарю тебя, мой Боже, / Что смертный час, гроза глупцов, / Из разлагающейся кожи / Исторгнет дух в конце концов» (СЧ I, 124).

Ю. Б. Орлицкий
(Российский государственный
гуманитарный университет,
Москва, Россия)

«Лермонтов — мучитель наш»: имя Лермонтова в поэзии Мандельштама

Об особой значимости Лермонтова для поэзии Мандельштама писалось неоднократно¹. При этом в именном указателе к последнему, наиболее полному собранию сочинений Мандельштама имя Лермонтова упомянуто 25 раз²; чаще его из классиков упоминается только Пушкин. Если исключить чистую фактологию (например, в «Заметке о Барбье» — «Лермонтов зачитывался им на гауптвахте и испытал сильное его влияние» (М III, 99) и «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева» (М III, 100) или в письме к жене от 7 мая 1937 года: «На сватовские стихи Наташа говорит, что они “что-то знакомое — вроде Лермонтова”, то есть вторичны, литература» (М III, 569), а также упоминание о «лермонтовских курортах» в «Четвертой прозе» (М II, 346) и о книге поэта в «Шуме времени» («У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар» (М II, 217), а также упоминание Лермонтовского проспекта в обращенном к В. Рождественскому ироническом гексаметре («Пушкин имеет проспект, пламенный Лермонтов тоже» (М I, 352)), имеет смысл говорить о трех упоминаниях имени предшественника в стихах и одном — в прозаической заметке «Кое-что о грузинском искусстве».

В знаменитых «Стихах о русской поэзии» (1932) присутствует дефиниция, вынесенная в заглавие этой заметки:

¹ См., например: *Тарановский К.* Концерт на вокзале: К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 27–28; *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 178–181; *Геллх А.* «Звезда с звездой говорит»: Диалог Мандельштама с Лермонтовым // «Отдай меня, Воронеж»: Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 69–83 и многие другие.

² *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. М., 2011. Т. 3. С. 913. Все последующие цитаты из произведений Мандельштама даются по этому изданию непосредственно в тексте, с литерой М перед указанием тома и страницы.

Дайте Тютчеву стрекозу —
Догадайтесь почему!
Веневитинову — розу.
Ну, а перстень — никому.
Боратынского подошвы
Раздражают прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.
А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.
(М I, 178)

Фамилия и имя Лермонтова названы также в не менее знаменитых
«Стихах о неизвестном солдате» (1937):

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.
Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилой
Без руля и крыла совладать.
И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.
(М I, 229)

Нам представляется далеко не случайной эта апелляция не только к творчеству, но и к самому имени Лермонтова, звучание которого, очевидно, представлялось Мандельштаму чрезвычайно выразительным и в силу этого способным служить своего рода символом русской поэзии, которой он посвятил свои стихи.

Действительно, в слове «Лермонтов» сосредоточены все «благозвучные» согласные русского языка (*л, р, м, н*), сочетающиеся с нейтральными *т* и *ф*, и, напротив, нет ни одного неблагозвучного — шипящего или свистящего (как *ш* в фамилиях Пушкина и Батюшкова или

ч — у Тютчева). Кроме того, нетрудно заметить также совпадение трех звучных согласных в фамилиях поэтов (*Лермонтов — Мандельштам*).

В свое время один из пионеров нашего мандельштамоведения К. Тарановский, формулируя собственное понимание подтекста (как раз на материале поэзии Мандельштама), одну из его основных разновидностей определяет как «заимствование по ритму и звучанию» (повторение какой-нибудь ритмической фигуры и некоторых звуков, содержащихся в ней)³). Именно звуковой лермонтовский «подтекст» будет нас интересовать в этой заметке.

При этом важно отметить, что для Мандельштама звуковой образ его стихотворений был очень важен. Применительно к его переводам из Петрарки, в которых поэт сознательно уходит от неблагозвучных согласных, об этом интересно и убедительно писал И. Пильщиков⁴. Об особом внимании Мандельштама к звуковой стороне поэтической речи, в том числе и об анаграммировании в стихах конкретного имени (в этом случае — адресата, поэтессы М. Петровых) не так давно писал и Л. Видгоф⁵.

Элементарный подсчет частотности употребленных в названных стихотворениях согласных букв не выявляет, в силу минимального объема выборки, предпочтений, отдаваемых Мандельштамом буквам, содержащимся в имени Лермонтова. Так, частотность *н* в «Стихах о русской поэзии» (далее — СРП) — 0,138, в то время как по данным А. Пешковского (далее — П⁶) по русской речи начала XX века этот показатель равен 0,11, а по данным современных исследователей

³ *Тарановский К.* Концерт на вокзале. С. 31. В качестве источника этого термина Тарановский ссылается на статью С. Боброва «Заимствования и влияния» (Печать и революция. 1922. № 8. С. 72–92) (Там же. С. 38).

⁴ *Пильщиков И.* 1) Семиотика фонетического перевода // Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.) Таллин, 2011. С. 54–92; 2) *Semiotica della traduzione fonetica / Trad. dal russo di M. Venditti // Europa Orientalis.* 2013. Vol. 32. P. 263–289; 3) *Petrarca nelle traduzioni dei poeti russi dell'età d'oro e dell'età d'argento / Trad. di B. Sulpasso // Russica Romana.* 2010. Anno XVII. P. 89–114; 4) «Звуки итальянские!»: О фоностилистике русских переводов из Петрарки // *Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio.* Stanford, 2012. Part 1. P. 141–154 (Stanford Slavic Studies. Vol. 40).

⁵ *Видгоф Л.* О последней строке и скрытом имени в стихотворении О. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» (1934) // Видгоф Л. Статьи о Мандельштаме. М., 2010. С. 157–166; ср.: «Мандельштам вообще очень часто насыщает свои тексты анаграммами ключевого по смыслу слова» (*Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. С. 18).

⁶ *Пешковский А.* Десять тысяч звуков. Опыт звуковой характеристики русского языка как основы для эвфонических исследований // Пешковский А. Сборник статей. М.; Л., 1925. С. 182.

(далее — Л⁷) — 0,125; частотность *в* в СРП составляет 0,121 (П — 0,06, Л — 0,099), *л* — 0,060 (П — 0,06, Л — 0,044), *м* — 0,052 (0,05 и 0,059). Как видим, речь может идти лишь о минимальном превышении средних значений или о равенстве с ними. В случае же двух остальных букв — *т* и *р* — показатели частотности в СРП даже ниже общеязыковых (0,095 по сравнению с 0,14 и 0,110 и 0,078 по сравнению с 0,06 и 0,101).

Однако если рассмотреть отдельно две строки, в которых упомянут Лермонтов и его характеристика, ее анаграммированность становится очевидной:

*А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш.*

Если воспользоваться другой методикой подсчета — сопоставлением повторов согласных в смежных словах, окажется, что в первой строфе таких повторов четыре, во второй — три, а в третьей, «лермонтовской» — девять, причем шесть из них — как раз в двух первых строках, содержащих имя автора «Демона». Применив этот же метод к «лермонтовскому» фрагменту из «Стихов о неизвестном солдате», получим аналогичный результат.

Наконец, в «Эпиграмме» при взгляде на состав полустрок, посвященных классикам, тоже можно заметить определенную тенденцию в подборе звуков: «Лушкин имеет проспект, пламенный Лермонтов тоже»: в первой части повторяются «пушкинские» глухие *п* и *к*, во второй — соответственно, «лермонтовские» звонкие *л*, *м* и *н*; *п* и *т* объединяют первую и вторую полустроки.

Отмеченная закономерность интересно преломляется в посвященном двум этим поэтам фрагменте статьи Мандельштама «Кое-что о грузинском искусстве». Первая фраза, включающая пушкинскую цитату, отчетливо инструментована на содержащиеся в имени этого поэта *п*, *к* и *н*:

Я бы сказал, что в русской поэзии есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным, —

*Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной*

(3, 14);

⁷ Ляшевская О., Шаров С. Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка). М., 2009. Электронная версия издания — <http://dict.ruslang.ru/freq.php>

в то время как вторая столь же очевидно воспроизводит набор согласных лермонтовской фамилии: *л, р, м, н, т*: «и разработанный Лермонтовым в целую мифологию с мифом о Тамаре в центре» (М III, 14). Интересно, что во второй части предложения *п* не встречается вовсе.

К сожалению, на сегодняшний день мы не располагаем механизмом точной и многоаспектной оценки фонетической связности художественного целого, однако и те частные данные, которые мы получили, позволяют с определенной долей уверенности утверждать, что имя великого поэта в устах другого гения может оказаться мощным инструментом для создания семантического поля.

Мария Рубинс

(Лондонский университет,

Великобритания)

Лермонтов и русское зарубежье, или Альтернативный канон русской классики

Вопрос о каноне встает особенно остро на переломных этапах исторического развития. В частности, рефлексию о каноне стимулирует опыт эмиграции и создания культурной диаспоры; при этом может происходить его переосмысление и, напротив, закрепление лежащей в его основе иерархии, сакрализация определенных персоналий и текстов. Для писателей, пишущих на русском языке за пределами своей страны, особенно важным оказывается соотнести себя с национальной традицией, вписать себя в некий ценностный ряд. Возможно, это менее актуально в современный период, когда возросло количество писателей-билингвов с гибридной идентичностью, свободно курсирующих между разными национальными контекстами, культурами и языками. Но в постреволюционные годы, когда за пределами России впервые оказалось столько представителей русской культуры, дискуссии о русской классике имели далеко не только культурологическое, но и идеологическое значение.

В мейнстриме русского зарубежья 1920–1930-х годов преобладала тенденция к консервации классической традиции, под которой понималась вся предреволюционная русская литература. Эмигранты добровольно возложили на себя миссию единственных хранителей русской культуры, так как происходящее в большевистской России они наивно полагали совершенно чуждым национальному духу. Они считали своим долгом культивировать эту традицию с тем, чтобы после падения большевиков вернуть ее на родину. Это нашло выражение, например, в формуле «Мы не в изгнании, мы в послании» или в названии мемуаров Романа Гуля «Я унес Россию», отражающем представление о портативности культуры, которую можно на время изъять из привычной среды, бережно хранить в тепличных условиях, а затем вновь пересадить на родную почву.

Совершенно закономерно, что главной сакральной фигурой в литературном пантеоне Русского Зарубежья оказался Пушкин¹. По количеству упоминаний в разных контекстах, часто весьма далеких от литературы, Пушкин мог бы соперничать лишь с Достоевским (чья Пушкинская речь, впрочем, во многом задавала тон эмигрантской пушкинианы). Еще накануне эмиграции в речи «Колеблемый треножник» (1921), произнесенной в петроградском Доме литераторов, Ходасевич, признавая, что наступившие «сумерки культуры» повлекут за собой и «затмение Пушкина», все же заклинал своих единомышленников: «О, никогда не порвется кровная, неизбывная связь русской культуры с Пушкиным <...> Это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»². Превращение имени Пушкина в ключевую культурную идеологему диаспоры вело к злоупотреблению в эмигрантских публикациях такими одиозными клише, как «Пушкин — наше все» или «солнце русской поэзии». Константин Бальмонт, например, восторженно развивал эту метафору, говоря о «праведной крови» поэта, «расцвеченной последними зорями его родного африканского Солнца»³.

С середины 1920-х годов день рождения Пушкина отмечался во всех уголках диаспоры как День русской культуры. Выступая на пушкинских торжествах 6 июня 1926 года, лидер парижской диаспоры Василий Маклаков, в свое время назначенный Временным правительством послом России во Франции, предупреждал собравшихся об опасности «европеизации». Некогда способность русской культуры ассимилировать иностранные влияния была благотворной, однако теперь, находясь в окружении иностранной культуры, во многом превосходящей русскую, эта способность может привести к утрате самобытности. По мысли Маклакова, именно Пушкин был призван оберегать чистоту культуры русского зарубежья от излишних западных влияний⁴. Петр Струве, в свою очередь, включал Пушкина в план возрождения России, возможного лишь «под знаком Петра Великого, просветленного художническим гением Пушкина»⁵. Тандем «Пушкин — Петр Первый» возникает в

¹ См.: Пушкин и культура зарубежья / Сост. М. Васильева. М., 2000.

² Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 84–85.

³ Бальмонт К. О звуках сладких и молитвах // Дни. 1924. № 481, 8 июня. Цит. по: Тайна Пушкина: Из прозы и публицистики первой эмиграции / Сост. М. Д. Филин. М., 1998. С. 29.

⁴ Речь Маклакова была опубликована в 29-м номере журнала «Современные записки» (1926), с. 228–237.

⁵ Возрождение. 1926. № 370, 7 июня. Цит. по: Филин М. Пушкин как русская

этот период неоднократно. Так, в статье «Пушкин и Россия» (1937) Мережковский пишет: «Пушкин продолжает дело Петра. Оба они знают или пророчески угадывают, что назначение России соединить Европу и Азию, Восток и Запад в грядущей всемирности»⁶. Помимо столь глобальных геополитических целей на Пушкина возлагались и иные задачи, например, олицетворять собой «бытийное добро и духовное здоровье русской национальной стихии», коренящиеся в «целостном религиозном сознании», как утверждал Кирилл Зайцев в статье под названием «Пушкин как учитель жизни»⁷.

Мифотворческая деятельность вокруг Пушкина достигла апогея в 1937 году, когда представители СССР, с одной стороны, и диаспоры, с другой, отстаивали свои права на поэта. В Париже было создано два комитета по подготовке к юбилейной дате. Одним из главных событий стал вечер, проходивший в амфитеатре Сорбонны в январе 1937 года. На вечере присутствовали высокопоставленные французские гости (включая министра образования, писателей Поля Клоделя, Поля Валери и Андре Моруа), а также делегация советских дипломатов под предводительством посла СССР Владимира Потемкина. Ни один эмигрант не был приглашен на этот вечер. В ответ представители диаспоры организовали альтернативный юбилей, приуроченный к открытию мемориальной выставки, организованной хореографом Сержем Лифарем в концертном зале Плейель⁸.

Отголоском этого противостояния стала статья Кирилла Зайцева «Борьба за Пушкина» (1937), пафос которой состоит в разоблачении советской риторики и утверждении Пушкина как символа русского зарубежья. Статья заканчивается возгласом «Слава Пушкину! Слава России!»⁹. Зайцеву вторит Иван Шмелев в речи «Тайна Пушкина» (1937): «Пушкин — все наше бытие, подлинная стихия наша»; «Пушкин — сама Россия. *Есть* Пушкин — *есть* Россия»¹⁰. Подобных примеров великое множество. Михаил Филин так суммирует основные лейтмотивы эмигрантских панегириков Пушкину:

идеология в изгнании // Зарубежная Россия и Пушкин. М., 1998. С. 18.

⁶ Мережковский Д. Пушкин и Россия // Тайна Пушкина. С. 207.

⁷ Классика отечественной словесности в литературной критике русской эмиграции 1920–1930-х годов: Хрестоматия / Сост. А. И. Горбунова. Саранск, 2009. С. 99.

⁸ См.: Пелльмутер В. «Нам целый мир чужбина...»: Три взгляда на пушкинские торжества 1937 года в Русском Зарубежье // Пушкин в эмиграции. М., 1999. С. 7–42; Лифарь С. Моя зарубежная Пушкиниана. Париж, 1966.

⁹ Тайна Пушкина. С. 187.

¹⁰ Там же. С. 173–177.

Пушкин никогда не умирал для нас, русских беженцев, он по-прежнему живой.

Пушкин — наш учитель.

Учитель — звание высочайшее, но Пушкин для нас даже больше, чем учитель. Он «наше все».

Явление Пушкина среди изгнанников, его миссия — воистину «чудо». <...> ...можно сделать вывод: мощными идеологическими усилиями Зарубежья Пушкину фактически присваивалось звание пророка¹¹.

Столь идеализирующее и в то же время утилитарное отношение к Пушкину, разумеется, давало обширный материал для пародий. В рассказе «Пушкин в Париже» (1926) Саша Черный описывает, как дух Пушкина материализуется во Франции, и его начинают осаждать представители эмигрантской колонии, включая и знаменитого пушкиниста («настолько знаменитого, что перед ним меркло самое имя Пушкина»¹²), с тем, чтобы перетянуть поэта на свою сторону, вынуждая его в конце концов поскорее покинуть Париж.

У молодого поколения писателей, воспитанных под знаком не только русской литературной традиции, но и европейского модернизма, идеологический проект отцов диаспоры не мог не вызывать отторжения. Не удивительно, что они пытались заявлять о своей независимой эстетической позиции, выступая против культа Пушкина. В 1924 году Илья Зданевич распространил текст своей речи, отвергнутой организаторами пушкинского вечера в Сорбонне. Хотя пафос этой речи отчасти напоминает призывы футуристов «сбросить Пушкина с парохода современности», направлен он главным образом против стремлений монополизировать наследие поэта:

А. С. Пушкин не таков, как о нем говорят, литература о Пушкине за сто лет — клевета, его официальный облик — выдумка критиков. В продолжение века традиция возводила вокруг поэта невероятные сооружения, за которыми живого поэта теперь и не видно. А. С. Пушкин в плену у невежд¹³.

По мере того, как новое литературное поколение набирало силу, голоса протеста звучали все чаще. На вечере литературного объединения «Кочевье» в октябре 1929 года Гайто Газданов язвительно отзывался о

¹¹ Филлин М. Пушкин как русская идеология в изгнании. С. 25.

¹² Черный С. Пушкин в Париже // Иллюстрированная Россия. 1926. № 24 (57). С. 1–2.

¹³ Цит. по: Филлин М. Пушкин как русская идеология в изгнании. С. 9–10.

«скучнейших трудах пушкинианцев, которые только компрометируют Пушкина в глазах незнающих людей»¹⁴.

Вызов, содержащийся в подобных выступлениях, можно отнести за счет обычного конфликта поколений, но он наметил вектор развития новой эмигрантской литературы и спровоцировал переосмысление классической традиции. Младозэмигранты восставали против попыток использовать имя Пушкина в целях конкретной культурной политики, в конечном итоге, против доброй отечественной традиции апеллировать к литературе для решения внелитературных проблем. В этом они следовали за Адамовичем, который был неформальным ментором писателей Русского Монпарнаса и поэтов Парижской Ноты. Основным оппонентом Адамовича среди критиков диаспоры стал Ходасевич, который также покровительствовал группе молодых поэтов, объединенных в группу «Перекресток». Полемика Адамовича и Ходасевича, развернувшаяся на страницах эмигрантской прессы 1930-х годов, по сути своей сводилась к обсуждению роли традиции в развитии литературы зарубежья.

Если Ходасевич призывал своих последователей учиться на классических образцах, Адамович считал механическое подражание контрпродуктивным, полагая, что начинающий литератор должен прислушиваться к своему внутреннему голосу вместо того, чтобы копировать великих. Для Адамовича самым подходящим жанром как для прозы, так и для поэзии был человеческий документ, под которым он подразумевал непосредственное выражение субъективного эмоционального и душевного опыта в минималистской, неотшлифованной форме, без каких-либо атрибутов литературности, традиционных тропов и абстрактной лексики, с элементами незавершенности, косноязычия, что якобы служило подтверждением подлинности. Воображение, художественность, фабульность, мысль о читателях отвергались как атрибуты профессионального мастерства.

Ходасевич активно включился в полемику о человеческом документе, утверждая, что он может быть лишь подготовительным этапом, но не конечным продуктом творческого акта. По мере

¹⁴ Газданов Г. Миф о Розанове // Газданов Г. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2010. Т. 1. С. 719. Несмотря на подобные провокационные высказывания, «присутствие» пушкинского текста в художественных произведениях Газданова очевидно в эпиграфах, цитатах или аллюзиях (см.: Красавченко Т. Н. Набоков, Газданов и Пушкин // Пушкин и культура русского зарубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. 1–3 июля 1999 г. М., 2000. С. 86–95).

развертывания дискуссии с Ходасевичем Адамович все более скептически отзывался о релевантности пушкинской поэзии, ее «гармонии» и «совершенстве» для посткризисной эпохи, более подходящей, с его точки зрения, для создания человеческих документов. При этом Адамович позволял себе смелые высказывания, которые навлекали на него гнев многих ведущих критиков русского зарубежья¹⁵, утверждая, например, что Пушкин навсегда останется «провинциально русским явлением», малоинтересным для Европы¹⁶.

Адамович писал, что «в литературе смерть Пушкина совпадает с утратой стиля», обязательной предпосылкой которого является «общность духовной жизни»: «Пушкин и выражал “общее”. После него каждый стал говорить о себе, отвечая только за себя, — и стиль был потерян»¹⁷. Отчасти эта мысль перекликается с одним из «общих мест» в русской критической традиции, состоящим в отождествлении Пушкина с предшествующим, а не последующим периодом русской литературы. Лев Пумпянский, например, в статье «К истории русского классицизма» (1923–1924) подробно говорит о том, что пушкинский пафос и тематический репертуар в целом находятся в рамках неоклассической парадигмы, и что Пушкин по сути «завершает» классицизм, по крайней мере «роман души и мира» не есть его тема. По Пумпянскому, когда писатели начали пренебрегать своей пророческой миссией и с состраданием обратились к «малым мира сего», наступил конец неоклассической цивилизации¹⁸.

Но для молодых писателей русского Парижа именно «роман души и мира», или, вернее, монолог души, оставшейся один на один с мирозданием и с неразрешимыми вопросами бытия, стал основной темой. Для выражения переживаемого ими экзистенциального кризиса младоэмигранты обратились к русской классической традиции в поисках иных ориентиров. Оглядываясь на свою молодость, Зинаида Шаховская утверждала от имени поколения, к которому принадлежала: «Пушкинской линии в русской поэзии XX века не было, — или почти не было, а эмигрантская поэзия 20-х и 30-х годов жила под знаком» иных поэтов, первым среди которых назван Лермонтов¹⁹.

¹⁵ См.: Бем А. Письма о литературе: Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. № 3208, 18 июня.

¹⁶ Адамович Г. Чехов // Адамович Г. Литературные заметки. СПб., 2002. Кн. 1. С. 217.

¹⁷ Там же. С. 218.

¹⁸ См.: Пумпянский Л. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской культуры. М., 2000. С. 57.

¹⁹ Шаховская З. Веселое имя Пушкина // Шаховская З. Рассказы. Статьи. Стихи. Paris, 1978. С. 68.

Бинарная оппозиция «Пушкин — Лермонтов» — это еще одна константа русского культурного сознания, и эмигранты в данном случае не отличались оригинальностью. В чем же заключалась специфика их рецепции Лермонтова и какую поэтику они отстаивали с опорой на него? Во многом их восприятие было созвучно высказываниям Адамовича, который писал о Лермонтове в десятках статей, целенаправленно формируя альтернативу пушкинскому культу. Трудно не заметить, что, обсуждая Лермонтова, Адамович использовал лексику, характерную для его программных статей о человеческом документе и для его откликов на произведения Русского Монпарнаса. Охотно признавая превосходство Пушкина над Лермонтовым в том, что касается поэтического мастерства, он отмечает гораздо более важные, по его мнению, лермонтовские качества «простоты», «чистоты», «правдивости», «серьезности», интимной, доверительной интонации, отсутствие «совершенства» и «гармонии». В статье «Лермонтов» (1931) Адамович напоминает читателям, как в брюсовском круге Лермонтова с насмешкой называли «третьестепенным стихотворцем». «Пусть третьестепенный стихотворец, — продолжает Адамович, — но гениальный поэт. Он не успел стать мастером в брюсовском смысле, может быть, и не очень хотел им быть»²⁰. В конечном счете Адамович отказывает поэту посткризисной эпохи в праве претендовать на роль пророка («Времена трибунов миновали»²¹) и ориентироваться на Пушкина: «Писать, как Пушкин, сейчас имел бы внутреннее право только тот поэт, который, как и он, мог бы еще свести концы с концами в понятиях о мире, о личности, о судьбе»²².

Помимо Адамовича формированию культа Лермонтова на Русском Монпарнасе способствовал и Мережковский, который во многом осуществлял роль связующего звена между Серебряным веком и младоэмигрантами. Начиная с ранних работ и заканчивая выступлениями на литературных вечерах парижского журнала «Числа», Мережковский отстаивал первостепенную роль Лермонтова (а не Пушкина) для последующей литературной традиции. Особую актуальность для эмигрантов вновь приобрела его статья 1909 года «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Статья эта, основанная на выступлении Мережковского в Политехническом музее, была задумана как ответ

²⁰ Адамович Г. Лермонтов // Адамович Г. Литературные заметки. Кн. 1. С. 538.

²¹ Адамович Г. <Предисловие> // Якорь: Антология русской зарубежной поэзии. СПб., 2005. С. 6.

²² Адамович Г. Жизнь и «жизнь» // Последние новости. 1935. 4 апреля.

на статью Владимира Соловьева «Лермонтов» (1901), в которой поэт был представлен как наделенный пророческим видением гений и в то же время как высокомерный эгоист, предававший грехам гордости и сладострастия. Для Мережковского же роковое начало в духовном облике Лермонтова состояло не в победе зла над добром, но в «бесконечном раздвоении, колебании воли, *смешении* добра и зла, света и тьмы»²³. Именно Лермонтов первым в русской литературе «поднял религиозный вопрос о зле», остро почувствовав «человеческое отпадение от божеского единства природы»²⁴. Уникальность мистического опыта Лермонтова заключается, по Мережковскому, в способности видеть «вечность», которая предшествует земной жизни и следует за ней, отсюда и его постоянный мотив припоминания. «Когда я сомневаюсь, есть ли что-нибудь кроме здешней жизни, мне стоит вспомнить Лермонтова, чтобы убедиться, что есть»²⁵. Мережковский не избегает и привычного контрастного противопоставления Пушкина и Лермонтова: первый из них ассоциируется с солнцем и действием, второй — с Луной и созерцанием. Среди писателей Русского Монпарнаса, культивировавших антилитературность и формальные погрешности в пику пушкинскому «совершенству», не могло не вызвать резонанс и замечание Мережковского о незначительной грамматической ошибке в лермонтовской фразе («из пламя, из света»), которая делала поэта еще «человечнее»²⁶.

Кроме того, важное влияние на эстетические взгляды молодого поколения оказали и высказывания Розанова, который еще в статье «Вечно печальная дуэль» писал, что Лермонтов представлял собой не отклонение, а самую суть русской литературы и духовной жизни и оказался связан с последующей традицией XIX века (в частности, с Гоголем, Толстым и Достоевским) гораздо более тесными узами, чем Пушкин. Розанов признавал за Лермонтовым огромный, во многом не растраченный потенциал, утверждая, что «по мощи гения он несравненно превосходит Пушкина»²⁷.

Наконец, нельзя не упомянуть и Георгия Иванова, который, подобно Адамовичу, покровительствовал Русскому Монпарнасу, и чьи высказывания о значении Пушкина для современного человека

²³ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 366.

²⁴ Там же. С. 379, 367.

²⁵ Там же. С. 367.

²⁶ Там же. С. 348.

²⁷ Розанов В. В. «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 326.

находили отклик у молодого поколения. Отвечая на анкету журнала «Числа», Иванов пишет: «Пушкин — тот продолжает сиять, — ледяным холодом “звезды Маир” — которой нет дела до земли и до которой земле тоже мало дела»²⁸. В «Распаде атома», самом значительном произведении Иванова 1930-х годов и наиболее близком поэтике Русского Монпарнаса, лейтмотивом становится фраза «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»²⁹ По датировке Иванова, он закончил «Распад атома» в феврале 1937 года, то есть сразу после юбилейных торжеств. За этим упреком бесследно исчезнувшей пушкинской России скрывается глубоко пессимистический вывод о деградации современного человека, не способного более воспринимать пушкинскую гармонию.

В контексте этих высказываний о Пушкине и Лермонтове молодые писатели пытались сформулировать свою программу и обозначить свою литературную родословную. Редакция журнала «Новый корабль», созданного для публикации преимущественно молодых авторов и редактируемого Юрием Терапиано, Львом Энгельгардтом, а также протеже Мережковского Владимиром Злобиным, предпослала первому номеру следующее программное заявление:

Хотя мы <...> и не включаемся ни в какие определенные «установленные» рубрики литературы <...>, — мы имеем свою родословную в истории русского духа и мысли. Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Вл. Соловьев — вот имена в прошлом, с которыми, для нас, связывается будущее³⁰.

И без комментариев понятно значение красноречивого исключения из этого ряда Пушкина.

Отвергая пушкинскую красоту, завершенность, гармонию, молодые писатели обращали свои взоры к Лермонтову. Наиболее энергично о соотношении двух классиков отзывался Борис Поплавский:

Все удачники жуликоваты, даже Пушкин. А вот Лермонтов, это другое дело. <...> Для русской <...> души все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду. <...> Лермонтов, Лермонтов, помани

²⁸ Числа. 1930. № 1. С. 272–273.

²⁹ Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 32.

³⁰ Новый корабль. 1927. № 1.

нас в доме отца твоего! Как вообще можно говорить о Пушкинской эпохе. <...> Существует только лермонтовское время³¹.

Лермонтов первый русский христианский писатель. Пушкин последний из великодушных мажорных и грязных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь? Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен³².

В метадискурсе Русского Монпарнаса формируется взгляд на Лермонтова как на трагического, обреченного на одиночество и непонимание гения и как на современника, «человека тридцатых годов», испытывающего разлад, внутренний конфликт, отчаяние, вызванное неразрешимыми противоречиями, и тщетно пытающегося найти слова для самовыражения. Подобный имидж совмещает образ «проклятого поэта» с представлениями о Лермонтове как о поэте, предвосхитившем экзистенциализм³³. Как заметил Георгий Федотов, «парижане ощущают землю скорее как ад и хотят разбивать всякие найденные формы, становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, неустоявшийся, в страстях земли тоскующий о небе»³⁴.

Лермонтов непосредственно фигурировал и в художественных произведениях писателей русского Парижа. Ирина Одоевцева, например, дает своему первому роману название «Ангел смерти» (1927). Строки из одноименной поэмы Лермонтова 1831 года («Есть ангел смерти; в грозный час / Последних мук и расставанья / Он крепко обнимает нас, / Но холодны его лобзанья» — III, 133) постоянно цитирует главная героиня романа, девочка-подросток Люка, которой в ночных видениях является Ангел смерти. Одоевцева актуализирует миф Серебряного века о демонизме Лермонтова, но подает этот миф с иронией, сквозь призму нестабильного детского сознания. Тем самым она подспудно комментирует еще одно общее место русской культуры — представления о том, что творчество Лермонтова особенно соблазнительно для подростка. В статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» Мережковский вспоминает о своем детском

³¹ Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 310.

³² Поплавский Б. По поводу... // Числа. 1931. № 4. С. 171.

³³ См.: Красавченко Т. Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоэмигрантов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 34.

³⁴ Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег. 1942. С. 197.

восприятию поэта, а впоследствии отзывается о нем как о «детском Лермонтове». В эмиграции к этой теме обращались многие. Борис Зайцев писал: «Лермонтов является человеку рано, вероятно, раньше всех русских поэтов <...> Лермонтов являлся в волшебном полусумраке, прельщая. Как Демон? По обольстительности — да»³⁵. В статье «Лермонтов» (1931) Адамович также подробно останавливается на особой притягательности лермонтовского творчества для подростков:

«А он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой...» Эти 2 строчки в юности неотразимы. Что в сравнении с ними Пушкин! Разве у Пушкина есть такой лично-страдальческий тон, такая гипнотическая убедительность, такая резкость выражений и противопоставлений? Совершенство, чувство меры, мудрость?.. Но в шестнадцать лет все эти качества не очень дорого ценятся³⁶.

В той же статье Адамович комментирует роль Лермонтова в распространении среди юношей «байроновской поэзы»:

Байроновская поза оказалась опошлена <...> Не знаю, возлагать ли на Лермонтова за это ответственность, но, несомненно, он оказался у нас родоначальником дурного вкуса, литературного и жизненного <...> Лермонтов же развел по всей России демонических юношей в мундирах то гимназических, то офицерских, с «жестоккой тайной» в душе, с ходульными стихами и желанием уподобиться Печорину³⁷.

В своем первом романе Одоевцева обращается к этим концепциям, но сопрягает их с интересом к Фрейдю и к модной в 1920-х годах теме полового развития подростков (что вызвало резко негативную реакцию ряда целомудренных критиков диаспоры). В том же ракурсе подан лермонтовский мотив и во втором ее романе «Изольда» (1929), героиня которого, подросток Лиза, ассоциирует своего английского поклонника Кромвеля с ангелом из лермонтовского стихотворения («Ангел», 1831) и даже с самим поэтом.

Пожалуй, самым характерным примером прочтения Лермонтова младоэмигрантами стал роман Юрия Фельзена

³⁵ Зайцев Б. О Лермонтове // Возрождение. 1939, 24 ноября. Цит. по: Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост. М. Д. Филин. М., 1999. С. 72.

³⁶ Адамович Г. Литературные заметки. Кн. 1. С. 533.

³⁷ Там же. С. 535.

«Письма о Лермонтове» (1935). Это последняя часть трилогии, которая представляет собой своеобразный эпистолярный роман, включающий, однако, лишь письма полуавтобиографического героя Володи к его возлюбленной. Таким образом, эпистолярный роман фактически трансформируется в жанр дневника, то есть все в тот же стилизованный человеческий документ. Не случайно Володя называет свои письма «честными, “протокольными”» и «почти дневниковыми»³⁸. В текст частной переписки внедряются длинные комментарии героя к перечитываемым им произведениям Лермонтова. Субъективность восприятия Лермонтова заключается в сопряжении его с Толстым и Прустом. Оба эти «бесконечно совестливых, праведных творца» как бы продолжают лермонтовскую линию в русской и французской литературе:

Толстой и Пруст неизменно пытались — иногда неудачно и бедно — улавливать, додумывать, объяснять. Мне кажется, Лермонтов был на пути Толстого и бывал «до наивности серьезен» в непрестанном желании что-то свое додумать, выразить, разъяснить³⁹.

Если Пруст был важен для Фельзена как основоположник модернистского психологического романа, то из наследия Лермонтова особое значение имел для него «Герой нашего времени» как пример психологического романа на русской почве, то есть той линии, которая получила дальнейшее развитие у Толстого.

Фельзен слыл в диаспоре неопрустианцем, и его трилогия была задумана как прустовский проект русской литературы. Его проза содержит много маркеров прустовского стиля, включая длинные синтаксические конструкции, повествование от первого лица и исповедальную интонацию. В конце романа Володя признается, что Пруст послужил ему образцом для подражания, вдохновляя его на творчество, несмотря на одиночество, неразделенную любовь и отсутствие собеседника⁴⁰. Однако под пером Фельзена Пруст оказывается кардинальным образом трансформирован, а сам его «прустианизм» оборачивается иллюзией: у Фельзена аналитическая манера, ему свойственно объяснять, а не показывать, и, в отличие от Пруста, он исключает спонтанные чувственные впечатления,

³⁸ Фельзен Ю. Письма о Лермонтове. Париж, 1935. С. 74.

³⁹ Там же. С. 43.

⁴⁰ Там же. С. 105.

пробуждающие «непроизвольные» воспоминания⁴¹. Терапиано метко подметил, что фельзеновский и вообще «русский прустизм» на деле оказывается ближе «русскому влечению к сути вещей, углублению в себя, но с тем, чтобы в конечном счете за пределы себя выйти», что сближает его не столько с Прустом, сколько с Лермонтовым⁴².

Но и Лермонтова, названного «чудесным предвосхищением прустовского стиля в тусклой Николаевской России»⁴³, Фельзен в своем романе подвергает не менее односторонней интерпретации, что было сразу отмечено критиками⁴⁴. Перечитывая Лермонтова, Володя / Фельзен отмечает в его стиле, тоне, поэтике то, что было свойственно прежде всего Русскому Монпарнасу, а точнее самому Фельзену: честность, открытость, серьезность, «чрезмерную договоренность»⁴⁵, душевный подвиг, «тяжесть какой-то душевной приподнятости»⁴⁶, «самосгрызание»⁴⁷, равнодушие к успеху, ответственность, колебания, «неутомимую творческую искренность»⁴⁸, «непрерывную творческую готовность и необходимость все немедленно выразить и передать». Лермонтов в результате предстает человеком, «погруженным в себя», который «настойчиво рассуждал о себе и о своей жизни»⁴⁹ и был «гораздо более занят человеком, чем людьми — толпой, обществом, государством»⁵⁰.

Эпистолярная форма позволила Фельзену ввести в текст воспринимающее сознание, противоположную точку зрения. В то же время персона корреспондентки Володи настолько эфермерна и подконтрольна его наррации, что она скорее представляет собой не реальный персонаж, а инкарнацию одного аспекта раздвоенного сознания героя. По степени рефлексии прототипом Володи можно было бы счесть Печорина, сказавшего о себе, что в нем живут два человека — «один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит

⁴¹ См.: *Tassis G.* L'exigence de sincérité: Jurij Fel'zen et le roman français de son époque // *La Russie et le monde francophone.* Ottawa, 2007. P. 235–254.

⁴² *Терапиано Ю.* Ю. Фельзен. «Счастье», изд. «Парабола». Берлин, 1932 // *Числа.* 1933. № 7–8. С. 267–269.

⁴³ *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове. С. 84.

⁴⁴ См.: *Бем А.* Столичный провинциализм // *Бем А.* Письма о литературе. Прага, 1996. С. 242–246.

⁴⁵ *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове. С. 3.

⁴⁶ Там же. С. 80.

⁴⁷ Там же. С. 5.

⁴⁸ Там же. С. 71.

⁴⁹ Там же. С. 58.

⁵⁰ Там же. С. 64.

его» (VI, 324). Однако «письма о Лермонтове», написанные Володей, отличаются от «Журнала Печорина» абсолютной бессобытийностью, так как фельзеновский герой погружен в созерцание не столько своих поступков, сколько мыслей. Надеясь собственной поэтикой своего кумира, Фельзен редуцирует многие аспекты лермонтовской прозы: романтическую иронию, игру с читателем, использование нарративных масок и т. п.

В то же время рецепция Лермонтова, представленная в романе Фельзена, воспроизводит распространенные мнения критиков русского зарубежья, подчеркивавших «интеллектуализм» Лермонтова, «которому мало чувствовать, созерцать, переживать, который желает понимать, объяснять, определять». С этим качеством Петр Бицилли связывает «пристрастие» Лермонтова к «дихотомиям, к антитезам, к попарным сочетаниям идей и образов»⁵¹. Бицилли в данном случае практически парафразирует Мережковского:

Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может, и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит, неотразимо, «незабвенно». Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, вспоминает прошлое, вечное⁵².

Слова Мережковского о безотвязно повторяющихся образах в равной мере можно было бы отнести к прозе самого Фельзена, определившего свою трилогию как «повторение пройденного».

Не обходится Фельзен и без антитезы Пушкин — Лермонтов, приходя к выводу, который созвучен распространенному среди младоэмигрантов мнению:

Попробуйте перечить прозу Пушкина — без обычного готового благоговения — и вас невероятно удивит, какая она гладкая, тускло-серая и легковесная... Нет, ни к чему придаться нельзя, но и ничто не радует, ни условно-стройный сюжет, ни подогнанное, без неожиданностей, его развитие⁵³.

Лермонтов, по словам Володи, отверг пушкинское разделение на состояния вдохновения (готовность к «священной жертве») и

⁵¹ Бицилли П. Место Лермонтова в истории русской поэзии // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 831–832.

⁵² Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 360.

⁵³ Фельзен Ю. Письма о Лермонтове. С. 11–12.

погруженность в «тревоги суетного света» и находился в состоянии перманентной творческой приподнятости.

Вводя в своей текст пастиш лермонтовской «Думы» (1838), Фельзен устанавливает параллель между пессимистической оценкой Лермонтовым поколения безвременья 1830-х годов и метанарративом «незамеченного поколения» русской эмиграции 1930-х, оторванного от живительной почвы, проводящего свои дни в бездействии без четкого видения будущего и возможности самореализации⁵⁴. По словам Володи, «нашему поколению не осталось ничего, кроме правдивой, бесцельно-любопытной скромности, кроме присматривания к жизни и к миру без надежды его понять, кроме честных и скудных слов <...> мы научились молчать»⁵⁵. На этом фоне Лермонтов предстает как некий идеальный образец для эмигрантов, подверженных инерции «негероической» эпохи:

Мы в смысле событий поколение избалованное <...> мы смутно чувствуем поэтическую безмерность того, что с нами произошло; нам смутно жаль — и здесь, и там, в России, — успокоения, неповторимости, конца; но собственное участие <...> нам становится отвратительным и чужим. Мы эгоистически и по-слабому — из-за погубленной молодости, из-за плохой судьбы — страстно жалеем о происшедшем и, увы, равнодушны к тому, что им обезличены и творчески непоправимо обескровлены. Зато о Лермонтове мы знаем как-то бесспорно, что ему были бы эти события по плечу (и в них он, конечно, бы сторел), что действительно он томился в покое, искал «бури», и в пошлой, скучной, неподвижной тогдашней обстановке метался, как в плену. <...> И вот, поэтически тоскуя о пронесшейся буре <...> мы тянемся — и здесь, и там, в России, — к единственному ее воплощению — Лермонтову; отсюда и странная, неожиданная на него мода⁵⁶.

Внимание, уделяемое младоэмигрантами Лермонтову, говорит об их стремлении утвердить свое особое место в литературе диаспоры через создание альтернативного канона русской классики. Писатели русского Парижа проецировали на Лермонтова свою собственную поколенческую риторику и свои собственные идеологические и эстетические предпочтения, обусловленные их

⁵⁴ См.: *Белобровцева И.* «Мой Лермонтов» Юрия Фельзена // *Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись* / Сост. В. Хазан, И. Белобровцева, С. Доценко. Иерусалим, 2004. С. 212.

⁵⁵ *Фельзен Ю.* Письма о Лермонтове. С. 18.

⁵⁶ Там же. С. 59–60.

особым историческим и культурным опытом. Лермонтов оказался для них воплощением нового понимания литературы как «частного дела» и отказа от общественной, пророческой, дидактической роли писателя. Прежде всего в Лермонтове они видели не национального поэта, но автономную личность, носителя диаспорического сознания и гибридной идентичности⁵⁷. При всей очевидной субъективности такой рецепции она свидетельствует о том, что в силу своего специфического положения между различными национальными и эстетическими традициями молодое поколение эмигрантов было в меньшей степени зависимо от культурных стереотипов и оказалось способно к прочтению текста «как такового», вне конвенциональных интерпретаций, императивов и иерархически упорядоченных смыслов.

⁵⁷ См.: *Tihanov G. Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond. Pittsburgh, 2011. P. 162.*

А. А. Полякова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

**Интертекст стихотворения Олега Григорьева
«Теплая встреча»:
от Священного Писания
к поэзии Золотого века¹**

Теплая встреча

Стремился я к людям навстречу,
Вижу, бегут они стадом,
И вот эта теплая встреча
Для меня обернулась адом.

Мало того, что меня обдали
Дерьмом и горячей мочой,
Остро под ребра рогами поддали,
И пастух еще громко хлестнул бичом.²

На первый взгляд поэтика «Теплой встречи» Олега Григорьева более чем традиционна для творчества поэта. Мы имеем в виду прием, в основе которого лежит обыгрывание полисемии: в стихотворениях одновременно реализуются прямое и переносное значения слов — и метафоры обнажают свое первоначальное значение. В интересующем нас стихотворении эта буквализация приводит к развитию нового витка лирического сюжета: у «стада» людей отрастают рога, а лирического героя хлещет появившийся из ниоткуда пастух. Эта характерная для поэта игра с многозначностью слова и

¹ Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 31.38.301.2014.

² Григорьев О. Птица в клетке. СПб., 2010. С. 215.

построение двойной сюжетной структуры позволяли исследователям (например, Э. М. Береговской³) говорить о своеобразной «детской оптике» стихотворений Григорьева. Но работы, посвященные интертекстуальному плану творчества поэта — в первую очередь мы имеем в виду монографию Е. В. Хворостьяновой⁴, показывают, что интерпретация стихотворений оказывается намного сложнее констатации полисемии с ее дальнейшим обыгрыванием.

В качестве важнейшего для поэта претекста исследовательница называет Священное Писание. Указывая библейский источник «Теплой встречи», Хворостьянова определяет его достаточно общо: лирический герой стихотворения воплощает собой Христа, который «оказывается жертвой тех, ради спасения которых пришел в этот мир»⁵. В пользу этой интерпретации могут говорить последних два стиха: острый удар *под ребра* и образ бича как будто отсылают к сцене смерти Спасителя на кресте⁶.

Правда, в таком случае трансформация людей в стадо остается немотивированной — в отличие от метаморфозы, происшедшей, например, с героем другого «стадного» стихотворения, который «примеряет» на себя новозаветный сюжет об изгнании Христом демонов из бесноватых:

Застрлял я в стаде свиной,
Залез на одну, сижу
Да так вот с тех пор я с ней
И хрюкаю, и визжу.⁷

Но даже с учетом этого прецедента аллюзия явно требует уточнения и конкретизации — и мы снова возвращаемся к тексту Священного Писания. Например, в сознании читателя может возникнуть образ Доброго Пастыря, активно эксплуатируемый ветхо- и новозаветными текстами⁸. В случае, если мы сочтем, что стихотворение Григорьева

³ Береговская Э. М. Поэт эпохи безвременья Олег Григорьев: (Опыт лингвистического портрета) // Русистика сегодня. 1996. № 1. С. 72–87.

⁴ Хворостьянова Е. В. Поэтика Олега Григорьева. СПб., 2002.

⁵ Там же. С. 90.

⁶ Выражаем благодарность В. Д. Васильевой за наблюдение.

⁷ Григорьев О. Птица в клетке. С. 141.

⁸ См.: «Как пастух поверяет стадо свое в тот день, когда находится среди стада своего рассеянного, так Я пересмотрю овец Моих и высвобожу их из всех мест, в которые они были рассеяны в день облачный и мрачный» (Иез 34: 12); «Как пастырь Он будет пасти стадо Свое; агнцев будет брать на руки и носить на груди Своей, и водить дойных»

связано с этим образом, сюжет «Теплой встречи» предстанет как выворачивание «наизнанку» библейского мифа: Пастырь оказывается жертвой собственной пасты. Правда, при такой интерпретации остается не вполне ясной, например, функция пастуха, который, вероятно, и есть тот самый Добрый Пастырь — но откуда же у него бич?

На дальнейшие размышления наталкивает и другое несоответствие первоисточнику на уровне предметном, который для стихотворения значим в той же степени, что и символический. Сомнительно, чтобы овцы — а именно об овечьем стаде идет речь в библейских стихах о Пастыре — были способны «остро под ребра рогами поддать». Эта деталь особенно важна в контексте обычного очень «аккуратного» использования библейских реминисценций поэтом — здесь можно снова вспомнить «Застрял я в стаде свиней...».

Все эти несоответствия, которые скорее препятствуют внятному прочтению стихотворения Григорьева, могут свидетельствовать о том, что посредником между сюжетом о Добром Пастыре и «Теплой встречей» выступает некий третий текст (или ряд текстов), по-своему переосмысливший библейский источник.

В поисках такой опосредующей инстанции мы обратились к традиции, ставшей уже, пожалуй, не в меньшей степени хрестоматийной, чем библейская, — к поэзии Золотого века, также нашедшей отражение в лирике Григорьева (например, источники его стихотворения «Пьедестал»⁹ очевидны еще до его прочтения). Один из таких возможных текстов, который одновременно связан со «стадным» сюжетом и Священным Писанием, — пушкинский «Свободы сеятель пустынный...», точнее, его последняя строфа:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.

(Ис 40: 11); «Господь — Пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться» (Пс 22: 1); «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец» (Ин 10: 11).

⁹ Ср.:

Стоит гранитный пьедестал —
Здесь будет монумент.
Я ловко — прыг, и в позу встал.
Меня низвергнул мент.
Оштрафовал на сто рублей,
А где я их достану?
На пьедестале мне, ей-ей,
Стоять не по карману.
(Григорьев О. Птица в клетке. С. 227).

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.¹⁰

Несмотря на то что в основе стихотворения лежит не сюжет о Добром Пастыре, а эксплицированная в эпиграфе притча о Сеятеле, в приведенных стихах есть несколько ключевых для нас моментов.

В первую очередь, это сама метафорическая трансформация народов в пасущиеся стада. Важно, что здесь образ получает те негативные коннотации, которые отсутствовали в библейском первоисточнике, что, безусловно, имеет свое объяснение. С народом-стадом соседствует образ бича — одного из ключевых *слов-сигналов* гражданской лирики 10–20-х годов XIX века. Часто выступая как атрибут сатиры («Где Ювеналов бич и мщение витийства?»¹¹), кары, устрашения («Где ж вы, о сильные, вы, галлов бич и страх»¹²), в пушкинском стихотворении «бич» имеет семантический ореол, знакомый по декабристской поэзии, — и предстает как символ тирании. Именно такой вариант словоупотребления мы найдем, например, в пушкинской же «Деревне»:

Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь Рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого Владельца.¹³

В скобках заметим, что генезис пушкинского образа народа-стада, погоняемого бичом, внутренне схож с развернувшейся в стихотворении Григорьева языковой игрой. Мы имеем в виду стилистическую особенность поэзии молодого Пушкина, отмеченную Л. Я. Гинзбург, — столкновение абстрактных или метафорических значений с конкретными. Возможно, полисемия интересующего нас образа возникла в стихотворениях «Деревня» и «Свободы сеятель пустынный...» именно в результате того, что в тексте одновременно реализуются как прямое, так и переносное, обусловленное декабристской поэзией значение.

¹⁰ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.: Л.], 1947. Т. 2. С. 302.

¹¹ Плетнев П. А. К Вяземскому // Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 289.

¹² Батюшков К. Н. На развалинах замка в Швеции // Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964. С. 174 (Библиотека поэта. Большая серия).

¹³ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 90.

Кроме того, в том же стихе, где упомянут бич, появляется еще одно типичное слово-сигнал гражданской лирики — ярмо, атрибут волов, которые, если вернуться к стихотворению «Теплая встреча», как раз и могли бы «остро под ребра рогами» поддать.

Эти переключки на уровне отдельных словоупотреблений не только сближают стихотворения Пушкина и Григорьева на уровне предметном — они становятся толчком для актуализации в григорьевском тексте важнейшего для романтизма образа пророка. Эта тема, в свою очередь, отсылает сразу к двум хрестоматийным текстам Золотого века — к пушкинскому «Пророку» и одноименному стихотворению Лермонтова. Знаменательно, что оба эти текста очевидным образом коррелируют с «Теплой встречей» Григорьева.

И. П. Смирнов, разрабатывая теорию интертекстуальности, выдвинул ряд критериев, которые доказывают существование в исходном тексте реминисценций и аллюзий. Некоторых названных им критериев мы уже коснулись — это совпадения на лексическом / синтаксическом планах и наличие текста-посредника. Но остается еще один, который сам ученый определяет как важнейший, — это тождество на одном из двух максимально обобщенных уровней: терминальном (совпадение субъекта и объекта) или реляционном (сохранение характера отношений между этими элементами)¹⁴. Все упомянутые тексты — от библейского до стихотворения Григорьева — чрезвычайно близки друг другу в плане субъектно-объектной структуры¹⁵.

Стихотворение Григорьева формально встраивается в группу текстов, связанных темой противопоставления настоящих и ложных пророков¹⁶. В качестве примера одного из них Хворостьянова приводит «Шарлатанов», где к лирическому герою вместо библейских

¹⁴ Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995. С. 55–56.

¹⁵ В случаях, когда в текстах наблюдаются лексические совпадения, но нет совпадений на уровне терминальном, говорить об их интертекстуальной связи не имеет смысла. Так, мы не можем считать претекстом григорьевского стихотворения, например, евангельский сюжет об изгнании торгующих из храма: «Приближалась Пасха Иудейская, и Иисус пришел в Иерусалим и нашел, что в храме продавали волов, овец и голубей, и сидели меновщики денег. И, сделав бич из веревок, выгнал из храма всех, [также] и овец и волов; и деньги у меновщиков рассыпал, а столы их опрокинул. И сказал продающим голубей: возьмите это отсюда и дома Отца Моего не делайте домом торговли» (Ин 2: 13–16). Хотя и в этом тексте обнаруживаются сюжетные и образные переключки с «Теплой встречей», скот здесь не включен в ключевой для нас неделимый объект «народ-стадо».

¹⁶ См.: Хворостьянова Е. В. Поэтика Олега Григорьева. С. 94.

персонажей — Иоанна Крестителя («голова на блюде»¹⁷) или апостола Варфоломея («другой с тесаком на макушке»¹⁸) — приходят их инфернальные двойники. Но в «Теплой встрече» эта тема реализуется иначе — через опосредование библейского сюжета поэзией Золотого века.

Выделяя лирику первой трети XIX века как некий единый претекст, мы можем задаться вполне логичным вопросом — равноценны ли пушкинский и лермонтовский варианты рецепции Священного Писания для стихотворения Григорьева? Или уже внутри этих традиций зародился некий конфликт интерпретаций, который получит свое развитие в абсурдистской «Теплой встрече»?

На первый взгляд, в «пророческих» текстах Пушкина и Лермонтова легко вычленяется общая логика трансформации библейских мотивов, которая подхватывается «Теплой встречей». Например, если в обоих вариантах «Пророка» лирический субъект направлен к людям высшей силой (у Пушкина: «И бога глас ко мне воззвал»¹⁹; у Лермонтова: «С тех пор как вечный судия / Мне дал всеведенье пророка» — II, 212), то григорьевский герой отвергнут и Богом — тем самым пастухом с бичом, который теперь напоминает не доброго пастыря, а скорее какую-то силу, ему противоположную (ирония в том, что по разумению пушкинского лирического героя плеть предназначалась для народа-стада). Примечательно, что в этом контексте слово «бич» у Григорьева будто бы претерпевает языковую трансформацию, обратную той, которой подверглись лексемы «теплый» и «стадо». От своего прямого значения оно возвратилось к метафоричному значению «божьего наказания».

Но более внимательное сопоставление двух «вариантов» «Пророка» продемонстрирует, что на самом деле лермонтовская рецепция пушкинского текста оказывается не менее провокационной, чем последующий ее окончательный слом в абсурдистской поэзии О. Григорьева.

Пушкинское стихотворение отличается относительным стилистическим единством, основанным на совершенно очевидной лексической архаичности. Кроме того, в «Пророке» Пушкина одним из формообразующих элементов выступает особая организация пространства. С появлением шестикрылого серафима мир выстраивается в вертикаль — от «горного полета ангелов» к подводному ходу «гад морских».

¹⁷ Григорьев О. Птица в клетке. С. 195.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 3. С. 30.

Лермонтовский же «Пророк», написанный спустя пятнадцать лет, оказывается не только и не столько неудавшейся реализацией «положительной программы» героя, которая на реляционном (сюжетном) уровне практически полностью совпадает с «Теплой встречей». Как нам представляется, в этом тексте важнее целый ряд предпосылок к тому разрушению гармоничного мира пушкинского стихотворения, которое будет продолжено и окончательно реализовано в XX веке.

В «Пророке» Лермонтова знакомая по пушкинскому стихотворению вертикаль («Мне тварь покорна там земная: / И звезды слушают меня» — II, 212) противопоставляется *горизонтали* мира человеческого. Более активное (по сравнению с пушкинским текстом) взаимодействие лирического героя с профанной действительностью и явная полемика с заповедью «возлюби ближнего своего, как самого себя» («В меня все ближние мои / Бросали бешено камень» — II, 212) работает на десакрализацию лирического субъекта.

Ставят под сомнение высокий статус лермонтовского героя и особенности композиции стихотворения. Если пушкинское стихотворение завершает «Бога глас», посылающий лирического героя на служение людям, то в лермонтовском тексте последнее слово остается за миром профанным, который и выносит вердикт несостоявшемуся пророку. Если в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» сохраняется типичное для романтического субъекта презрение к человеческому миру, то в «Пророке» Лермонтова оно сменяется на аналогичную эмоцию, адресованную ему самому.

На де-романтизацию героя работает и словесный уровень текста. В «Пророке» Лермонтова высокая лексика вдруг сталкивается с нарочито сниженной: «...через шумный град / Я пробираться торопливо» (II, 212)²⁰.

Текст Лермонтова во многом строится как полемика с прежней поэтической системой и ее переосмысление. Григорьев идет значительно дальше: в «Теплой встрече» через окончательную десакрализацию и деромантизацию он доводит эту цепочку интертекстуальных модификаций до логического конца, после которого движение вниз вряд ли будет возможно.

²⁰ Ориентация на снижение образа лирического героя становится еще более очевидной при сопоставлении текста с беловым и черновым вариантами автографа: первоначально стих выглядел, как «Я пробираться *потайно*» (II, 306; курсив наш. — А. П.).

В тексте Григорьева окончательно исчезает вертикаль, которая была безусловно значимой в пушкинском «Пророке» и еще сохранялась в стихотворениях Лермонтова; точнее, пожалуй, будет сказать, что герой навсегда теряет какое-либо отношение к ней. Эта пространственная модификация обусловлена бесповоротной разобщенностью героя с фигурой пастуха-Пастыря. Лирическое «я» Григорьева меньше всего напоминает нам романтического героя лирики Золотого века.

За счет одновременной реализации двух значений лексемы «стадо» (как группы и животных, и людей) нивелируется романтическая оппозиция миров природного (в рамках лермонтовского стихотворения все еще подчиненного лирическому «я») и человеческого — герой остается абсолютно одиноким и потеряннным в мире, где он больше не имеет никакой власти.

Итак, посредующим звеном между библейским первоисточником и текстом Григорьева оказывается остранение библейских сюжетов лирикой Золотого века, начатое Пушкиным и продолженное Лермонтовым. Это не только отдаляет произведение Григорьева от первоисточника. «Отягощенное» опытом интерпретации источника текстами-посредниками стихотворение «Теплая встреча» завершает начатое Лермонтовым разоблачение ключевых тем и мотивов лирики Золотого века, доводя их до абсурда.

А. Д. Степанов
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

«Герой иного времени» Акунина: интертекстуальные трансформации¹

Роман Г. Ш. Чхартишвили (Бориса Акунина) «Герой иного времени» вышел в 2010 году под псевдонимом «Анатолий Брусникин». Как выяснилось впоследствии, он является частью акунинского проекта «Авторы»². Романы, изданные в его рамках, представляют собой не чистые детективы, как большинство других произведений писателя, а историко-приключенческие сочинения с богатой интертекстуальной подоплекой.

Литературный источник акунинского «Героя...» не скрывается, на него указывает уже само название романа, и наиболее интересным для исследования здесь является вопрос об интертекстуальных трансформациях: существует ли единый принцип переработки первоисточника или перед нами только свободная интертекстуальная игра? Этот вопрос предлагает выбор между двумя хорошо известными ипостасями автора. Первый вариант говорит в пользу Акунина-идеолога, моралиста, дидакта, автора «Аристомии»; второй — Акунина-постмодерниста, автора свободных игровых вариаций на темы классической («Чайка», «Гамлет» и мн. др.) и чуть ли не всей приключенческой литературы.

Рассмотрим для начала самое очевидное: нет сомнений, что в «Герое иного времени» Акунин заимствует у Лермонтова парадигму центральных персонажей, но частично меняет их характеры, отношения и сюжетные функции. Место Печорина занимает переведенный с каторги на Кавказ рядовым 50-летний декабрист

¹ Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 31.38.301.2014.

² Помимо романов «Брусникина» («Девятый спас», 2007; «Герой иного времени», 2010; «Беллона», 2012), в этот проект входили сочинения, подписанные псевдонимом «Анна Борисова». Псевдоним «Брусникин» был раскрыт автором в январе 2012 года.

Никитин; Грушницкого — одержимый наполеоновским комплексом поручик Мангаров; княжны Мери — дочь командующего линией генерала Фигнера, серьезная и смелая Даша; место Веры — верная невеста Никитина, прождавшая его 15 лет Алина Незнамова. Далее следуют доктор Прохор Антонович Кюхенхельфер (Вернер), абрек Галбаций (Казбич); на периферии мелькает прекрасная горянка — любовница русского князя (Бэла), казачий хорунжий Донат Тимофеевич, любящий поговорить про генерала Ермолова, у которого он служил казачком (Максим Максимыч). При этом чем «второстепеннее герой», тем ближе он к лермонтовскому прототипу. Наименьшим сходством отличается Никитин, у которого остаются в основном сюжетные функции лермонтовского героя в любовном сюжете: Мангаров-Грушницкий влюблен в Дашу-Мери, однако та влюбляется в Никитина-Печорина, и дело доходит до дуэли.

При внимательном чтении можно заметить, что все сходства оказываются неполными, частичными, а иногда и мнимыми.

Смещение происходит прежде всего за счет обнажения приема. Действие акунинского романа развивается в 1842 году на Кавказских Минеральных водах в городе Серноводске (нечто среднее между Кисловодском, Пятигорском и Железноводском). Все главные герои читали лермонтовский роман, а некоторые были знакомы с его прототипами и даже с самим автором. Дуэль Никитина и Мангарова происходит на той самой скале, где стрелялись Печорин с Грушницким, причем доктор поясняет, что там «за последний год произошло несколько настоящих поединков, притом два с печальным результатом»³.

Доктор Кюхенхельфер при первом представлении кажется двойником Вернера, однако затем мы читаем следующее: «Прохор Антонович вновь помянул доктора Вернера из “Дневника Печорина”, сказав, что хорошо знает Майера, с которого списан этот персонаж, и что Николаю Васильевичу ужасно повезло: после публикации романа он сделался курортной знаменитостью и не имеет отбоя от пациентов, особенно барышень» (Акунин, 120). Далее следует негативная характеристика Лермонтова, которая одновременно дает представление о взглядах доктора: покойный был «...позёр, человек сомнительной нравственности, любитель поиграть в демоничность, сам виноват в своей гибели и прочее подобное. Доктор не отрицал

³ Брускикин А. О. Герой иного времени. М., 2010. С. 336. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

грандиозности лермонтовского дарования, однако тем паче винил покойника за несоответствие личных качеств Божьему Дару» (Акунин, 121). «И прочее подобное» — это реплика рассказчика (Мангаров в старости пишет мемуары), но она явно создает дистанцию между этим резонерством и авторской позицией (хотя, казалось бы, Акунину-моралисту она бы очень подошла). Сходство с Вернером ограничивается внешней характеристикой — «русский доктор с немецкой фамилией», все другие черты разнятся. Кюхенхельфер — знаток местных трав (ради них и приехал на Кавказ — он хочет с их помощью избавить хирургию от гангрены) и человек самых передовых взглядов, прогрессист, произносящий монологи такого рода: «...мы, нравится вам то или нет, движемся в сторону свободы, равенства и братства, когда у последнего нищего будет столько же прав, сколько у вельможи!» (Акунин, 123).

Уже это со- и противопоставление второстепенных героев двух романов позволяет сделать предположение о направлении интертекстуальных трансформаций.

Акунин «конкретизирует» лермонтовский роман, помещая героев в исторически достоверный контекст примет «того времени», как они видятся из XXI века. Так, доктор в середине 1840-х годов с большой вероятностью мог оказаться материалистом и прогрессистом (а не только умным циником); а кроме того, он у Акунина занимается решением очень конкретной проблемы военно-полевой хирургии той эпохи: борьбой с заражением крови, которое делало почти любую рану смертельной.

Тот же прием конкретизации проводится по отношению к историческому моменту. В акунинском романе подробно излагается история войны с горцами и характеризуется ситуация на фронте именно в данное время, летом 1842 года (ничего подобного нет у Лермонтова). Подобный «конкретизирующий» подход виден в десятках других деталей: как мы помним, у Лермонтова Азамат предлагает Казбичу отцовскую шашку — «настоящую гурду»; у акунинского двойника Казбича — Галбация — шашка не просто гурда, а «айдемировская гурда» (Акунин, 55), а кроме того, у него есть еще кинжал «знаменитой базалаевской стали» (Акунин, 55). Приехав в Серноводск летом, в разгар сезона, Мангаров никак не может найти жилье — все переполнено, и ему помогает жандарм, любовница которого содержит гостиницу⁴.

⁴ Ср. начало «Княжны Мери»: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на

Как видим, такие качества реалистического повествования, как типичность персонажей и обстоятельств и, главное, *верность деталей* в акунинском романе выступают на первый план: детали здесь специально подобраны для репрезентации примет эпохи, а типичность героев всячески подчеркивается. Выражением этой типичности считается социальная детерминация характеров и поступков: человек трактуется как сумма социальных обстоятельств. Прошлое лермонтовских героев весьма туманно, и развеять этот туман едва ли возможно: героические усилия, которые предпринял, например, Б. М. Эйхенбаум для доказательства близости Печорина к традициям декабризма, вряд ли могут сейчас кого-то убедить⁵.

У Акунина же работает принцип жесткой детерминации. Почему Грушницкий стал Грушницким, мы можем только догадываться. Характер Мангарова объяснен до последней черточки: юноша из небогатой и нечиновной семьи воспитывался в Дворянском полку — второсортном военно-учебном заведении, путь из которого лежал в армию, однако благодаря своему упорству и трудолюбию сумел выйти в гвардию «по праву одного из первых учеников» (Акунин, 111). Герой честолюбив, он всей душой рвется к чинам и орденам, хочет стать своим в обществе великосветских шалопаев. При этом он, как каждый небогатый и неродовитый офицер, «свято» помнит, что «Бонапарт стал генералом в двадцать четыре» (Акунин, 32), хотя в то же время понимает, что время Бонапартов закончилось. Оставив гвардию (в том числе и потому, что служить там ему не по средствам), он отправляется на Кавказ, где отличается и получает награду — снова благодаря личным усилиям. Акунинский герой не пьет, не играет в карты, постоянно повышает свой профессиональный уровень (учится метко стрелять) и даже делает небольшое изобретение (приделывает зрительную трубку к ружью и сооружает таким образом что-то вроде первой снайперской винтовки).

Установка на реалистичность и полемика с претекстом видна в прямо перекликающихся с Лермонтовым сюжетных мотивах. Взять, например, памятный мотив «солдатской шинели».

краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли» (VI, 260).

⁵ Напомним логику ученого: Б. М. Эйхенбаум полагал, что слова Вернера, обращенные к Печорину, «ваша история там наделала много шума» (VI, 271) имеют политическую подоплеку, как и сцена, в которой Печорин читает роман В. Скотта «Пуритане», поскольку это роман о противостоянии вигов королю — и все это «подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма» (*Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 275*).

Даша Фигнер («княжна Мери») заинтересовывается Мангаровым («Грушницким»), среди прочего потому, что тот носит старый, выцветший офицерский мундир, с рыжей от солнца фуражкой, да еще с честно заслуженной золотой саблей «за храбрость», эфес которой герой «не без сожаления» расцарапал, «чтоб не сверкал новизной» (Акунин, 131). Мангаров сознательно выстраивает облик настоящего боевого офицера, противопоставленного тыловым крысам (что не мешает этим крысам обзывать его за глаза «Грушницким»). Наряд этот тщательно продуман самим Мангаровым, причем его выбору предшествует эпизод, когда он в крепости наряжается в новенький, с иголки мундир (снова вспомним Грушницкого), но быстро понимает, что выглядит в нем глупо. Отказывается он и от бешмета и черкески, то есть не рядится кавказцем, как большинство офицеров. Чтобы привлечь героиню, персонажу Акунина надо выглядеть «подлинно» и «типично» — боевым офицером. В чем смысл этой полемической реплики? Грушницкий с помощью солдатской шинели вольно или невольно, но в любом случае самозванно давал понять окружающим: «Перед вами разжалованный, и, может быть, за политику». Похоже, Акунин просто хочет указать на то, что такое самозванство было очень маловероятно: княжне Мери было достаточно выяснить, в каком чине состоит Грушницкий (что в конечном итоге и произошло). Вариант, предложенный в «Герое иного времени» — петербургская барышня заинтересовалась боевым офицером, более правдоподобен.

Как видно из всех вышеизложенных примеров, в переработке претекста оказываются задействованы категории «типичности», «социальной детерминации» и «детализации».

Не менее важным элементом интертекстуального диалога является стремление Акунина снизить и даже принизить, утопить в болоте низкого быта романтические мотивы лермонтовского романа. Приехав в Серноводск, Мангаров видит на бульваре «чернобровую горянку ослепительной красоты» (Акунин, 108) в сопровождении своего приятеля — богатого петербургского бездельника князя Кискиса Бельского. Затем следуют признания князя: «С черкешенкой я дал маху. Лермонтовской Бэлы из нее не вышло <...> По-русски не понимает, все время ест, день ото дня толстеет и ужасная дура <...> В первую же ночь попробовал я к ней подкатиться... <...> Зашипела по-змеиному и вынула из-под этого своего халата нож. Я не понял, меня она хотела убить или сама зарезаться, но больше к ней не суюсь. Ну ее к черту...» (Акунин, 136). Смысл эпизода совершенно ясен: такой поступок, как похищение Бэлы, указывает нам Акунин,

мог совершить только полный идиот вроде князя Кискиса. В жизни подобного не случается, по крайней мере, с умными людьми.

Подобных снижений — как комических, так и серьезных — в романе Акунина много. Вот, например, как объясняется мотив охоты на русских, которой занимается Галбацией — аналог Казбича: «...у них за русскую голову по три рубля дают» (Акунин, 75). Вообще изображение горцев предельно конкретно и исторично — во второй половине романа развивается сюжет «кавказского пленника» (точнее — пленницы), причем помощь при освобождении оказывает, как и полагается, «дева гор» — ей в данном случае оказывается 12-летняя Зара, влюбившаяся в Галбация.

Получается, что в интертекстуальной полемике Акунин выступает как позитивист, реалист, чуть ли не сторонник нарождавшейся в 1840-е годы натуральной школы, с ее любовью к детали и саркастическим отношением к возвышенному романтизму.

В данном случае не анализируются мотивы, восходящие к Льву Толстому — повести «Казачья» и рассказу «Два гусара»; отметим только, что в отличие от лермонтовских, толстовские мотивы воспроизводятся Акуниным без всякой иронии⁶.

Не нужно обольщаться, полагая, что конечной целью Акунина является изображение исторически достоверной действительности, типичных обстоятельств, социально детерминированных характеров и точных деталей. Эти особенности его повествования можно рассматривать и как гарнир для острого приключенческого сюжета, признанным мастером которого он является.

Известно, что во многих романах Акунин «вписывает» своих героев в историю таким образом, что исход исторических событий ставится в зависимость от их действий⁷. «Ходынка» была побочным

⁶ Отметим еще одну интертекстуальную связь. Рассуждения о «сейчас и тогда» и противопоставление поколения декабристов — современному, помимо лермонтовских текстов («Дума»), по-видимому, имеет источником начало «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянова: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой» (Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. М., 1984. С. 19) — именно из этих людей Никитин, главный герой романа. Акунин усиливает тыняновские метафоры: герой — «мамонт среди малорослых зверушек иного климата» (Акунин, 30); люди прежнего времени «чрезмерны»: «...они жадно наверстывали упущенное: безрассудно, по-старинному, играли в карты, много — опять-таки не по-современному — пили» (Акунин, 53) и т. д.

⁷ Эта особенность массового исторического романа проявлялась уже в первой половине XIX века, например, в сочинениях Рафаила Зотова. Благодарю за это указание А. А. Карпова.

следствием интриг доктора Линда и нерасторопности, проявленной Фандориным («Коронация»); московское вооруженное восстание 1905 года — следствие успешной диверсионной работы японского шпиона (сына Фандорина) и опять — некоторой нерасторопности, проявленной Фандориным-отцом («Алмазная колесница»), и т. д. В анализируемом романе один из центральных эпизодов строится на том, что Никитин получает известие: мирный Центральный Кавказ намерен присоединиться к воюющим Западному и Восточному, после чего «враждебные нам племена сомкнутся в единую стальную цепь» (Акунин, 62). Попытка русских противостоять этому плану Шамиля проваливается из-за интриг жандармского офицера Честнокова и двойного агента — князя Эмархана, служащего и русским, и немирным горцам. Помимо этого эпизода, а также упомянутого выше похищения и освобождения Даши, сюжет акунинского романа включает такие мотивы, как инсценировка заговора против приехавшего с инспекцией на Кавказ военного министра Чернышева, погони, перестрелки, побег из неприступной горной крепости, засады, падения в пропасти и т. д. — полный арсенал мотивов подростковой приключенческой литературы.

Решить, что важнее в акунинском романе — острый сюжет или богатые (и очень наглядно представленные) сведения по истории и культуре лермонтовского времени, может только каждый отдельный читатель. Но понятно место скрытого интертекстуального спора с Лермонтовым: современного писателя явно не устраивает степень правдоподобия романа, который долгое время считался одним из основополагающих текстов русского реализма.

Дануше Кишицова
(*Университет им. Масарика,*
Брно, Чешская Республика)

Лермонтов и Ницше

Сравнительное изучение личности и творчества ведущего представителя младших русских романтиков Михаила Юрьевича Лермонтова (1814–1841) и самого популярного философа эпохи модернизма Фридриха Ницше (1844–1900)¹, также наделенного незаурядным поэтическим талантом, оправдывается рядом работ выдающихся представителей литературы рубежа XIX–XX веков.

Историография

На определенные аналогии в творчестве Лермонтова и Ницше обратили внимание, прежде всего, Владимир Сергеевич Соловьев и Дмитрий Сергеевич Мережковский, а вслед за ними и другие авторы. Владимир Соловьев находил в Лермонтове «прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать “ницшеанством”»². Соловьев, усматривающий в ницшеанстве небрежение человеком, пытается найти общественное обоснование сверхчеловека, лишённого божественного бессмертия. Гений может стать сверхчеловеком, то есть богочеловеком, лишь посредством морального возрождения, которого, по мнению Соловьева, с Лермонтовым не произошло. Соловьев, не понявший сущности характера Лермонтова, считает его гордость и своеобразие эгоизмом. Это утверждение Соловьева вызвало критическое

¹ На сходство в дате рождения обоих писателей (15 октября) обратил внимание Глеб Давыдов в 2009 году. Их разделяет ровно тридцать лет. См.: День рождения сомнамбул. Блог Перемен — <http://www.peremenu.ru/blog/3042> (дата обращения 12.07.2014).

² *Соловьев Вл. С. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 330. Ср. также посвященную Ницше статью Соловьева «Идея сверхчеловека».*

выступление Мережковского в работе «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»³. Мережковский прав, критикуя соловьевскую характеристику Лермонтова, представленного в роли злого демона, который должен был неминуемо погибнуть, так как не был в состоянии поклониться Богу. Доказывая на ряде примеров из истории русской литературы, что именно покорности в прошлом русской общественной мысли всегда было достаточно, Мережковский утверждает, что Лермонтов является единственным из русских писателей, богоборчество которого можно сравнить с получившей благословение Господа борьбой Иакова с Богом. Богоборчество Лермонтова связано с вечной дилеммой: если существует Бог, почему на свете столько зла? Анализируя отношение Лермонтова к религии, Мережковский сосредоточивается на его «Демоне». Резюмируя, что Демон — это ни дьявол, ни ангел, Мережковский приходит к мистическому выводу: «Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе с Богом не примкнули ни к той, ни к другой стороне? <...> не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?»⁴. Если Соловьев связывал источник лермонтовского таланта с преданием о его средневековом шотландском предке, похищенном феями в их сказочное царство, то Мережковский убежден в том, что для Лермонтова «Вечное Материнство и Вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно»⁵. В отличие от Соловьева, считавшего путь сверхчеловека для Лермонтова гибельным, Мережковский убежден в том, что демонизм Лермонтова, который был, с его точки зрения, русским вариантом идеи сверхчеловека, стал в то же время путем поэта к искуплению. Философский смысл идеи сверхчеловека, в сущности, не явился важным ни для Соловьева, ни для Мережковского.

³ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ Там же. С. 76. В этом отношении Мережковский близок З. Фрейду. Например, трагедию короля Лира Фрейд усматривает в том, что старый король должен был избрать одну из трех женщин, среди которых Корделия была воплощением Моар — королевы смерти, представляющей третью форму материнства. Первой из них является, по Фрейду, сама мать, второй — любовница, похожая на мать, и третьей — мать-земля, принимающая почившего человека в свои объятия. См.: Robert M. La révolution psychanalytique: La vie et l'œuvre de Freud: 2 tomes. Paris, 1964. Перевод с французского оригинала на словацкий язык: Psychoanalytická revolúcia. Život a dielo Sigmunda Freuda. Bratislava, 1968. P. 259–260. Перевод на немецкий: Die Revolution der Psychoanalyse: Leben und Werk von Sigmund Freud. Frankfurt am Main, 1986. S. 250–251.

С позиций витализма анализирует «Демона» В. В. Розанов — хороший знаток дохристианских религий. Доказывая, что дохристианский культ плодородия был в христианстве заменен культом смерти, Розанов находит в демонизме аналогию с дохристианскими религиями — с их культом природы. Поэме «Демон» он дает высокую оценку именно потому, что вопрос о сущности добра и зла здесь автором решается не в узко этическом, а в широко трансцендентальном смысле⁶.

Попытку охарактеризовать творчество не только Лермонтова, но также и Ницше мы находим в статьях А. Налимова и Р. И. Сементковского⁷, не представляющих собой, однако, большого вклада в изучение творчества Ницше. Налимов ценит, скорее, поэтический талант Ницше, а концепция Сементковского содержит ранние признаки той интерпретации, которая впоследствии свяжет Ницше — критика немецкой экспансивности — с идеологией нацизма⁸.

Определенный отголосок русской эстетической мысли, соотносящей Лермонтова с Ницше, есть также в чешской критике и философии того времени. Самыми известными в Чехии были, естественно, упомянутые работы Владимира Соловьева и Д. С. Мережковского. Книга «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» была одобрена, например, самым известным чешским критиком Франтишком Ксавером Шальдой, справедливо утверждавшим, что творчество Лермонтова нельзя ограничивать никакой односторонней интерпретацией. Оно перерастает байронизм, субъективизм, а также идею сверхчеловека⁹. С полемикой между Соловьевым и Мережковским ознакомил чешских писателей Богдан Павлу¹⁰. Он убежден в том, что Лермонтова связывает с Ницше вечное стремление найти мир, обитаемый более совершенными существами, чем те, что населяют его в действительности.

⁶ Розанов В. «Демон» Лермонтова и его древние родичи // Русский вестник. 1902. № 9. С. 45–56.

⁷ Налимов А. Лермонтов и Ницше: (1841–1901 гг.) // Литературное обозрение. 1902. № 1. С. 43–45; Сементковский Р. И. Драмы Лермонтова и сверхчеловек // Ежегодник императорских театров. 1915. Пг., 1915. С. 160–188. Концепция Сементковского сложилась под воздействием исторических обстоятельств: его статья писалась в начале Первой мировой войны.

⁸ О влиянии ницшеанства на немецкую философию и фашизм см.: Одуев С. Ф. Тропами Заратустры. М., 1976.

⁹ Šalda F. X. Siluetka Lermontova // Šalda F. X. Soubor díla. Praha, 1957. Sv. 19. P. 419–427 — E-edice Ústav pro českou literaturu AV ČR — <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/soubory/FXS/KP10>; <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/soubory/FXS/KP10/82.pdf> (дата обращения — 19.01.2015).

¹⁰ Pavlu B. Vzkříšení Lermontova // Národní listy. 1911. № 228. P. 1.

Анализ философско-эстетических взглядов В. Соловьева, в том числе и его интерпретации лермонтовского творчества, дан во втором томе книги Т. Г. Масарика «Россия и Европа»¹¹, представляющей собой историю русской философской мысли. По мнению Масарика, Соловьев считает основным принципом творчества Лермонтова скептическую и пессимистическую рефлексию, дающую повод к познанию самого себя. Масарик анализирует также соловьевскую интерпретацию психопатической теории сверхчеловека, примененную к Лермонтову. Соловьев находит эту теорию полной победой эгоизма и пренебрежения к людям. Он подчеркивает, что для Лермонтова важнее не объект любви, а самый процесс любовных переживаний. Масарик обращает внимание на то, что Соловьев упрекает Лермонтова в интересе к чувственности демона, и особо выделяет мистическое убеждение Соловьева в том, что у Лермонтова было так называемое другое зрение — ему было дано предвидеть свою собственную смерть.

Таким образом, все, кто в то время занимался интересующей нас проблематикой, ограничивались лишь частью философии Ницше — его теорией сверхчеловека, истоки которой усматривались в романтическом демонизме, нашедшем такое яркое выражение у Лермонтова. Исследователи в основном сосредоточивались на анализе творчества Лермонтова, ограничиваясь по отношению к Ницше высказываниями эссеистического характера. Это, безусловно, связано с тем, что философия Ницше, хотя и популярная в свое время, была тогда сравнительно мало изучена. (Самое известное произведение — «Так говорил Заратустра» затмевало все остальные сочинения Ницше.) Представление о философском наследии Ницше деформировали также издатели произведений Ницше — его сестра Форстер-Ницше, братья Горнеффер и издатель Вейсс. Особенно печальную роль сыграла публикация «Воли к власти», которую издатели считали главным произведением Ницше, несмотря на то что на самом деле подготовленный ими текст представлял собой фальсификацию, сформированную на основе неупорядоченного использования фрагментов литературного наследия философа. «Воля к власти» стала, однако, базисом для искаженной интерпретации творчества Ницше и позднее привела к злоупотреблению его сочинениями в интересах идеологии фашизма¹². Известный

¹¹ Masaryk T. G. Rusko a Evropa. Praha, 1921. Vol. 2: K ruské filozofii dějin a náboženství. P. 367–368.

¹² См.: Tomášek P. Případ Nietzsche // Host do domu. 1968. № 8. P. 67–69; Schlechta K.

немецкий философ Карл Шлехта предпринял критический анализ текста Ницше и напечатал в указанном мюнхенском издании вместо «Воли к власти» лишь неупорядоченные фрагменты. Так же поступили редакторы пятнадцатитомного и полного собрания сочинений Ф. Ницше Дж. Колли и М. Монтинари, включившие рукописные фрагменты 1869–1889 годов в отдел сохранившихся неавторизованных рукописей.

Ницше и Лермонтов

Об отношении Ницше к творчеству Лермонтова до сих пор известно очень мало¹³. В самой полной библиографии литературы о Ницше не приводится никаких данных, касающихся этой темы, хотя здесь указан ряд русских работ, посвященных сравнительному изучению Ницше и Достоевского или Ницше и Л. Н. Толстого¹⁴. Сам Ницше о Лермонтове не пишет ни в одном своем печатном произведении, хотя, например, о Достоевском, принадлежавшем к его любимым авторам, высказывается довольно часто¹⁵. Он даже признает, что Достоевский — единственный психолог, у которого ему стоит учиться¹⁶. Такое признание тем более значительно, что Ницше относился довольно критически к большинству классиков или гениальных современников¹⁷.

Внимание ряда русских авторов рубежа XIX–XX веков к проблеме сверхчеловека в связи с творчеством Лермонтова вполне соответствует интересам русского и европейского модернизма¹⁸.

Nachwort // Nietzsche F. Werke: In 3 Bänden. München, 1956. Bd 3. S. 1431–1452.

¹³ См.: *Kšicová D.* 1) Lermontov předchůdce Nietzscheovy filozofie? // *Slavia*. 1971. № 2. P. 184–203; 2) Poéma za romantismu a novoromantismu: Česko-ruské paralely. Brno, 1983. P. 67–86; 3) Фридрих Ницше и М. Ю. Лермонтов // *Studia Slavica Hungarica*. 1987. Vol. 33. № 1–4. P. 119–129.

¹⁴ *Reichert H. W., Schlechta K.* International Nietzsche Bibliography. University of North Carolina, 1960.

¹⁵ О связях между творчеством Достоевского и Ницше см., например: *Smirnov A. I.* Dostojevský a Nietzsche. Věřejná přednáška. Kritická knihovna XIII. Praha, 1905. О неточностях в статье Смирнова: *Tramer B.* Dostojevskij a Nietzsche // *Slavia*. 1950. № 19. P. 61–85 (критический отзыв на с. 77); *Černý V.* Essai sur le Titanisme dans la Poésie Romantique. Praha, 1935. P. 411–417.

¹⁶ Критик-максималист и убежденный скептик Ницше написал о Достоевском: «Er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens, mehr selbst noch als die Entdeckung Stendhals» (*Nietzsche F.* Götzen-Dämmerung // Nietzsche F. Werke: In 3 Bänden. München, 1955. Bd 2. S. 1021).

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: *Kšicová D.* 1) Secese. Slovo a tvar. Brno, 1998; 2) Od moderny k avantgardě:

Однако в данном случае необходимо прежде всего выяснить, знал ли Ницше творчество Лермонтова. Нам удалось установить¹⁹, что Ницше действительно читал два основных произведения Лермонтова — поэму «Демон» (немецкий перевод он купил, будучи шестнадцатилетним юношей, в 1859–1860 годах) и роман «Герой нашего времени»²⁰. Важнее другое: какое впечатление произвело на Ницше это чтение? Относительно «Демона» пока не удалось найти непосредственных сведений. Впечатление от чтения поэмы едва ли было сильнее общего влияния романтической литературы, с которой Ницше был знаком. Об этом свидетельствует хотя бы следующий факт. В сентябре 1874 года переводчик «Демона» Теодор Опиц посвятил Ницше свое стихотворение по случаю появления его третьего «Несвоевременного размышления» — «Schopenhauer als Erzieher»²¹. Философ сообщил об этом своему другу Эрвину Роде в письме от 21 декабря 1874 года, говоря об Опице как переводчике Петефи. Следовательно, в 1874 году Ницше знал Опица скорее в этом качестве, чем в качестве переводчика Лермонтова. Оно и понятно: переводы Петефи, изданные в 1867 году²², Ницше помнил лучше, чем перевод лермонтовского «Демона», прочитанный им восемью годами раньше. Однако наиболее достоверные сведения,

Rusko-české paralely. Brno, 2007.

¹⁹ На основании неопубликованного наследия Ницше, благодаря Маззини Монтинари, издателю полного собрания сочинений Ницше, выходящего с 1967 года: *Nietzsche Friedrich. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin; New York, 1967 — <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> (дата обращения — 19.01.2015); *Nietzsche Friedrich. Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. 2009 — <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> (дата обращения — 23.01.2015).

²⁰ В библиотеке Ницше, сохранившейся в Веймаре, имеется книга: *Puschkin A., Lermontov M. Dichtungen / Deutsch von Th. Opitz*. Berlin, 1859. Перевод «Демона» — на с. 91–128. По характеру подписи Ницше на титульной странице М. Монтинари определил, что Ницше купил эту книгу в шестнадцатилетнем возрасте (см. письмо М. Монтинари Д. Кшицовой от 17.01.1967: *Kšicová D. Poéma za romantismu a novogotantismu*. S. 76). В той же библиотеке имеется также «Герой нашего времени»: *Lermontoff M. Ein Held unserer Zeit / Deutsch von W. Lange*. Leipzig, 1878. О том, что Ницше читал Лермонтова, свидетельствует его письмо другу — богослову Францу Овербеку в Базель от 14 ноября 1879 года, где Ницше пишет из Наумбурга: «Meine Mutter hat mir vorgelesen Gogol, Lermontoff, Bret Harte, M. Twain, E. A. Poe...» (*Nietzsche F. Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. [Отд.] 904 — <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/BVN-18791> (дата обращения — 23.01.2015)).

²¹ Стихотворение перепечатано в приложении к изданию: *Nietzsche F. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe: Briefe*. Bd 1–4. München, 1942. Bd 4. S. 825.

²² *Petőfi A. Lyrische Gedichte / Deutsch von Th. Opitz*. Pest, 1867.

касающиеся творчества Лермонтова, почерпнуты нами из письма уже зрелого Ницше к своему другу, философу Паулю Рэ. Речь идет о «Герое нашего времени». Роман ему читала мама, потому что он тогда страдал болезнью глаз. О своем читательском впечатлении он пишет: «...ein mir sehr fremder Zustand, die westeuropäische Blasirtheit, ist allerliebste beschrieben, mit russischer Naivität und halbwüchsiger Weltenweisheit...»²³.

Довольно сдержанное мнение требовательного Ницше о романе не дает основания предполагать, что он в нем нашел что-нибудь родственное своей собственной философской концепции. Однако вполне допустима возможность, что речь идет только о первоначальном впечатлении, подобно тому, как это было сначала и в его отношении к Достоевскому²⁴, творчество которого он впоследствии высоко ценил. Тем более вероятной представляется такая возможность в отношении к Лермонтову, чья популярность повысилась на Западе только в конце столетия в связи с возрождением неоромантических тенденций. Ницше мог считать Лермонтова по сравнению с Байроном второстепенным автором, что, однако, никак не исключает возможности неотрефлексированного влияния русского поэта на философа. Насколько родственны Лермонтов и Ницше, можно судить только на основании конкретного сравнительного анализа их творчества.

Для философии Ницше характерен интерес к следующим вопросам:

- 1) каково «действительное» положение человека в мире?
- 2) как воспринималось положение человека в мире предшественниками Ницше?
- 3) каково будет правильное представление о человеке, если мы узнаем его «действительное» положение в мире?²⁵

Оригинальность Ницше заключается не в постановке новых проблем в философии, а, главным образом, в их максимально радикальном решении. Ницше убежден в том, что свое место в мире определяет сам человек. Этот факт должен быть, с его точки зрения, осмыслен как поведение «человеческое, слишком человеческое».

²³ Nietzsche F. Werke: Kritische Gesamtausgabe. Berlin, 1969. Abteilung 4. Bd 4. P. 82 (письмо от 31 октября 1879 года). Перевод: «...совершенно чуждое мне состояние, такое западноевропейское равнодушие, прекрасно описанное с русской наивностью и юношеской уверенностью в постижении мировой мудрости».

²⁴ См.: Tramer B. Dostojewskij a Nietzsche // Slavica. 1950. № 19. P. 61–85.

²⁵ См.: Schlechta K. Nachwort // Nietzsche F. Werke in drei Bänden. München, 1999. Bd 3. S. 1433–1452.

Из этого основного положения следует заключение, которое Ницше все время повторяет в самых разнообразных формулировках. Оно является ответом на первый вопрос: положение человека в мире, каковым оно «в действительности является», не имеет смысла. Это основное несогласие Ницше с действительностью мы найдем во всех его трудах. Ницше, убежденный в случайности, хаотичности, чудовищности и бессмысленности всего в мире и самого человека, борется против всевозможных авторитетов и «вечных» категорий. От нового восприятия античной культуры Ницше переходит к критике современного переосмысления истории, к отрицанию фальшивой морали, христианства как деморализующей идеологии, к осуждению человека толпы или такого проявления посредственности, каким был для Ницше немецкий филистер.

С таким же отвращением к действительности, полностью не соответствующей идеалу современного человека, с аристократическим отвращением к посредственности и связанными с этим чувством разочарования, потерей иллюзий и скепсисом мы встречаемся в творчестве всех романтических поэтов, в том числе и Лермонтова. Отсюда и чувство исключительности, столь характерное для романтического поэта. Поэт становится пророком, несмотря на то что это пророк, преследуемый насмешками и потому бежавший от общества («Пророк» Лермонтова), или философ, воспользовавшийся только именем, а не учением древнеперсидского мудреца Заратустры. У Ницше, как и у всех романтиков, ум борется со страстным чувством, что и отразилось в его двойственном отношении к собственному поэтическому таланту. Он и гордился им, и презирал его²⁶, что видно из его саркастических изречений о языке.

Склад личности

Между русским поэтом и Ницше имеются и некоторые совпадения в их личной жизни, вытекающие из близких взглядов и из некоторых сходных черт их характеров. Это касается прежде всего их отношения к женщинам. Пренебрежение и одновременно увлечение ими сильнее выражено у Ницше. Он не признавал женской эмансипации, считая ее лишь следствием неудачно сложившейся личной жизни и абсолютно несоответствующей женской природе. Женщина, с точки зрения

²⁶ См. «Ессе homo». См. также: *Schlechta K. Nachwort*. S. 1446. Шлехта обратил внимание на то, что с теми же мыслями можно встретиться и в других произведениях Ницше: «Человеческое, слишком человеческое», «Утренняя заря» и др.

Ницше, — хищная самка, которую можно усмирить только рождением ребенка²⁷. Однако известно, что наряду с немногочисленными друзьями у Ницше было также несколько близких друзей, которых он очень уважал. Дружеские отношения связывали будущего философа с его сестрой Элизабет (до ее брака с антисемитом Ферстером), потом с Козимой Вагнер, шестидесятилетней Мальвидой фон Мейсенбург, воспитанницей которой была дочь Герцена Ольга. Ее знакомство с Ницше произошло именно при посредничестве Мальвиды фон Мейсенбург. Таким образом, среди его друзей оказались и русские. Наиболее важное место заняла дочь русского генерала Лу Саломе, на которой он хотел жениться. Ее брак с Ницше не осуществился, возможно, из-за семейных интриг, возможно, потому, что она сошлась с другом Ницше, Паулем Рэ. Благодаря их посредничеству Ницше познакомился с русской литературой, главным образом с Достоевским²⁸.

Лермонтов же изображает большинство своих героинь с гораздо большей симпатией, чем героев. Однако он продемонстрировал, как умеет презирать женщину, когда-то обидевшую его. Вспомним его мнимый роман с Е. А. Сушковой, сыгранный поэтом лишь с целью спасти своего друга Алексея Александровича Лопухина от брака с этой легкомысленной женщиной²⁹.

Еще ближе Лермонтов и Ницше в своем понимании любви. Оба они могли любить лишь недоступное, что также является типично романтической чертой. Такова была любовь Лермонтова к Вареньке Лопухиной, таковы были отношения Ницше к Козиме Лист-Вагнер, его подруге, ставшей впоследствии женой Рихарда Вагнера, которую он и любил и ненавидел³⁰.

Определенное сходство имеется и в их характерах. Оба они отличаются страстностью, оба способны одновременно сильно

²⁷ Эта точка зрения высказана в таких сочинениях Ницше, как «Сумерки богов», «Так говорил Заратустра», «Ессе homo» и др. Одной из причин, сформировавших подобный взгляд, был сифилис — источник прогрессивного паралича Ницше, приведший его к последующему безумию. См.: *Mann Th. Dostojewski — mit Massen // Mann Th. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 10. S. 617–635.*

²⁸ См.: *Fischer O. Fr. Nietzsche. Praha, 1912; Tramer B. Dostojewskij a Nietzsche.*

²⁹ См.: М. Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь. М., 2014. С. 808–809; письмо поэта Марии Александровне Лопухиной от 23 декабря 1834 года (VI, 426–429, 716–718); *Сушкова Е. Записки: 1812–1841. Л., 1928.*

³⁰ См.: *Nejedlý Z. Nietzscheova tragedie // Česká kultura. 1913. P. 641–644, 680, 714, 737; Bělart H. Fr. Nietzsches Freundschafts: Tragödie mit R. Wagner und Cosima Wagner-Liszt. Dresden, 1912.*

чувствовать и иронизировать, доходя до сарказма (ср. «Ессе homo», «Антихриста» Ницше и «Тамбовскую казначейшу», «Сашку» и «Сказку для детей» Лермонтова). Оба они убеждены в своей гениальности. У Ницше в связи с его болезнью эта черта усиливается в последний период его жизни и переходит в тщеславие. Лермонтов и Ницше близки друг другу также тем, что подчеркивают свое иностранное происхождение. У Лермонтова это связано с его увлечением экзотикой. Он много раз упоминает о своем шотландском происхождении по линии отца. Своего легендарного испанского предка Лерму он изобразил на портрете. Испанская тематика имеется в его первой драме «Испанцы»; в Испании происходит действие второй редакции «Демона» и поэмы «Исповедь». Ницше никогда не считал себя настоящим немцем. Он всегда подчеркивал свое польское аристократическое происхождение. Это связано с его ненавистью к немецкому образу мышления, особенно после победы Германии над Францией. Ницше также не переносил поведения немецких буржуа, с которыми он встречался на курортах северной Италии, где он провел десять лет жизни, борясь со своей болезнью. Имевшие слишком резко выраженный националистический оттенок постановки опер Вагнера в Байройте послужили одной из причин разрыва Ницше с Вагнером³¹. Творчество Лермонтова так же, как творчество Ницше до известной степени монотематично. Философскую концепцию, в основном разработанную уже в 1872–1873 годах, Ницше развивает в большинстве своих статей и книг³². Лермонтов также создает в большинстве своих произведений разные варианты одного и того же психологического типа, в большой мере автобиографического.

Характер творчества

Определенное сходство можно найти также в стиле Ницше и Лермонтова. Все произведения Ницше, начиная с «Человеческого, слишком человеческого», — это, в сущности, своеобразно мотивированные афоризмы, что определяется самим творчеством

³¹ Там же.

³² См.: *Schlechta K., Anders A. Friedrich Nietzsche: Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens. Stuttgart, 1962.* Шлехта имеет в виду прежде всего статьи Ницше «О пафосе правды», «О правде и лжи во внеморальном смысле» и рукопись «П 120», написанные в период между четвертым «Несвоевременным размышлением» и работой «Человеческое, слишком человеческое». См. также: *Kolleritsch H.* <Рецензия на кн.:> *Schlechta K., Anders A. Friedrich Nietzsche: Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens // Philosophy and History. 1968. № 1. P. 42–45.*

Ницше и состоянием его здоровья. С 1876 года Ницше мог читать из-за болезни глаз лишь с большими затруднениями. Когда он писал, он предпочитал ничего не читать, чтобы не отвлекаться. Он принадлежал к «моторному» типу и большинство своих произведений создавал во время продолжительных прогулок в горах. В таких условиях он не мог писать по-другому.

Определенная афористичность характерна и для творчества Лермонтова³³, как и для ряда других писателей и философов эпохи романтизма: Шеллинга, Окена, Стеффенсона, Новалиса³⁴.

Уже Соловьев и Мережковский искали сходства прежде всего между «Демоном» Лермонтова и «сверхчеловеком» Ницше. Однако данных о непосредственном влиянии Лермонтова на Ницше пока найти не удалось. Этот факт можно объяснить или тем, что Ницше о своем юношеском чтении «Демона» совершенно забыл, или нарочно о нем не говорил, потому что он Лермонтова не очень ценил. Напротив, о «Манфреде» Байрона, которого Ницше читал в тринадцатилетнем возрасте, он вспоминает с восхищением и в конце своей творческой деятельности, в «Ессе homo». Если так сильно подействовал на Ницше демонический «Манфред», вряд ли можно предполагать, что он остался совершенно холодным к не менее глубокой философской поэме «Демон», завершившей генеалогию этого архетипа, широко распространенного в европейских литературах и послужившего импульсом для возникновения его вариантов в русском символизме, прежде всего в творчестве А. Блока³⁵ или М. Врубеля. При непосредственном сравнении «Демона» с «Так говорил Заратустра» и с концепцией сверхчеловека, сформулированной Ницше в его самом поэтическом творении³⁶, на первый план выступают следующие факты³⁷. В отличие от романтиков,

³³ Ср.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 42, 45, 68, 154.

³⁴ См.: *Rádl E.* Romantická věda. Praha, 1918. P. 197–200.

³⁵ *Kšicová D.* Poéma za romantismu a novoromantismu. P. 57–67.

³⁶ К. Шлехта относится к «Так говорил Заратустра» довольно критически. В цитированном послесловии он подчеркивает, что в нем повторяются мысли, высказанные Ницше уже раньше в работе «Человеческое, слишком человеческое». Однако сам Ницше считал «Заратустру» своим лучшим произведением, подарком, который он вручил человечеству. См. Предисловие к его автобиографии: «Ессе homo. Wie man wird, was man ist» (1889) — *Nietzsche F. Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Berlin, 1969. Abteilung 6. Bd 3. S. 257–259. С. Ф. Одуев считает, что «Так говорил Заратустра» — символическая поэма, «в которой каждый образ, каждая фраза наполнены претендующим на пророческие откровения философским подтекстом» (*Одуев С. Ф.* Тропами Заратустры. С. 3).

³⁷ Не претендуя на анализ условий, при которых возникли оба произведения, обратим

которые, хотя и борются с действительностью, но воспринимают ее как трудно преодолимую реальность, Ницше — завершитель нигилистических тенденций — отвергает все конвенции. Сознание бессмысленности мира дает ему абсолютную свободу критики всего и возможность искать другой принцип в жизни³⁸. Ницше считает, что все в жизни зависит лишь от самого человека, которого надо совершенствовать как единственную реальность. Так возникает образ сверхчеловека. Для большинства трагических героев демонического типа эпохи романтизма характерен высокий интеллект и стремление к познанию³⁹. Романтиками часто актуализуется библейский мотив о запретном древе познания. На нем основан конфликт «Каина» и «Манфреда» Байрона, «Фауста» Гете. Демон Лермонтова другой — это падший ангел, существо, находящееся между небом и землей. Он познал все, и это дало ему право всем пренебрегать и все ненавидеть. Он бессмертен, основной вопрос о жизни и смерти поэтому его не мучает. Своим скепсисом он близок Заратустре, однако отличается от него своими мечтами о любви и счастье, а также своей дальнейшей судьбой. Бесконечная усталость вечного уединения приводит его к готовности примириться с небом. Подобно Фаусту, за минуту блаженства он согласен пожертвовать вечной жизнью. Искупления он ищет в любви. Однако, как и все герои Лермонтова, в своей любви Демон эгоистичен. Для него важны скорее сами переживания любви, чем ее предмет. Поэтому он не только изгнан из рая, но также не способен действительно любить. Лишив Тамару детской чистоты и дав ей возможность заглянуть в мир познания⁴⁰, он приносит ей гибель и смерть. Это момент его наибольшего разочарования. Все его надежды рухнули, его покидает и душа Тамары, которую спасает Ангел. Герой Лермонтова потерпел поражение, как и другие романтические герои: Каину досталось вечное проклятие, Манфред исчез в царстве тьмы. Это вполне закономерно, так как все они

внимание на следующие данные. «Демон» писался Лермонтовым в течение почти всей его творческой жизни (1829–1839), сохранилось восемь редакций. Четыре тома книги «Так говорил Заратустра» были написаны в течение восемнадцати месяцев, и отдельные части Ницше не писал, по собственному признанию, никогда дольше десяти дней. Отдельные части печатались в течение 1883–1885 годов.

³⁸ Эта новая интерпретация творчества Ницше сформулирована Шлехтой, см.: *Schlechta K. Der Fall Nietzsche, Aufsätze und Vorträge. München, 1958.*

³⁹ См.: *Matuszewski I. Diabeł w poezji. Warszawa, 1900; Černý V. Essai sur le Titanisme. Prague, 1935.*

⁴⁰ См.: *Пульхритудова Е. М. «Демон» как философская поэма // Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 76–105.*

стремились к недостижимому, вступая в трагический конфликт всех романтических героев. Счастье несоединимо с духом отрицания. Ницше был в этом убежден, поэтому его Заратустра побеждает самого себя. Ему не нужно счастья, он хочет лишь осуществить свои творческие устремления. Демон потерпел поражение, потому что хотел человеческой любви, не будучи способен на любовь. Напротив, пророк Заратустра побеждает, потому что он окончательно лишился последней человеческой черты — сострадания. Он стремится достичь во что бы то ни стало самоопределения⁴¹. Однако Заратустра — это не сверхчеловек. Это лишь его стилизованный учитель и глашатай.

Для сверхчеловека характерно отрицание всего человеческого. Он не обладает человеческими свойствами, он не является высшей ступенью развития человечества. Ницше отвергает интерпретацию своей теории сверхчеловека с помощью теории Дарвина⁴². Несмотря на это, такую интерпретацию предлагают современные исследования⁴³. Сверхчеловек не является идеалом современного культурного человека. (Христианское понимание Соловьевым сверхчеловека полностью противоречит антихристианской ориентации Ницше.) Ницше даже провозглашает, что сверхчеловек ближе к Цезарю — олицетворению насилия, чем к рыцарю Святого Грааля Парсифалю — символу великого будущего немецкого народа. В этом заявлении можно видеть отголосок антинемецких настроений Ницше, выраженных в «Ессе homo».

Своего сверхчеловека Ницше вовсе не идеализирует. Он отличается от обыкновенных людей прежде всего утратой веры в Бога, место которого никто не может занять. Ницше не дает исчерпывающей характеристики сверхчеловека. Он говорит лишь об отдельных типажах, подчеркивая их характерную черту: «человек с совестью», «римский папа», «паломник-тень», «самый некрасивый человек», «злой волшебник». Последний, однако, не принадлежит к окружению сверхчеловека, это скорее вариант дьявола-искусителя. В «паломнике-тени», пожалуй, следует видеть олицетворение того «таинственного другого голоса», который Шлехта находит

⁴¹ См.: *Zumr J. Filozof hrdé lidskosti // Klíma L. Vteřiny věčnosti. Praha, 1967. P. 13 и след.*

⁴² См. «Ессе homo».

⁴³ См.: *Schlechta K., Anders A. Fr. Nietzsche; Бёркс Х. Дж. Ницше, эволюция и вечное возвращение // Здравый смысл. 2000. № 3 (19) — <http://www.nietzsche.ru/look/actual/berks> (дата обращения 07.12.2014); *Сухачев В. Ю. Ницше: Генеалогия versus историзм // Ницше и Дарвин: сквозь призму XX века. СПб., 1999. С. 45–48.**

в большинстве произведений Ницше, особенно в «Так говорил Заратустра». (Олицетворения, символизирующие человечество, использует и Маяковский в своей ранней трагедии «Владимир Маяковский». Стоило бы подробнее изучить, насколько Маяковский и футуристы вообще, в творчестве которых сильная личность играет столь важную роль, продолжают ту футурологическую концепцию человечества, которая имеется у Ницше⁴⁴.)

«Сверхчеловек» Ницше возник как воплощение отрицания. С демоном эпохи романтизма его связывает отрицание абсолютного авторитета Бога. В отличие от сильных романтических героев, которые борются с Богом, хотя иногда сомневаются в его существовании, Ницше, в сущности, атеист. Однако он выступает не только против Бога, но и против человека, которого хочет наделить не свойственными ему качествами, изменить коренным образом, выбрав нескольких самых талантливых одиночек. Романтические герои все отрицают, а сверхчеловек Ницше в момент наибольшего сопротивления становится носителем положительного и творческого начала. Решая третий философский вопрос, каков по своей природе мир, в бессмысленности которого Ницше убежден, мыслитель предлагает человечеству горькое лекарство в виде учения о «сверхчеловеке», «Великом полудне», «Воле к власти» или «Власти земли». Указанная им цель достигается ценой потери «маленького счастья», недостойного «сверхчеловека». То, ради чего боролись все романтические герои, отвергается как ненужный балласт. Это романтический принцип, доведенный до абсурда. Спрашивается, что же тогда остается «человеческим, слишком человеческим»? Ницше, сторонник витализма и критик всех моральных «предрассудков», предлагает новую модель аскетизма, который, наряду с другими требованиями, становится одним из принципов отбора индивидуумов, достойных представлять сверхчеловека.

Как бы ни было проблематично решение, которое предлагает современному обществу Ницше, неоспоримым фактом остается то, что его создатель не был в своем зрелом творчестве пессимистом и нигилистом. В мире крайнего отрицания, которым он жил и в котором искал искупления, он сумел найти то положительное, что оказалось столь плодотворным для целого поколения поэтов и философов. Примечательным является факт, что радикал и волюнтарист Ницше развивает главные тезисы своего учения, используя основные

⁴⁴ Ср., например: *Компанец В. В., Степаненко К. А.* Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2008. № 7. С. 23–27.

романтические принципы, которые, однако, приобретают у него новое качество. Недаром среди авторов, которые вызывали у него наибольшее уважение, были аналитик общества Стендаль и гениальный психолог Достоевский, сумевший изобразить людей, способных глубоко мыслить, а также людей, бичуемых страстями.

В творчестве Лермонтова и Ницше можно найти ряд совпадений, которые, однако, нельзя связывать исключительно с романтизмом — общей для них исходной точкой. Лермонтов также не всегда был романтиком, особенно это относится к последнему периоду его творчества, когда им овладевало глубокое чувство отчужденности и бессмысленности жизни. В известных стихотворениях «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «И скучно и грустно» (1840) он доходит до крайнего нигилизма. Это корни того фатализма, которым заканчиваются роман «Герой нашего времени» (1837–1840) и жизнь самого автора, стреляющего на трагической дуэли в воздух, а не в своего противника. С похожими проявлениями горького возмущения можно встретиться уже в более раннем творчестве Лермонтова. Его поэма «Тамбовская казначейша» (1837–1838) написана в духе гоголевского гротеска. Анекдот о жене, проигранной мужем в карточной игре, — это не только пародия на провинциальные любовные романы, популярные во второстепенной романтической литературе, но, прежде всего, отчаянный протест против мира, в котором личные отношения обесценены, в котором люди меняются на вещи, которыми возможно своевольно манипулировать.

Убежденность в абсолютной бессмысленности современной жизни привела Ницше к радикальному отрицанию всех философских систем. Несмотря на это, он близок ряду своих предшественников. Он был не только продолжателем философии Шопенгауэра, волюнтаризм связывает его и с религиозно ориентированным Кьеркегором. Экзистенциалисты также считают Ницше своим предшественником, однако, в отличие от него, они дошли до абсолютного скепсиса, Ницше чуждого. Ницше был все-таки убежден в том, что творческая деятельность человека развивается, лишь будучи осененной иллюзией любви («nur in Liebe aber, nur umschattet von der Illusion der Liebe schafft der Mensch...»⁴⁵), что с абсолютной потерей иллюзий жизнь кончается.

Основная мифопоэтическая модель, связывающая «Демона» и поэму в ритмизированной прозе «Так говорил Заратустра», — тема

⁴⁵ Nietzsche F. *Unzeitgemasse Betrachtungen* // Nietzsche F. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. Berlin, 1980. Bd 1. S. 296.

сильной личности. Не удивительно, что у Лермонтова, продолжателя Пушкина и европейского романтизма⁴⁶, она воплощается в библейском образе поверженного ангела, в то время как у Ницше, родоначальника неоромантизма и предшественника символизма, она связана с полуполюгендарным реформатором иранской религии *Заратуштрой* (греч. *Зороастр*) — главным героем «Авесты» и ее древнейшей части «Гаты», представляющей собой свод древнеиранских гимнов, обращенных к единому Богу-Творцу Ахура Мазде. Однако лейтмотив всей книги, ставший также ее названием, — «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra») — стилистически слишком близок к сакраментальной формуле, которую можно услышать во время римско-католической мессы после чтения Писания: «Таково слово Господне», на что конгрегация отвечает: «Благодарим Бога!». Итак, первоисточник проанализированных произведений Лермонтова и Ницше — широкий круг архетипических образов, перевоплощенных гениальным воображением обоих авторов.

⁴⁶ См.: *Кишцова Д.* Поэмы Лермонтова и европейский романтизм // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. 1975. Vol. 17. Z. 1. P. 55–78.

А. В. Белобратов, С. Ю. Новикова

(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

Лермонтовский след в творчестве Томаса Бернхарда

Роль и место Лермонтова в мировой культуре исследуют и определяют в основном в рамках изучения истории переводов его произведений на иностранные языки и откликов на них со стороны литературной критики в разных странах и в разные исторические периоды. В приложении к немецкоязычному региону упомянем работы последних десятилетий: монографию и статью Р. Грегора¹, статьи Л. Г. Фризмана² и Г. Е. Потаповой³, а также диссертацию Л. В. Кругловой⁴.

В публикациях же о всемирном значении русской литературы имя Лермонтова при этом практически отсутствует. Н. Я. Берковский в изданной посмертно книге «О мировом значении русской литературы» упоминает Лермонтова лишь однажды, через запятую — в контексте критики «западного индивидуализма» в русской литературе, подчеркивая тенденцию к «сохранению личности» у русских писателей XIX века «в правдивом, массовом восприятии жизни и мира, в том, чтобы не расценивать мир вне себя только как средство для своей личности»⁵. Не обнаруживается сколько-нибудь внятного обращения к Лермонтову в этом контексте

¹ *Gregor R.* 1) Lermontow in Deutschland: 1840–1914. Diss. Greifswald, 1973; 2) Gedanken zum deutschen Lermontovbild im XX. Jahrhundert // Zeitschrift für Slawistik. 1986. Bd 31. H. 6. S. 888 / 891.

² *Фризман Л. Г.* Немецкий Лермонтов // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М., 1987.

³ *Потапова Г. Е.* Переводы и изучение Лермонтова в Германии, Австрии и Швейцарии (2012) — http://rhga.ru/science/proe/rgnf/1_5.pdf (с ошибочным указанием автора статьи). В статье представлена обширная библиография изданий Лермонтова и работ о нем на немецком языке.

⁴ *Круглова Л. В.* Лирика М. Ю. Лермонтова в Германии: Проблемы восприятия и перевода. Автореф. канд. дисс. Томск, 2003.

⁵ *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 61.

ни в коллективной монографии «Мировое значение русской литературы XIX века» (1988), ни в публикациях Ю. И. Сохрякова⁶. Е. Р. Пономарев в своей статье обращает внимание на то, что учебная (школьная) литература советского периода к клише о «всемирном значении» обращалась постоянно, не подкрепляя, однако, этого тезиса каким-либо материалом⁷.

Складывается впечатление, что при всем значении *мировой литературы* для Лермонтова значение *Лермонтова* для мировой литературы словно бы фантомно. Для мировой культуры его значение подтверждается (пассивная рецепция его творчества несомненна), а вот для мировой литературы — нет (об активной рецепции сведений не обнаруживается). Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов — имена из XIX века, полностью перекрывшие горизонт восприятия русской литературы на Западе, и Лермонтову места здесь, как кажется, совсем не остается. Ведь вряд ли достаточно (как это сделано в диссертации Л. В. Кругловой) констатировать «наиболее популярную» в современном немецком лермонтоведении байроническую трактовку образа Лермонтова-поэта, испытывавшего сильное воздействие западноевропейской романтической мысли, в поэтическом «я» которого «парадоксально соединились полное смирение презрение к миру с титанической силой воли, циничное пресыщение земной долей с неумемной жадной жизнью, душевное безразличие с бушующими страстями»⁸. Поисками откликов на «байронического» Лермонтова в западной литературе, воспринимавшей «байронизм» без русского посредничества, заниматься вряд ли продуктивно. И утвердившееся еще со времени первых переводов Лермонтова на немецкий язык (мы ограничимся этим языковым регионом) мнение о Лермонтове как о «певце Кавказа», для которого «поверх всей свары народов, алчности завоевателей и жестокости обороняющихся обитателей гор существует возвышенная природа Кавказа»⁹, также мало способствует разысканию следов творческого взаимодействия с наследием Лермонтова у немецких, австрийских или швейцарских авторов. Ведь «ориенталистский дискурс» в ту же немецкоязычную литературу приходит, как можно предположить, не

⁶ См., например: *Сохряков Ю. И.* Русская классика в литературном процессе США XX века. М., 1988.

⁷ *Пономарев Е. Р.* Чему учит учебник // Нева. 2010. № 6. С. 178–189.

⁸ *Круглова Л. В.* Лирика М. Ю. Лермонтова в Германии. С. 12.

⁹ *Rothschild Th.* Einsam und traurig: Helden Thomas Bernhard und Lermontow — Spuren einer entfernten Verwandtschaft // Freitag (Berlin). 2006. 10 Febr.

через посредничество произведений Лермонтова. Хотя некоторый «экзотизм» «кавказских» текстов Лермонтова мог, вероятно, найти определенный отклик в литературе западных стран, но пока такого рода отзвуки исследователями не обнаружены.

При этом значимость и степень распространения произведений Лермонтова на Западе (и, в частности, в немецкоязычном регионе) весьма высоки. Оставив в стороне лирическую поэзию, приведем лишь данные о романе «Герой нашего времени». Заметим, что именно этот роман, а точнее, повесть «Бэла» — первый текст Лермонтова, опубликованный в 1841 году на немецком языке (в переводе Фарнхагена фон Энзе). В XIX веке «Герой нашего времени» публиковался (полностью или частично) 16 раз (в восьми разных переводах), в первой половине XX века — 23 раза в девяти переводах (из них семь новых), во второй половине XX — начале XXI века — 43 раза в восьми переводах (из них три новых). Это означает, что у Лермонтова — громадная аудитория немецкоязычных читателей. Были ли среди них писатели? Связаны ли их творческие усилия с текстами Лермонтова?

На этот вопрос мы попытаемся ответить, обратившись к произведениям австрийского прозаика и драматурга Томаса Бернхарда (1931–1989). Бернхард — классик современной австрийской литературы, одно из важнейших имен в немецкоязычной словесности после 1945 года. Его пьесы ставятся на сценах Франции, Польши, Италии, Испании, России. Его романы существуют в переводах на два десятка языков. Это яркая, своеобразная фигура со своим кругом тем и своим, бернхардовским, стилем письма. При этом Бернхард — автор, произведения которого весьма насыщены интертекстуально. Свои источники он обозначает обычно весьма отчетливо, называя, цитируя, парафразируя авторов, литературные тексты которых участвуют в построении его собственных произведений.

Наше внимание привлекает, прежде всего, русская литература и, в первую очередь, присутствие лермонтовского текста («лермонтовский след») в творчестве австрийского писателя. Следует подчеркнуть, что русская литература (в переводах на немецкий — русского языка Бернхард не знал) в личной библиотеке писателя занимает весьма значительное место. Список русскоязычных авторов, приведенный в работе К. Риттер, насчитывает 25 имен: поэзию представляют А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак, Г. Айги, прозу — Ф. Достоевский (семь произведений), И. Тургенев, Н. Гоголь, М. Лермонтов, Н. Лесков, И. Гончаров, П. Кропоткин, В. Шкловский,

В. Набоков, А. Горький, Вс. Иванов и др. Есть в этой библиотеке и книги о Достоевском, Бакунине, одна из книг Станиславского о театре, «История русской литературы» Д. Святополка-Мирского¹⁰. Дополнить список могли бы переводы русских авторов из библиотеки деда Т. Бернхарда, писателя Иоганнеса Фроймбихлера, и книги, прочитанные австрийским классиком в период с 1949 по 1957 год, за время почти двухлетнего пребывания в легочных санаториях и обучения в зальцбургском «Моцартеуме».

Творчество Лермонтова было известно Бернхарду, прежде всего и главным образом, по роману «Герой нашего времени». Экземпляр книги с пометками Бернхарда сохранился в его личной библиотеке: это издание 1963 года в переводе Артура Лютера с послесловием Аннелоры Нойман¹¹.

Интересу к Лермонтову со стороны австрийского писателя уже уделяли внимание исследователи, занимавшиеся театральными пьесами Бернхарда (Д. Юргенс, К. Клюг) или его романной прозой (М. Миттермайер)¹² и обозначившие те произведения Бернхарда, в которых появляется имя Лермонтова и осуществляется обращение к его роману «Герой нашего времени».

На уровне чрезвычайно характерного как в романах, так и в публицистике Бернхарда перечисления писательских имен, которым сообщается интертекстуальное измерение и которые вписывают рассказчика в определенную философскую и литературную традицию, в мировой культурный контекст (*name dropping*, как окрестили этот прием литературоведы), неизменно фигурируют имена русских авторов, и одним из первых всегда звучит имя Лермонтова.

В телевизионном интервью Томаса Бернхарда «Три дня» (1970) австрийский писатель отмечает: «...как раз те авторы, которые для меня важнее всего, являются моими величайшими противниками или врагами. Постоянно обороняешься именно против тех, под влияние которых попадаешь *без остатка*. А я под влиянием Музиля, Павезе, Эзры Паунда — это ведь не лирика, а абсолютная проза. Тут вот

¹⁰ *Ritter Chr. Slavica* in Thomas Bernhards Bibliothek // *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek* in St. Petersburg. 2013/2014. Bd 11. S. 187–194.

¹¹ *Lermontow M. Ein Held unserer Zeit* / Übers. v. Arthur Luther. Mit einem Nachw. v. Annelore Naumann. Frankfurt a. M., 1963.

¹² *Klug Chr. Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart, 1991. S. 294–296; *Jürgens D. Das Theater Thomas Bernhards*. Frankfurt a. M. u. a., 1999. S. 105–107; *Mittermeier M. Von Montaigne zu Jean-Paul Sartre. Vermutungen zur Intertextualität in Bernhards «Auslöschung»* // *Thomas Bernhard — Traditionen und Trabanten*. Würzburg, 1999. S. 159–176.

отдельные фразы, какой-то ландшафт, выстраиваемый несколькими словами в дневнике Павезе, зарисовка у Лермонтова, разумеется, тут Достоевский, Тургенев, в принципе, все русские писатели¹³. Примерно в это же время в черновых набросках к роману Бернхарда «Известковый завод» («Das Kalkwerk», 1970) любимой книгой главного героя, Конрада, назван роман «Герой нашего времени». В окончательном варианте своего произведения Бернхард заменяет лермонтовский роман на мемуары князя Кропоткина¹⁴.

В драме «Охотничье общество» («Jagdgesellschaft», 1974) внушительные по объему цитаты из романа Лермонтова задают произведению своеобразную рамку. В первой сцене пьесы ее центральный персонаж, Писатель, вынимает из кармана книгу Лермонтова и зачитывает присутствующим фрагмент из «Княжны Мери»:

Was mich betrifft, so bin ich nur von einer
Sache fest überzeugt, sagte der Arzt.
Und das wäre? fragte ich, weil ich die
Ansicht eines Mannes hören wollte, der bisher
geschwiegen hatte. Daß ich, entgegnete er
früher oder später an einem schönen Morgen sterben werde¹⁵.

Пряча книгу в карман, Писатель произносит: «Как вам известно, я постоянно читаю Лермонтова <...> Два часа подряд — Лермонтов, а потом снова два часа — Лермонтов»¹⁶.

Замыкает драму внушительный отрывок из «Фаталиста»: записанный в столбик прозаический отрывок занимает около страницы книжного текста. Рассказчик, путешествующий офицер, описывает, как наткнулся на темной улице на разрубленную пополам свинью: необычное происшествие предвещает скорую смерть поручика Вулича. История о предопределении и смерти, поданная в виде анекдотического случая, трагикомический характер эпизода в целом оказываются созвучными творчеству Бернхарда. Смерть, в произведениях австрийского писателя всегда предстающая как

¹³ *Bernhard Th.* Der Italiener. München, 1973. S. 87.

¹⁴ Der Briefwechsel Thomas Bernhard — Siegfried Unseld. Frankfurt a. M., 2009. S. 110.

¹⁵ *Bernhard Th.* Die Jagdgesellschaft. Frankfurt a. M., 1988. S. 176. См. в русском оригинале: «Что до меня касается, то я убежден только в одном, — сказал доктор. — В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал. — В том, — отвечал он, — что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру» (VI, 269–270).

¹⁶ *Bernhard Th.* Die Jagdgesellschaft. S. 177.

трагедия и комедия одновременно, является одной из центральных тем в его творчестве.

В романе «Изнитожение» («Auslöschung», 1988) герой упоминает о своей библиотеке, составленной первоначально из философских произведений, из «важнейших произведений демонического духа» (упоминаются Монтень, Декарт, Вольтер, Кант и Шопенгауэр). Затем следуют произведения «важнейших писателей»: «Первой книгой, которую я приобрел, был “Генрих фон Офтердинген” Новалиса <...> Вторая, я это точно помню, — “Календарные истории” Иоганна Петера Хебеля. От этих книг до Кропоткина и Бакунина было еще далеко <...> до Достоевского, Толстого, Лермонтова, которого я люблю больше всего»¹⁷.

Помимо эксплицированных отсылок к «Герою нашего времени», несомненно, существует ряд внутренних переключек Бернхарда-писателя с темами и формами лермонтовской прозы. Одна из них связана с игрой с автобиографическим повествованием, в которой, возможно, присутствует «отклик» Бернхарда на модель письма, представленную в «Герое нашего времени». Следует при этом обратить внимание на такую особенность рецепционного процесса, как восприятие Бернхардом лермонтовского текста в его соотнесенности с текстами родственных Лермонтову авторов и сквозь тексты произведений, обнаруживающих переключку с лермонтовским автофикциональным началом.

В романе «Правка» рассказчик говорит о башне-конусе, которую замыслил построить его друг Ройтхамер. Башне предстоит стать единственной в своем роде, беспрецедентной постройкой не только в Европе, но и во всем мире. До сих пор все попытки построить жилье в виде конуса терпели поражение, это не удавалось «ни во Франции, ни в России, — как пишет Ройтхамер. “Ни во Франции, ни в России” было подчеркнуто»¹⁸. Прочитав произведение как роман о художнике и истолковав сказанное в поэтологическом ключе (постройка как некое идеальное, совершенное произведение искусства), можно говорить о том, что Ройтхамер задумал создать совершенное произведение литературы, которое не удавалось еще ни французским, ни русским авторам. В фигуре Лермонтова — писателя, оказавшего существенное влияние на Бернхарда, — сходятся линии этих двух национальных литератур, которым австрийский писатель на протяжении всей жизни отдавал несомненное предпочтение перед другими.

¹⁷ Bernhard Th. Die Romane. Frankfurt a. M., 2008. S. 1462.

¹⁸ Bernhard Th. Korrektur // Bernhard Th. Werke: In 22 Bänden. Frankfurt a. M., 2005. Bd 4. S. 254.

Л. И. Вольперт в своей монографии о Лермонтове указывает на то, что писателя во многом вдохновляла французская литература, сосредоточенная на рефлексии: Дидро, Вольгер, Ларошфуко. Этот же круг авторов особенно любим Бернхардом. Кроме того, «Герой нашего времени» наследует традиции французского исповедального романа (Ф. Р. де Шатобриан, Б. Констан). Именно из французской литературы приходит в лермонтовский роман «эстетизация рефлексии»¹⁹ (художественное описание процесса самопознания). Этот термин, который Вольперт применяет к творчеству Лермонтова, как нельзя лучше характеризует и творчество Бернхарда.

По словам Б. М. Эйхенбаума, «Герой нашего времени» — «первый в русской прозе “личный” (по терминологии, принятой во французской литературе), или “аналитический” роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография (“жизнь и приключения”), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс»²⁰. Жизнь героя в романе дается фрагментарно и с нарушением хронологической последовательности. Эйхенбаум говорит о «скрещении двух хронологических движений»: хронологии событий и хронологии рассказывания — истории ознакомления автора (а вместе с ним и читателя романа) с героем (первая встреча с Максимом Максимычем, вторая, затем, некоторое время спустя, автор, узнав о смерти Печорина, публикует его записки)²¹.

В центре романов Бернхарда — не внешние события или биография персонажа, но его душевная жизнь. Она не получает целостной обрисовки. Идея фрагментарности личности, отсутствия целостного «я» приводит автора к усложненной композиции произведений. «Я» протагониста обретает очертания только в игре между рассказом о нем третьих лиц и его собственными записками. Причем персонаж, написавший эти записки, к моменту их публикации рассказчиком уже мертв. В. Хунтеман говорит об особой модели, по которой оказываются выстроены практически все романы Бернхарда, начиная с дебютного произведения «Стужа» («Frost», 1963). Повествование в них движется между двумя полюсами: с одной стороны, это восстановление жизни уже умершего персонажа

¹⁹ Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции: (В Царстве Гипотезы). Таллин, 2005. С. 265.

²⁰ Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962. С. 132 (серия «Литературные памятники»).

²¹ Там же. С. 130.

по письмам, фрагментам, с другой стороны, это аутентичное повествование-самопрезентация, монолог²².

«Героя нашего времени» отличает сложная архитектоника текста. «Сложная архитектоника романа, обрисовка героя “со стороны” — одна из гарантий объективного изображения протагониста и, в то же время, залог неповторимости прозы Лермонтова: попеременно меняя точку зрения, можно было создать ту прихотливую связь иронии и лиризма, которая была сутью лермонтовского творчества»²³, — пишет Л. И. Вольперт. В романе три субъекта: автор, путешествующий офицер и сам Печорин в своем дневнике. Все они ведут рассказ от лица «я». Несколько рассказчиков вроде бы создают иллюзию объективности повествования. Однако везде «я»-повествование имеет однородный стиль. «Стилистика двух “Предисловий” настолько однородна, что в непосредственном читательском ощущении они могут звучать как тексты одного автора», — отмечает В. Маркович, говоря о предисловии к роману «Герой нашего времени» и предисловии путешествующего офицера к запискам Печорина²⁴. Все это создает ощущение игры с автобиографическим повествованием. Автор предисловия к роману сетует на то, что «книга испытала на себе <...> несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» (VI, 202), возражая против того, чтобы понимать Печорина как его, автора, альтер эго, открещиваясь от сходства с героем. Характерно, что именно эти слова Лермонтова из предисловия к роману помещает в качестве эпиграфа к своей биографии о прозе Т. Бернхарда Э. Марквардт, одна из ведущих исследовательниц его творчества, указывая таким образом на игру с автобиографией, характерную для творчества обоих авторов: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых»²⁵.

²² *Hunteman W.* Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard. Würzburg, 1990. S. 64.

²³ *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. С. 289.

²⁴ *Маркович В. М.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака: («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго») // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 199.

²⁵ *Marquardt E.* Gegenrichtung: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen, 1990. S. 198.

Проблема личности занимает в творчестве Т. Бернхарда исключительное положение. Непросто найти другого автора в австрийской литературе второй половины XX века, чье творчество было бы настолько центрировано на проблеме собственной идентичности. Сосредоточенность на этой тематике, которую можно назвать маниакальной, снискала писателю славу литературного мономана. Как указывает О. Яраус, понятие «мономания» уже с начала 1980-х годов превращается в одно из центральных в рецензиях и научной литературе, посвященной Бернхарду²⁶. В своем творчестве Бернхард опирается на авторов, для которых первичны интроспекция, самонаблюдение. Среди них особое место занимает Монтень: «“Я изучаю себя глубже, чем все остальное, я — моя собственная метафизика, я — моя собственная физика, я сам — король материи, которую я прорабатываю, и я никому не должен отдавать отчет”, — говорит Монтень», — цитирует Бернхард французского философа в повести «Причина»²⁷. Как подчеркивает Л. И. Вольперт, «для интеллектуально-философской атмосферы “Тероя нашего времени” важны также идеи Монтеня. Великий скептик относится к тем французским писателям, которых Лермонтов не упоминает, но генетическая связь поэта с их творчеством не вызывает сомнения. <...> По мироощущению Печорин причисляет себя к разряду людей, к которым относил себя и Монтень, “вносящих в мир смуту”, “имеющих правило ничего не отвергать решительно и ничему не веритья слепо” <...> Как и Монтень, он чрезвычайно высоко ставит категорию сомнения: “Я люблю сомневаться во всем”»²⁸.

Весьма важную линию переклички Бернхарда с Лермонтовым можно обнаружить и в соотносении «самонаблюдающих» персонажей австрийского писателя с героем «Записок из подполья» Достоевского — произведением, в котором «лермонтовский след» исследователи уже обнаруживали не раз.

Персонажи Бернхарда настолько поглощены самонаблюдением, что для них, кажется, не остается никакого другого занятия. Фигура рассказчика при этом имеет много общего с протагонистом, и, кроме того, самого автора также нельзя четко отделить от вымышленного им персонажа. Все фигуры являются проекциями авторского «я», в рамках фикционального произведения создается модель для самоанализа, которая воспроизводится во всех произведениях

²⁶ *Jahraus O.* Das «monomanische» Werk: Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard. Frankfurt a. M., 1992. S. 16.

²⁷ *Бернхард Т.* «Все во мне...»: Автобиография. СПб., 2006. С. 102.

²⁸ *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. С. 70.

Проблемы рецепции

Бернхарда. С одной стороны, в романы Бернхарда вводится множество повествовательных инстанций, с тем, чтобы опосредовать «я»-повествование, дистанцироваться от него: «я» автора «укрывается» от читателя. С другой стороны, намеренное, нарочитое стирание стилевых различий в «я»-повествованиях, принадлежащих разным рассказчикам, создает ощущение, что перед нами некий непрерывный монолог, который можно приписать автору: эта стратегия направлена на то, чтобы «приоткрыть» авторское «я» в тексте.

Елена Толстая
(Еврейский университет,
Иерусалим, Израиль)

К израильской рецепции Лермонтова: Михаил Генделев. «Памяти Демона»

В Израиле любили русские книги. В конце XIX — начале XX века первая волна русских евреев, строителей страны, привезла с собой Лермонтова, Некрасова и Фруга, а жизни училась по позднему Льву Толстому: кибуцник, так сказать, одной рукой пахал, а другой листал его поздние статьи. Вторая волна приехала в революцию с Блоком. После Второй мировой приехали советские евреи и привезли с собой любовь к Есенину. Эта военная волна вывезла особенно трепетное отношение к «Войне и миру» Льва Толстого. «Какое мне дело до того, как Толстой искажал исторические источники о 12 годе? Я с “Войной и миром” прошел три войны, я сам был капитан Тушин, я вот этими руками бросал в них снаряды!» — как сказал нам один бригадный генерал (это были кампании 1956, 1967 и 1973 годов). В семидесятые годы уже наше поколение вывезло Веничку Ерофеева (его первая публикация на Западе была в 1973 году в иерусалимском журнале «Ами») и Бродского. Сейчас переводят Акунина и Пелевина. Книги пока еще читают.

Русская классика переведена на иврит вся, многое по два и по три раза, потому что по мере того, как обновлялся иврит, устаревали старые переводы. Пушкин переведен почти весь, и переведен очень хорошо. Но не он был первой любовью становящейся поэзии на иврите. Это было в начале века, когда еврейские поэты в Вильне, Варшаве, Одессе начинали писать на иврите. Эти начинатели молодой израильской поэзии говорили, что поэтом их юности был Лермонтов: «Пушкин не был чужд нам, но наша кровь пришла в волнение от лермонтовского “Демона”», — писал поэт Я. Фихман¹. Не только богоборчество вдохновляло еврейскую светскую поэзию, делавшую тогда первые шаги. Надо думать, что не меньше очаровывало свободное проявление личного религиозного чувства у Лермонтова.

¹ Газета «Давар» (16 окт. 1964).

В особенности любимо было стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) — его переводили 11 раз.

Лермонтов был любим в Израиле и в силу того обстоятельства, не слишком известного в России, что из всей русской классической литературы он один проявил сочувствие к гонимым евреям. Я имею в виду его раннюю незаконченную драму «Испанцы» (1830). Она была впервые опубликована в 1880 году в сборнике «Юношеские драмы Лермонтова». Ее возникновение принято связывать с так называемым Велижским кровавым наветом, который был прекращен благодаря адмиралу Мордвинову, свойственнику Арсеньевой, подолгу гостившему в Тарханах.

Особенное внимание израильского читателя Лермонтов приковал к себе, когда у него нашелся чудо-переводчик, сотворивший на иврите больше чем перевод: хрустально-прозрачный и целиком аутентичный текст Лермонтова на другом языке — при этом текст современный! Это поэт Борис Гапонов (1934–1972), работавший всю жизнь в Советском союзе. Больной, живший в ужасных условиях в Грузии, он переводил на иврит русскую и грузинскую поэзию и умер через полгода после переезда в Израиль. Иврит он выучил сам, сперва у деда — раввина, который прошел лагеря, и далее по книгам. Гапонов перевел «Героя нашего времени» (1972) и подготовил сборник «Лирика», включающий 145 стихотворений Лермонтова.

Когда преподаешь русскую литературу израильтянам нового поколения, никогда не знаешь, что они в ней полюбят. Нам удивительно, что их любимым героем неизменно оказывался удалец Долохов, а не русские Гамлеты — Андрей и Пьер. Однако больше всего израильтяне любят «Героя нашего времени». Горы, мирные и немирные туземцы, молодость, ирония, женщины и кони. И смерть, которая рядом. Одна израильская студентка сказала, что перед ней открылся новый мир: «Что может быть лучше, чем бокал красного вина, сигарета и “Княжна Мери”?»

Но по-настоящему Лермонтов в Израиле оказался остро востребован, когда туда попали русские репатрианты семидесятых-восьмидесятых и впервые увидели войну. Самым ярким лицом русско-израильской литературы был поэт Михаил Генделев. Он репатрировался в Израиль из Ленинграда в 1977 году, а умер в 2009 году, не дожив до шестидесяти. Генделев уезжал от петербургской эпигонской ностальгии «ленинградской школы». В Израиле он попал на Ливанскую кампанию 1982 года, в которой участвовал как врач, и война надолго стала главной его темой. Лермонтов оказался нужен ему как двойник, полтора столетия

назад тоже оказавшийся в центре кровавой схватки со страшным врагом. И враг, казалось, был тот же самый.

Свою вторую книгу он назвал без ложной скромности «Стихотворения Михаила Генделева» (1984) — прямая аллюзия на «Стихотворения Михаила Лермонтова». Он описывал войну в лунных садах Аллаха, смерть, летящую между деревьев, среди железных апельсинов, бальзамический воздух и благословенную землю, усеянную зацветающими трупами. Книга строилась на романтическом контрасте ужаса и красоты, в нее необходимым элементом входила некоторая стоическая отрешенность в показе, прием «ледяные глаза» — так в «Валерике» (1840) в виду трагических сцен я-рассказчик отмечает свое оцепенение: «Но не нашел в душе моей / Я сожаленья, ни печали» (II, 172).

В зрелых книгах Генделева стержневой темой становится Бог, поэт спорит с Господом. Его поэзия горяча, экспрессивна, часто кощунственна. Он говорил с гордостью: «Я пишу то, что нельзя». Стихотворение «Памяти Демона» (2004), которое я хочу рассмотреть, — это тоже то, что нельзя.

Модус этого стихотворения — животворящее кощунство, модус, столь излюбленный Иосифом Бродским. Поэт начинает свой портрет Лермонтова-демона с образа ядовитой змеи:

1

Как
змея учат молоку
так
змеи любят молоко
но
в молоке перед грозой скисает жало

гюрзу тенгинского полка
вспоила смерть его строку
железным ржавым молоком
не отпускала от груди
не
удержала²

² Генделев М. Любовь, война и смерть в воспоминаниях современника. М., 2008. С. 40. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с литерой Г перед указанием страницы.

Гюрза — маленькая змея, очень ядовитая. Легко объяснить этот образ эпитетом «ядовитый», ставшим традиционным по отношению к Лермонтову с его обычаем издеваться над ближними — см. выражение «проучить ядовитую гадину». Висковатов поясняет, что он сам его слышал от многих в своих разговорах со свидетелями событий в Пятигорске³. Змеи не только не пьют молоко, но у них не имеется и жала, это фигура речи. Для поэта это разбег, чтоб обосновать железное молоко смерти-кормилицы. Во второй строке шок только усиливается:

2

шармёр на водах кислых дев
звездострадальца на манер
мадам
да он мясник
мадам
старлей спецназа

царя игральный офицер
младой опальный волкодав
вцепившийся
как бультерьер
в хребет
Кавказу

(Г 40)

При лобовой установке на шокирующее осовременивание здесь встроены тонкие литературные аллюзии: первая строка повторяет интонацию и структуру заглавия «Певца во стане русских воинов». Больные или бесперспективно закисающие девы слиплись по смежности с кислыми водами Кисловодска. Звездострадалец: так посмотреть — эвфемизм неприличного слова, посмотреть этак — все-таки «звезда с звездой говорит». Актуализация («старлей спецназа») наводит на мысль о знаменитом стихотворении Льва Лосева «Валерик», где лермонтовская фразеология проецируется на эпизод афганской войны. Образ Лермонтова, вцепившегося, как бультерьер, в хребет Кавказу, воскрешает сцену борьбы Мцыри с барсом, причем Кавказ и страшный хищник отождествляются, «хребет» двоятся — он и географичен, и физиологичен.

³ Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 356–357 и примеч.

Но более всего потрясает читателя то, что герой Генделева описан как каратель, буквально купающийся в крови, действующий автоматически, бессознательно:

4

он
приходил из-за реки
из дела
выскочив-таки
и с шашки слизывал мозги
побегом базилика

как будто бы и ни при чем
томительно склоняет в сон
и
самому немного
чёрт
противунравственно и дико

5

лишь злой чечен не спросит чем
после химчистки от плеча
пах правый пах
и
бряк
рукав бекеши
<...>

(Г 41)

Общий очерк фигуры поэта здесь в духе Владимира Соловьева: Лермонтов сам демон, его душа, как писал Соловьев, беспросветно погибла⁴:

3

то
саблезубый как Аллах
и на душе его ни зги

⁴ «Конец Лермонтова и им самим, и нами называется гибелью» (*Соловьев Вл. С. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 346*).

ах на устах его молчок
и
на челе его ни блика
<...>

(Г 41)

— но именно поэтому — и у Соловьева, и у Генделева — он имеет некое знание запредельного происхождения: «Он приходил из-за реки...» — то есть, побывав «по ту сторону», очевидно, по ту сторону добра и зла; именно потому его словесность имеет такую подлинную власть над нами, что вгоняет в озноб:

<...>
но
выскочив из-за угла
стремглав запутавшись в полах
озноб как мальчик-казачок
бежал висеть на удилах
его словесности его прекраснодиколиккой

(Г 41)

Эта строфа удивительно полна спрессованного смысла: словесность Лермонтова — это романтическая лошадь, вставшая на дыбы, которую укрощает, вися на удилах, **казачок** — **Азамат**, и он же **Казбич**, и он же озноб. И вместе с тем — это прекраснوليкая дикарка (Бэла и есть «прекрасная», хотя и не по-татарски); в память сюжета «Бэлы» лошадь и женщина взаимозаменяемы. Этот озноб, несомненно, — пастернаковская «Лермонтова дрожь», которая есть жизнь: «Я жизнь, как Лермонтова дрожь, / Как губы, в вермут окунал»⁵.

Суждение Соловьева о сверхчеловечестве⁶, демонизме⁷ и нравственной гибели Лермонтова и одновременно о его касании мирам иным⁸ есть самое авторитетное о нем суждение в русской традиции, потом смягченное Мережковским («М. Ю. Лермонтов.

⁵ Пастернак Б. Про эти стихи // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 112 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁶ Соловьев Вл. С. Лермонтов. С. 330.

⁷ Там же. С. 342–345.

⁸ «...способность переступать в чувстве и созерцании границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений» (Там же. С. 337).

Поэт сверхчеловечества») и поэтами XX века: «И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет»⁹ (этот «строгий отчет» — цитата из «Журнала Печорина»¹⁰). Но Генделев идет дальше в своем восторге-ужасе перед сверхчеловеком. Ему недостаточно реальных грехов Лермонтова, его мучительства женщин и друзей, это ему мелко, и он нагружает Лермонтова грехами посерьезнее, делает его плейбоем-убийцей: «и с шашки слизывал мозги / побегом базилика». Прав ли он?

Речь идет о правительственных войсках, планомерно продвигающихся вглубь Чечни, об экспедициях, в которых Лермонтов действительно участвовал, выказывая чудеса храбрости, но действуя в рамках общего военного предприятия. Каким же образом у Генделева могло составить впечатление, что Лермонтов был «мясник» — убивал для собственного удовольствия?

Летом-осенью 1840 года Лермонтов принял участие в нескольких экспедициях в Чечню своего полка под начальством генерала Галафеева — в июле, сентябре и конце октября. В октябре ему посчастливилось стать самому командиром небольшого отряда. И это все: ни в 1837 (в первой ссылке), ни в 1841 году он не воевал.

Конный отряд охотников (то есть добровольцев) Лермонтова был унаследован им от раненого Руфина Дорохова (1801–1852), известного своей отчаянной храбростью и неукротимым нравом, за который он подвергался постоянным разжалованиям в солдаты и снова за отвагу производился в офицеры. Дорохов давно стал легендой к тому времени, когда Толстой был на Кавказе. Известно, что он был прототипом толстовского Долохова: в конце концов горцы его таки изрубили насмерть на берегах Гойты¹¹.

Этот отряд был сброд, «татары-магометане, кабардинцы, казаки»¹², кое-как одетые в лохмотья, свирепые настолько, что стрельбе они предпочитали рукопашную резню и напропалую неслись на завалы чеченцев, стремясь скорее ввязаться в дело.

⁹ *Мандельштам О.* Стихи о неизвестном солдате // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 272 (Новая библиотека поэта).

¹⁰ «...душа, страдающая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» (VI, 295).

¹¹ *Висковатов П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. С. 304.

¹² Там же. С. 303 и примеч. Висковатов цитирует рассказы барона Дмитрия Петровича Палена.

Лермонтов спал с ними на голой земле, налетал на завалы, ел с ними, носил грязную красную рубашку, знакомую нам по рассказу Толстого «Набег» (там ее носит поручик Розенкранц). В такой рубашке он и был убит, в описи его имущества осталось еще семь таких алых канаусовых рубах. Вся история с этим отрядом развернулась в конце октября — начале ноября, во время третьей его экспедиции в Чечню, начатой во второй половине октября и оконченной 6 ноября. С ними он был во втором деле на Валерике, когда полк строил переправу под огнем противника.

Вот это слово «охотники» и могло младшего поэта сбить с толку. Это были опытные профессионалы, добровольно идущие на самые опасные участки фронта. Лермонтов со своим отрядом брал на себя охрану пушек, не подпуская к ним горцев. Славу себе на Валерике он снискал как связной офицер, бесстрашно носившийся по фронту под градом пуль, передавая сообщения¹³.

Вот еще источник, который можно было употребить во зло: квартирмейстер полка барон Лев Васильевич Россильон рассказывал Висковатову: «Лермонтов собрал какую-то шайку грязных головорезов. Они не признавали огнестрельного оружия, врезывались в неприятельские аулы, вели партизанскую войну и именовались громким именем *Лермонтовского отряда*»¹⁴. Слова «врезывались», «головорезы», «партизанская война» могли дать повод к любым самым смелым фантазиям.

Далее: фраза «мадам да он мясник мадам» опирается на уверенность Генделева, что якобы офицеры полка осудили Лермонтова за жестокость. По устной легенде, версия о какой-то архивной, наглухо закрытой информации о том, что якобы офицеры полка потребовали убрать от них Лермонтова «за жестокость», пошла от самого Ираклия Андроникова. Он якобы рассказал об этом на лермонтовской конференции в Пятигорске в неформальной атмосфере в начале семидесятых годов, и присутствовала при этом ныне покойная Майя Каганская, написавшая о Лермонтове-карателе в своей статье-рецензии на генделевское стихотворение, которая вышла уже после его смерти¹⁵. (Любопытно, что подобная же легенда — об Ираклии Андроникове, якобы распространявшем еретические версии о биографии Лермонтова, — задействована и в случае фантастической

¹³ Там же. С. 309–310.

¹⁴ Там же. С. 304. Подчеркнуто мной. — *Е. Т.*

¹⁵ *Каганская М.* Памяти «Памяти демона»: Черновик прощанья // Новое литературное обозрение. № 98. 2009. С. 216–223.

гипотезы о чеченском происхождении Лермонтова.) В любом случае, известно, что Андроников, превосходно знакомый со всеми имеющимися документами, соблюдал требуемый официальным литературоведением декорум. Но, возможно, «за хребтом Кавказа» он позволял себе расслабиться и какая-то фактическая подкладка у слухов о его «подрывной деятельности» могла быть?

Все же кажется, что никакого коллективного осуждения Лермонтова быть не могло¹⁶. Было же прекрасное отношение к нему в экспедициях, а кроме экспедиций он нигде и не был — собственно в штаб Тенгинского полка он явился только в январе 1841 года, почти перед самым отпуском. Дорохов пишет о нем М. В. Юзефовичу: «...по силе моих ран я сдал моих удалых налетов Лермонтову. Славный малый — честная, прямая душа — не сносить ему головы. Мы с ним подружились и расстались со слезами на глазах. Какое-то черное предчувствие мне говорило, что он будет убит. Да что говорить — командовать летучею командою легко, но не малина. Жаль, очень жаль Лермонтова, он пылок и храбр, — не сносить ему головы»¹⁷. Артиллерист Мамацев, грузин фантастической храбрости, вспоминает о нем с любовью — это его орудия охранял Лермонтов со своими охотниками¹⁸. За вторую экспедицию генерал Галафеев представил его к отпуску и награждению золотым оружием и орденом. Другое дело, что весной 1841 года, сидя в тылу и якобы лечась на водах, он успел восстановить против себя многих сослуживцев.

Говоря о жестокости: вся кавказская война была чудовищно жестокой. Никакого отдельного, тем более добровольного карательства не было и не могло быть, потому что им занимались регулярные части. Мартынов в поэме «Герзель-аул» с восторгом описывал, как русские войска жгут аул. Искреннее веселье описано даже в рассказе «Набег» Льва Толстого, где живописуется разграбление русскими солдатами оставленного аула. Но именно у Лермонтова никакого восторга нет. По трезвому размышлению, и Генделев это признает, хотя это и заметно противоречит его главному тезису:

¹⁶ Об этом писал Олег Проскурин в блоге Михаила Эпштейна, отвечая хозяину блога на его недоумение по поводу статьи М. Каганской. См.: *Эпштейн М.* Лермонтов и суд офицерской чести — mikhail-epstein.livejournal.com/96306.html (дата обращения 19.10.2011).

¹⁷ *Кравченко С. К.* М. Ю. Лермонтов у листах Р. І. Дорохова і Л. С. Пушкіна // *Радянське літературознавство.* 1971. № 9. С. 82–87.

¹⁸ *Мамацев К. Х.* Из воспоминаний. (В пересказе В. А. Потто) // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 264–266 (Серия литературных мемуаров).

из
нашей школы он один
в ком странность я не находил
к выпиливанию лобзиком
аулов цельных Господи
и выжиганью по Корану
(Г 42)

«Валерик» кончается на пацифистской ноте. Да и вряд ли Лермонтову так нужно было все это «наслаждение в бою», если учесть, что он стремился только выслужить отставку и засесть в Москве, редактируя с графом Соллогубом литературный журнал.

Вообще надо заметить, что Генделев в отношении к образу Лермонтова в чем-то идет в ленинградском русле: ведь ленинградская устная литературная традиция москвича Лермонтова не слишком жалуется: Андрей Битов третировал его как обиженного мальчишку в «Пушкинском доме», Бродский иронически снизил в «Балладе о Лермонтове». Сам же Генделев не столько «снижает» Лермонтова (мы видели, как он его, «снизив» — тут же и «возвышает»), сколько корректирует для своих надобностей.

Младшему поэту, ужаленному военной темой в молодости, определившей для него угол восприятия Израиля, необходим был Лермонтов, ролевой прототип, близнец, делающий то, что не разрешают израильянину — воюющий со страшным смертельным врагом по-настоящему, а не в поддавки. Он выдумал цельнометаллического Лермонтова (хотя у Лермонтова военной поэзии, кроме «Бородина», — один «Валерик»). Так на израильском опытном поле, в спецназе русской словесности произошли учения, приготавливающие нас к настоящим и страшным конфликтам XXI века.

Осталось прокомментировать некоторые реалии.

Царя игральный офицер: Участие в экспедициях давало Лермонтову возможность производства. Россильон был прав, говоря, что он был храбр напоказ: ему нужно было заслужить отставку. Но царю Николаю Лермонтов в столицах был не нужен, и он вычеркивал Лермонтова из всех списков представленных к наградам и чинам и отставки не давал. В 1841 году он приказал вообще не отпускать Лермонтова из полка. При этом известно¹⁹, что Тенгинский полк

¹⁹ Андреев-Кривич С. А. Два распоряжения Николая I // Литературное наследство.

предназначался царем для обороны линии русских крепостей, которые противник, восставший по всей Чечне, уже начал брать одну за другой. То есть царь посылал его на весьма вероятную гибель.

И он, коронный он гусар: Лермонтов в 1837 году был сослан в Нижегородский драгунский полк, на Кавказ, но на фронте не был, его все время посылали с места на место. Он очень быстро возвращен сначала в Гродненский гусарский полк, а оттуда опять в лейб-гусары в Петербург. Тогда же он был произведен в поручики (у Генделева «старлей»). Там он вскоре заскучал по неформальной и живой кавказской службе и стал проситься опять на Кавказ — но тут царь ему, что самое интересное, отказал. Только после скандала с де Барантом он был опять переведен на Кавказ, в Тенгинский пехотный полк, в мушкетеры. Тем самым появляется возможность осмыслить его биографию в духе великого романа Дюма. Таким совершенно мушкетерским эпизодом кажется его знаменитая ссора со всеми присутствующими сразу. Сослуживец поэта «Колюбакин рассказывал, что их собралось однажды четверо, отпросившихся у Вельяминова недели на две в Георгиевск, они наняли немецкую фуру и ехали в ней при оказии, то есть среди небольшой колонны, периодически ходившей из отряда в Георгиевск и обратно. В числе четверых находился и Лермонтов. Он сумел со всеми тремя своими попутчиками до того перессориться на дороге и каждого из них так оскорбить, что все трое ему сделали вызов, он должен был наконец вылезти из фургона и шел пешком до тех пор, пока не приискали ему казаки верховой лошади, которую он купил. В Георгиевске выбранные секунданты не нашли возможным допустить подобной дуэли: троих против одного, считая ее за смертоубийство, и не без труда уладили дело примирением, впрочем, очень холодным»²⁰.

Еще более д'Артаньянской выглядит знаменитая попытка устроить завтрак на траве вне пределов военного лагеря. Пален рассказывал Висковатову: «Однажды вечером, во время стоянки, Михаил Юрьевич предложил некоторым лицам в отряде: Льву Пушкину, Глебову, Палену, Сергею Долгорукову, декабристу Пушину, Баумгартену и другим пойти поужинать за черту лагеря. Это было небезопасно и собственно запрещалось. Неприятель охотно выслеживал неосторожно удалявшихся от лагеря и либо убивал, либо увлекал в плен. Компания взяла с собой нескольких денщиков,

М., 1952. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. С. 411–430.

²⁰ *Бороздин К. А.* Из моих воспоминаний // Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 285.

несших запасы, и расположилась в ложбинке за холмом. Лермонтов, руководивший всем, уверял, что, наперед избрав место, выставил для предосторожности часовых и указывал на одного казака, фигура которого виднелась сквозь вечерний туман на некотором отдалении. С предосторожностями был разведен огонь, причем особенно старались сделать его незаметным со стороны лагеря. Небольшая группа людей пила и ела, беседуя о происшествиях последних дней и возможности нападения со стороны горцев. Лев Пушкин и Лермонтов сыпали остротами и комическими рассказами, причем не обошлось и без резких суждений или скорее осмеяния разных всем присутствующим известных лиц. Особенно весел и в ударе был Лермонтов. От выходок его катались со смеху, забывая всякую осторожность. На этот раз все обошлось благополучно. Под утро, возвращаясь в лагерь, Лермонтов признался, что видневшийся часовой был не что иное, как поставленное им наскоро сделанное чучело, прикрытое шапкою и старой буркой»²¹.

Как тут не вспомнить осаду Ла-Рошели и завтрак на бастионе Сен-Жерве? Кстати, Генделев почтил любимый эпизод в своей «Книге о вкусной и нездоровой пище» в разделе «Детский стол бастиона Сен-Жерве». Некоторые считают, что о проделках Лермонтова Александру Дюма могла сообщить Евдокия Ростопчина, но, увы, ее письмо писателю о Лермонтове написано в 1858 году, а «Мушкетеры» вышли уже в 1844-м.

То саблезубий, как Аллах: У Генделева в стихах Аллах древен, чудовищен и свиреп — отсюда сравнение с ископаемым саблезубым тигром. Лермонтов с саблей сравнивается с Аллахом, с которым он сам и воюет, по самым лучшим законам искусства, которые требуют, чтобы противоборствующие силы были схожи. Кстати, в рассказе Мамацева есть и тигр: «И он, и его охотники, как тигры, сторожили момент, чтобы кинуться на горцев, если б они добрались до орудий»²².

Над уммой милосердия закат: Умма — мировая общность мусульман. Мухаммад часто называется Пророком милосердия. Видимо, имеется в виду «закат» мусульманского мира в XVIII и XIX веках — до конца Первой мировой войны.

Ага как чувствовал врага: Это не только злорадное междометие (произносимое сейчас в Петербурге не с фрикативным «г», а «как пишется»), но и турецкий ага.

²¹ Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. С. 307 и примеч.

²² Мамацев К. Х. Из воспоминаний. С. 264.

6

<...>

в жару на дне вади Бекаа
пardon муа в полдневный жар
во всю шахну Афганистана

(Г 42)

Вади Бекаа — долина Бека'а, местность на юге Ливана, которую Генделев в качестве военного врача проходил с израильскими войсками во время ливанской кампании 1982 года. Пережитое впечатление подставляется под реалии лермонтовского «Сна» не прямо, а с подменой Дагестана на Афганистан — читатель должен почувствовать полную идентичность того и этого противостояния.

7

не плачьте пери!
молоком
не кормят змея на душе
не плачьте Мэри
не о ком
уже не стоит петь рыдать стихи и плакать
<...>

(Г 42)

Пери, Мэри: Пери приходит в литературу из Томаса Мура в переводе Жуковского («Пери и ангел»). Уже у Пушкина Мери и есть пери: «Можно краше быть Мери, / Краше Мери моей, / Этой маленькой пери, / Но нельзя быть милей» («Из Barry Cornwall») ²³. У самого Лермонтова: «Послушай, моя пери» (VI, 220), — обращается Печорин к Бэле в понятных ее народу терминах; лежащая в гробу Тамара («Демон»), «Как пери спящая мила» (IV, 213). Мандельштамовская «ангел Мэри» — эхо сразу «Пери и ангела» Жуковского-Мура и пушкинской Мери. Двусмысленное «не о ком» вместо более естественного «ни о ком» подчеркивает уже намеченные «нечеловеческие» свойства героя.

²³ Пушкин. Полное собрание сочинений. [М.; Л.], 1948. Т. 3. С. 259.

<...>

под Валериком фейерверк
над офицериком салют
а смерть что смерть
она
лицо
его лизала как собака.

(Г 42)

«Под Валериком фейерверк» был бы опрометчивым — поскольку результатом русского наступления в 1840 году было общее восстание Большой и Малой Чечни; вскоре началось контрнаступление горцев, и на три года русская армия была оттеснена на север, а линия русских крепостей на восточном берегу Черного моря разрушена. Только в 1847 году, после назначения наместника графа М. С. Воронцова, русские вновь начали успешно наступать; война на Кавказе продолжалась до 1859 года — до сдачи Шамиля. Над «Валериком» же фейерверк будет вечно сиять в русской литературной памяти.

Собака в финале завершает цепочку: «младой опальный волкодав» и «вцепившийся, как бультерьер, в хребет Кавказу». Тут закругляется кольцевое построение: вначале говорится, что поэт — дитя смерти, смерть его вскармливает: «вспоила смерть его строку / железным ржавым молоком / не отпустила от груди / не / удержала» (40) — а в конце она приходит к своему вернувшемуся дитяти, лизать своего щенка.

С. Л. Фокин

*(Санкт-Петербургский государственный
экономический университет,
Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)*

**Загадки и задачи двух французских переводов «Героя
нашего времени»:
Монго и Борис де Шлёцер**

Роман «Герой нашего времени» принадлежит к числу тех редчайших произведений русской классической словесности, которые не только хорошо известны образованному французскому читателю, но, как будто вновь и вновь соблазняя гильдию литературных переводчиков, до сих пор продолжают множить себе подобных в чужом наречии, словно подтверждая, что действительно

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

(II, 144)

О волнительно живом, жизненном слиянии ничтожных слов и темного значения, образующем особую смысловую стихию романа, недвусмысленно высказался в свое время В. В. Набоков, также не устоявший, как известно, перед искусом перевода на чужезванный английский язык загадочной прозы Лермонтова, в которой поражался, прежде всего, особой «энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не столько на уровне фразы, сколько на уровне абзаца»:

Слова сами по себе незначительны, но оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные

элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект; но в конечном счете все решает целостное впечатление; в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частей в романе¹.

Можно не соглашаться с теми или иными деталями критической аргументации, которые приводит Набоков в своем полускандалном предисловии, равно как не принимать в целом его нигилистический настрой в отношении начал русской прозы и мастерства писателя, тем не менее, не следует упускать из виду, что здесь говорит не только критик или историк русской литературы, неизменно утверждающий собственные литературные понятия или ценности, но и переводчик, взявший на себя труд внедрить в чопорный английский язык неповторимо своенравную языковую стихию первого русского романа. Не менее существенно и то, что Набоков, которому в творческой юности случалось грешить литературными переделками («Кола Брюньон» Р. Роллана), выступает здесь защитником перевода как можно более верного оригиналу; более того, объявляет себя автором *первого* английского перевода «Героя нашего времени», отменяя труды предшественников под тем предлогом, что они-де довольствовались «пуристскими переложениями». Так или иначе, но если в 1958 году Набоков мог говорить о первом английском переводе «Героя нашего времени», то в литературной Франции к этому моменту насчитывалось около пятнадцати более или менее успешных попыток передать неизъяснимый лиризм прозы Лермонтова.

Действительно, число французских переводов «Героя нашего времени» не может не поразить воображения: если к моменту выхода «Лермонтовской энциклопедии» (1981) оно достигло 21², то на сегодняшний день на французском языке существует не менее 24 вариантов русского оригинала, различающихся не только по степени подчинения духу или букве оригинала, но и по тем задачам, которые ставили перед собой переводчики или издатели, пытаясь откликнуться и на несмолкающий зов самого произведения, не заглушаемый чередой уже состоявшихся его повторений, и на переменчивые потребности различных культурно-исторических ситуаций. Задумываясь над невероятным количеством французских переводов «Героя нашего времени», волей-неволей приходишь к

¹ Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 435.

² Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 403 (статья Л. И. Вольперт).

мысли, что роман заключает в себе те загадки и те задачи, отгадки и решение которых, в том числе через радикальное испытание чужбиной, каковым оборачивается всякий ответственный перевод, никоим образом не сводятся к каким-либо прикладным целям человеческого общежития, как-то: знакомство с новым, изучение определенной науки или просто саморазвитие. Жизнь романа увековечивается не тем, что в нем сказано, а тем, что остается в нем несказанным — перевод в этом плане является своеобразным опытом высказать тайны романа. Вместе с тем, в чужестранных переводах произведение, оставаясь в сущности неприкосновенным, живет другими жизнями, загадывает другие загадки, ставит другие задачи. Некоторых из них мы коснемся в этой работе.

Прежде всего, мы исходим из того положения, что в отношении французского языка роман Лермонтова раскрыл тот сущностный закон своего строения, который немецкий теоретик культуры и литературы В. Беньямин попытался описать через понятие исключительной в своем роде «переводимости» *некоторых* произведений:

Говоря, что некоторые произведения в сущности переводимы, мы утверждаем не то, что перевод для них существенен, но то, что их переводимость выражает некое имманентное оригиналам значение. Ясно, что перевод, сколь хорош бы он ни был, не имеет никакого значения для оригинала. Тем не менее, благодаря переводимости оригинала перевод вступает с ним в тесное соотношение. Скажем даже, что соотношение это оказывается еще более сокровенным, интимным, когда для оригинала оно вообще больше ничего не значит. Позволительно назвать его естественным или даже жизненным. Подобно тому как проявления жизни, ничего не означая для живого как такового, находятся с ним в наисокровенных отношениях, так и перевод происходит из оригинала. Но не столько из его жизни, сколько из его «выживания». Ибо перевод выходит после оригинала, и для значительных произведений, которые никогда не находят себе переводчиков в эпоху своего рождения, перевод характеризует стадию их выживания³.

Таким образом, перевод есть не что иное как форма выживания оригинала, испытание его способности к жизни в культуре; вместе

³ Benjamin W. Die Aufgabe des Übersetzers // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt / Main, 1972. Bd 4. T. 1. S. 10–11.

с тем, всякий новый перевод, будучи по определению дважды вторичным — как в отношении оригинала, так и в отношении предыдущего перевода, — представляет собой своеобразный вечный двигатель культуры, работающий преимущественно на таких противоречивых ресурсах человеческого бытия, как верность и вероломство, преданность и предательство. Часто случается, что перевод предает оригинал; вместе с тем, даже самые вероломные, неверные, предательские переводы составляют живое предание жизни оригинала, свидетельствуют как о его жизнестойкости, так и о его неизбежной темноте, вновь и вновь принуждающей охотников к новым переводам. Таким образом, понятие переводимости Бенъямина можно было бы свести к такому парадоксу: бесконечно переводимы лишь те произведения, которые в сущности своей непередадимы. Всякий новый перевод есть либо очередной подступ к заветному источнику потенциально вечной жизни великого произведения, либо топтание вокруг и около, продиктованное сиюминутными надобностями.

Вместе с тем, следует думать, что исключительная в своем роде переводимость романа Лермонтова определяется еще и тем, что задачи перевода, загадки иноязычия, понимания и непонимания встроены в семантическую структуру текста: ключевым в этом отношении моментом, в котором все это связывается воедино, является знаменитая сцена «комплимента», как неловко переводит суть происходящего Максим Максимыч, когда Бэла бросает двусмысленный вызов Печорину, признавая, с одной стороны, красоту и превосходство «русского офицера», а с другой — указывая ему на то, что он чужой на здешнем празднике жизни: «... только не расти, не цвести ему в нашем саду» (VI, 211).

Любопытно, что Лермонтов не приводит ответа Печорина, давая, тем не менее, понять, что петербургский повеса, вопреки своему обыкновению, был действительно взволнован, если не ошарашен таким обращением: его поклон с приложением руки ко лбу и сердцу выглядит вынужденным, даже нелепым. Но ведь был и словесный ответ, также переведенный штабс-капитаном, хорошо знавшим «по ихнему». Правильно ли понял Печорин признание-непризнание Бэлы в русском переложении переводчика поневоле Максима Максимыча? Верно ли старый служака перевел ответ своего молодого товарища? Поняла ли его юная черкесская княжна? Наконец, точно ли записал все рассказчик, который, подобно нерадивому толмачу, мог что-то присочинить или подсократить? Здесь возникает целая вереница вопросов, на которые трудно дать однозначные ответы, но которые так или иначе обнаруживают в романе присутствие

острого сознания разноязычия или даже борьбы различных языков, предполагающей посредничество перевода и вмешательство переводчика, фигура которого может соотноситься с различными персонажами романа, вплоть до той духанщицы, что была нанята Печориным для словесного завоевания плененной Бэлы. Словом, перевод и разноязычие оказываются впутанными в самые интимные отношения персонажей, когда Печорин вынужден учиться «потатарски», а его кавказская пленница — языку своего завоевателя. Не менее показательны в этом отношении песня Казбича и примечание рассказчика, в котором он просит прощения у читателей за то, что «переложил в стихи» песню горца, очевидно, сначала переведенную прозой Максимом Максимычем. Таким образом, в свете этих вопросов и замечаний становится очевидным, что перевод, верный или неверный, стихотворное переложение или вольный пересказ образуют своеобразный и вполне самостоятельный семантический элемент повествования: сменяющие друг друга рассказчики постоянно перелагают отдельные части некоей большой истории, которая таким образом все время предстает перед читателем в виде неполных переводов или вольных переложений некоего безвестного оригинала, сокрытого в пустотах истинной жизни Печорина, иные из которых только эхом отзываются на страницах романа.

Наконец, заметим, что переводимость «Героя нашего времени» не имеет ничего общего с прозрачностью текста, который если и может кому-то показаться ясным, то лишь по причине той самой «несчастной доверчивости некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» (VI, 202), о которой с деланной горечью писал автор «Предисловия», в действительности выражая сущностную неперевоидимость оригинала, равно как несводимость его к прописным истинам человеческого существования. Оригинал остается чужд как пристрастным перетолкованиям, так и самым верным переводам, все время обреченным на недостаточность, неполноценность или даже особого рода неуместность.

Необыкновенно богатую историю французских переводов «Героя нашего времени», которая все еще ожидает заинтересованного летописца⁴, можно было бы попытаться воссоздать под

⁴ Помимо процитированной выше статьи Л. И. Вольперт, представляющей собой обзор общей рецепции творчества Лермонтова во Франции, отдельные вехи этой истории намечены в книге выдающегося французского слависта и компаративиста

перекрестными знаками верности и вольности, каковые в данном случае означают не столько наклонности человеческой природы, сколько типы переводческой культуры, восходящие, по меньшей мере, к тем первым библейским переводчикам, у которых верность букве оригинала жиддилась на вере, а вольность истолкования священного текста грозила обернуться ересью и костром.

Такили иначе, но именно человеческой верности, иначе именуемой дружбой, мы обязаны появлением первого французского перевода «Героя нашего времени». Его автором выступил А. А. Столыпин (1816–1858), тот самый «Монго — повеса и корнет, / Актрис коварных обожатель» (IV, 310): с 29 сентября по 4 ноября 1843 года в парижской газете «*Démocratie rasifique*» был напечатан полный французский перевод романа за подписью М. Stolypine⁵. Как это ни странно, но в отечественной литературе, посвященной судьбе творческого наследия Лермонтова во Франции, об этом переводе мало что говорится; в добротнейшем исследовании В. К. Шульца «Лермонтов в переводах французских писателей», опубликованном в 1882–1883 годах в нескольких выпусках «Русской старины», этот перевод открывает библиографию французских переводов «Героя нашего времени»⁶, однако по существу не обсуждается за неимением у библиографа экземпляров названной газеты, нерегулярно доставлявшейся в Россию из-за социалистической направленности; то же невнимание к этому переводу повторяется в других библиографических описаниях. Вместе с тем, история этой публикации полна загадок: во-первых, что свело петербургского светского льва Монго, который в 1843 году перебрался в Париж и в котором, если судить по известной акварели В. Гау, угадывается тип истинного денди, с Виктором Консидераном (1808–1893), французским мыслителем, публицистом, убежденным демократом и создателем оригинальной теории ассоциативного социализма, в газете которого был издан первый французский перевод «Героя нашего времени»? Объяснения, которые представлены в

М. Кадо: *Cadot M. La Russie dans la vie intellectuelle française*. Paris, 2014. P. 420–424, 450; первое издание этой фундаментальной монографии вышло в свет в 1967 году. Ср. также: *Заборов П. П.* Русская литература в журнале «*Revue des études franco-russes*» (1901–1910): Библиографические материалы // *Восприятие русской литературы за рубежом: XX век*. Л., 1990. С. 185–196.

⁵ Об отношениях Столыпина и Лермонтова и, в частности, обстоятельствах публикации этого перевода см.: *Аишуккина-Зенгер М.* О воспоминаниях В. В. Бобарыкина о Лермонтове // *Литературное наследство*. М., 1948. Т. 45–46: Лермонтов. Кн. 2. С. 749–754.

⁶ См.: *Шульц В. К.* Лермонтов в переводе французских писателей // *Русская старина*. 1883. № 2. С. 458.

работе М. Ашукиной-Зенгер, весьма расплывчаты: трудно поверить, чтобы Монго, всю сознательную жизнь культивировавший самый утонченный дендизм, разделял те прекраснородушные восторги по поводу демократии, которыми жил пореволюционный Париж начала 1840-х годов. В этом отношении гораздо более убедительными представляются соображения, высказанные французским славистом М. Кадо, указавшим на встречи Монго в Париже с русскими европейцами И. Г. Головиным (1816–1890) и Н. И. Сазоновым (1815–1862), которые были гораздо ближе к революционным кругам и кружкам столицы XIX столетия и могли посодействовать этой публикации в новом печатном органе французского социализма⁷. В таком случае эту публикацию можно было бы считать своего рода откликом на то нездоровое, если не скандальное внимание к России, которое было возбуждено во Франции изданием книги А. де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843), где без упоминания имени Лермонтова затрагивалась история стихотворения «На смерть поэта». Словом, можно думать, что первый французский перевод «Героя нашего времени» явился своеобразным ответом на французскую злобу дня: разумеется, на страницах романа русская жизнь и русские люди представляли гораздо более человечными, нежели они рисовались раздраженным воображением опального маркиза-путешественника.

Не менее загадочными выглядят и те переводческие решения, к которым пришел Монго, публикуя роман во французской столице: начиная с заглавия, он как будто целенаправленно приближает русский оригинал к европейскому читателю, превращая «Героя нашего времени» в «Героя века» и решительно вписывая, таким образом, текст Лермонтова во влиятельную традицию французской аналитической прозы, увенчанную «Исповедью сына века» (1836) Альфреда де Мюссе, которой зачитывается тогда не только весь Париж, но и вся образованная Европа. В данном случае не суть важно, как сам Лермонтов относился к упомянутой традиции, к Франции и

⁷ Cadot M. La Russie dans la vie intellectuelle française. P. 12. В пользу такого предположения может говорить то обстоятельство, что именно Сазонов выступил автором первых французских переводов стихотворений «Есть речи...» и «Поэту», напечатанных во французском журнале «Athenaeum français» (1855. № 26). Роль этого «бегуна образованной России» (А. И. Герцен) в продвижении русской культуры во Франции и французской — в России остается мало исследованной. Об отдельном эпизоде этого подвижничества см.: Фокин С. Л. Н. И. Сазонов — первый русский переводчик Шарля Бодлера // Русская литература. 2009. № 3. С. 115–128.

французам вообще⁸: Монго не мог не почувствовать, что, разворачивая роман своего друга в сторону французской культуры, чуть подмигивая французскому читателю и давая ему понять, что главный герой русского романа не так уж чужд европейским умонастроениям, он лишь вернее послужит его памяти. В силу этого переводческим жестом, в котором странным образом скрещиваются верность писателю и насилие над текстом оригинала, «наше время» Лермонтова обрело подчеркнуто европейское измерение; истинным европейцем становился русский герой, уже переболевший инфантильными болезнями европейского романтизма и открывавший собой галерею новых европейских и русских героев — властных, но не властолюбивых, горячечных, но не горячих, рассудочных, но не рассудительных. Более того, к своему варианту названия Монго добавляет подзаголовок, недвусмысленно указывающий на политическую подоплеку сочинения: в обратном переводе с французского роман называется «Герой века, или Русские на Кавказе» («Un héros du siècle, ou les Russes au Caucase»). В этом втором названии не только подтверждается «русскость» романа, чуть скраденная в переводе самого заглавия, но и подчеркивается своего рода геополитический характер противостояния России и Азии, составляющего одну из подспудных тем произведения. Словом, начиная с перевода названия, Монго стремился все расставить по своим местам, заметно отступая от буквы оригинала, но рассчитывая как можно вернее донести до европейского читателя сочинение погибшего товарища. Не имея возможности более подробно остановиться на этом переводе, заметим, в заключение этого раздела, что, по мнению такого авторитетного знатока судеб русской литературы во Франции, как М. Кадо, перевод Монго является лучшим среди шести французских переводов «Героя нашего времени», опубликованных в XIX веке. Откликаясь на библиографическое исследование, опубликованное в «Русской старине», Кадо пишет: «Шульц, не державший в руках перевода Столыпина, полагает, что перевод Мармье самый лучший, мы, напротив, считаем, что он уступает первому»⁹. Итак, вопреки утверждению В. Беньямина, говорившего о том, что великое

⁸ Об отношении Лермонтова к французской культуре см.: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. Тарту, 2010. С. 33–61; *Штырова А. Н.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в контексте французской романтической прозы первой трети XIX века. Тверь, 2006. Ср. также: *Кийко Е. И.* «Герой нашего времени» и психологическая традиция во французской литературе // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 181–193.

⁹ *Cadot M.* La Russie dans la vie intellectuelle française. P. 424.

произведение не находит себе переводчика в эпоху своего рождения, «Герой нашего времени» обрел оно в лице того, от кого меньше всего можно было ожидать подобного творческого деяния, ведь во мнении многих современников Монго остался, прежде всего, эксцентричным русским денди, светским «львом в лучшем значении этого слова», «почерпнувшим свою славу из своего изыщества»¹⁰.

Если имя Монго хорошо известно знатокам творчества Лермонтова, то труды и дни Бориса Федоровича де Шлёцера (1881–1969) почти не попадали в поле зрения историков литературы русского зарубежья¹¹. Между тем речь идет об одном из самых блистательных и влиятельных деятелей русской культуры во Франции XX века, которому удалось утвердиться на французской чужбине, с одной стороны, в качестве одного из самых авторитетных переводчиков и толкователей таких столпов русской словесности, как Бунин, Гоголь, Достоевский, Леонов, Лермонтов, Лесков, Пушкин, Розанов, Толстой, Чехов, Шестов; с другой — в виде оригинального теоретика новейшей и классической музыки, самобытного философа и, наконец, нерядового писателя, чей роман «Мое имя — никто», вышедший в год смерти автора, мог вдохновлять столь утонченных мастеров или знатоков поэтического слова современной Франции, как Ив Боннфуа, Ж. Стробински, Г. Пикон, Ж. Пуле¹².

Перевод Бориса де Шлёцера был опубликован в 1926 году; с тех пор неоднократно переиздавался, как частями, так и в полном виде, в том числе в 1973 году в престижной книжной серии «Плеяда» издательства «Галлимар», что само по себе свидетельствует о классическом статусе текста и обязывает всех литературоведов, работающих с романом Лермонтова, цитировать его именно по этому изданию, если, разумеется, не будут представлены основания использования другого перевода. Последнее переиздание этого текста в двуязычной университетской серии того же издательства «Галлимар» появилось в 1998 году: перевод вышел в новой

¹⁰ Аиукина-Зенгер М. О воспоминаниях В. В. Бобарькина о Лермонтове. С. 750.

¹¹ Биографические сведения о Борисе де Шлёцере можно почерпнуть из заметки Марка Гринберга, предваряющей публикацию русского перевода фантастической новеллы «Секретный доклад»: Шлёцер Б. Секретный доклад / Пер. с французского, вступ. заметка и примеч. М. Гринберга // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 97–114.

¹² См. коллективный сборник материалов Центра Жоржа Помпиду в Париже, посвященный памяти Б. де Шлёцера: Pour un temps: Boris de Schloezer / Par Yves Bonnfoy et autres. Paris, 1981.

редакции и с предисловием Жана-Клода Роберти, православного священника и профессора кафедры славистики университета г. Ренн. Иными словами, перед нами вновь лучший французский перевод «Героя нашего времени», но уже для XX века, и вновь автором его выступает русский литератор. Тем не менее, не следует упускать из виду принципиального отличия: если перевод Монго был продиктован порывом души близкого человека, который ни прежде, ни впоследствии не был замечен на литературном поприще и потому остается скорее символическим памятником верности поэту, то перевод Бориса де Шлёцера, напротив, представляет собой образец переводческого искусства, подкрепленного определенной поэтикой перевода и постоянной литературной практикой.

В переводе Борис де Шлёцер движим философским сознанием невозможности перевода, невозможности абсолютного смыслового совпадения двух различных языковых систем. Вот почему главная практическая задача переводчика заключается в поиске согласия, равновесия, своего рода равнодействующей силы двух различных языков, дающей в тексте перевода некую третью силу, нечто отличное как от языка оригинала, в котором остается в неприкосновенности произведение, так и от языка перевода, который в случае превосходных переводов, а таковых, к счастью, предостаточно, приобретает новую силу, новое могущество выразить то, что прежде на нем не знало выражения.

Как писал де Шлёцер в предисловии к переводу «Анны Карениной»:

Перевод — это странная, парадоксальная операция. Она направлена на цель, которую теоретически достичь невозможно; на практике, однако, эта цель достигается и зачастую с приемлемой приближенностью. Если хорошенько подумать, то это смехотворное притязание — перенести литературное произведение из одного языка в другой, захотеть дать по-французски эквивалент русского поэтического текста (в широком смысле)... Тем не менее, мы переводим и существуют хорошие переводы, есть даже превосходные. Именно они выявляют парадокс во всей наглядности, доводя его до настоящего скандала¹³.

Но не только теоретическое сознание недостаточности, неполноценности всякого перевода определяет поэтику перевода де Шлёцера: будучи человеком богатейшей музыкальной культуры и

¹³ *Schloezer B., de. En marge d'une traduction // Pour un temps: Boris de Schloezer. P. 140.*

в совершенстве владея как русским, который был для него родным, так и французским, который был для него языком материнским, он ищет в переводе не столько формальной словесной точности, сколько сложной гармонии, в которой чуждые друг другу, но сливающиеся в сознании переводчика языки отзывались бы каким-то новым единством, словно подтверждая ту мысль Бенямина, что есть некий умозрительный «чистый язык», обуславливающий возможность обнаружения в переводе всеобщего языкового родства¹⁴. Но самое главное в переводческой программе де Шлёцера заключается в том положении, что перевод предоставляет доступ к тем глубинам первоисточника, которые остаются недоступными для самых внимательных читателей оригинала:

Мне думалось, что я хорошо знал «Войну и Мир», ведь я прочитал роман по меньшей мере три раза и всякий раз испытывал чувство удовольствия от открытия нового. Но что-то от меня ускользало, теперь я точно знаю, что-то такое, чего не могло бы открыть мне чтение, сколь внимательным бы оно ни было. Что-то такое, что требует, дабы обнаружить себя, чтобы ты вошел с автором в своеобразный сговор — на том уровне, доступ к которому предоставляет только перевод. Когда в течение многих месяцев, лет борешься с текстом, который силишься перевести на другой язык, твердя при этом про себя, что это безнадежное дело, словарь автора, структура фраз, особенные обороты, языковые тики перестают быть для тебя секретом; а самое главное — в этом вся суть — ты настолько свыкаешься с его языком, что, в конце концов, делаешь его своим... Этот перенос на себя работы автора, владение его словарем, не в застывшем виде, но в действии предоставляют нам доступ к тому, что он говорит, иным и лучшим образом, нежели бы то позволило чтение. Его манера говорить, воспринимаемая изнутри, может по-иному осветить то, что он говорит, и то, что хотел, но не мог сказать, равно как то, что он не хотел сказать и думал, что утаил, и даже то, о чем ему вообще не думалось¹⁵.

Выведывать тайны автора и оригинала — так, наверное, можно бы определить задачу переводчика, как определял ее для себя Борис де Шлёцер, разумеется, имея в виду не какие-то жалкие, частные секреты отдельной человеческой личности, а те загадки бытия человека в языке, которыми живет и задается литература.

¹⁴ Benjamin W. Die Aufgabe des Übersetzers. S. 17.

¹⁵ Schloezer B., de. En marge d'une traduction. P. 139.

Если обратиться, наконец, к собственно тексту перевода «Героя настоящего времени» де Шлёцера, выпущенному в свет, напомним, в 1926 и в 1973 году вошедшему в канонический корпус «Плеяды», первое, что бросается в глаза, — это явное нежелание переводчика следовать букве оригинала. Действительно, с первых строк «Предисловия» автор перевода пытается создать особый ритм, особое звучание лермонтовской фразы или даже целого абзаца: приходится думать, что для него важнее всего именно «манера говорить» рассказчика, а не те слова, которые он употребляет. Вместе с тем, что-то выпуская, де Шлёцер не пренебрегает собственными вставками, компенсируя тем самым ритмические сбои и переориентируя текст на французского читателя. Например, необыкновенно упругая русская фраза «А жаль, что это так, особенно у нас» (VI, 202), завершающая крайне важное для самого Лермонтова размышление о роли предисловий и ироничное утверждение, что читатели все равно их не читают, превращается под пером переводчика в такую сентенцию: «Это весьма прискорбно, особенно у нас, в России». Такое решение переводчика может показаться странным, но оно находит свое объяснение на фоне предшествующих и последующих решений, направленных на создание цельного персонажа — образованного светского остроумца, острослова или даже фразера, под маской которого говорит и играет здесь уязвленный автор. Переводчик ощущает и пытается передать эту игру автора в своего персонажа, но порой «переигрывает» или даже «заигрывается», принося в жертву слова ради сохранения интонации и ритма. Например, первая фраза из того же «Предисловия»: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь...» у де Шлёцера передается в виде эффектного парадокса: «Dans tout livre, la préface joue le rôle d'introduction mais aussi de conclusion...» («Во всякой книге предисловие играет роль введения, но также заключения...»)¹⁶. Внешне и ритмически такой вариант действительно может показаться выигрышным, поскольку, с одной стороны, в нем сохраняется параллелизм русской фразы, тогда как с другой, французская фраза приобретает вид законченного афоризма в духе Ларошфуко или Шамфора. Однако если попытаться вникнуть в слова Лермонтова чуть глубже, они могут открыться какими-то иными смыслами: если в определении «предисловия» как «первой вещи» всякой книги нет

¹⁶ *Lermontov. Un héros du notre temps / Trad. par B. de Schloezer // Pouchkine, Griboïédov, Lermontov / Introduction par G. Acouturier. Paris, 1973. P. 975.*

ничего необыкновенного, то определение его «как последней вещи» явно не укладывается в номинативные значения обеих лексических единиц; предисловие как «последняя вещь» заключает в себе несколько смыслов (среди прочих — «последнее дело»), которыми иронично играет автор, с одной стороны, указывая на вынужденность или даже искусственность самого текста предисловия, вызванного к жизни нападками недалеких критиков (включая, возможно, венценосного), с другой стороны, лишний раз укалывая все тех же критиков, которым недостает образованности, чтобы разобраться в романе, лишенном последнего нравоучения. Вместе с тем, предисловие как «последняя вещь» может соответствовать и риторической фигуре «последнего слова», которое берет автор перед лицом тех, кто только и может, что осуждать. Не менее насильственной в отношении оригинала выступает лексема «играет роль» — она сразу переводит текст «Предисловия» исключительно в игровой регистр, что лишает его экзистенциальной вовлеченности фигуры автора в литературную мистификацию. Таким образом, можно видеть, что переводчик, входя, как ему думается, «в сговор» с автором, перенимая, как ему мнится, его «манеру говорить», осваивая, словом, авторский язык, в действительности изменяет как раз-таки языку, поскольку последнее слово остается именно за последним — за языком, который никогда не сводится к авторским притязаниям¹⁷:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно...

¹⁷ В 2003 году во Франции вышел новый перевод «Героя нашего времени» в двуязычной университетской серии издательства «Фламарион». Его автором выступила известная славистка Дебора Леви-Бертера, она же написала очень интересное предисловие и подготовила внушительный научный аппарат издания, включающий примечания, историю замысла романа, хронологию жизни и творчества Лермонтова, а также свод критических откликов на роман, библиографию и т. п. В заметке о французских переводах «Героя нашего времени» исследовательница утверждает: «Этот перевод нацелен на то, чтобы быть как можно более точным, мы пытались сохранить все перемены ритма и стиля при переходах от одного рассказчика к другому, равно как размах лирических описаний или разговорный стиль некоторых диалогов» (*Lermontov. Un héros de notre temps / Présentation et traduction par D. Lévy-Bertherat. Paris, 2003. P. 31*). Разбор этого перевода уже XXI века — тема другой работы.

О. Б. Лебедева

*(Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
Россия)*

Немецкие переводы стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» как проблема творческой истории текста

Проблема немецких переводов стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» — не столько специально переводоведческая, сколько поэтологическая и историко-литературная, поскольку в данном случае сам факт наличия этих переводов и их поэтика являются своего рода индикаторами определенной специфики творческой истории текста, практически очень мало известной. Как это ни парадоксально, именно немецкие переводы оригинального лермонтовского текста дают возможность выяснить — или реконструировать с достаточной степенью вероятности — тот ход ассоциативной мысли поэта, который привел к созданию его шедевра.

В немецкой рецептивной традиции стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» является одним из самых, если не самым переводимым лирическим текстом русского поэта. С 1841 по 1978 год стихотворение Лермонтова перевели на немецкий язык Карл Штерн, Фридрих Боденштедт, Александр Вальд, Фридрих Фидлер, Д. Хиллер фон Гертринген, Иоганнес фон Гюнтер, Райнер Мария Рильке, Зигфрид фон Веgezак, Вильгельм Кремер, Лудольф Мюллер — и это только данные, собранные немецкой исследовательницей Карин Кюнцлер до 1980 года¹: вполне возможно, что перечисленными десятью текстами рецептивная история лермонтовского стихотворения в Германии

¹ *Künzler K. Deutsche Übersetzer und deutsche Übersetzungen Lermontovscher Gedichte von 1841 bis zur Gegenwart: Angaben über das Leben und das literarische Wirken der Übersetzer und Versuch einer kritischen Beurteilung ihrer Übertragungen. Tübingen, 1980. Bd 2. S. 769–772.*

не ограничивается. Здесь мы имеем дело с ситуацией, которая является не столько показателем того, что реципируемый текст является шедевром (очень многие несомненные литературные шедевры отнюдь не обязательно становятся объектами множества переводов), сколько свидетельством некоей глубинной и часто не осознаваемой переводчиком ментальной близости иноязычного текста, которая подспудно мотивирует его выбор. И сама множественность переводов одного и того же текста разными поэтами в разные исторические эпохи свидетельствует о том, что в данном случае речь идет не об индивидуальном, а о коллективном национальном эстетическом сознании — в таком случае переводческие стратегии в своих совпадающих факторах (например, в выборе лексических эквивалентов для многозначных слов оригинала) становятся характеристикой оригинального текста в тех его поэтологических особенностях, которые наиболее близки переводящей словесности.

Что же может говорить лермонтовский текст немецкому национальному эстетическому сознанию и какие ассоциации — вполне вероятно, архетипические, ментальные и даже бессознательные — он в этом сознании вызывает? Некоторые образно-лексические мотивы лермонтовского оригинального стихотворения уже наводили русских литературоведов на мысль о том, что они, возможно, навеяны немецкими стихотворениями, известными Лермонтову в подлиннике. Так, например, Иннокентий Михайлович Болдаков, прокомментировавший стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» в собрании стихотворений 1891 года, сопоставил его со стихотворением Г. Гейне «Der Tod, das ist die kühle Nacht» (1824; «Смерть — это прохладная ночь...»), опубликованным в сборнике «Buch der Lieder» («Книга песен») в 1827 году². Приведу это стихотворение в оригинале и в переводе М. Л. Михайлова, наиболее близком к образно-лексическому строю оригинала (переводы Ф. И. Тютчева и В. Я. Брюсова отличаются более свободным характером):

Der Tod, das ist die kühle Nacht,	Смерть — прохладной ночи тень,
Das Leben ist der schwüle Tag.	Жизнь — палящий летний день.
Es dunkelt schon, mich schläfert,	Близок вечер; клонит сон:
Der Tag hat mich müd' gemacht.	Днем я знойным утомлен.

² Лермонтов М. Ю. Сочинения. М., 1891. Т. 2. С. 405–406.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,	А над ложем дуб растет,
Drin singt die junge Nachtigall;	Соловей над ним поет...
Sie singt von lauter Liebe,	Про любовь поет, и мне
Ich hör'es sogar im Traum. ³	Песни слышатся во сне. ⁴

Здесь необходимо сделать маленькое замечание — пока в скобках, но для дальнейшего хода исследования оно важно: в переводе М. Л. Михайлова есть одна на первый взгляд незначительная, но очень примечательная лексическая новация: нейтральное общее понятие оригинала «дерево» («ein Baum») в переводе конкретизировано в видовом аспекте — «дуб». Подобная конкретизация образа дает возможность заподозрить очень характерную для творческого процесса перевода аберрацию сознания переводчика: несомненно, Михайлову были хорошо известны лермонтовские стихи «Надо мной чтоб вечно зеленея / Темный дуб склонялся и шумел» (II, 209), и подобная аберрация вполне может послужить хоть и косвенным, но убедительным доказательством действительно существующей между текстами Гейне и Лермонтова если не контактной, то несомненной ассоциативной связи.

Никоим образом не опровергая факта возможного знакомства Лермонтова с этим текстом Гейне и вполне вероятного наличия непосредственной связи между двумя лирическими стихотворениями, русским и немецким, позволю себе заметить следующее: в своей образной системе и лексических мотивах — а именно метафорических импликациях образов дня и ночи (жизни—смерти), усталости, отдыха и сна (отдохновения после дневных забот — вечного сна в финале жизни), а также в мотивах птицы и дерева — стихотворение Гейне является очевидным парафразом другого немецкого текста, гораздо более знаменитого и с самого момента своей первой известности прочно вошедшего в немецкое национальное эстетическое сознание в качестве одного из стабильных элементов его архетипических представлений о лирической поэзии вообще (причем, именно песенной поэзии). Это даже не один, а два текста: диалогия лирических миниатюр И.-В. Гете «Wandrer's Nachtlied» и «Ein Gleiches» (1776–1780), которая в русской рецептивной традиции спровоцировала ту же ситуацию многочисленных переводов, что и стихотворение Лермонтова — в немецкой. И более того: в русской рецептивной

³ Heine H. Buch der Lieder. Hamburg, 1827. S. 256.

⁴ Михайлов М. Л. Сочинения: В 3 т. М., 1958. Т. I. С. 287.

традиции название первой части дилогии («Wandrer's Nachtlid», «Ночная песня путника») оказалось неразрывно ассоциирующимся с текстом второй ее части («Ein Gleiches», обычно переводится как «Другая», но более верным переводом представляется название «Подобная»). Наиболее эквивалентными в ритмическом и образно-лексическом отношении являются переводы стихотворений Гете, выполненные А. А. Фетом («Wandrer's Nachtlid») и В. Я. Брюсовым («Ein Gleiches»):

Wandrer's Nachtlid

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!⁵

Ночная песня путника

Ты, что с неба и вполне
Все страданья укрощаешь
И несчастного вдвойне,
Вдвое счастьем наполняешь, —
Ах, к чему вся скорбь и радость!
Истомил меня мой путь!
Мира сладость,
Низойди в мою грудь!⁶

Ein Gleiches

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch,
Die Vöglein schweigen im Walde —
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.⁷

<Подобная>

На всех вершинах
Покой.
В листве, в долинах,
Ни одной
Не вздрогнет черты...
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.⁸

Лермонтов перевел стихотворение «Ein Gleiches», озаглавив его «Из Гете» («Горные вершины...»), возможно, в первой половине 1840 года⁹. О том, насколько неразрывно обе части дилогии Гете были связаны в сознании русского поэта, свидетельствуют воспоминания

⁵ Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах: 1812–1970. М., 1974. С. 231.

⁶ Там же. С. 230.

⁷ Там же. С. 209.

⁸ Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 72.

⁹ Первая публикация: Отечественные записки. 1840. Т. 11. № 7. Отд. III. С. 1.

А. Н. Струговщикова об обстоятельствах, при которых был создан лермонтовский, по выражению Брюсова, «недосыгаемо прекрасный перевод»¹⁰ стихотворения «Ein Gleiches»: «В конце ноября 1840 г. <...> я встретился <...> с Лермонтовым и на вопрос его: не перевел ли я “Молитву путника” Гете? — я отвечал, что с первой половиной сладил, а во второй — недостает мне ее певучести и неуловимого ритма. “А я, напротив, мог только вторую половину перевести”, — сказал Лермонтов и тут же, по просьбе моей, набросал мне на клочке бумаги свои “Горные вершины”»¹¹.

Хотя Струговщикова, несомненно, ошибся в дате (в ноябре 1840 года Лермонтов был уже на Кавказе), его воспоминания дают не только уверенность в том, что Лермонтову хорошо была известна вся диалогия, но и возможность предположить, что замысел перевода не исчерпывался только вторым ее стихотворением. Однако же стихотворение «Wandrer's Nachtlied» Лермонтов так и не перевел. Или это только кажется, что не перевел, поскольку текст, в котором можно увидеть ответную реплику русского поэта в его диалоге с немецкой литературой, является еще более «недосыгаемо прекрасным переводом» — переводом на том уровне адаптации иноментального текста к реципирующему эстетическому сознанию, на котором иноментальный образно-стилевой лирический концепт обретает собственный смысло- и текстопорождающий потенциал и, генерируя оригинальные тексты, становится достоянием воспринимающей словесности, утрачивая последние признаки «чужого» и органично вливаясь в «свою» эстетическую систему¹².

Вероятно, через год после перевода «Из Гете» было написано стихотворение «Выхожу один я на дорогу...»¹³ И если взглянуть на его образно-лексические мотивы сквозь призму поэтики лирической диалогии Гете, то в их составе обнаруживается полное соответствие образной системе и эмоциональным коннотациям обоих текстов Гете, которые представляют собой не только диалогию, но и диалог: интонации обращения-мольбы первого стихотворения («Wandrer's Nachtlied») соответствует интонация обращения-обещания второго

¹⁰ Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике... С. 181.

¹¹ Струговщикова А. Н. Михаил Иванович Глинка: Воспоминания // Русская Старина. 1874. № 4. С. 712.

¹² Как отметил Ю. Д. Левин, такое положение вещей особенно характерно для поэтического перевода первой половины XIX в.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века. Л., 1985. С. 8–10.

¹³ Датируется маем — началом июля 1841 года по положению в записной книжке; впервые: Отечественные Записки. 1843. № 4. Отд. I. С. 332 (II, 363).

(«Ein Gleiches»), в котором нет ни одного местоимения в форме первого лица (ich), но зато есть два местоимения в форме второго (du), что дает возможность предположить нетождественность лирического субъекта текста автору-поэту. В первом стихотворении эмоциональный строй лирического субъекта (а в нем он несомненно тождествен автору-поэту) является диссонантным по отношению к состоянию мироздания («süßer Friede» — «сладостный мир/покой» — это желанное, но недостижимое состояние человека); второе стихотворение обещает человеку грядущую гармонию: повтор однокоренных существительного и глагола в настоящем и будущем времени («ist Ruh — ruhest du») уравнивает эмоциональный строй духовного мира человека с вечным покоем мироздания. Главный эмоциональный смысл и неуловимое настроение стихотворений «Wandrer's Nachtlied» и «Ein Gleiches» — это состояние пограничности-неопределенности, вибрация прямого и метафорического смысла мотивов пути и отдыха как бытовой картинки (приближение усталого пешехода к ночлегу) и экзистенциальной ситуации (смерть как последний вечный отдых).

Все эти образы и лексические мотивы очевидны в стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Первая строфа и два первых стиха второй создают космическую картину нерушимого покоя мироздания, корреспондирующую с мирообразом стихотворения «Ein Gleiches»:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

(II, 208)

Два заключительных стиха второй строфы и третья строфа описывают диссонантную этой картине духовную дисгармонию лирического субъекта, соотносимую с аналогичной эмоцией субъекта стихотворения «Wandrer's Nachtlied»:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
(II, 208)

Как это очевидно, в первой строфе стихотворения Лермонтова возникает полный набор образных мотивов, определяющих поэтику лирического шедевра Гете: «дорога», «один», «ночь тиха», «пустыня внемлет Богу»; в композиционном центре текста развернуты образно-лексические мотивы «свободы», «покоя», «забвенья» и «сна», уподобленные между собой стихотворной окказиональной синонимией как обозначения одного состояния и разные лексические формы выражения одного и того же смысла (ср. полисемию гетеанского слова «Ruhe», могущего переводиться, в зависимости от контекста, как *спокойствие, покой, неподвижность, отдых, сон, мир, тишина, затишье, безмолвие, порядок, смерть*), а в двух заключительных строфах не только возникают мотивы дерева и птицы (ср.: «In allen Wipfeln», «Die Vöglein schweigen im Walde»), но и описано состояние сна-покоя, которое своей колеблющейся пограничностью между жизнью и смертью корреспондирует с аналогично двоящейся образностью стихотворения «Ein Gleiches», сулящего покой в конце пути во всех возможных, прямых и метафорических импликациях образов конца, пути и покоя¹⁴:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь.
(II, 209)

Наконец, в ритмике лермонтовского шедевра исчерпывающе реализован имплицитно-песенный потенциал оригинала, заключающийся не только в его названии, содержащем слово

¹⁴ Подробнее о поэтике стихотворения Гете и переводе Лермонтова см.: *Лебедева О. Б.* Интертекст множественного перевода: (Стихотворение И.-В. Гете «Ночная песнь странника» в рецепции русской литературы // *Художественный перевод и сравнительное изучение культур: (Памяти Ю. Д. Левина)*. СПб., 2010. С. 71–72, 74–78.

«песня» («Lied»), но и в музыкальной истории текстов Гете¹⁵: при всей неоднозначности существующих интерпретаций метра лермонтовского шедевра¹⁶ несомненным является факт особой песенности этого текста, подтвержденный множеством его музыкальных интерпретаций¹⁷.

Если теперь вернуться к изначальной побудительной причине этого затянувшегося экскурса в поэтику лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», то есть к десяти его переводам на немецкий язык, то в их лексическом составе — а именно в переводческих стратегиях выбора эквивалентов для многозначных и перегруженных лирическими ассоциациями контекстуальных значений слов русского оригинала — немедленно обнаруживаются явные следы той самой аберрации поэтического сознания, которое для переводчика всегда обременено культурным фоном его собственной национальной литературной традиции: мы уже имели случай наблюдать нечто подобное в переводе стихотворения Гейне, выполненном М. Л. Михайловым.

Абсолютное большинство качественных эпитетов и эмоционально-экспрессивных глаголов и существительных, характеризующих реальное состояние природы и вожденное состояние души лирического субъекта стихотворения Лермонтова — «Ночь *тиха*», «*Спит* земля», «Я ищу свободы и *покоя!* / Я б хотел *забыться* и *заснуть*», «Чтоб в груди *дремали* жизни силы, / Чтоб дыша *вздыхалась тихо* грудь» (II, 208)¹⁸ — это полный синонимический ряд русских эквивалентов однокоренных немецких существительного и глагола Ruhe—ruhen. Однако в немецком языке у каждого из этих русских слов есть и другие эквиваленты: тихий — still, leise, friedlich, leicht, gedämpft; спать — schlafen, schlummern, träumen, покой — Ruhe, Frieden, Stille, Erholung. То есть это тот самый случай, когда перед переводчиком встает проблема выбора эквивалента, и этот

¹⁵ Оба текста диалогии Гете положены на музыку Ф. Шубертом.

¹⁶ Б. М. Эйхенбаум и Д. Е. Максимов интерпретируют метр стихотворения как 4-стопный ямб с анапестическими ходами (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 431–434; *Максимов Д. Е.* О двух стихотворениях Лермонтова // *Русская классическая литература: Разборы и анализы.* М., 1967. С. 127–141). Тем не менее, если считать два безударных слога, открывающих каждый стих, стопой пиррихия, метр лермонтовского текста может быть интерпретирован и как пятистопный хорей, соединяющий медитативность лирического пентаметра (ср. белые пятистопные ямбы Пушкина) с напевностью хореического стиха.

¹⁷ См.: *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. С. 96 (статья И. Б. Роднянской).

¹⁸ Здесь и далее курсив мой. — *О. Л.*

выбор определяется не только сознательной рефлексией, но и бессознательно-ассоциативным уровнем восприятия текста и столь же бессознательным актом речепорождения.

В ситуации множества переводов результаты выбора эквивалента могут тяготеть к одному из двух полюсов: разные переводчики выбирают один и тот же эквивалент (это крайне редко, но все же случается), или же разные переводчики выбирают разные эквиваленты — это происходит чаще всего. Десять немецких переводов стихотворения Лермонтова предлагают обе эти ситуации.

Практически единодушно немецкие поэты перевели зачин третьего стиха первой строфы «Ночь тиха» с использованием прилагательного *still* (восемь из десяти: в переводе Хиллера фон Герtringена этот лексический мотив замещен образом молчания («Rings die Einsamkeit hört Gott in *Schweigen*»), а в переводе Лудольфа Мюллера он передан назывной конструкцией без эпитета: «*Nacht. Die Wüste lauscht dem Wort des Herrn*»¹⁹).

Но уже переводы двух заключительных стихов третьей строфы «Я ишу свободы и *покоя!* / Я б хотел забыться и *заснуть*» предлагают очевидную вариативность эквивалентов слов «покой» и «сон»: эквиваленты *Frieden* и *Ruhe* практически поровну делят предпочтение переводчиков: Карл Штерн, Фридрих Фидлер, Хиллер фон Герtringен и Райнер Мария Рильке выбрали эквивалент *Frieden*, Йоханнес фон Гюнтер, Зигфрид фон Веgezак, Вильгельм Кремер и Лудольф Мюллер — эквивалент *Ruhe*, а в переводе Александра Вальда они использованы оба, причем оба оказываются не только синонимами слова «покой», но и эквивалентами слова «свобода»: «*Was ich gesucht, die Ruhe und den Frieden*». При этом нелишне заметить, что русский эквивалент слова «*Frieden*» по его основному значению — это слово «мир», могущее, конечно, быть примененным и к душевному состоянию, но в тексте Лермонтова оно отсутствует. Зато именно в такой метафорической функции немецкий эквивалент слова «мир» присутствует в тексте стихотворения Гете «*Wandrer's Nachtlied*»: «*Süßer Friede, / Komm, ach komm in meine Brust!*» («Сладостный мир, / Низойди, ах, низойди в мою грудь») — и в этом контексте для немцев оно является скорее синонимом слова «*Ruhe*», которое в русском сознании означает прежде всего «покой»; «мир» — это наиболее отдаленная его коннотация.

¹⁹ Тексты немецких переводов стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» цитируются по изд.: *Künzler K. Deutsche Übersetzer und deutsche Übersetzungen Lermontovscher Gedichte... Bd 2. S. 769–772.*

Наконец, переводы четвертой строфы демонстрируют аналогичное колебание в выборе эквивалентов для лермонтовских смысловых и лексических повторов «сном могилы», «заснуть», «дремали»: эволюционный ряд немецких переводов демонстрирует по меньшей мере равную продуктивность эквивалентов «schlafen» (Карл Штерн, Александр Вальд, Хиллер фон Гертринген, Зигфрид фон Вегезак, Вильгельм Кремер и Лудольф Мюллер) и «ruhen» (Фридрих Фидлер, Иоганнес фон Гюнтер, Райнер Мария Рильке; в переводе Боденштедта стихом «*Ruhe möcht' ich — doch lebend'ge Ruhe*» переведен стих «Но не тем холодным сном могилы», а в переводе Фридриха Фидлера стих «*Nein, ich möchte ruhn fuer ew'ge Zeit*» соответствует лермонтовскому «Я б желал навеки так заснуть»). В целом, в эволюционном ряду немецких переводов стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» лексический мотив ruhen и его производные как варианты перевода лермонтовских лексических мотивов «сон» и «спать» встречаются 17 раз, при том, что все-таки первым и основным немецким эквивалентом русского глагола «спать» является глагол «schlafen».

Если же теперь вспомнить, что сильной позицией стихотворения Гете «Ein Gleiches», переведенного Лермонтовым под названием «Из Гете» («Горные вершины...») является именно повтор-вариация ist Ruh — ruhest du, отождествляющий обетованное человеку состояние покоя с гармоничным покоем природы и мироздания (ср. первый стих «Ein Gleiches»: «Über allen Gipfeln», имплицитно содержащий в себе идею бога, которая присутствует соответствующим словесным мотивом в тексте Лермонтова «Ночь тиха. Пустыня внемлет богу»), то массовый выбор немецкими переводчиками неточного в лексико-грамматическом смысле, но эстетически бесспорного эквивалента Ruhe для лермонтовских словесных мотивов покоя и сна обретает свою мотивировку в фоновых знаниях национальной словесной культуры, которые, как уже было замечено выше, провоцируют аберрации переводческого сознания и процесса: стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» своим образным строем и эмоциональной насыщенностью настолько ассоциативно лирической диалогии Гете, что память о ее образности не могла не определить переводческих стратегий разных представителей одной и той же немецкой словесной культуры. И эволюционный ряд немецких переводов стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», в котором не просто неукоснительно возникают, но и более чем продуктивны ударные образно-лексические мотивы диалогии Гете Frieden и Ruhe,

концентрирующие в себе основной интеллектуально-эмоциональный смысл его текстов — это косвенное, но, на мой взгляд, очень убедительное подтверждение того, что в творческой истории стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» — в тайне зарождения замысла и его воплощения в текст — лирическая диалогия Гете занимает свое, и очень значительное, место.

Приложение
Немецкие переводы стихотворения
«Выхожу один я на дорогу...»

Carl Stern

Friedrich Bodenstedt

Einsam schreit' ich auf der fels'gen Küste, Durch den Nebel glänzt die Straße fern; Still die Nacht, dem Herren lauscht die Wüste, Und am Himmel redet Stern mit Stern.	Wandr' ich in der stillen Nacht alleine Durch den Nebel blitzt der Steinweg fern — Redet Stern zum Stern im hellen Scheine, Und der Wildnis lauscht dem Wort des Herrn.
--	--

Droben kreist's im feierlichen Reigen, Erde schläft im tiefazurnen Schein, — Herz, warum bist du so weh und eigen, Hegst du Hoffnung, Sehnsucht oder Pein? —	Golden schimmernd, hintern Felsenhänge, Dehnt des Himmels Blau sich endlos weit — Was ist mir die Brust so schwer, so bange? Hoff ich Etwas — thut mir Etwas leid?
---	---

Längst schon hoff' ich ja nichts mehr vom Leben, Und was hin ist, — mag's verloren sein, — Freiheit, Frieden möcht' ich noch erstreben, Möcht' vergessen und dann schlafen ein.	Nein, mich lockt nicht mehr der Hoffnung Schimmer, Und Vergangenes thut mir nicht leid — Doch ich möchte schlafen gehn auf immer, Freiheit such' ich und Vergessenheit!
--	---

Doch dem Todesschlaf nicht hingegeben, Ewig starr und kalt und ohne Lust, — Schlafen möcht' ich, daß mit leisem Beben Kraft des Lebens höh' und senkt' die Brust!	Aber nicht den kalten Schlaf der Truhe, Nicht die Freiheit, die uns todt begräbt; Ruhe möcht' ich — doch lebend'ge Ruhe, Drin noch athmend meine Brust sich hebt.
--	--

Daß ich eine Stimme könnte lauschen, Die von Liebe sanft mich senkt' in Traum, Während über mir mit sanftem Rauschen Immer grüne Zweige neigt ein Baum.	Unter immergrüne Eichen Fächeln Möcht' ich ruhen all' mein Leben lang — Vor mir schöner Augen Liebeslächeln, Und in Schlaf gelullt von Liebesang.
--	--

Alexander Wald
Allein auf dem Wege

Ich geh' allein hinaus auf den Weg,
Durch Nebel glänzt der Pfad in weiter Ferne.
Die Nacht ist still! Die Wüste lauschet Gott;
Es spricht der Stern nur mit dem Sterne.

Der Himmel feierlich und wunderbar, —
Die Erde schläft im blauen Widerscheine;
Wie ist so wehe mir, so ahnungsschwer!
Weis ich doch selber nicht, warum ich weine.

Was bietet auch dies kurze Leben mir?
Ist Alles doch vergänglich nur hienieden.
Vielleicht find ich im sanften Schlummer hier
Was ich gesucht, die Ruhe und den Frieden!

Doch nicht dem kalten, dunklen Todesschlaf
Wünsch' ich auf ewig hier mich hinzugeben!
Leis Atem holen möge meine Brust,
Bewahren möge sie die Kraft zum Leben!

Daß mir den ganzen Tag, die ganze Nacht
Von Liebe eine süße Stimme sänge;
Daß ueber mich in ewig grüner Pracht
Der dunkeln Eichenblätter Rauschen klänge.

Friedrich Fiedler

Einsam tret ich in die Wegesöde;
Neblich glänzt der Kieselpfad in fern;
Still die Nacht; das All lauscht Gottes Rede
Und der Stern spricht leise mit dem Stern.

Feierherrlich ist des Himmels Höhe,
Schlummernd ruht die Welt im blauen
Schein...

Doch was schlägt mein Herz so bang, so wehe

—

Ist's Erwartung, ist's der Reue Pein?

Nichts erwartet mehr mein Herz hienieden
Und bereut nicht die Vergangenheit —
Nur nach Freiheit sehnt es sich und Frieden,

Schlaf ersehnt es und Vergessenheit.

Aber nicht den Schlaf in Grabesstille —
Nein, ich möchte ruhn für ew'ge Zeit
Dass mich ganz des Lebens Kraft erfülle,
Dass die Brust mich atme qualbefreit.

Daß mich immer das Gehör bestricke
Süß ein Sang von treuem Liebesglühn,
Daß zu Häupten mir ein Eichbaum nicke,
Daß er mich umrauschte immergrün.

D. Hiller von Gaertringen

Kiesig glänzt der Pfad, die Nebel steigen;
In der Nacht geh ich, den Menschen fern;
Rings die Einsamkeit hört Gott in Schweigen;
Flüsternd mit dem Sterne spricht der Stern.

Johannes von Günter

Einsam schreit ich hin auf meinem Pfade,
Durch die Nebel blitzt die Kiesweg fern;
Stille Nacht, vertieft in Gottes Gnade,
Droben ober spricht jetzt Stern mit Stern.

Probleme rezeption

Alles schläft von blauem Glanz umfängen... Dort im Himmel — feierliches Wunder!
Welches Feierpracht, das Sternenzelt!.. Erde ruht im blauen Strahlenkleid...
Warum schlägt mein Herz in Weh und Bangen? Warum nur ist's mir so schwer jetztunder:
Lockt mich, reut mich etwas in der Welt? Ist's Erwartung? tut mir etwas leid?

Ich erwarte längst nichts mehr hienieden, Ich erwart vom Leben keine Gaben,
Nichts, was einst gewesen. macht mir Schmerz, Noch beklag ich des Vergangnen Spur.
Einzig Freiheit such ich nur und Frieden; Ruhe nur und Freiheit möcht ich haben,
Nur Vergessen, Schlaf nur wünscht mein Herz. Nicht mehr denken, schlafen möcht ich nur...

Nicht den kalten Schlaf der Grabestiefe, — Aber nicht in kalter Grabesstille:
Würd ein solcher Schlummer mir gegönnt, Würde mir doch Schlaf auf stets geschenkt!
Daß die Lebenskraft im Busen schliefe, Träumend ruh im Blut des Lebens Wille,
Daß er atmend leis sich dehnen könnt! Der die Brust leisatmend hebt und senkt;

Daß tagein tageaus ein Lied der Liebe Tags und nächstens sing mir, hold und lauschen
Süß und schmeichelnd mir im Ohre kläng, Eine Stimme sü ß der Liebe Traum;
Über mir die Eiche grünend bliebe, Und es neig in ewig grünem Rauschen
Ewig mich in Schlaf ihr Rauschen sank! Sich zu mir ein dunkler Eichenbaum.

Rainer Maria Rilke

Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,
der durch Nebel leise schimmernd bricht;
seh die Leere still mit Gott verkehren
und wie jeder Stern mit Sternen spricht.

Feierliches Wunder; hingeruhte
Erde in der Himmelherrlichkeit...
Ach, warum ist mir so schwer zu Muthe?
Was erwart ich denn? Was tut mir leid?

Nicht hab ich vom Leben zu verlangen,
und Vergangenes bereu ich nicht:
Freiheit soll und Frieden mich umfängen
im Vergessen, das der Schlaf verspricht.

Siegfried von Vegesack

Einsam bin ich auf dem Weg gegangen.
Still die Nacht. Die Erde lauscht dem Herrn.
Sterne schimmern, noch vom Dunst umfängen.
Und der Stern spricht leise mit dem Stern.

Feierlich im wunderbaren Frieden
ziehen die Gestirne ihre Bahn.
Warum ist mir Ruhe nicht beschieden?
Quält mich Reue? Plagt mich eitler Wahn?

Nein, nichts such ich, was ich einst besessen.
Und was war, das hab ich nie bereut.
Ruhem will ich und mich selbst vergessen —
wunschlos ruhn in alle Ewigkeit.

Aber nicht der kalte Schlaf im Grabe. Doch nicht jenen Schlaf in Grabestiefe
Schlafen möcht ich so jahrhundertlang, suche ich in kalter dunkler Gruft.
da ß ich alle Kräfte in sich habe Atmen soll die Brust, als wenn ich schliefte,
und im ruhigem Brust des Athems Gang. atmen will ich warme, helle Luft.

Das mir Tag und Nacht die süße, kühne Einer süße Stimme will ich lauschen,
Stimme sänge, die aus Liebe steigt, der mir Tag und Nacht von Liebe singt.
und ich wüßte, wie die immergrüne Über mir soll eine Eiche rauschen,
Eiche flüstert, düster hingeneigt. die um meinen Schlaf die dunklen Zweige schlingt.

Wilhelm Krämer

Einsam ich auf öde Straße schreite. Einsam trete ich hinaus ins Weite.
Durch den Nebel blinkt die Kieselschicht. Nacht. Die Wüste lauscht dem Wort des Herrn.
Still die Nacht. Nur lauscht am Gott die Weite, Nebel auf dem Wege, den ich schreite,
und der Stern jetzt mit dem Sterne spricht. Doch am Himmel redet Stern mit Stern.

Herrlich und herrlich ist es in der Höhe! Ist es nicht, als ob die Erde ruhte,
Und die Erde liegt im blauen Schein... Schlummernd in dem Schoß der Ewigkeit?
Warum ist mir doch so schwer und wehe? Warum ist nur mir so schwer zumute?
Hab ich was zu harn? Was zu bereun? Worauf wart' ich? Worum ist mir's leid?

Ich erwarte längst nicht mehr vom Leben Nichts erwart ich mehr von diesem Leben,
und bereu nicht das vergangne Sein. Und um nichts Vergangnes ist mir's leid.
Würd mir Ruh und Freiheit nur gegeben, Aber Ruh' und Freiheit müsst' es geben
gerne schlief ich selbstvergessen ein — Und den Schlaf der Selbstvergessenheit!

nicht zur Ruh in kalter Grabestiefe, Aber nicht im Todesschlaf erkalten
gern für immer ich so schlummern blieb, Möcht' ich. Nein: Des Lebens Kraft und Lust
daß die Lebenskraft im Busen schliefte, Sollte mir in Schläfe sich erhalten,
daß die Brust sich ruhig atmend hüb — Daß sich atmend höbe meine Brust,

einer süßen Stimme Liebenslieder Daß bei Tag und Nacht ich könnte lauschen
hold liebkosten Nacht und Tag mein Ohr Einem Lied von Liebesglück und -Leid,
und die Eiche rauschend zu mir nieder Daß ich hörte einen Eichbaum rauschen
neigte ihren ewiggrünen Flor. Über mir in immergrünen Kleid.

Алессандра Карбоне
(Государственный университет
г. Кассино, Италия)

**Ранние переводы Лермонтова на итальянский язык:
Дж. Гандольфи и его перевод «Песни про царя Ивана
Васильевича, молодого опричника и удалого купца
Калашникова» в 1925 году**

По случаю двухсотлетия со дня рождения М. Ю. Лермонтова кафедра русской литературы Государственного Пизанского университета в сотрудничестве с издательством Рудомино (Библиотекой иностранной литературы) решила издать антологию лермонтовских стихов и поэм с переводами в новой редакции, обращая при этом особое внимание на старые переводы стихов знаменитого русского поэта, сделанные, в частности, в конце XIX — начале XX века. В ходе исследования и анализа текстов и переводов были приняты во внимание работы таких переводчиков и писателей XIX века, как И. Ньево (Nievo)¹, Сергей Зарудный², поэт Д. Чамполи (Ciampoli). Частично они уже изучались в рамках итальянской славистики — в отличие от первых работ таких переводчиков начала XX века, как П. Гастальди-Миллеллире, Дж. Бах и Дж. Гандольфи³. Именно их переводы и привлекли наше внимание, причем особый интерес вызвала личность Дж. Гандольфи (Gandolfi). Он был филологом, интеллектуалом и профессиональным переводчиком с русского языка в те времена, когда в Италии переводы русских произведений в основном все еще делались с французского языка. Он познакомился с основателями академической итальянской славистики, а также с редакторами и издателями, заинтересованными в

¹ Выполненный И. Ньево перевод стихотворения «Дары Терека» («I doni del Tèrek») был опубликован в 1859 году в журнале «La Ricamatrice» (1859. № 2).

² Прозаические переводы С. Зарудного вышли под заглавием «I fiori della poesia russa» («Цветы русской поэзии») в 1884 году во Флоренции.

³ О переводах Лермонтова на итальянский язык см. также: *Горохова Р. М., Ласорса К.* Восприятие творчества Лермонтова в Италии // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 108–131.

этой тематике. К сожалению, довольно трудно с достаточной полнотой восстановить биографию Гандольфи. Известно лишь, что он родился в 1868 году и был «писателем, поэтом, переводчиком, литературным критиком, исследователем в области русского языка и литературы <...> активным социалистом, тюремным секретарем и преподавателем иностранного языка в ссылке в Швейцарии»⁴. Другие материалы о нем и о его деятельности (например, переписка, черновики переводов), имевшиеся в архивах издательства «Carabba» (город Ланчано), с которым он активно сотрудничал в 1920–1930-е годы, были уничтожены в 1944 году во время воздушных бомбардировок в ходе Второй мировой войны.

Филолог Гандольфи проявлял особый интерес к русской поэзии XIX века и сотрудничал с такими серьезными изданиями, как «Rivista di letteratura slave» («Журнал славянской письменности») и «Russia» («Россия»), основанными молодым в те годы славистом и профессором русской литературы Этторе Ло Гатто. Гандольфи был поклонником известного итальянского поэта Г. Д'Аннунцио (1863–1938), а также итальянских поэтов конца XIX века, принадлежавших к поэтической школе Дж. Кардуччи и Дж. Пасколи. Он трепетно относился к формальной стороне своих переводов, а его научный опыт помогал ему в работе над текстами, в которой он стремился передать не только смысл оригинала, но и его поэтическую форму.

Как и многие представители его поколения, Гандольфи углубился в мир русской литературы и культуры после Первой мировой войны и Октябрьской революции — событий, оказавших несомненное влияние на европейскую социальную и культурную жизнь⁵.

В 1925 году Гандольфи опубликовал в издательстве «Carabba» большую антологию русской поэзии в двух томах «Lirici russi del secolo augeo» («Золотой век русской лирики»), о которой хвалебно отзывались крупные слависты того времени, в том числе и Ло Гатто. В антологию вошли избранные произведения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Надсона и Алексея Толстого. В предисловии Гандольфи объяснил свой выбор желанием познакомить читателя

⁴ Сведения Итальянского каталога писателей при Государственной Национальной библиотеке Флоренции: *Bibliografia nazionale italiana: Nuova serie del bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa a cura della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*. 1958. № 1.

⁵ Заметим, кстати, что тот же Э. Ло Гатто близко познакомился с русской культурой именно в период своего тюремного заключения в австрийских тюрьмах; после того как к нему в руки попали некоторые русские книги и русско-немецкий словарь, он самостоятельно выучил русский язык.

с лучшими, по его мнению, представителями русской поэзии «золотого века». Сюда были включены двадцать стихотворений и две поэмы Лермонтова («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и «Беглец»).

В то время «Песня про... купца Калашникова» была четвертой переведенной лермонтовской поэмой после «Демона», «Беглеца» и «Мцыри»⁶. По мнению Гандольфи и других итальянских славистов того времени, это главные произведения Лермонтова в «романтическом духе», в них ощутима связь между восточным фольклором и древнерусским эпосом. В заметке, посвященной Лермонтову, Гандольфи подчеркивал романтический, байроновский характер его поэзии: «В то время как для Пушкина байронизм оставался поверхностной модой, выразительным оттенком, Лермонтов до последних дней находился под влиянием великого английского поэта, однако не допускал, чтобы такое влияние шло в ущерб его оригинальности»⁷.

Надо отметить, что Гандольфи не был первым переводчиком «Песни про... купца Калашникова» на итальянский язык. В 1870 году Э. Теза (Tesa) опубликовал прозаический перевод этого произведения во втором томе журнала «Rivista Bolognese di scienze e lettere», а Чамполи предпринял его первый стихотворный перевод в 1903 году и опубликовал его на страницах престижного литературного журнала «Nuova Antologia» рядом со статьей знаменитого итальянского поэта Дж. Пасколи, посвященной современному итальянскому стихосложению.

Исследователь, желающий заняться анализом перевода Дж. Гандольфи, опубликованного в 1925 году, не может проигнорировать поэтический эксперимент Д. Чамполи. Поэтому мы дадим краткий сравнительный анализ двух переводов, обращая внимание читателя на отдельные сложные и существенные моменты самой поэмы Лермонтова.

Чамполи произвольно изменяет формально-строфическую структуру произведения, разделив его на одиннадцатисложные секстины, рифмующиеся строго по типичной для этого размера

⁶ Выполненные Д. Чамполи переводы «Демона» («Il Demone») и «Беглеца» («Il disertore») вышли в сборнике «Русские мелодии: Легенды, лирические стихотворения и поэмы», изданном в Лейпциге (Melodie russe: Leggende, liriche, poemetti. Lipsia, 1881). Его же перевод «Мцыри» («Il novizio») был опубликован в журнале «Rassegna della letteratura italiana e straniera» (1890. № 6).

⁷ *Gandolfi G. Lirici russi del secolo aureo. Lanciano, 1925. T. 1. P. 111.*

схеме АbАbСС, которая характерна для итальянских народных песен XIX века, некоторых популярных жанров, а также итальянской народной поэзии XVII века.

Гандольфи уделяет особое внимание передаче ритма. Например, как уже отмечалось итальянским славистом А. Ньеро⁸, при переводе А. Фета (1925) Гандольфи отказался от использования сплошных традиционных одиннадцатисложных стихов, а там, где это было допустимо, сочетал одиннадцатисложный стих с семисложным, чтобы передать сочетание трехстопных и двухстопных ямбов Фета. При этом два основных стиха итальянской поэзии синхронизировались иктусом на шестом слоге, как бы подразумевая наличие связи с диподическо-триподической группой.

При переводе лермонтовской поэмы Гандольфи также остается верным ритму русского текста, а для перевода лермонтовского белого тактовика он пользуется свободным одиннадцатисложным размером (не рифмованным), строго соблюдая структуру оригинала. Он пишет краткое примечание к поэме, посвященное ритмике русской народной песни, и разъясняет итальянскому читателю, что речь идет о «расплывчатом и неясном ритме, почти всегда — с использованием фиксированного на третьем слоге ударения и дактилическим, как правило, окончанием стиха»⁹. В своем переводе Гандольфи стремится выдерживать этот ритм, делая основной акцент на третьем слоге и, там, где это возможно, используя дактилические окончания. Ср.:

Гандольфи	Лермонтов
Non risplende nel ciel il sol rutilo,	Не сияет на небе солнце красное
Né l'attornian le nuvole cerule;	Не любятяся им тучки синие:
Ma a banchetto nell'aurea corona,	То за трапезой сидит во златом венце,
Sta il terribile zar Ivano Vassil'evich. ¹⁰	Сидит грозный царь Иван Васильевич.

(IV, 101)

В заглавии произведения Гандольфи использовал итальянское слово «sanzone», что не совсем эквивалентно русскому «Песня», отсылающему к фольклорному эпическому контексту. Чамполи же перевел слово «песня» итальянским «cantare» (существительное мужского рода, означающее «песнь» или «слово»), имеющим

⁸ См.: Niero A. Fet tradotto, tradurre Fet // Poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora? Roma, 2011. P. 207.

⁹ Gandolfi G. Lirici russi del secolo aureo. T. 1. P. 113.

¹⁰ Ibid. P. 129.

определенную жанровую коннотацию, связанную с эпическими народными песнями. Это правильный выбор. Позднее «Слово о полку Игореве» будет переведено на итальянский язык Р. Поджиоли именно как «Canto» или «Cantare della schiera di Igor'». Чамполи употребил слово «cantare», чтобы ввести итальянского читателя журнала «Nuova Antologia» в полуэпическую атмосферу средневековой Москвы, в эпоху Иоанна Грозного.

Достаточно образованный итальянский читатель мог иметь какие-то сведения о «грозном царе», а вот слово «опричник» оказалось чрезвычайно трудным для перевода. Чамполи решил обойти препятствие, не переводя слово «опричник» и заменив его словом «scudiero», которое имеет совсем другое значение. «Scudiero» — это простой оруженосец в рыцарские времена или конюший. Главная итальянская энциклопедия Треккани дает следующее определение: scudiero — «во времена европейского средневековья молодой солдат-конюший, который помогает дворянину или рыцарю на турнирах или во время войны»¹¹. Конюшему предоставляются оружие и конь, но он вовсе не «опричник». Тогда почему же Чамполи, который прекрасно это знал, предпочел такой перевод? Выбор, по всей видимости, определялся соображениями стилистического характера. Чамполи как поэт и переводчик «старой школы» XIX века предпочел передать реалию одним понятным читателю словом, которое соответствовало бы представлению о «молодом человеке при царе», молодом, неопытном солдате. Однако это представление ассоциируется у читателя с североевропейским эпосом, например, с романами Вальтера Скотта, а вовсе не с русской народной традицией. В переводе Чамполи от читателя, к сожалению, ускользает смысловая подробность, важная для понимания изображенного Лермонтовым мира. Ведь «опричник» — это не только «служилый дворянин, воин, состоявший в войсках опричнины в царствование Ивана IV (истор.)»¹², телохранитель царя Иоанна Грозного, а еще и гордый, довольно влиятельный и могучий человек. Лермонтовский Кирибеевич — свободный и смелый опричник, подчиняясь своей страсти, он готов скрыть от своего царя факт замужества Алены Дмитриевны, он на все готов, чтобы ее получить. Кирибеевич — грозная фигура, не менее опасная, чем его царь. Характер и положение персонажа никак не соответствуют представлению о простом «конюшем».

¹¹ Dizionario Enciclopedico Treccani. Roma, 1960. Т. 11. P. 57.

¹² Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1938. Т. 2. Стб. 833.

Гандольфи принимает иное, довольно смелое решение: он *не* переводит слово «опричник». Заглавие произведения звучит у Гандольфи так: «La canzone dello Zar Ivano Vassilievic, del giovane *opričnik* e dell'audace mercante Kalašnikov». Здесь же, в заглавии, Гандольфи дает примечание к слову «opričnik», разъясняя итальянскому читателю его значение. Надо сказать, что в переводе Гандольфи это не единственный случай, он оставляет в своем переводе и другие русские слова: «гусли», «стольники», «кафтан».

Сцена пира, которую Лермонтов строит по принципу былинной поэтики, содержит традиционное для былин отрицательное сравнение. Чамполи успешно воспроизводит этот прием:

<i>Non il purpureo sol brilla sovrano,</i>	Не багровое солнце сияет,
<i>Non gli fan grigie nuvole corona;</i>	Не серые тучи служат ему короной,
<i>Ma siede a mensa il sommo zare Ivano,</i>	А сидит за столом великий царь Иван
<i>E la corte gli stringe la persona.</i>	И двор его окружает.
<i>Gli stan di fronte principi e boiari,</i>	Стоят напротив него князья и бояре,
<i>A fianco i cavalier più fidi e cari.¹³</i>	А рядом самые верные рыцари. ¹⁴

А Гандольфи предпочитает оборот Non / *ne* (то есть Не... / ни...), более органичный для современной итальянской речи, но не сохраняет анафоры:

<i>Non risplende nel ciel il sol rutilo,</i>	Не солнце рутильное в небе сияет,
<i>Né l'attornian le nuvole cerule;</i>	Ни тучи лазурные его окружают,
<i>Ma a banchetto nell'aurea corona,</i>	А пирует в золотой короне
<i>Sta il terribile zar Ivano Vassil'evich.¹⁵</i>	Грозный царь Иван Васильевич.

Различны и лексические решения. Чамполи выбирает простые, привычные для итальянской поэзии определения и эпитеты (солнце у него багровое, тучи серые), а Гандольфи — более изысканные и в то же время точные: солнце в его переводе — «*gùtilo*» («рутильное» — то есть цвета красно-оранжевого минерала рutil), а тучи — лазурные. Стоит отметить, что эти эпитеты у Гандольфи обеспечивают дактилическое окончание стиха.

Проблема лексического выбора при переводе «Песни про... купца Калашникова» стоит особенно остро. Лермонтов писал свое

¹³ Nuova Antologia. 1903. 16 apr. P. 629. Курсив здесь и далее мой. — А. К.

¹⁴ Подстрочный перевод здесь и далее мой. — А. К.

¹⁵ *Gandolfi G. Lirici russi del secolo aureo. T. 1. P. 129.*

произведение языком, близким к стилю изображаемой эпохи, с использованием эпической поэтики, в частности, характерных для фольклора постоянных эпитетов¹⁶. При переводе не всегда удается найти эквивалент таких эпитетов и зачастую приходится менять оттенки значения. Приведем несколько примеров:

«Грудь белая» (у Лермонтова) → «petto niveo» («снежная грудь») у Гандольфи; «petto d'alabastro» («алебастровая грудь») у Чамполи.

«Сырая земля» (у Лермонтова) → «terra nera» («черная земля») у Гандольфи; «terra nuda» («голая земля») у Чамполи.

Повторы и анафоры — это еще один важный стилистический компонент. Примером может служить обращение Ивана Грозного к Кирибеевичу, которое строится на анафоре. По ходу речи гнев царя нарастает, а в самом конце строфы, в сильной позиции, звучит «пророческий» намек на кулачный бой и на «сына купеческого»:

Не казна ли у тебя поистратилась?
Иль зазубрилась сабля закаленная?
Или конь захромал, худо кованный?
Или с ног тебя сбил на кулачном бою,
На Москве-реке, сын купеческий?
(IV, 103)

При переводе следовало сохранить все анафорические повторы и финальный намек на печальный конец опричника Кирибеевича. Что же мы находим у Гандольфи и Чамполи?

Гандольфи сохраняет структуру строфы; слово «кулачном» ему не удастся вставить в текст (у него фигурирует только бой — «lotta»), но зато он успешно вставляет в самом конце стиха и строфы слова «giovin mercante» («молодого купца»; здесь «giovin» — «молодой» заменяет слово «сын»), так что атмосфера нарастания саспенса сохраняется и передается итальянскому читателю:

O la borsa già piena ora è vuota?
Od ha tacche la forte tua sciabola?
O il destrier mal ferrato zoppica?

¹⁶ Несколько примеров: блюдо серебряное, солнце красное, тучки синие, вино заморское, грудь широкая, дума крепкая, черная, брови черные, голубь сизокрылый, слово грозное, раб недостойный, сердце жаркое, плечи богатырские, сырая земля, сабля вострая, конь лихой...

O sul fiume Moskva fosti vinto
Nella lotta da un giovin mercante?¹⁷

А вот у Чамполи структура строфы переработана, анафора не использована, а «сын купеческий» упомянут во втором стихе строфы, которая заканчивается словами: «il capo dalle folte anella» (то есть описанием кудрявой головы Кирибеевича):

O in una lotta al pugilato fiera	Или в гордом бою
Un figlio di mercante ti ha gittato	Сбил тебя купеческий сын
A terra, proprio in mezzo alla riviera	Прямо в середину реки,
Della Moskova e sembri umiliato?	И ты чувствуешь себя униженным?
Com'egli tace, Kiribiei favella,	Когда он умолкает, Кирибей (<i>Sic!</i>) говорит,
Scuotendo il capo dalle folte anella... ¹⁸	Качая кудрявой головой...

Бросается в глаза традиционная для «обработанных» переводов XIX века манера добавлять некоторые слова, существительные или прилагательные, которых нет в оригинале и которые, видимо, нужны переводчику для того, чтобы сохранить ритм строфы.

Типичный для русской народной поэзии прием повторов Лермонтов использует для стилизации фольклорной речи и выделения важных моментов сюжетного движения. Характерный пример — описание смерти опричника Кирибеевича:

И опричник молодой застонал слегка,
Закачался, упал замертво;
Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.
(IV, 114)

Чамполи от повторов отказывается, а Гандольфи в свойственной ему манере стремится воссоздать атмосферу произведения и замедляет развитие действия аналогичными оригиналу повторами (переводчик добавляет еще один повтор: «s'abbattè» («повалился») и убирает «во сыром бору»):

¹⁷ Gandolfi G. *Lirici russi del secolo aureo*. T. 1. P. 132.

¹⁸ Nuova Antologia. 1903. 16 apr. P. 630.

Ed il giovine oprichnik diè un gemito,
Vacillò, s'abbatté già cadavere;
S'abbattè sulla gelida neve,
Sulla gelida neve come un giovane pino,
Come un giovane pino cui l'ascia
Abbia rotte l'audenti radici.¹⁹

Анализ показывает, какой кропотливый труд, какое глубокое осмысление материала вложены в переводы Гандольфи, который сознательно отошел от старой традиции «адаптированных» итальянских переводов XIX — начала XX века, примером которых служит старательная работа Чамполи. Гандольфи не только прекрасно знает русский язык, он проявляет глубокое уважение к творчеству Лермонтова и умеет находить эквиваленты для приемов фольклорной стилизации текста, то есть решает задачи, чрезвычайно сложные для любого переводчика.

¹⁹ *Gandolfi G. Lirici russi del secolo aureo. T. 1. P. 141.*

Асута Ямадзи
(*Университет Тюкё,*
Нагоя, Япония)

Переводы Лермонтова на японский язык в эпоху Мэйдзи

Особенности первых переводов произведений Лермонтова на японский язык обусловлены некоторыми специфическими тенденциями в японской литературе эпохи Мэйдзи (1868–1912). На тот момент прозаические жанры в Японии еще не получили своей устойчивой формы. Помимо этого, существовала и языковая проблема. Классический японский литературный язык «бунго» сложился к эпохе Хэйан (794–1192) и с тех пор не претерпевал значительных изменений. Как следствие, язык повседневного общения все дальше отходил от литературного. После окончания периода самоизоляции страны японские писатели были потрясены европейской цивилизацией и осознали определенную закоснелость своей национальной литературы. Это вызвало к жизни несколько направлений творческой мысли. Отдельные литераторы стали предпринимать попытки создавать японские прозаические произведения в характерных для европейцев жанрах. Другие пытались осмыслить классические жанры японской литературы в терминах европейской традиции. В то же время остро встала проблема глубочайших различий между литературным японским языком и разговорным. Для того чтобы сделать произведения более понятными рядовому читателю, в Японии конца XIX века возникло движение за приближение высокого литературного стиля к разговорному языку. Основателем этого движения является японский писатель Футабатэй Симэй, который внес значительный вклад в японскую литературу и как переводчик.

Указанные явления привели к тому, что из всего богатства европейской литературы в Японии эпохи Мэйдзи особым спросом пользовались прозаические произведения, написанные в строго очерченных жанровых рамках. Применительно к русской литературе это, в частности, означает, что наиболее востребованными оказались

не А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов, которые стояли у истоков современной русской литературы, а Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, А. П. Чехов, работавшие в устоявшихся рамках литературных жанров. Кроме того, как мы увидим в дальнейшем, еще одной особенностью японских литературных переводов является то, что одно и то же произведение переводили множество раз. Второстепенной причиной данного явления выступает конкуренция издательств. Основная же заключается в том, что различные переводы одного и того же произведения отличаются степенью архаичности японского языка. Иными словами, разные переводы одного и того же произведения могут звучать либо более современно, либо более приближенно к классическому «бунго».

После окончания периода самоизоляции первыми были переведены в Японии английские авторы. Это случилось в начале 1870-х годов. Вслед за Шекспиром пришли Чарльз Диккенс, Вальтер Скотт, Шарлотта Бронте, Роберт Льюис Стивенсон, Артур Конан Дойль, Оскар Уайльд. В середине 1870-х годов вслед за Жюлем Верном японцы узнали французских писателей: Виктора Гюго и Александров Дюма — отца и сына, Эмиля Золя, Альфонса Доде, Ги де Мопассана. А в первой половине 1880-х годов за переводом Шиллера появились переводы других немецких авторов — Гете и Гейне. Американцев начали переводить со второй половины 80-х годов XIX столетия: вслед за Эдгаром Алланом По в Японию пришли Натаниэль Готорн и Марк Твен. Хронологический порядок первых переводов русскоязычных авторов следующий: 1883 год — А. С. Пушкин¹, 1886 год — Л. Н. Толстой². Через два года — И. С. Тургенев³. Первый перевод М. Ю. Лермонтова появился в 1891 году. В 1892 году был переведен Ф. М. Достоевский⁴, а в 1893-м — Н. В. Гоголь⁵. М. Горького перевели в 1902 году⁶, а А. П. Чехова⁷ — годом позже. Мы видим, что Япония была лишена возможности воспринимать развитие русской литературы в «реальном времени». После открытия страны произведения разных эпох воспринимались вперемешку.

¹ Мэйдзики хоньяку бунгаку соугоу нэнпёу (Хронологическая таблица литературных переводов в эпоху Мэйдзи) / Под ред. Кавадо Митиаки, Накабаяси Ёсио, Сакакибара Таканори. Токио, 2001. С. 21.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 47.

⁴ Там же. С. 79.

⁵ Там же. С. 88.

⁶ Там же. С. 160.

⁷ Там же. С. 178.

В японской литературе особое место занимает перевод «Свидания» из «Записок охотника» Тургенева. Он был сделан уже в 1888 году писателем по имени Футабатэй Симэй, о котором мы говорили выше. Перевод «Свидания» знаменовал собой одну из первых побед движения по приближению литературного японского языка к разговорному. Тургенева переводили в течение всей эпохи Мэйдзи. Его произведения стали своего рода энциклопедией приемов построения романа. Как мы уже упоминали, японские писатели эпохи Мэйдзи интересовались жанровыми и тематическими особенностями произведений зарубежной литературы. Именно поэтому Пушкин, Гоголь, Лермонтов и до сих пор мало известны рядовым читателям. Они стояли у истоков современной литературы. Их поиски жанра не были актуальны для японских писателей конца XIX века. С учетом этого количество переводов Лермонтова вызывает удивление. Меньше чем за 20 лет было переведено около 14 произведений⁸. Всего же существует примерно 100 переводов стихотворных и прозаических произведений Лермонтова на японский язык (здесь и далее см. Приложение).

Интересно отметить, что не все они были сделаны с русского. Например, один из самых выдающихся писателей эпохи Мэйдзи — Мори Огай — перевел «Тамань» (1892) и «Фаталиста» (1907) с немецкого перевода⁹.

Первым произведением Лермонтова, переведенным на японский язык, была «Казачья колыбельная песня». Здесь необходимо заметить, что для поэтической системы японского языка характерна особая метрика, основанная на количестве слогов в строке. Саганоя Омуро точно передал колыбельный напев стихотворения в совершенно естественной для японского языка манере¹⁰. Случилось это в 1891 году.

На следующий год переводчица Коганэй Кимико перевела «Княжну Мери» из «Героя нашего времени»¹¹. Обратный перевод заглавия: «Записки на источниках». Как видим, тут на первый план выступает место действия, а не действующее лицо. В целом же только с 1891 по 1912 год различные повести из этого романа переводили пять раз. А сам роман целиком впервые появился на японском языке

⁸ Мэйдзи хонъяку бунгаку дзэнсю (Собрание литературных переводов в эпоху Мэйдзи) / Под ред. Кавадо Митиаки и Сакакибара Таканори. Токио, 1999. Т. 36. С. 356–357.

⁹ *Накабаяси Ёсио*. Коганэй Кимико яку «Ёкусэнки» (Перевод Коганэй Кимико «Записки на источниках») // Мэйдзи хонъяку бунгаку дзэнсю. Т. 36. С. 337–338.

¹⁰ Мэйдзи хонъяку бунгаку дзэнсю. Т. 36. С. 241–242.

¹¹ Мэйдзи хонъяку бунгаку соугоу нэнпё. С. 79.

в 1920 году благодаря переводчику Такасака Ёсиюки¹². В эпоху Мэйдзи были переведены три повести: «Княжна Мери» (см. выше), «Тамань» (1892, переводчик Мори Огай; 1903, переводчица Юкико) и «Фаталист» (1905 — Курибаяси Косон; 1907 — Мори Огай). «Тамань» и «Фаталиста» переводили дважды разные люди. Перерыв между двумя переводами для первого произведения составил 11 лет. Два перевода «Фаталиста» появились с разницей всего лишь в два года. Название последней повести сохранялось во всех переводах. А «Тамань» переводили описательно. В первый раз в названии фигурируют второстепенные персонажи. Перевод назывался «Контрабандисты». Во второй раз акцент был сделан на главном герое — «Двое суток на казенной квартире».

Причин таких повторных переводов несколько. Во-первых, они говорят о глубоком интересе к произведению. Во-вторых, некоторые из переводов отличаются степенью архаичности языка. В-третьих, иногда в разных переводах по-разному решаются стилистические проблемы.

Следующим прозаическим переводом был «Ашик-Кериб». Он тоже был переведен дважды. В 1895 году он появился как «Ашик-Кериб», а через 10 лет — как «Восточная сказка (Ашик-Кериб)». Такой интерес именно к этому произведению можно объяснить двояко. Возможно, переводчики сознательно выбирали короткие и при том полностью законченные произведения. Еще одно вероятное объяснение базируется на том, что второй переводчик изменил лермонтовский подзаголовок «Турецкая сказка» на заглавие «Восточная сказка». Можно допустить, что для второго переводчика интерес составляли представления России о Востоке. С другой стороны, и в самой Японии того времени был большой интерес ко всему экзотическому.

В 1904 году было переведено два стихотворных произведения. В феврале Касима Тэйгецу перевел «Кавказского пленника», в мае Нобори Сёму представил «Бородино». В обоих поэтических текстах присутствует тема войны. Как известно, русско-японская война разразилась в феврале того же года. Мы, конечно, не можем однозначно утверждать, что выбор переводчиков был обусловлен только интересом к военной тематике. Но никак нельзя исключить, что японских читателей интересовало отношение русских к войне, их поведение во время военных действий.

¹² Такасака Ёсиюки. Гэндай но эйюу (Герой нашего времени). Токио, 1920.

Говоря о больших поэмах Лермонтова, придется выйти за пределы эпохи Мэйдзи. Первым на японском языке вышел «Демон» в 1933 году. После этого поэму перевели еще три человека и издали пять раз. «Мцыри» был впервые переведен в 1948 году. Затем последовало еще три перевода для четырех изданий. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» впервые появилась на японском языке в 1958 году. Ее переводили трижды. А «Маскарад» был опубликован два раза, первый перевод — в 1974 году.

Бросается в глаза, что особое внимание переводчики Лермонтова уделили «Герою нашего времени». Этот роман переводили представители различных поколений. Некоторые из них шлифовали переводы одних и тех же глав по нескольку раз. По нашим неполным сведениям, «Героя нашего времени» в общей сложности переводили 19 человек. Это произведение выдержало 37 изданий, включая издания отдельных глав. Кроме того, зачастую различные авторы переводили одни и те же главы.

Приложение:

Переводы произведений Лермонтова на японском языке

Год	Произведение	Переводчик	Журнал / Издательство
1891	«Казачья колыбельная песня»	Саганоя Омуро	«Сёэнъэн эн»
1892	«Записки на источниках» («Княжна Мери»)	Коганэй Кимико	«Сигарами зоси»
1892	«Контрабандисты» («Тамань»)	Мори Огай	«Сигарами зоси»
1895	«Ашик-Кериб»	Кагэ Такэко	«Ура-нисики»
1903	«Сонет»	Касима Тэйгэцу	«Синсэй»
1903	«Двое суток на казенной квартире» («Тамань»)	Юкико	«Гундзикай»
1904	«Кавказский пленник»	Касима Тэйгэцу	«Бунгэйкай»
1904	«Бородино»	Нобори Сёму	газета «Ёмиури»
1905	«Восточная сказка» («Ашик-Кериб»)	Саганоя Омуро	«Бунгэй курабу»
1905	«Фаталист»	Курибаяси Косон	«Синкобунрин»
1906	«Портрет» (?)		
1907	«Фаталист»	Мори Огай	«Мёдзё»

Проблемы рецепции

1920	«Герой нашего времени»	Такасака Ёсиюки	Эцудзандо
1922	«Отрывок из едва начатого романа» (?)	Кикиути Масаясу	Дзэнбунся
1924	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Кинсэйдо
1925	«Тамань»	Накамура Хакуё	Киндайся
1928	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Иванами
1933	«Демон», «Стихотворения Лермонтова»	Курахара Корэхито	Кайдзося
1936	«Тамань»	Ёнэкава Масао (Кавадэ-сёбо)	
1938	«Герой нашего времени»	Умэда Кан	Кайдзося
1939	«Стихотворения Лермонтова»	Окудзава Бунро, Ниситани Ёсио	Хакусуйся
1942	«Эпизод в пути» (?)	Суга Кансэй	Хакуёся
1948	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Иванами
1948	«Герой нашего времени»	Умэда Кан	Косэйся
1948	«Мицери», «Демон»	Китагаки Нобуюки	Нихон-хёронся
1948	«Мицери», «Демон»	Итидзё Масами	Асама-сёбо
1948	«Вадим»	Итидзё Масами	Якумо-сётэн
1948	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Сисакуся
1949	«Герой нашего времени»	Такахаси Сёхэй	Акацуки-сёбо
1950	«Герой нашего времени»	Китагаки Нобуюки	Нихон-хёронся
1951	«Мицери», «Демон»	Итидзё Масами	Иванами
1951	«Кавказский пленник»	Канэко Юкиико	Коминэ-сётэн (Всемирная литература — детям)
1951	«Княжна Мери»	Накамура Хакуё	Хата-сётэн
1952	«Стихотворения Лермонтова»	Инада Садао	Согэнся
1952	«Герой нашего времени»	Сибата Рэндзабуро	Хобункан
1953	«Контрабандисты» («Тамань»)	Мори Огай	Согэйся
1953	«Тамань»	Накаяма Сэйдзабуро	Кавадэ-сёбо
1954	«Герой нашего времени»	Итидзё Масами	Кадокава
1957	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Сюдося
1958	«Герой нашего времени»	Накамура Тору	
1958	«Песня про царя Ивана Васильевича ...»	Дзиндзай Киёси	Кавадэ-сёбо

1961	«Тамань», «Фаталист»	Канэко Юкихико	Гакусэйся
1962	«Герой нашего времени», «Демон»	Китагаки Нобуюки	
1962	«Кавказский пленник», «Беглец», «Мцыри»	Канэко Юкихико	
1962	«Песня про царя Ивана Васильевича...»	Итидзэ Масами	
1962	«Стихотворения»	Инада Садао, Одзава Масао	
1962	Белинский. «Про Лермонтова»	Иида Норикадзу	Тикума-сэбо
1964	«Герой нашего времени»	Накамура Хакуё	Хэйбонся
1964	«Герой нашего времени»	Накамура Тору	Гакусюкэнкюся
1966	«Сборник стихотворений»	Инада Садао, Дзиндзай Киёси, Итидзэ Масами	Хэйбонся
1968	«Девочка Бэла» («Бэла»)	Накамура Хакуё	Сёгакукан
1968	«Ашик-Кериб»	Дзиндзай Киёси	Кэнсю-сюппан
1969	«Герой нашего времени»	Китагаки Нобуюки	Коданся
1969	«Стихотворения Лермонтова»	Дзюгэ Такаси	Кавадэ- сёбосинся
1969	«Сборник стихотворений»	Кимура Хироси	Синтёся
1971	«Герой нашего времени»	Накамура Ёсикадзу	Тюо-коронся
1973	«Герой нашего времени»	Китагаки Нобуюки	
1973	Анненский. «Юмор Лермонтова»	Кавабата Каори	Тикума-сэбо
1974– 1976	«Герой нашего времени», «Панорама Москвы», «Маскарад», «Письма Лермонтова»	Окабаяси Куми	
1974– 1976	«Стихотворения первой половины творчества Лермонтова», «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Гамбовская казначейша», «Беглец»	Мурай Такаюки	
1974– 1976	«Стихотворения второй половины творчества Лермонтова»	Оохаси Тиаки, Кусака Сотокити	
1974– 1976	«Кавказский пленник», «Исповедь», «Хаджи Абрек»	Кусака Сотокити	

Проблемы рецепции

1974– 1976	«Демон», «Мцыри»	Икэда Кэнтаро, Оохаси Тиаки	Коува-до
1978	«Герой нашего времени»	Накамура Тору	Гакусюкэнкюся
1979	«Герой нашего времени»	Кавабата Каори	Коданся
1980	«Герой нашего времени»	Эгава Таку	Сюэйся
1981	«Герой нашего времени»	Накамура Тору	Иванами
1984	«Штосс»	Мацухаси Каору	Тосё-канкоукай
1986	«Дом штосса» («Штосс»)	Ваганабэ Сэцуко	Попурася
1991	«Герой нашего времени»	Эгава Таку	Сюэйся
2013	«Маскарад»	Ясуи Акихиро	Мэйсо-сюппан

Курулай Уразаева
(Евразийский национальный
университет им. Л. Н. Гумилева,
Астана, Казахстан)

Текстология, художественный перевод и проблема издания произведений Лермонтова на казахском языке

Обзор изданий произведений Михаила Лермонтова на казахском языке убеждает в необходимости текстологической работы и важности учета научного переводоведения, способствующего составлению критически установленного собрания произведений русского поэта на казахском языке¹.

В казахских переводах Лермонтова прослеживаются следующие тенденции. Это обращение переводчиков к разным произведениям поэта в зависимости от культурной политики, особое значение переводческого опыта Абая, содержащего поливариативность интерпретаций оригинального текста и переводческих стратегий², доминирование в переводческой практике казахских поэтов стратегии буквального перевода.

Абай (Ибрагим) Кунанбаев был первым переводчиком русского классика на казахский язык. За период с 1880-х по 1900-е годы Абай осуществил 31 перевод произведений Лермонтова³. Начало XX века ознаменовалось переводом Ш. Букеевым неизвестной до этого времени казахскому читателю поэмы Лермонтова «Беглец» (1837–1838). В 1914 году в Оренбурге вышла книга Б. Утетлеуова,

¹ До сих пор три стихотворения Абая публикуются как переводы Лермонтова. Между тем стихотворение «Ауру жүрек ақырын соғайды жай» не является переводом «Смерти поэта»; «Адамның кейбір кездері» не является переводом стихотворения «Журналист, читатель и писатель»; «Ерекше естен кетпес қызық қайда» не является переводом «Молитвы» («В минуту жизни трудную...»).

² Переводы Абаем Лермонтова стали самостоятельным объектом нашего исследования в докладе, апробированном на московской сессии научной конференции.

³ Эта цифра включает и неоднократные переводы Абаем одних и тех же текстов стихотворений Лермонтова.

включавшая перевод баллады «Три пальмы» (1839). Новую волну интереса к переводам Лермонтова отражают 1920–1930-е годы. А. Тажибаев в 1929 году перевел стихотворение «На севере диком стоит одиноко...» (1841), К. Тогузаков в 1936-м — поэмы «Аул Бастунджи» (1833–1834) и «Демон» (1829–1839). Следует назвать также имена репрессированных поэтов М. Жумабаева, М. Дулатова, И. Джансугурова. Неудивительно, что переводы стихотворений «Узник» (1837) и «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) Жумабаевым, стихотворений «Дитя в люльке» (1829) и «Спор» (1841) Дулатовым⁴ пришли к казахскому читателю в составе «возвращенной литературы». Однако в современные издания Лермонтова на казахском языке входят не все эти переводы, их можно найти в составе антологий упомянутых казахских поэтов. Ряд переводов Джансугурова содержит ошибки в отсылках к оригиналу. Так, в издании 1958 года⁵ в разделе «Из Лермонтова» стихотворение «Түткын» представлено как перевод пушкинского «Узника». Переводом же «Узника» Лермонтова (1837) является стихотворение «Тілек» («Желание»), но это не лермонтовское «Желанье» («Отворите мне темницу...», 1832). Одной из причин ошибки, вероятно, явилось то обстоятельство, что первые четыре стиха в «Узнике» и «Желаньи» Лермонтова совпадают. Джансугуров перевел также стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» (1837; перевод выполнен в 1937 году)⁶, «Чаша жизни» (1831)⁷, «Кинжал» (1838)⁸, поэмы «Черкесы» (1828)⁹, «Кавказский пленник» (1828), «Измаил-Бей» (1832). В 1930-е годы К. Тайчиковым был переведен «Герой нашего времени». В конце тридцатых годов К. Аманжолов перевел стихотворения «Кинжал» (1838), «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..», 1836), «Смерть поэта» (1837), «Узник», «Дары Терека» (1839), «Родина» (1841), «Парус» (1832), «В альбом» («Нет! — я не требую вниманья!..», 1830), «Спор», отрывок из поэмы «Демон» (6-я редакция, 1838), драму «Маскарад» (1835–1836)¹⁰.

В период расцвета соцреализма заметное влияние произведений русского поэта на казахскую литературу было обусловлено

⁴ Дулатов М. Шығармалары. Алматы, 1991. С. 384.

⁵ Жансүгіров І. Шығармалар. Өлеңдер мен поэмалар. Алматы, 1958.

⁶ Там же. С. 590–591.

⁷ Там же. С. 593.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 594–602.

¹⁰ Аманжолов Қ. Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. Алматы, 2001. Екінші том. Аудармалар, драмалық шығармалар.

романтической эстетизацией свободы. Так, стихотворения «Узник», «Пленный рыцарь» (1840?), «Соседка» (1840) сыграли важную роль в истории создания стихотворений С. Сейфуллина «Соскучился я», «Мой крылатый скакун», «Побег из тюрьмы», «Из заточения». Безусловным было влияние Лермонтова и на формирование поэта Т. Жарокова.

С момента празднования 125-летия со дня рождения Лермонтова в 1939 году наметилась тенденция выпуска юбилейных изданий. Так, в Казахстане был издан однотомник, объединивший 12 поэм и около 40 стихотворений Лермонтова. Девять из них были известны по прежним переводам Абая, остальные принадлежали молодым поэтам Т. Жарокову, К. Аманжолову, А. Сарсенбаеву, Д. Абилеву, К. Тогузакову. Впервые были опубликованы переводы стихотворений и поэм Лермонтова («Прощай, немая Россия...» (1841), «Мцыри» (1839) и др.). Вполне объяснимо, что в годы Великой Отечественной войны возник интерес к произведениям Лермонтова, воплощающим патриотическую тематику. Так, в 1941 году в переводе Г. Орманова появилось «Бородино» (1837). В том же году в переводе К. Аманжолова вышел «Маскарад».

«Оттепель» была отмечена расширением состава казахских переводов Лермонтова. В 1951 году был опубликован однотомник лирики в переводах казахских поэтов, в 1953-м в новом переводе Ж. Саина вышел роман «Герой нашего времени». В 1950-е годы К. Бекхожиным была переведена поэма «Демон». В 1965-м вышел новый сборник переводов из Лермонтова («Лирика»). В 1956-м были изданы «Сочинения» Лермонтова в двух томах, куда вошли двенадцать поэм и более ста стихотворений. Ряд произведений был представлен в нескольких переводах. В 1970-е годы выходит двухтомное собрание сочинений Лермонтова¹¹, в 2004-м — однотомник, куда вошли новые переводы стихотворений¹².

Для казахских изданий Лермонтова характерна разная степень полноты переводов. Так, длительное время вне зоны внимания переводчиков оставались произведения русского поэта 1828 года. В период расцвета художественного перевода в 70-е годы XX века произведения русского классика приходят к казахскому читателю практически в полном объеме. Высокое качество художественного

¹¹ Лермонтов М. Ю. Таңдамалы. Екі томдық. Өлеңдер, шағын поэмалар. Бірінші том. Алматы, 1977; Лермонтов М. Ю. Таңдамалы. Екі томдық. Поэмалар. Екінші том. Алматы, 1977.

¹² Лермонтов М. Ю. Өлеңдер. Поэмалар. Біздің заманның қаһарманы. Астана, 2004.

перевода обеспечили К. Шангытбаев, Ж. Нажимеденов, Т. Алимкулов, Г. Каирбеков, С. Жиенбаев, С. Мауленов, Д. Абилов, Т. Молдагалиев, М. Алимбаев, К. Мырзалиев, К. Жумагалиев, А. Дуйсенбиев, Ж. Омирбеков, Х. Ергалиев, А. Абайдильданов, Ф. Онгарсынова.

Перейдем к анализу переводов, взяв для примера несколько стихотворений Лермонтова.

«Дитя в люльке» (1829) известно в интерпретации Абая («Кен жайлау – жалғыз бесік жас балаға», 1880)¹³ и переводе М. Дулатова («Бақытты бала», 1913). Использование Абаем личных форм, апелляция к воображаемому собеседнику отражают традицию мусульманской культуры, для которой внутренний опыт, природа и история – источники знания, фиксирующего знаки конечной реальности. В лермонтовском стихотворении, которое, в свою очередь, является переводом двустушия Шиллера, «отсутствует слово “unendlich” (бесконечный), дважды повторенное Шиллером и усиливающее противопоставление “люльки” и “мира”»¹⁴. В переводе Абая мысль о завершенности бытия усилена. Абстрактному миру понятий и представлений романтизма в философии Абая противопоставлены *тишина и покой*.

Для стратегии точного перевода Дулатова¹⁵ характерно сохранение композиции оригинала. Однако понятие простора связано не только с пространством детской люльки, но и с понятием свободы («еркін»). Вместе с тем речь идет о жизни обыденной («қара дүние»). Если в переводе Абая возникает образ мира, подчиненного всевышней воле, то у Дулатова мир вполне конкретен. Переводчики создают романтическую картину мира, используя оппозиции *просторно / тесно, ребенок / муж*, но стиль переводов различен. Так, высокий стиль Абая ориентирован на поэтику мифа, а Дулатов описывает взросление, опираясь на опыт человеческой биографии.

«Чаша жизни» (1831) переведена Джансугуровым («Тұрмыс тостағаны»). Максимальная точность в передаче поэтического сюжета сопровождается здесь усилением экспрессии и введением ряда уточняющих деталей. Так, «завязка» на глазах превратилась у казахского переводчика в туго затянувшую глаза повязку («Таңылғын мықты көз байлау»). Обобщающее «всё» («И всё, что обольщало

¹³ Абай (Ибраһим). Құнанбайұлы. Шығармаларының екі томдық толық жианғы. Алматы, 2005. Т. 2. Өлеңдер мен аудармалар. Поэмалар. Қара сөздер. С. 40.

¹⁴ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 140 (статья Н. Н. Мотовилова).

¹⁵ Дулатов М. Шығармалары. С. 338.

нас» — I, 206) в казахском переводе конкретизировано: «всё, обман, блеск» («Баршасы, алдау, жаркылдау»). Личное «мы» у Лермонтова в известной степени нейтрально с эмотивной точки зрения. В русском тексте описано развенчание иллюзии, в казахском переводе она превратилась в заблуждение. Это передано через введение личной реакции: «мы довольны» («біз құмар»). Неразрешимость конфликта у Лермонтова («Что в ней напиток был — мечта, / И что она — не наша!» — I, 206) усугубляется в переводе усилением негативной семантики: «пустая мечта» («құр қиял»). Таким образом, способом создания романтического конфликта в казахском переводе становится иная форма эстетической отчужденности, детализированная и социально ориентированная.

«Парус» (1832). В переводе Абая («Жалау», 1899)¹⁶ объединены две стратегии. Перевод первых двух строф можно охарактеризовать как точное воспроизведение заданного оригиналом романтического двоемира. Символические образы, метафоры, семиотика счастья — все это близко к оригиналу, сохранен и перекрестный способ рифмовки. Но если русский романтический герой «выламывается» из мира, то переводчик проповедует гармонию высшего миропорядка. В буквальном переводе Аманжолова¹⁷ символический смысл оригинала оказывается обедненным.

Стихотворение «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..», 1836) известно в переводе Абая («Көнлім менің қараңғы. Бол, бол, ақын», 1893)¹⁸. Игре роковых страстей оригинала здесь противопоставлена философия обыденного сознания, конструирующая мир простых чувствований и переживаний. Философская концепция перевода исключает универсализм в проявлении чувств. Байронический романтизм с демонической сокрушительной силой страсти обретает в переводе элегическое звучание. Возможность успокоения, обретения покоя восходит в лирике Абая к реликтам мусульманского сознания.

Высокий романтический слог оригинала определяется введением абстрактно-возвышенной темы мрака, эстетически отчужденного образа «золотой арфы», мистической темы «рока», использованием старославянского «персты» и кратких форм прилагательных.

¹⁶ *Абай (Ибраһим)*. Құнанбайұлы. Шығарамаларының екі томдық толық жианғы. Т. 2. С. 48.

¹⁷ *Аманжолов Қ.* Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. С. 64.

¹⁸ *Абай (Ибраһим)*. Құнанбайұлы. Шығарамаларының екі томдық толық жианғы. Т. 1. С. 144.

Для перевода К. Аманжолова¹⁹ симптоматичен физиологический синкретизм чувственных впечатлений: «душа моя больна» («жаралы жаным менің») — сказано здесь; «золотая арфа» заменена на «золотую руку» («алтын колына») певца. У Лермонтова сказано: «Как мой венец, / Мне тягостны веселья звуки!» (II, 77). Переводчик заменяет метафорическое «венец» более конкретным словом: «как моя судьба» («тағдырымдай») и, избегая сильной экспрессии, видоизменяет следующий стих: «Мне чуждо веселье» («Маған жат шаттық»). Усиление эмоциональной связи с певцом создается за счет притяжательного «күрбым» («сверстник мой»). В переводе дважды возникает сравнение с ядом. Кроме «кубка смерти, полного яда», появляется «пропитанная ядом душа» («Сіңіріп көп қасірет жұтқан ұдай») — словом «яд» заменено лермонтовское «страданья». Таким образом, романтическая поэтика оригинала в переводе стала тяготеть к предметной описательности.

Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) переведено М. Жумабаевым²⁰. Композиция оригинала, представляющего собой исповедь перед имплицитным «собеседником», построена на контрасте. Это, с одной стороны, пейзажная зарисовка, где цветопись создается с помощью конкретных определений и метафорических эпитетов, и, с другой стороны, возвышенное откровение. Темы христианско-православного смирения, обретения истины, соединения «земли» и «неба» в личном опыте, гармонии «я» и «божества» служат формированию образа иного мира, «мирного края».

Жумабаев воссоздал цветопись оригинала, но заменил «малиновую сливу» черемухой, белизну которой сравнил со сметаной («мойыл каймақ»). «Румяный вечер» переведен как «қырмызы кеш». «Қырмызы» — красный шелк, здесь возникает ассоциация с чем-то дорогим, роскошным, изысканным. Переводчик оперирует представлениями об атрибутах красоты утилитарного свойства, в создании пейзажа доминирует реалистическая тенденция. Романтический мотив «смутного сна» Жумабаев заменил «смутными мыслями». Сuggestивность оригинала сменяется в переводе семиотикой сакрального белого цвета — мистического цвета луны. Лермонтовскому смирению душевной тревоги в переводе противопоставлено «успокоение строптивой души».

¹⁹ Аманжолов К. Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. С. 54.

²⁰ Жумабаев М. Шығармалары. Алматы, 1989. С. 363.

Разрешение лирического сюжета в оригинале происходит как откровение, обретение Бога в душе. В переводе: «Счастье, которое я словно нашел на земле, / Вижу на лице твоём, Создатель». Типичный для созерцательной психологииномада мотив проецирования событий внутреннего мира на мир внешний представлен как кажимость. Суггестивность, ощущение зыбкости счастья подчеркивается симметрией космической вертикали и семиотикой отражения. Таким образом, романтическая линия оригинала сохраняет в переводе свои ключевые концепты.

«Смерть Поэта» переводили И. Джансугуров и К. Аманжолов²¹. Близость двух переводов обращает на себя внимание. Стих «Судьбы свершился приговор!» (II, 84) сохранил патетическую окраску у Аманжолова. У Джансугурова мотив злобной «потехи» осмыслен в концептах национальных ценностных понятий: «(устроили) забаву из головы мужчины для насмешников». Констатирующее «убийца» в переводах казахских поэтов заменено синонимическими «злодей, палач» (у Джансугурова «бесчестный и бездушный»). Саркастическое «И что за диво?..» в переводе облечено в инвективное «позор». В переводе Джансугурова: «Сердце бьется тихо», у Аманжолова: «Разве дрогнет сжавшееся сердце» (дословно «куыс жүрек» — «тесное, узкое сердце»). Понятие «тесного» в логике суфизма — атрибут иного мира. Джансугуров осмыслил смерть Поэта как трагедию ухода в иной мир: «Зачем перешел (он) в иной тесный мир?». Если Джансугуров вводит образ могилы, заключившей в объятия героя, то «приют» оригинала Аманжолов передал через образ «тесной клетки». В переводе Джансугурова возмездие — кара суда небесного — превратилось в наказание «преисподней».

Для перевода Джансугурова симптоматична оппозиция «белого» и «черного»: «Если вы даже всю черную кровь прольете (на поэта), / Белую кровь поэта никто не сможет смыть». Аманжолов передает неразрешимость конфликта через оппозицию «нечистой крови злодеев» и «священной крови поэта». Таким образом, пафос лермонтовского отрицания, его гневная инвектива (сложная для перевода из-за использования архаической лексики, с помощью которой создается высокий стиль) транспонированы в переводе в обличительную интонацию.

Особый интерес представляет стихотворение Абая «Ауру жүрек ақырын соғады жай...» (1898). В современных изданиях оно

²¹ Аманжолов Қ. Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. С. 54–57.

опубликовано как оригинальное стихотворение Абая²², хотя длительное время оно считалось переводом «Смерти поэта». Составителями современного издания Абая была проделана большая сопоставительная работа по установлению самостоятельного характера произведения²³.

«Узник» известен в переводах М. Жумабаева²⁴, И. Джансугурова²⁵ и К. Аманжолова²⁶. Интересны различия в интерпретации романтического хронотопа. Так, перспектива «дали» усилена в переводе Жумабаева экспрессией «чужбины»: «Черноглазую на чужбине, наверно, целует чужак, чужеземец». Здесь интенсификация «чужого» в поэтическом контексте семантически тождественна созданию впечатления о «враждебном». Переводчик стремится подчеркнуть трагическую неразрешимость конфликта. Звукопись в передаче ритма шагов часового свидетельствует о мастерстве казахского поэта. Джансугуровым только первые четыре строки воспроизведены точно, после чего переводчик обратился к нетипичной для него стратегии вольного перевода, с введением образов «морья», «паруса», «фонтана», «свободы». Буквальный перевод Аманжолова не привел к воссозданию романтической поэтики.

«Кинжал» (1838) был переведен Абаем («Канжар», 1896)²⁷. Составители издания Кунанбаева считают, что это точный перевод, но четвертая строфа осталась непереведенной²⁸. В аллегорическом образе кинжала сфокусированы темы войны и любви. Точность перевода обусловлена введением нескольких оппозиционных пар: это грузин-кузнец и воинственный черкес, это кинжал, созданный «сгоряча» и «для мести», это антиномия любви (блеск «черных глаз» напоминает сверкающую сталь кинжала; «нежная рука» преподносит орудие убийства). Эквивалентно передана романтическая поэтика оригинала. Перевод не утратил семантической и экспрессивной полноты оригинала, несмотря на то что Абай не перевел последнюю лермонтовскую строфу.

«Кинжал» переводили также Джансугуров и Аманжолов. Сентиментально-элегическая окраска лермонтовской формулы «светлая

²² *Абай (Ибраһим)*. Құнанбайұлы. Шығармаларының екі томдық толық жианғы. Т. 2. С. 24.

²³ См.: Там же. С. 195–196.

²⁴ *Жұмбаев М.* Шығармалыры. С. 354–355.

²⁵ *Жансүгіров І.* Шығармалар. Өлеңдер мен поэмалар. С. 594.

²⁶ *Аманжолов Қ.* Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. С. 57.

²⁷ *Абай (Ибраһим)*. Құнанбайұлы. Шығармаларының екі томдық толық жианғы. Т. 2. С. 11.

²⁸ См.: Там же. С. 178.

слеза — жемчужина страдания» (II, 108) у Джансугурова заменена иным эмоциональным тоном: «жемчужина — искра моего внутреннего пламени» («Ішкі өргім ұшқыны еді маржан»). «Любви залог немой» превратился в «мирную жизнь» («бейбіт өмір»). Констатирующая строка: «Как ты, как ты, мой друг железный» получила в переводе характер риторического вопроса: «Каков ты? Каков ты, мой друг железный?» («Сен қандайсың? Қандайсың, достым темір?»). Поэтика недосказанности в переводе риторически оправдана предшествующим развитием лирического сюжета. Стратегия буквального перевода Аманжолова создает речитативно-медитативный стиль.

Выполненный Абаем сокращенный перевод стихотворения «Дары Терека» (1839) («Теректің сыйы», 1898)²⁹ в примечаниях к изданию 2005 года определен как вольный. Такая характеристика основана на кардинальном сокращении содержания, редукции строф, отсутствии образа Дарьяла. Однако Абай воспроизводит содержание оригинала достаточно точно: показан образ старого Каспия, сначала томного и дремлющего, но оживающего в страсти, когда дикий Терек готов расстаться с главным даром — прелестной казачкой. Применение Лермонтовым тройного фольклорного повтора при описании преображения Каспия заменено в переводе дихотомией *молчание / оживление*. Однако метаморфоза старца и дикость неукротимого Терека, все сметающего на своем пути, льстивая речь притворяющегося кротким в нужный момент Терека, описание его сказочного рождения — эта романтическая картина воссоздана казахским поэтом, точно выбирающим и гиперболические детали, и способ снятия лирического напряжения. Абай не вводит портрет кабардинца и казачки, трансформирует дары Терека, называет казачку этнонимом казашка-русская. У Аманжолова, чья переводческая стратегия отличается буквализмом, создание эпической картины Кавказа обретает характер повествования, в котором преобладают описательные элементы.

«Спор» (1841) был переведен М. Дулатовым в 1913 году³⁰. Эпическая наррация интерпретирует конфликт в реалистическом плане: идет выяснение, кто же сильнее, кто одолеет. Романтическая топика Востока снята. Литературный образ «дряхлого Востока», стилизованного, овсянного легендой, в переводе резко изменился из-за введения уничижительного эпитета: «безумный Восток»

²⁹ *Абай (Ибраһим)*. Құнанбайұлы. Шығармаларының екі томдық толық жианғы. Т. 2. С. 25–26.

³⁰ *Дулатов М.* Шығармалары. С. 335–336.

(«Алжыған Күншығыс»). Перевод Жансугурова неполный: в нем отсутствует образ генерала, начиная со стиха «Веют белые султаны» (II, 195) оригинал остался непереверденным.

«Родина» известна в переводе К. Аманжолова³¹. Стратегия буквального перевода оправдана в части, воссоздающей пейзажную картину. Пластичность лермонтовского письма, импрессионизм, контраст возвышенной и бытовой лексики в переводе искажены стилистически сглаженной, риторически организованной интонацией. В тексте Лермонтова важна поэтика недосказанности: «Но я люблю — за что, не знаю сам...» Аманжолов заменяет эту риторическую форму прямым вопросом. «Странная любовь» трансформирована у Аманжолова в любовь, удивляющую героя («таңғаларлық»). Национальный колорит оригинала нивелирован в переводе, что объясняется отсутствием эквивалентной лексики.

Итак, сопоставительный анализ интерпретации произведений Лермонтова казахскими переводчиками продемонстрировал их близость, обусловленную национальной общностью, которая в большей мере, чем индивидуальные особенности казахских поэтов, определяет характер переводов и объясняет выбор в качестве объектов перевода одних и тех же текстов. Исключение составляют переводы Абая, с отличающей их вариативностью осмысления романтической поэтики. Составление наиболее полного свода казахских переводов Лермонтова способствует подготовке к изданию критически установленного собрания произведений русского поэта на казахском языке.

³¹ Аманжолов Қ. Аудармалар. Екі томдық шығармалар жинағы. С. 61–62.

Н. К. Жакова
(Санкт-Петербургский
государственный университет,
Россия)

**К проблеме воссоздания восточного колорита
поэмы Лермонтова «Демон»
в чешском переводе 2012 года**

В Чехии творчество Лермонтова всегда пользовалось большим вниманием. К «Демону» отношение было особым (думается, что такого мы не встретим больше нигде в мире): за полтора века было создано девять переводов поэмы (1863, 1872, 1897, 1906, 1908, 1909, 1939, 1979, 2012). Каждый из них несет на себе печать своего времени и отражение личности переводчика¹. Все они выполнены с большим старанием, ответственностью, внимательным отношением к идейному богатству переводимого произведения и его художественным особенностям, что всегда отличало представителей чешской переводческой школы. Последний перевод принадлежит нашему современнику Милану Дворжаку, который известен как переводчик «Горя от ума» и «Евгения Онегина», но, пожалуй, еще большую популярность ему принесло исполнение под гитару песен русских бардов — Окуджавы, Галича, Визбора и особенно Высоцкого в собственных переводах. Русскую культуру и жизнь России Дворжак знал не понаслышке: в начале 1960-х годов он учился в московской школе вместе со своим старшим братом Либором (тоже переводчиком с русского), когда их отец был послом Чехословакии в СССР².

М. Дворжак приступал к «Демону», имея за плечами огромный переводческий опыт. Своему переводу он предпослал небольшое

¹ Подробнее об истории переводов «Демона» на чешский язык см.: Жакова Н. К. Чешские переводы «Демона» и его восприятие у чехов // Жакова Н. К. Из истории чешско-русских литературных взаимосвязей: Учебное пособие. СПб., 2010. С. 92–111.

² О М. Дворжаке см.: Сергиенко О. С. Современные чешские переводчики русской литературы Либор и Милан Дворжаки // V Андреевские чтения: Славянские литературы и литературные взаимосвязи. СПб., 2013. С. 63–71.

введение, в котором знакомил читателей с биографией Лермонтова и творческой историей поэмы. О главном герое он писал: «Герой ее — бунтарски мятежный, свободолюбивый, однако одновременно смотрящий свысока на тщетные усилия и копошение смертного мира, что рождает в его холодном критическом уме одно разочарование.

Либеральная часть русского общества восприняла поэму как выкрик протестующей личности, которая не желает подчиняться царящим в мире тупым законам и обычаям и которая хочет добиться индивидуальной свободы, хотя одновременно понимает всю безнадежность своих надежд»³.

О самом переводе «Демона» можно сказать, что это полноценный художественный перевод, выполненный со всей возможной тщательностью и добросовестностью. М. Дворжак стремится к воссозданию поэтического строя поэмы и ее структуры, строго придерживаясь заданных автором рамок и не позволяя себе вольностей и отступлений. Выдержана авторская разбивка на главы, сохранено количество строк в каждой из них, воспроизводится оригинальный ритм, изысканное чередование рифмующихся строк и сама рифма.

Дворжак идет по пути полного и возможно точного воспроизведения оригинала. Минимальны ошибки, вызванные непониманием текста. Немногочисленны стилистические отступления, связанные с передачей предельной концентрированности и сжатости лермонтовского выражения: не всегда удается сохранить афористичность лермонтовских строк. Бросается в глаза определенное опрошение, прозаизация языка перевода по сравнению с оригиналом. Переводчик стремится приблизить произведение к современному читателю, он хочет говорить с ним на свойственном ему языке. Однако в данном случае это ведет к отходу от лермонтовского стиля. Исследователи поэмы Лермонтова всегда указывали на то, что ее стиль — монументально-величавый и что сама эта величавость связана с содержанием поэмы, несет на себе отпечаток вечности и неизменности бытия. Образ ее героя — величественно-трагичный — тоже требовал соответствующих средств выражения. По словам В. Г. Белинского, «этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями, как в “Шильонском узнике”, звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонируют с сосредоточенным чувством,

³ *Lermontov M. J. Démon. Praha, 2012. S. 6.* Далее перевод М. Дворжака цитируется по этому изданию.

несокрушимую силою могучей природы и трагическим положением героя поэмы»⁴. Дворжак переводит поэму тоже четырехстопным ямбом, но передать отрывистую мужскую рифму в конце строки ему не позволяет сам строй чешского языка, где ударение падает на первый слог, и для передачи мужской рифмы следует ставить в конце строки односложное слово, что далеко не всегда возможно.

Соединение простоты и величия — редкое сочетание, которое весьма трудно передать в переводе. Простота заключена в неусложненной синтаксисе, а величие возникает благодаря использованию лексического богатства русского языка с его церковнославянизмами. Этот слой лексики полностью отсутствует в чешском языке; все переводчики пытались компенсировать его за счет книжных слов и выражений. (Впрочем, книжности не чуждались и русские поэты.) На этом пути Дворжак не всегда находит должное стилистическое соответствие Лермонтову.

О восточном колорите поэмы Лермонтова «Демон» говорилось неоднократно. В самом деле, мы встречаем здесь и прямое обозначение поэмы в ее подзаголовке («Восточная повесть»), и лексические элементы, передающие восточные реалии, и имена собственные и географические названия, связанные с Кавказом, но главное — это восточный менталитет, свойственный жителям кавказских гор и долин.

Проще всего выделить специфические восточные реалии, то есть слова, в которых запечатлены культурные и бытовые особенности жизни народов, в данном случае народов Кавказа. Особенность их использования в поэме Лермонтова заключается в том, что для русского читателя они являются чужими реалиями, требующими пояснений, что и делает Лермонтов в постраничных примечаниях, разъясняя смысл таких понятий, как чадра, зурна, чуха, папаха, чингар, звонкие стремена.

Отношение разных чешских переводчиков поэмы «Демон» к этим восточным реалиям сходно: они им чужды, малопонятны, и в ряде случаев они их опускают или заменяют словом известным, приблизительно передающим их смысл. Это относится, прежде всего, к бытовым реалиям — названиям деталей одежды, музыкальных инструментов, видов оружия.

Следует отметить, что Лермонтов, как и Пушкин, вводит восточные реалии в свои произведения очень осторожно, не

⁴ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 543.

перегружая ими текст и не отвлекая на них внимания читателей. В «Демоне» таких слов-реалий всего 15 (для сравнения, у Пушкина в «Кавказском пленнике» и в «Бахчисарайском фонтане» — по восемь).

Для воссоздания восточного колорита поэмы «Демон» введение реалий в текст перевода желательно, ибо сам колорит весьма важен для художественного строя поэмы. Болгарские исследователи безэквивалентной лексики С. Влахов и С. Флорин убеждены в том, что специфическая окрашенность восточных реалий вместе с характерными именами собственными и всем тоном повествования и создают восточный колорит. По их мнению, «колорит является частью значения, а, следовательно, подлежит переводу наряду с семантическим содержанием слова»⁵. Чешские переводчики, как правило, сужают круг восточных реалий поэмы «Демон», сохраняя лишь некоторые из них. Наиболее полно их воспроизводил Й. Гора в своем классическом переводе «Демона», сохраняя и все разъяснения этих реалий, данные Лермонтовым.

Среди восточных реалий есть ряд таких, которые уже были известны чешским читателям еще до первого перевода «Демона», появившегося в 1863 году. Свою роль здесь сыграли многочисленные чешские переводы повестей А. Бестужева-Марлинского с их восточным колоритом (с 1837 до 1857 год появилось 14 их публикаций). В 1841 году в Чехии вышла даже небольшая книжечка пояснений к повести «Мулла Нур» под названием «Картины Кавказа, или Описание нравов и обычаев в горах Кавказских в произведении “Мулла Нур”». На чешский язык также были переведены и опубликованы восточная повесть Сенковского «Антар» (1847) и поэма Подолинского «Гури» (1854). Начиная с 30-х годов XIX века чехи знакомились с творчеством Пушкина, в 50-е годы четырежды публиковались переводы «Бахчисарайского фонтана» и столько же раз — «Кавказского пленника». В эти же годы в чешских журналах появляются поэмы Лермонтова «Мцыри» (1853) и «Хаджи Абрек» (1859), стихотворения «Три пальмы», «Пророк», «Спор», «Ветка Палестины» (1857), отдельные части «Героя нашего времени» — «Тамань», «Бэла», «Княжна Мери», «Фаталист», сказка «Ашик-Кериб». Все эти публикации содержали восточные реалии, которые входили в обиход и чешских читателей: аул, гарем, караван, муэдзин, чалма. Эти слова чешские переводчики вводят в свои переводы «Демона» без объяснений и комментариев как уже освоенные. Так они поступали и в XIX, и в XX веке.

⁵ *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М., 1980. С. 105, 109.

В последнем, девятом, переводе «Демона» мы наблюдаем тенденцию к сглаживанию, стиранию восточного колорита. М. Дворжак опускает в описаниях властителя Синодала чуху, чепрак; яркое определение *турецкий ствол* заменяет общим понятием «ружье» (*puška*). Казбек лишается у него своего убора — чалмы, даже название горского селения *аул* он заменяет обобщенно-абстрактной «деревней» (*ves*). О невнимании к мифологической восточной специфике говорит и замена восточной пери на чешскую фею — *víla*. Надо отдать должное Дворжаку — в его переводе сохранены и собственные имена: Гудал, Тамара и географические названия: Кавказ, Грузия, Арагва, Дарьял, Терек, Синодал, Казбек. Опущено только в эпилоге *Койшаурская долина*, а неназванная у Лермонтова река дважды названа Арагвой.

Более же всего об отказе от восточной ориентации всего произведения говорит отсутствие в переводе подзаголовка, данного Лермонтовым: «Восточная повесть». Его сохраняли в своих переводах все чешские предшественники Дворжака, передавая это определение то точным эквивалентом «*Východní povídka*» — «Восточная повесть» (Ф. Таборский, 1909), то близким по значению «*Východní zkazka*» — «Восточное сказание» (Й. Гора, 1939), то синонимичным сочетанием «*Orientální báj*» — «Восточная сказка» или «Восточный миф» (Г. Врбова, 1979) и др. Это жанровое определение Лермонтова игнорирует только М. Дворжак.

Мы можем прямо говорить о его нежелании понять восточную психологию. О непонимании Дворжаком особенностей семейных взаимоотношений, свойственных восточным народам, их менталитета, более всего свидетельствует перевод начала II части поэмы «Демон» — обращение Тамары к отцу:

Отец, отец, оставь угрозы,
Свою Тамару не брани;
Я плачу: видишь эти слезы,
Уже не первые они.

(IV, 195)

Ach, otče, tolik tě to mrzí?
Čeho však hrozbou dasáhneš?
Jen pohled', vidíš moje slzy?
A nejsou první, to mi věř.

(S. 26)

Тон этих строк в переводе совсем иной:

Ах, отец, и что это тебя так раздражает?
И чего ты, однако, достигнешь угрозой?
Только посмотри, ты видишь мои слезы?
А ведь они не первые, поверь мне.

В оригинале речь Тамары почтительна и взывает к чувству сострадания («Свою Тамару не брани»). В переводе же появляются дерзкая интонация («И чего ты, однако, достигнешь угрозой?»), и даже упрек («что это тебя так раздражает?»), и поучение («только посмотри», «поверь мне»), что совершенно немыслимо для восточного типа отношения дочери к отцу.

Выражением восточного мирозерцания являются и слова повествователя, посвященные красоте Тамары:

Клянусь полночною звездой,
Лучом заката и востока,
Властитель Персии златой
И ни единый царь земной
Не целовал такого ока;
Гарема брызжущий фонтан
Ни разу жаркою порою
Своей алмазною росой
Не омывал подобный стан!
(IV, 187)

Já při hvězdách by přísahal,
při jitřence i večernici,
že perský šach a žádný král
takové oči nelíbal,
že nikdy voda, tryskající
v haremu v čiré fontáně,
v poledním žaru nesmáčela
oblíny takového těla.

(S. 16)

(Я бы поклялся звездами,
утренней и вечерней,
что ни персидский шах и ни один король
таких очей не целовал,

что никогда вода, брызжащая
в гареме в чистом фонтане,
в полдневный жар не увлажняла
округлости такого тела.)

Хотя в переводе здесь присутствует восточная реалия «гарем», но клятва «звездами, утренней и вечерней» слишком обща, тогда как у Лермонтова само перечисление «клянусь полночною звездой, лучом заката и востока» выражает свойственную восточному словоупотреблению пышность. Кроме того, не передано восхищение и преклонение перед волшебным миром древней могучей Персии — «властитель Персии золотой». Наконец, не воспроизведена авторская интонация: в оригинале в отрывке дважды появляется восклицательный знак, в переводе — бесстрастная констатация.

Особенную выразительность придает восточным реалиям их употребление в тропах, описывающих как кавказские пейзажи, так и облик кавказских жителей и их характер. У Лермонтова описание картины дикой кавказской природы поражает своим великолепием:

Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял.
(IV, 184)

Ср.:

...kde Kazbek jasnym třpytem hraje,
jak dĕmant zřřĩ vĕĕnũ snĩh.
(S. 12)

(...где Казбек ярким блеском играет,
как алмаз, сияет вечный снег.)

Переводчик как бы разъясняет мысль оригинала, тогда как Лермонтов дает яркий образ: «Казбек, как грань алмаза».

И во II части поэмы хорошо переведенный в целом отрывок, рисуемый цепи Кавказских гор в момент заката, теряет прелесть восточного аромата из-за того, что в описании Казбека опущена характерная реалия «чалма»:

И между них, прорезав тучи,
Стоял, всех выше головой,

Казбек, Кавказа царь могучий
В чалме и ризе парчевой.
(IV, 197–198)

A mezi stěnamí a štítý
ten kavkazských hor mocný král
Kazbek, až v mračích vrchol skrytý,
v svém brokátovém rouchu stál.
(S. 29)

(И среди стен и вершин
этот Кавказских гор могучий король
Казбек, в самых тучах верх скрыв,
в своем парчовом одеянии стоял.)

Вызывает сожаление, что М. Дворжак не воспроизвел в своем переводе то восхищение природой Кавказа, которым дышат строки Лермонтова. Вид Кавказских гор вызывал восторг, вдохновлял на создание прекрасных картин природы, равных которым трудно найти в русской поэзии. Белинский писал: «Можно сказать без преувеличения, что поэт брал цветы у радуги, лучи у солнца, блеск у молнии, грохот у громов, гул у ветров...»⁶ Этот пир красок и звуков рождался из непосредственных личных наблюдений. Лермонтов побывал на Кавказе еще в детстве (в 1818, 1820 и 1825 годах), и яркие впечатления восприимчивой и чуткой детской души остались на всю жизнь, посещение Кавказа во взрослые годы только дополнило и углубило их. В поэме «Демон» поэт восклицает:

Роскошной Грузии долины
Ковром раскинулись вдали;
Счастливый, пышный край земли!
(IV, 185)

Переводчик заменяет «Роскошной Грузии долины» на выражение «Долины всем благословенной Грузии» (S. 13), а восклицание «Счастливый, пышный край земли!» вообще опускает. Тем самым он обедняет эмоциональную насыщенность поэмы.

⁶ *Белинский В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 543.

Бытовые реалии национальной жизни возникают более всего во фрагментах, связанных с «властителем Синодала», с описанием наряда и оружия восточного вельможи:

Ремнем затянут ловкий стан;
Оправа сабли и кинжала
Блестит на солнце; за спиной
Ружье с насечкой вырезной.
Играет ветер рукавами
Его *чухи*, — кругом она
Вся галуном обложена.
Цветными вышито шелками
Его седло; *узда с кистями*...⁷
(IV, 189)

Řemenem pás má stažený
a na šavli i na *kinžálu*
kov sluncem je jak rozsvícen,
zdobená je i ručnice.
Do kabatce mu vítr vane,
do rukávů i do lemů,
až kolem těla vlaje mu,
uzda i sedlo vyšívané
se třpytí stejně jako zbraně.
(S. 18–19)

(Ремнем затянут пояс,
на сабле и на кинжале
металл словно горит на солнце,
украшено и его ружье.
Ветер раздувает его короткий кафтан.
И рукава, и край с каймой,
все развевается вокруг его стана;
узда, как и седло, вышиты
и сверкают, как и оружие.)

Общая картина воссоздана более или менее правильно, но не использована реалия «чуха», подчеркнута только то, что это нарядное

⁷ Курсив мой. — Н. Ж.

одеяние («край с каймой»). В переводе создается впечатление, что перед нами человек богатый и знатный, но нет особых признаков того, что это восточный властитель. У Лермонтова подчеркивается: «Цветными вышито шелками / Его седло; узда с кистями». В переводе эти детали отсутствуют.

В характере властителя Синодала Лермонтов указывает на такие черты, как отвага, смелость, стремительность в момент нападения на караван:

Привстав на звонких стременах,
Надвинув на брови папах,
Отважный князь не молвил слова;
В руке сверкнул турецкий ствол,
Нагайка щелк — и как орел
Он кинулся...

(IV, 190–191)

Kníže se v sedle otočí,
Papachu stáhne do očí.
Odvaha je mu shůry dána,
tak sevře pušku do rukou
a koně švihne nahajkou.
Výrazí vpřed...

(S. 20)

(Князь повернется в седле,
Папаху сдвинет на глаза.
Отвага дана ему свыше,
Потому стиснет ружье в руках
и коня стегнет нагайкой.
Бросится вперед...)

В переводе воспроизведен общий порядок действий, но из-за невнимания к восточным деталям все это передается очень приблизительно — вместо «звонких стремян», к которым дает пояснение сам Лермонтов: «Стремена у грузин вроде башмаков из звонкого металла» (IV, 190), у переводчика появляется малозначущая фраза «князь повернется в седле». У Лермонтова вся сцена необычайно динамична, что подчеркивается глаголами и дееспричастиями *привстав, надвинув, не молвил слова, сверкнул,*

кинулся. Заканчивается рассказ о поведении князя словами «и как орел / Он кинулся...», передающими его решительность и смелость. Само сравнение с орлом тоже характерно кавказское. В переводе оно отсутствует, есть только констатация действия: «бросится вперед».

Итак, последний чешский переводчик поэмы Лермонтова «Демон» сознательно отказывается от воссоздания ее восточного колорита, опуская и подзаголовок «Восточная повесть». М. Дворжак часть реалий не сохраняет (чуха, чепрак, турецкий ствол, чалма, аул), частично использует, но без объяснений (чадра, папаха, зурна, чингур, чинара), а также употребляет общеизвестные (гарем, караван, муэдзин). Существенно и то, что у Дворжака мы не чувствуем восточной специфики — особого мироощущения, взгляда на мир, что ведет к искажению авторского замысла и стилистическому сдвигу: от ярко выраженного местного колорита в сторону обобщенно-безличного описания ситуации. Все это вместе лишает поэму Лермонтова «Демон» в новом переводе ее своеобразия и тесной связи с Кавказом, с кавказским бытом и мифологией, что для самого автора было чрезвычайно важно.

Приложение I

Н. Г. Охотин

(Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург, Россия)

«Нет, я не...»: О чужих текстах в лермонтовском корпусе

Всякий, кто интересовался историей пушкинских посмертных публикаций, знает, что корпус его творческого наследия прирастал сначала сундуками, затем связками, тетрадами, отдельными страницами и, наконец, к середине XX века драгоценной стала считаться каждая новая строчка, начертанная национальным гением, — что бы эта строчка в себе ни заключала. Слова «найденно неизвестное сочинение Пушкина!» автоматически обеспечивали внимание публики, а приращение корпуса текстов становилось чуть ли ни приоритетной научной задачей. Естественно, в такой ситуации к подлинным сочинениям Пушкина неизбежно присовокуплялись чужие опусы, сознательно или по недоразумению выдаваемые за пушкинские, а из подлинных черновиков поэта снова и снова составлялись небывалые конструкции, помеченные клеймом «нового» и «неизвестного». Даже сейчас из *академического* собрания сочинений 1937–1959 годов приходится изымать сомнительные фрагменты, а на полках магазинов под именем Пушкина повсеместно красуется старый-добрый «Конек-горбунок».

Судьба лермонтовского наследия в этом смысле, может быть, не столь наглядна, но не менее поучительна. И, в каком-то смысле, более драматична. Юношеские тетради Лермонтова, наполненные слабыми, ученическими стихами, никоим образом не предназначенными для печати, довольно скоро стали достоянием публики, и на этом фоне любая стихотворная поделка, приписанная Лермонтову «со слов его старого знакомца», выглядела эстетически вполне приемлемой и подходящей для включения в собрание сочинений поэта. Ярлык «*Лермонтова, должно быть, сочинение*» присваивался разным пристойным и непристойным виршам многие десятки раз, но в большинстве случаев бесславно отклеивался

следующим поколением издателей и филологов. Однако и сейчас в научных собраниях печатается энное количество текстов с пометой *dubia*, да и среди «полноправных» сочинений далеко не все этого статуса заслуживают: при строгом текстологическом отборе за рамками лермонтовского корпуса могут остаться не менее тридцати текстов, источники которых не вызывают доверия¹.

В настоящей заметке разбираются два очевидных случая ложного авторства, интересных лишь тем, что мнимые тексты Лермонтова, о которых пойдет речь, удержались в собраниях сочинений поэта до самого последнего времени.

1.

Первый казус, о котором мне уже пришлось писать подробно² и которому здесь будет поэтому уделен минимум места, связан с одним французским стихотворением, которое традиционно датируется 1832 годом:

Non, si j'en crois mon espérance,
J'attends un meilleur avenir.
Je serai malgré la distance
Près de vous par le souvenir.

Errant sur un autre rivage,
De loin je vous suivrai,
Et sur vous si grondait l'orage,
Rappelez-moi, je reviendrai.³

(I, 221)

¹ Любопытно, что постоянные сомнения в аутентичности вызывает лишь небольшая часть этих произведений. Среди них на первом месте, безусловно, стоят обценные опусы «юнкерского» периода (три поэмы и три стихотворения), хотя их легенда как раз более или менее прозрачна. В последнее время модно также отрицать авторство знаменитого восьмистишия «Прощай, немая Россия...», чей источниковедческий статус, действительно, далеко не безупречен. Однако ясно, что и в том, и в другом случае негация порождена не текстологическими, а идеологическими причинами: школьный классик, естественно, должен быть благопристойным господином с твердой патриотической позицией.

² *Охотин Н. Г.* Простая история // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь В. А. Мильяной. М., 2015. С. 504–512.

³ *Перевод:* Нет, доверяя своей надежде, / Я жду лучшего будущего. Преодолев расстояние, / Я буду около вас силой воспоминания. / Блуждая на другом берегу, / Я издали буду следовать за вами; / И если над вами разразится гроза, / Позовите меня, — я вернусь.

Впервые этот текст под именем Лермонтова был опубликован П. А. Висковатовым 133 года назад (Русская старина. 1882. № 8. С. 391). В основе публикации лежал автограф из архива А. М. Верещагиной-Хюгель, снимок с которого по просьбе Висковатова сделал служащий русской миссии в Штутгарте барон Вульф⁴. Стихотворение, чья источниковедческая легенда выглядела весьма надежной, вслед за Висковатовым⁵ включали в основной корпус лирики редакторы всех авторитетных изданий Лермонтова — Д. И. Абрамович, Б. М. Эйхенбаум, И. Л. Андроников, В. А. Мануйлов, Э. Э. Найдич и др.; разумеется, попали эти стихи и во все «академические» собрания⁶.

Между тем, французский опус не принадлежал Лермонтову: его авторы — Эжен Скриб (Augustin Eugène Scribe, 1791–1861) и Фредерик де Курси (Frédéric Charlot de Courcy, 1796–1862), два известных французских драматурга, создавших водевиль «Simple histoire» («Простая история», 1826), куда и вошли обсуждаемые куплеты⁷. Вероятно, Лермонтов был на первом представлении водевиля на сцене Малого театра (спектакль французской труппы 25 июня 1832)⁸, а перед отъездом из Москвы в середине июля подарил кухне записанные по памяти и подходящие к случаю стишки. И что бы ни думала о подлинности стихов Сашенька Верещагина, вопрос о лермонтовском авторстве можно считать окончательно и навсегда закрытым.

2.

Другой случай ложного авторства придется описать более подробно.

⁴ Копия хранится в Пушкинском Доме (РО ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 2. № 64. Л. 1). О судьбе автографа см.: Андроников И. Л. Рукописи из Фельдафинга // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М., 1963. Вып. 26. С. 5–33.

⁵ Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. / Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889. Т. 1. С. 235–236 (под заглавием «На прощание А. Верещагиной»).

⁶ Есть статьи о стихотворении и в солидных справочных изданиях: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 643; М. Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь. М., 2014. С. 546.

⁷ Simple histoire, comédie-vaudeville en un acte, par MM. Scribe et de Courcy. Paris, 1826. P. 49. В предпоследней сцене этот романс поет главный герой, лорд Эльмвуд, прощаясь с возлюбленной. От текста, печатаемого среди сочинений Лермонтова, куплеты Эльмвуда отличаются одним словом в шестом стихе («De loin *encor* je vous suivrai») («Я издали *еще* буду следовать за вами»): не меняя смысла, лермонтовская купюра нарушает правила стихосложения: изолированная шестисложная строка в тексте, написанном восьмисложниками. Эта ошибка, возможно, свидетельствует о том, что стихи воспроизведены по памяти.

⁸ Московские ведомости. 1832. № 51, 25 июня. С. 2291. До отъезда Лермонтова в Петербург пьесу не повторяли.

Среди бумаг Лермонтова, хранящихся в Российской национальной библиотеке, есть и его детский альбом — «Разные сочинения принадлежат М. Л. 1827 года 6-го ноября» (Ф. 429. № 37). Здесь, в частности, записаны «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Шильонский узник» Байрона в переводе Жуковского. В начале, перед основными записями в альбом вклеено несколько листков чуть меньшего формата, на которых неизвестным почерком записаны стихи и отрывки из писем на французском языке (Там же. Л. 1–3).

Впервые эти тексты были опубликованы Д. И. Абрамовичем в 1913 году⁹. Через 35 лет четыре эпистолярных отрывка были заново и в более исправном виде напечатаны В. А. Мануйловым, который квалифицировал их статус следующим образом: «Похоже, что это копии с утраченных ныне писем Лермонтова. Трудно сказать, кем сделаны эти копии, но, судя по бумаге, чернилам и почерку, они записаны или еще при жизни поэта или вскоре после его смерти»¹⁰. С легкой руки Мануйлова французские отрывки появились и в четвертом томе так называемого малого академического собрания — в разделе «Письма, приписываемые Лермонтову»; а также в новейшем десятитомнике Лермонтова¹¹.

Позволю себе воспроизвести здесь два отрывка из четырех, поскольку их содержание дало публикаторам основание не только для датировки, но и для подробного биографического и литературного комментария:

Je vous excuse facilement de ne m'avoir point écrit, car vous avez, j'espère, quelque chose de mieux à faire, quant à moi, vous devez me pardonner de solliciter si souvent votre attention, parce que je n'ai en ce moment rien qui vienne se placer entre vous et mes lettres.

Je ne suis pas tout à fait seul maintenant, j'ai avec moi une vieille connaissance, un camarade, mais si *ancien*, que nous n'avons rien de *nouveau* à nous dire sur aucun sujet, et que nous bâillons au nez l'un de l'autre dans une sorte de *quiète inquiétude*. Je n'entends parler ni de N., ni du capitaine N. avec leur *in quarto*. Dieu ait pitié de la pauvre humanité! Nous allons fondre sur elle comme

⁹ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1913. Т. 5. С. 33–34 (с искажениями текста и без комментария).

¹⁰ Мануйлов В. А. Утраченные письма Лермонтова // Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46; М. Ю. Лермонтов. Кн. 2. С. 49.

¹¹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. / Отв. ред. В. А. Мануйлов. Л., 1981. Т. 4. С. 430–432; Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Под ред. С. А. Бойко. М., 2001. Т. 7. С. 273–276.

Cerbère, avec nos trois livres. Quant à *moi*, qui vais paraître accompagné de *moi-même*; je me content d'être comparé à Janus. Je ne suis pas du tout satisfait de N. qui s'est promis...

Je suis arrivé en ville hier soir, et je serai très aise de vous voir, quand cela vous sera agréable.

Croyez moi très sincèrement. Tout à vous...¹²

Перевод:

Охотно извиняю вас за то, что вы мне не писали, так как у вас, надеюсь, есть дела поважнее; что же касается меня, вы должны мне простить, что я так часто прошу вашего внимания, но ведь сейчас у меня нет ничего, что становилось бы между вами и моими письмами.

Я не совсем один сейчас, со мной старый знакомый, приятель, но такой *старинный*, что нам нечего сказать друг другу *нового*, и мы зеваем друг другу в лицо в своего рода *спокойном беспокойстве*. Я не слышу разговоров ни о N., ни о капитане N. с их *in quarto*. Да сжалится бог над бедным человечеством! Мы, как Цербер, обрушимся на него с нашими тремя книгами. Что касается *меня*, который появится в сопровождении *меня самого*, я довольствуюсь быть уподобляемым Янусу. Я совсем недоволен N., который обручился...

Я приехал в город вчера вечером и был бы очень рад вас повидать, если это будет вам приятно.

Верьте моей полной искренности. Весь ваш...

Публикация В. А. Мануйлова снабжена подробным комментарием, в составлении которого, судя по авторским примечаниям, принимал участие и Б. М. Эйхенбаум¹³. В издании 1981 года содержание комментария практически не изменилось — добавилось лишь одно небольшое примечание. Изобретательность комментаторов достойна того, чтобы воспроизвести их пояснения полностью (в варианте 1981 года):

¹² Цит. по: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. С. 430–431; ранее с небольшими разночтениями в тексте и переводе: *Мануйлов В. А.* Утраченные письма Лермонтова. С. 49–50.

¹³ Заметим в сторону, что всего через год после появления статьи в печати В. А. Мануйлов будет публично жаловаться на то, что «космополит» Эйхенбаум всячески отнесся его от работы над лермонтовскими темами (см. его выступление на партийном собрании Пушкинского Дома 30 марта 1949 года: *Дружнин П. А.* Идеология и филология: Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование. М., 2012. Т. 2. С. 351–353).

По-видимому, письмо написано в январе — начале марта 1840 г., когда Лермонтов жил в Царском Селе и постоянно приезжал в Петербург («в город»). Слова «что касается *меня*, который появится в сопровождении *меня самого*» и о двуликом Янусе, то, по всей вероятности, они относятся к «Герюю нашего времени», который в это время готовился к изданию. Упоминание о «старом знакомом, приятеле», в беседе с которым невозможно сказать друг другу ничего нового, весьма похоже на тот отрывок из «Героя нашего времени», в котором дана характеристика отношений между доктором Вернером и Печориным (см. наст. том, с. 244). Лермонтов мог, конечно в шутовском тоне, предложить адресату увидеть в Печорине собственное изображение. Напомним, что вскоре он послал О. С. Одоевской свой роман тоже с шутовской запиской на титульном листе, где прямо уподоблял себя Печорину (см. с. 424).

В 1840 г. в России входили в моду издания in quarto (в четверть листа). В этом году был задуман сборник «Наши, списанные с натуры русскими», богато иллюстрированный политажами. По цензурным причинам он вышел только в 1841 г., а второй выпуск, для которого Лермонтов написал очерк «Кавказец», вообще не увидел света. В том же 1840 г. вышли в «Отечественных Записках» (т. XII) первые семь глав повести В. А. Соллогуба «Тарантас» и предполагалось вскоре издать ее всю с рисунками Г. Г. Гагарина (вышла она только в 1845 г.). По всей вероятности, в своем письме Лермонтов имел в виду именно эти две книги, изданные впоследствии in quarto.

Слова: «Я совсем недоволен N., который обручился...», возможно, относятся к помолвке В. А. Соллогуба с гр. С. М. Виельгорской, о которой было объявлено 19 апреля 1840 г.¹⁴

Увы, эти интригующие подробности к французскому тексту, как выясняется, отношения не имеют. Перед нами не письмо Лермонтова о литературных проектах, а склеенные отрывки из двух писем Байрона к своему свойственнику, писателю Роберту Далласу (1754–1824) — от 17 сентября и 29 октября 1811 года, опубликованных

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. С. 520 (примеч. В. А. Мануйлова и С. Б. Латышева). В приведенном комментарии имеются фактические ошибки: первый том «Наших...» начал выходить отдельными выпусками в октябре 1841 года (всего вышло 14 выпусков); цензура не имела отношения ни к замедлению выхода, ни к прекращению издания; «Кавказец», скорее всего, не попал в подготовленные выпуски из-за своего малого объема (подробнее см.: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 2014. Т. 4. С. 522). Эти несоответствия и побудили автора настоящей заметки проверить предполагаемое авторство французского «письма».

по-французски в 1825 году¹⁵. Для полноты картины приведу здесь и английский оригинал фрагментов первого, основного письма:

Newstead Abbey, Sept. 17, 1811.

I can easily excuse your not writing, as you have, I hope, something better to do, and you must pardon my frequent invasions on your attention, because I have at this moment nothing to interpose between you and my epistles. <...>

I am now not quite alone, having an old acquaintance and schoolfellow with me, so *old*, indeed, that we have nothing *new* to say on any subject, and yawn at each other in a sort of *quiet* inquietude. I hear nothing from Cawthorn, or Captain Hobhouse, and *their quarto* — Lord have mercy on mankind! We come on like Cerberus with our triple publications. As for *myself*, by *myself*, I must be satisfied with a comparison to *Janus*.

I am not at all pleased with Murray for showing the MS¹⁶.

Упомянутые в письме лица и обстоятельства хорошо известны. «Один старый знакомый, приятель» («une vieille connaissance, un camarade»; «an old acquaintance and schoolfellow») — это Джон Томас Кларидж (Claridge, 1792–1868), соученик Байрона по Хэрроу, впоследствии адвокат. Джеймс Которн (Cawthorne, ум. 1832) — лондонский книгопродавец, издатель байроновской поэмы «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). Капитан Хобхауз (John Sam Hobhouse, барон Broughton, 1786–1869) — спутник Байрона в путешествии на Восток (1809), впоследствии член палаты общин (с 1820), душеприказчик поэта. Что касается «меня, который появится в сопровождении *меня самого*», то речь здесь идет о готовящихся к изданию «Подражаниях Горацию» (1811) и «Паломничестве Чайльд-Гарольда» (первые две песни — 1812). Упоминание в вышеприведенном русском переводе и примечаниях некоего «обручения» (помолвки) является плодом текстологического недоразумения: переписчик французского текста оборвал фразу Байрона о своем издателе Джоне Мюррее (Murray, 1778–1843) на словах: «qui s'est permis» (за ними следовало: «de montrer le

¹⁵ Correspondance de Lord Byron, avec un ami... / Par feu R. C. Dallas. Bruxelles, 1825. Vol. 2. P. 31–33, 81 (№ LI, LXIV).

¹⁶ Correspondence of Lord Byron with a Friend... / By the rev. A. R. C. Dallas. Paris, 1825. Vol. 2. P. 113–114 (№ LI). Записку от 29 октября 1811 года, которая в «лермонтовском» письме исполняет роль заключительных формул, см. там же, с. 156 (№ LXIV). Письма к Далласу неоднократно перепечатывались, в частности, в известной биографии Байрона, составленной Томасом Муром, куда включено значительное число дневниковых и эпистолярных текстов поэта.

manuscrit» — «показать рукопись»), а русские публикаторы, видимо, неправильно прочли слово, на котором прервался текст — вместо *s'est permis* (позволил себе) появилось *s'est promis* (обручился); в результате этой ошибки недовольство Байрона тем, что Мюррей показывает его неопубликованную рукопись, превратилось в недовольство помолвкой (и уже не байроновского издателя, а бедного графа Соллогуба).

Еще одно предполагаемое письмо Лермонтова не имеет даже формальных признаков эпистолярного жанра:

«Monsieur, — me dit-il assez haut, — vous n'avez point voulu parler sur cette affaire quand on vous en priaît: ainsi, à présent, vous feriez mieux de vous taire». Je lui répliquai que ce ne serait jamais lui qui pourrait m'imposer silence. Après le dîner je lui dis: «Vous m'avez tenu un propos offensant, parce que votre emportement vous a ôté toute réflexion. Vous avez dix ans de plus que moi. Votre réputation est faite et trop faite par vingt combats; la mienne ne fait que s'établir. Vous sentez qu'il me faut une satisfaction; — et il en est de deux genres: vous pouvez tout finir, si vous le voulez, en disant devant nos convives, qui sont tous vos amis, que vous vous reprochez votre vivacité, n'ayant eu aucune intention de m'offenser; si je n'obtiens pas cette satisfaction, vous savez qu'il m'en faudra une autre»; — Je n'en ai point à vous donner. «Eh bien, demain à sept heures du matin, j'irai chez vous pour vous demander raison d'une si étrange conduite»¹⁷.

Перевод:

«Милостивый государь, — сказал он мне довольно громко, — вы не пожелали говорить об этом деле, когда вас просили об этом; итак, теперь уж лучше помолчите». Я отвечал, что уж никак не ему заставлять меня молчать. После обеда я сказал ему: «Вы обратились ко мне с оскорбительными словами, потому что ваша запальчивость вовсе лишила вас рассудка. Вы десятью годами старше меня. Репутация ваша сложилась, и притом более чем достаточно, благодаря двадцати поединкам, моя же только начинает складываться. Вы понимаете, что мне нужно удовлетворение; и оно может быть двоякого рода: вы можете, если того желаете, покончить со всем, объявив перед гостями, которые все ваши друзья, что раскаиваетесь в своей горячности и что не имели никакого намерения меня оскорбить; если я не получу этого удовлетворения, вы знаете, что мне необходимо будет другое». —

¹⁷ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. С. 431–432; ранее: Мануйлов В. А. Утраченные письма Лермонтова. С. 50–52.

«Мне незачем его вам давать». — «В таком случае завтра в семь часов утра я приеду к вам, чтобы потребовать объяснения столь странного поведения».

Этот диалог был прокомментирован В. А. Мануйловым дважды: в публикации 1948 года в качестве возможного противника Лермонтова довольно неуверенно был назван А. Г. Столыпин¹⁸; более поздний комментарий связывал содержание письма с именем Р. И. Дорохова:

Предполагается, что в этом отрывке Лермонтов рассказывает о столкновении с Руфином Ивановичем Дороховым в начале их знакомства летом 1840 г. на Кавказе. Сам Дорохов (в передаче А. В. Дружинина) так говорил об этом эпизоде: «На каком-то увеселительном вечере мы чуть с ним не посчитались очень крупно, — мне показалось, что Лермонтов трезвее всех нас, ничего не пьет и смотрит на меня насмешливо. То, что он был трезвее меня, — совершенная правда, но он вовсе не глядел на меня косо и пил, сколько следует, только, как впоследствии оказалось, — на его натуру, совсем не богатырскую, вино почти не производило никакого действия. Этим качеством Лермонтов много гордился, потому что и по годам, и по многому другому он был порядочным ребенком» (см.: Лит. насл., т. 67, 1959, с. 643; ср.: Э. Герштейн. Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 145, 472–473). Действительно Дорохов был старше Лермонтова на 8 лет и прославился на Кавказе беззаветной храбростью в боях, а кроме того буйством и многочисленными поединками, за которые не раз был разжалован в рядовые. Вскоре они с Лермонтовым подружились. «В одной из экспедиций, куда пошли мы с ним вместе, случай сблизил нас окончательно: обоих нас татары чуть не изрубили, и только неожиданная выручка спасла нас», — рассказывал Дорохов.

Письмо, видимо, написано Лермонтовым между июнем 1840 г. и июлем 1841 г. Адресат письма нам не известен¹⁹.

Однако и эта замысловатая гипотеза не оправдалась. Перед нами дуэльный эпизод из жизни совсем другого героя, а именно — Луи-Филиппа графа де Сегюра (de Ségur, 1753–1830), известного литератора, политика и дипломата (в 1784–1789 годах французский посол в России). Его записки пользовались большим успехом и неоднократно переиздавались. В первой части этих мемуаров, которая посвящена событиям при дворе Людовика XVI, как раз и находится искомый диалог: это всего лишь фрагмент подробнейшего рассказа о ссоре молодого графа с герцогом Нассауским²⁰.

¹⁸ Мануйлов В. А. Утраченные письма Лермонтова. С. 52.

¹⁹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. С. 520–521.

²⁰ Ségur L.-Ph. Mémoires, ou Souvenirs et anecdotes sur le règne de Louis XVI. Paris,

Таким образом, два французских отрывка из альбома 1827 года, которые предположительно атрибутировались Лермонтову, можно впрямую с легким сердцем исключить из лермонтовского эпистолярного корпуса. Вопрос о том, кто и зачем отбирал, компоновал и переписывал эти отрывки, остается открытым, однако не имеется никаких оснований считать, что это был Лермонтов.

Два других фрагмента²¹, записанных рядом с первыми, пока не идентифицируются с какими-либо известными текстами. Это совсем короткие записи эпистолярного жанра, с явными «русскими» приметами: в одной упоминается русская порода лошадей, в другую инкорпорированы три русских слова. Но их общий источник так скомпрометирован, что помещать эти тексты в собрания сочинений Лермонтова даже в дубиальном статусе — до открытия новых обстоятельств не представляется возможным.

Настоящая заметка — не более чем техническое обоснование некоторых изменений, которые автору пришлось сделать, готовя новое собрание сочинений Лермонтова (только что выпущенное в свет под эгидой Пушкинского Дома). Из этих казусов трудно сделать какие-то значительные выводы. Трудно даже упрекнуть предшественников в сомнительных атрибуциях — тогда в распоряжении исследователей не было средств информационного поиска, доступных нам сегодня. Пожалуй, посетовать можно лишь на излишний энтузиазм, противоположенный комментаторам. Но кто же из нас без греха?

1824. Vol. 1. P. 98–99.

²¹ См.: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд. испр. и доп. Т. 4. С. 431–432, 520–521. Стихотворные фрагменты, содержащиеся на тех же листах альбома, что и квази-лермонтовские письма, никогда Лермонтову не приписывались, однако пользуюсь случаем атрибутировать некоторые из них. Так, отрывки «Ah! quel plaisir de te (vous) revoir...» и «De cette erreur où le sommeil me plonge...» взяты из комедии Э. Скриба «L'Ennui» (1820). Четверостишие «La guerre est ma patrie...» — куплет из французской солдатской песни, известной чуть ли не с XVI века. Непосредственным источником для выписки, вероятно, послужил Вальтер Скотт — эти стихи поставлены эпиграфом к роману «Квентин Дорвард» (1823). Э. Г. Герштейн, вслед за Мануйловым, связала этот куплет с «дороховским» письмом и сочла его характеристикой этого храброго вояки и бретера (см.: *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1986. С. 344–345).

О. А. Ларионов
(Санкт-Петербург, Россия)

Лермонтовские места в Царском Селе

Вопрос о лермонтовских местах Царского Села никогда не привлекал особого внимания исследователей. Причину этого, вероятно, можно видеть в полном отсутствии царскосельской темы в творчестве поэта. Тем не менее, в биографии Лермонтова этот город занимает достаточно видное место.

22 ноября 1834 года, окончив Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, Лермонтов был произведен в корнеты лейб-гвардии Гусарского полка, располагавшегося в Царском Селе. Его служба в этом полку, куда он отправился 13 декабря 1834 года, длилась чуть больше двух лет, до перевода в Нижегородский драгунский полк 27 февраля 1837 года. Немногим более года спустя, после службы в Нижегородском и Гродненском полках, Лермонтов 9 апреля 1838 года по собственному прошению был снова переведен в Гусарский полк и 14 мая 1838 года прибыл в Царское Село. На этот раз он тоже пробыл в полку около двух лет, до перевода в Тенгинский пехотный полк 13 апреля 1840 года после дуэли с Барантом¹. В Царском Селе, таким образом, Лермонтов служил более четырех лет.

Свидетельства современников, дающие представление о его образе жизни в эти годы, кратко резюмированы в соответствующей статье «Лермонтовской энциклопедии»: «Служба гусар ограничивалась караулом во дворце, дежурством по полку, участием в придворных празднествах и церемониях. Остальное время гусары обычно проводили в Петербурге, посещая балы, спектакли, цыган, устраивая пирушки». Кроме того, Лермонтов «часто посещал вечера Карамзиных, живших здесь на даче»². Из воспоминаний А. П. Шан-Гирея известно, что, как и многие офицеры, поэт «жил постоянно в Петербурге, а в Царское Село, где стояли гусары, ездил на ученья и дежурства»³. Как видим,

¹ См.: Мануйлов В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 58, 59, 75, 92, 93, 126.

² Миллер О. В. Царское Село // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 606.

³ Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 43 (серия литературных мемуаров).

«царскосельские адреса» Лермонтова в первую очередь должны быть связаны с его службой в полку.

Лейб-гвардии Гусарский полк был создан 19 февраля 1775 года и первоначально именовался Лейб-гусарским эскадром конвоя ее императорского величества. 7 ноября 1796 года, при восшествии на престол императора Павла I, полк получил название Лейб-гусарский казачий, а окончательное наименование приобрел примерно через месяц, 13 декабря того же года⁴. Изначально полк квартировал в Кирасирских казармах за Невским монастырем, но летом 1800 года был собран в окрестностях Царского Села (Павловске, Кузьмине и Пулкове), где для его размещения в Софии (город, созданный в 1780 году и вошедший в состав Царского Села 29 августа 1808 года⁵) были построены одноэтажные деревянные казармы⁶.

Период окончательного обустройства полка в Царском Селе начался после возвращения гусар 19 октября 1814 года из заграничного похода, венчавшего собой череду русско-французских войн, в которых гвардия принимала активное участие⁷. Полк расположился вдоль современной Парковой улицы (по ней проходила Большая Московская дорога⁸), между Госпитальным переулком и Манежным переулком (находился между Огородной улицей и Кадетским бульваром, проходя параллельно им, в настоящее время вошел в состав территории военно-морского инженерного училища и училища радиоэлектроники ПВО⁹). Центром размещения полка стал квартал между современными Парковой, Огородной (тогда — Софийской), Красной Звезды и Гусарской улицами. Командир полка занял дом (Парковая ул., 40), соединенный дугообразной каменной оградой с двумя корпусами с башнями (Парковая ул., 38, 42). Этот небольшой комплекс был выстроен в 1773–1775 годах по проекту архитектора В. И. Неелова для размещения Вотчинного правления Царского Села и скотного двора, а в 1779–1780 годах В. И. Неелов и Ч. Камерон приспособили его для присутственных мест города София¹⁰.

⁴ См.: Егоров М. Ю., Роголин Н. Г., Букин Ю. В., Трошин Д. Ю. Царскосельские полки. СПб., 2009. С. 39–40.

⁵ См.: Семенова Г. В. Царское Село: Знакомое и неизвестное. М., 2009. С. 424–425.

⁶ См.: Егоров М. Ю., Роголин Н. Г., Букин Ю. В., Трошин Д. Ю. Царскосельские полки. С. 40.

⁷ Там же. С. 41.

⁸ См.: Семенова Г. В. Царское Село: Знакомое и неизвестное. С. 428.

⁹ См.: Городские имена сегодня и вчера: Петербургская топонимика: Полный свод названий за три века / Авт.-сост. С. В. Алексеева, А. Г. Владимирович, А. Д. Ерофеев и др. 2-е изд. СПб., 1997. С. 273.

¹⁰ См.: Семенова Г. В. Царское Село: Знакомое и неизвестное. С. 432.

В восточной башне (Парковая ул., 38), на углу Парковой и Огородной, разместилась гауптвахта, а западную (Парковая ул., 42) заняли полковая канцелярия и цейхгауз¹¹. Каменное здание бывшего скотного двора на современной улице Красной Звезды, в том же квартале, было преобразовано в полковой манеж, а вокруг него и внутри квартала стали строиться обозные и фуражные сараи, конский лазарет, кузница и другие служебные помещения¹². 9 сентября 1817 года был обращен в полковой храм Софийский собор, располагавшийся южнее Лейб-гусарского городка¹³. Все семь эскадронов Гусарского полка были сосредоточены на постоянных квартирах к 1833 году, то есть за год до прибытия в полк Лермонтова¹⁴. К этому времени вдоль Парковой улицы, от Госпитального до Манежного переулков, размещалась линия из шести казарм для шести эскадронов гусар. Деревянная казарма седьмого эскадрона была выстроена в глубине квартала и выходила на Манежный переулок¹⁵. Казармы первых четырех эскадронов, между Госпитальным и Гусарской, были перестроены и дополнены в 1889–1892 годах, а казармы 5-го и 6-го эскадронов (седьмой эскадрон был запасным и его деревянная казарма была, вероятно, разобрана раньше) были перестроены и включены в архитектурный ансамбль 4-го Стрелкового императорской фамилии полка в 1910-е годы. Другие служебные здания также перестраивались и достраивались на протяжении почти ста лет существования гусарского городка. Так, дом полкового командира был надстроен на один этаж.

Лермонтов был зачислен в 7-й эскадрон Гусарского полка¹⁶. Это подтверждают и записанные Д. А. Васильевым воспоминания Д. А. Столыпина, младшего брата сослуживца и родственника Лермонтова А. А. Столыпина: «Квартиру Лермонтов имел, по словам Д. А. Столыпина, в Царском Селе, на углу Большого проспекта и Манежной улицы»¹⁷. Записанные на слух воспоминания о довольно давних событиях не точны в деталях. Квартира спутана с помещением в казарме (см. приведенное выше свидетельство А. П. Шан-Гирея, что Лермонтов жил в Петербурге). Под *Большим проспектом* следует понимать Парковую улицу, по которой проходила Большая Московская

¹¹ Там же. С. 434.

¹² Там же. С. 433.

¹³ См.: Егоров М. Ю., Роголин Н. Г., Букин Ю. В., Трошин Д. Ю. Царскосельские полки. С. 42.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Семенова Г. В. Царское Село: Знакомое и неизвестное. С. 435.

¹⁶ См.: Малков С. Н. Военная служба // Лермонтовская энциклопедия. С. 87.

¹⁷ Стольпин Д. А., Васильев А. В. Воспоминания (В пересказе П. К. Мартынова) // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 201.

дорога. Превращение Манежного переулка в улицу удивления не вызывает, потому что строгого разграничения улиц и переулков в названиях, похоже, не было. В связи с этим представляется ошибочным мнение Г. Бунатян, изложенное в комментариях к воспоминаниям Д. А. Столыпина и распространившееся в научно-популярной литературе, что Манежной в те времена называли Конюшенную улицу¹⁸. Вероятно, путаница произошла из-за того, что Садовую улицу в те времена иногда тоже называли Большой, а на Конюшенной улице располагались манеж и конюшни. Также не находят никаких подтверждений слова Ахматовой о Лермонтове: «царскосельский лейб-гусар, живший на Колпинской улице»¹⁹.

Деревянная казарма не сохранилась. Сказать что-либо наверняка про служебные постройки нельзя: они перестраивались и дополнялись такое количество раз, что выяснить их облик и расположение во время службы Лермонтова практически невозможно. Зато почти в том же виде, как при Лермонтове, до сих пор существуют полковой манеж, дом командира полка, канцелярия, цейхгауз и гауптвахта. Нет никакого сомнения, что Лермонтов бывал во всех этих помещениях во время службы. Особых доказательств могла бы потребовать, вероятно, гауптвахта, но известно, что Лермонтов находился в ней с 22 сентября до 10 октября 1838 года из-за того, что появился на параде со слишком короткой саблей²⁰. Таким образом, архитектурный ансамбль на Парковой улице Царского Села может смело претендовать на мемориальную доску. Есть, впрочем, еще одно здание, про которое не следует забывать, — Софийский собор, где поэт, конечно, бывал многократно.

В топонимике Царского Села четырехлетнее пребывание в нем поэта тоже не нашло отражения, если не считать одного любопытного факта: Гусарская улица с 3 марта 1941 года до 7 июля 1993 года называлась Лермонтовской²¹. Вероятнее всего, переименование было связано с подготовкой к несостоявшемуся из-за начавшейся войны столетнему юбилею со дня смерти поэта. До настоящего времени это была единственная попытка увековечить память Лермонтова в Царском Селе.

¹⁸ См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 541 (коммент. М. И. Гиллельсона и О. В. Миллер); По лермонтовским местам: Путеводитель / Сост. О. В. Миллер. М., 1985. С. 147.

¹⁹ Ахматова А. Все было подвластно ему // Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 180. Колпинская ул. — ныне Пушкинская.

²⁰ См.: Мануйлов В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. С. 95–96.

²¹ См.: Городские имена сегодня и вчера. С. 158.

Приложение II

В. Б. Катаев

(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Россия)

Московский университет и Лермонтов

Тема о Лермонтове и Московском университете имеет две различные, хотя и взаимосвязанные стороны. Время с сентября 1828-го, года поступления в университетский Благородный пансион, по июнь 1832-го, момента «увольнения» из университета с формулировкой «*consilium abeundi*» («посоветовано уйти») — несомненно, важный период в жизни поэта. Иногда в существующих жизнеописаниях сквозит пренебрежение этой полосой. В известной биографической киноленте Николая Бурляева нет многого, без чего не понять Лермонтова, может быть, в первую очередь, отсутствует даже упоминание о пансионе и университете — там из лет отрочества Лермонтов сразу перепрыгивает на плац юнкерской школы. Или — если упоминается, то так, например, как в биографическо-эзотерическом обозрении Павла Митюшёва: «Настала осень 1830-го. Чтобы хоть чем-то отвлечься <от безнадежной любви к Пушкину>, Лермонтов начинает сдавать экзамены в Московский университет и, сам не заметив как, становится студентом первого курса...»¹ и т. п.

В серьезных исследованиях, в которых эта часть лермонтовской биографии освещается, причины недолгого пребывания Лермонтова в рядах студентов и объяснение «увольнения» его из университета представляются довольно однотипно (чаще всего — неудовлетворенность уровнем преподавания, со ссылками на слова Пушкина из письма к М. П. Погодину: «ученость, деятельность и ум чужды Московскому университету»² или на мнение ровесника и однокашника Лермонтова Константина Аксакова: «Очень тускло и холодно освещало наши умы солнце истины»³). Можно увидеть

¹ Митюшёв П. Комментарии к Белой книге. Комм. 81, часть 6 — www.mibook.ru.

² Письмо к М. П. Погодину от конца (27–30) июня 1831 года // Пушкин. Полное собрание сочинений. [М., Л.], 1941. Т. 14. С. 185.

³ Аксаков К. С. Воспоминания студентства 1832–1835 годов // В. Г. Белинский в

автобиографические штрихи в строках о Жорже Печорине из «Княгини Лиговской»: «...он в продолжение года почти не ходил на лекции и намеревался теперь пожертвовать несколько ночей науке и одним прыжком догнать товарищей». И «la bande joyeuse» («веселая шайка») — «Печорин с товарищи» (VI, 154) — ничем не напоминает кружки Герцена или Станкевича.

Приводятся и иные, противоположные мнения об уровне профессорского преподавания в начале 1830-х годов. Но действительно, Лермонтов ушел *до* того возрождения университетского уровня, которое произойдет во второй половине десятилетия. Исключение Лермонтова осталось в ряду подобных неприятных страниц в богатой истории Московского университета, как и исключение Белинского, а в XX веке, например, исключение моего однокурсника Венедикта Ерофеева (тоже после 2-го курса). Историческим парадоксом становилось последующее изучение творчества этих изгнанников профессорами и студентами их *alma mater*.

Как бы то ни было, остается определение Московского университета из «Сашки» — «Святое место! Помню я, как сон, / Твои кафедры, залы, коридоры, / Твоих сынов заносчивые споры...» (IV, 86), — и университет ныне с гордостью считает Лермонтова одним из своих славных воспитанников.

Другая сторона темы — «Московский университет и Лермонтов» — изучалась и систематизировалась, пожалуй, в меньшей степени. Но в сплетении венка Лермонтову в русской критике и науке о литературе роль воспитанников Московского университета несомненна. Я коснусь лишь некоторых страниц этой темы.

Первыми здесь должны быть названы имена Белинского и Герцена, его сверстников и однокашников.

Очевидна основополагающая роль многих оценок из статей Белинского. Он первым поставил Лермонтова в ряд гениев мировой литературы, первым задал параметры сопоставления с ближайшими предшественниками — Байроном и Пушкиным. Десятилетия спустя Б. М. Эйхенбаум будет иронизировать над «общими фразами и неопределенными метафорами»⁴ в характеристиках Белинским лермонтовского стиха. Но доказывать необходимость обращения к историко-литературной специфике в изучении Лермонтова ученый XX века будет начинать с того, что первым наметил именно Белинский —

воспоминаниях современников. М., 1977. С. 119 (Серия литературных мемуаров).

⁴ *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 14.

с поворота от «пушкинского периода русской словесности» к эпохе Лермонтова. В стихотворениях и романе Лермонтова Белинский увидел точное отражение состояния современного русского общества — и в то же время вывел искания героя романа и его автора из календарного в большое временное пространство, заметив их близость всем, «кто принадлежит к *нашему времени* не по одному году и числу месяца, в которые родился...»⁵

Герцен имел возможность прямо назвать исторические корни того состояния духа, которое выразил Лермонтов, — он вывел их из трагедии декабря 1825 года и также провел контрастное сопоставление поэтического мира Лермонтова с пушкинским. И Герцен дал понимание роли Московского университета в воспитании русских юношей своего с Лермонтовым поколения. «Московский университет свое дело делал; профессора, способствовавшие своими лекциями развитию Лермонтова, Белинского, И. Тургенева, Кавелина, Пирогова, могут спокойно играть в бостон и еще спокойнее лежать под землей...»⁶

Далее следует перейти к неоднозначной фигуре в истории русской критики и науки — Степану Петровичу Шевыреву. Поэт, выступивший раньше Лермонтова (одно из его стихотворений благосклонно отмечено Пушкиным). Критик, одновременно с Белинским откликнувшийся на сборник стихотворений и роман Лермонтова. Уже после ухода Лермонтова из университета стал адъюнктом, а затем профессором Московского университета. Все это нашло отражение в его обращениях к Лермонтову. Лермонтову-поэту Шевырев явно завидовал. Его статья о «Стихотворениях Лермонтова» начинается с едва скрываемого раздражения и недоумения по поводу того, что молодой поэт рано издал свой сборник: в современной русской поэзии есть более заслуженные стихотворцы. В памфлете Белинского «Педант» указан точный источник подобного шевыревского сетования: «досада на успехи других и на свои собственные неудачи»⁷. (Серьезное сопоставление Шевырева-поэта с Лермонтовым будет проделано учеными уже в XX веке.) Убого выглядит сведение Шевыревым причин выраженного Лермонтовым состояния русского общества лишь к тлетворному влиянию западной литературы.

⁵ Белинский В. Г. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 255.

⁶ Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 123.

⁷ Белинский В. Г. Педант. Литературный тип // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 6. С. 70.

Но сохраняет значение одна из сторон критики Шевырева. Стремясь принизить оригинальность лермонтовской поэзии, он педантично перечислил примеры многих переключек стихов Лермонтова со стихами предшественников и современников — от Кириши Данилова и Жуковского до Дениса Давыдова и Баратынского и дал этому свое определение — «протеизм Лермонтова»⁸ (другими давались иные определения: «эклетицизм», по Кюхельбекеру; «собираемость, сплачивание», по Эйхенбауму). Можно сказать, что Шевырев проделал полезную работу; в истории лермонтоведения эти его разыскания упоминаются в числе первых шагов, хотя истинное объяснение этой стороны лермонтовской поэзии Шевыреву оказалось отнюдь не по силам. Если сейчас и используется предложенный им термин, то по аналогии с подобными примерами протеизма великих поэтов — от Шекспира до Пушкина.

На протяжении последующих десятилетий XIX и первой половины XX столетий развитие лермонтоведения — издание собраний сочинений, соби́рание мемуаров, первые монографии, интерпретации — шло, почти минуя Московский университет. Значимыми сегодня выглядят два выступления университетских профессоров: статьи В. О. Ключевского и В. С. Соловьёва.

В своей статье «Грусть (Памяти М. Ю. Лермонтова)» (1891) Василий Осипович Ключевский назвал «личную грусть» (а не «мировую скорбь») ведущим мотивом и главным поэтическим содержанием лирики Лермонтова и увидел в этом отражение «национально-религиозных настроений» русского народа⁹. Еще Белинский в статье о «Герое нашего времени» говорил о «невыразимо грустном впечатлении», которое производит образ Печорина, и называл роман «грустной думой о нашем времени»¹⁰. Но Ключевский, выводя понимание Лермонтова за пределы его исторической эпохи, скорее развивал высказанную ранее Аполлоном Григорьевым (также выпускником Московского университета) мысль о «русской душе» поэта и о присутствии в его произведениях начал, «не чуждых вообще нашей народной сущности»¹¹.

⁸ Шевырев С. Стихотворения М. Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 2. Кн. 4. С. 527.

⁹ Ключевский В. О. Грусть: (Памяти М. Ю. Лермонтова, † 15 июля 1841 г.) // Ключевский В. О нравственности и русской культуре. М., 2008. С. 215.

¹⁰ Белинский В. Г. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова. С. 266.

¹¹ Григорьев А. А. Лермонтов и его направление: (Крайние грани развития отрицательного взгляда) // Григорьев А. Собрание сочинений. М.; Пг.; Казань, 1915. Вып. 7. С. 19.

Странным могло показаться в статье выдающегося историка утверждение о безотносительности исторических событий времен отрочества и юности Лермонтова к формированию основных мотивов его творчества: «На каких развалинах сидел Лермонтов? Какой разрушенный Иерусалим он оплакивал? Ни на каких и никакого. В те годы у нас бывали и потрясения, но ни одного из них нельзя назвать крушением идеалов»¹². Ключевский тем самым опровергал ответ на поставленные вопросы, данный в свое время Герценом, — о решающем влиянии на Лермонтова и все его поколение крушения декабризма и его идеалов. Спор о Лермонтове переводился из исторического истолкования во всевременное, вечное.

Другим, но прямо противоположным по выводам опытом осмысления лермонтовского наследия стала на рубеже XIX и XX столетий предсмертная статья Владимира Сергеевича Соловьева «Лермонтов» (1899). Лермонтов для него — ближайший предшественник нищестанства, обуянный демонизмом («демон кровожадности», «демон нечистоты», «демон гордости»). «Как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования»¹³. Статья Соловьева была признана «недоброй», исполненной «глухой ненависти», но, как и многое другое, вышедшее из-под его пера, соловьевское толкование Лермонтова оказало влияние на несколько поколений начала столетия. Оспаривая оценки, вынесенные в статье Соловьева, поэты и критики Серебряного века усваивали и принимали предложенный в ней «метафизический» угол зрения.

Перейду к именам, заявившим о себе в середине XX века. Филологический факультет был возрожден в составе Московского университета в декабре 1941 года. Во все последующие десятилетия Лермонтов оставался в центре преподавания и изучения на факультете.

Профессор кафедры истории русской литературы МГУ Николай Леонтьевич Бродский в первом томе не завершенной им биографии Лермонтова (1945)¹⁴ впервые ввел в оборот богатый фактический материал, в том числе связанный с окружением Лермонтова в годы пребывания его в Благородном пансионе и университете.

Авторы обзора «Лермонтоведение» в «Лермонтовской энциклопедии» из всего потока писавшегося о Лермонтове на сумрачном

¹² Ключевский В. О. Грусть: (Памяти М. Ю. Лермонтова). С. 208.

¹³ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 397.

¹⁴ Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945.

рубеже 1940–1950-х годов заслуженно выделяют работы Александра Николаевича Соколова. Не поддаваясь на провокации и соблазны тогдашних проработочных кампаний, А. Н. Соколов последовательно и благородно вел разработку проблем поэтики и стилистики. В его исследованиях истории русской поэмы особое место занимали работы о Лермонтове — «Композиция “Демона”»¹⁵, «Романтические поэмы Лермонтова»¹⁶, «О романтизме Лермонтова»¹⁷, «Художественный образ в лирике Лермонтова»¹⁸ и другие. Они создали ему бесспорную репутацию ведущего исследователя Лермонтова. Заведая кафедрой, работая деканом филологического факультета, А. Н. Соколов немало сделал для сохранения и приумножения кадров опытных и молодых литературоведов и оставил после себя немало достойных учеников.

Среди тех, кто был на филфаке МГУ в годы деканства и заведования кафедрой А. Н. Соколова и оставил свой след в лермонтоведении, я хотел бы назвать двоих.

Первый из них — Игорь Иванович Виноградов, наш выпускник и некоторое время преподаватель кафедры (в моей студенческой группе он вел занятия по введению в литературоведение). Его статья «Философский роман Лермонтова» появилась на страницах «Нового мира» в 1964 году. В ней Виноградов обосновывал особое, «ключевое» положение «Фаталиста» в романе. Эта статья тогда была в ряду других новомирских статей о современном звучании классических произведений (Юрия Манна о Базарове или Владимира Лакшина о «мудрецах» Островского), и читалась она как один из манифестов шестидесятничества, наряду, скажем, со статьями Лакшина и того же Игоря Виноградова о солженицынском Иване Денисовиче.

Критика тогдашнего «Нового мира», борясь с закостеневшими догмами предшествующих интерпретаций, предлагала, в духе добролюбовской «реальной критики», при разговоре о литературном произведении говорить «о жизни». Произведения русской классики, в их числе лермонтовский роман, говорилось в статье Виноградова, «живут и сегодня, участвуют в сегодняшних спорах и поисках». Для этого необходимо, утверждали новомирцы, «видеть вещи в их настоящем свете». Выходя уже за пределы анализируемого произведения (а анализ и всего романа, и «Фаталиста» предлагался весьма интересный и глубокий), автор статьи, например, вопрошал:

¹⁵ Литературная учеба. 1941. № 7–8. С. 56–72.

¹⁶ М. Ю. Лермонтов: Сборник статей. М., 1941. С. 79–108.

¹⁷ Ученые записки Московского университета. 1946. Вып. 118. Кн. 2. С. 108–123.

¹⁸ Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1964. М., 1964. С. 172–201.

«Задумывались ли вы о том, читатель [а это обращение к читателю “Нового мира” 1960-х! — В. К.] <...> о сомнительной привычке считать вполне естественным, “житейским” делом отступничество от любых идеалов, раз их сегодняшнее осуществление невозможно?»¹⁹

Размышления Печорина об отсутствии у него веры «людей премудрых», отказ героя от, как формулировал критик, «добренских иллюзий религии», «прекраснодушных упований розового гуманизма» должны были находить и действительно находили понимание у тогдашних новых поколений. «Он [Лермонтов. — В. К.] близок нам, сегодняшним людям, он наш предшественник и союзник»²⁰.

С той поры прошло полвека. Виноградов от университетского преподавания ушел всецело в критику и журналистику, а в последние десятилетия, очевидно, многое переосмыслил — об этом свидетельствует изменение некоторых формулировок в новом издании данной статьи. Но эволюция советского шестидесятничества в годы рубежа веков — это тема отдельная.

Я же обращаюсь к другому представителю лермонтоведения тех десятилетий в Московском университете — Владимиру Николаевичу Турбину. Книга Турбина «Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров»²¹ тоже может рассматриваться как свидетельство изменения общественных и литературоведческих вех и как отражение личных особенностей и пристрастий автора.

Книга, вышедшая в издательстве «Просвещение» тиражом 150 тысяч экземпляров, обращена прежде всего к студентам-филологам, будущим словесникам, учителям средней школы. Критики, обвинившие книгу Турбина в «голом экспериментаторстве», поисках неперменной оригинальности, «методологической невесомости»²² и т. п., были и правы, и неправы. Книга многослойна, и составляющие ее слои неравноценны. Тут и последовательное применение к избранным авторам бахтинской (в огласовке П. Медведева) теории жанров, и собственные находки, добавляющие новые штрихи к истории создания великих произведений (например, отклики большой литературы на материалы текущей журналистики — особенно перепаханный в книге вдоль и поперек «Благонамеренный»;

¹⁹ Виноградов И. Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 216.

²⁰ Там же. С. 225.

²¹ Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. М., 1978.

²² См., например: Тимофеев Л. «Жмурия левый глаз»: Полемиические заметки // Литературная газета. 1979. № 27. С. 6.

присутствие малых жанров — эпиграммы, мадригала, эпитафии и др. в метафорике «Героя нашего времени»; прослеженная полемика в этом романе с «Иваном Выжигиным» Ф. Булгарина и т. д.). Главное же — особая манера изложения и подачи материала, специфика разговора с читателем — своеобразная арабесочность в противовес привычной монументальности литературоведческих трудов. Турбин, стремясь опровергнуть представление о литературе как о застывшем «множестве книг», вовлекает читателей в игру, поиск нестандартных ответов, при этом нередко ошеломляя головокружительными параллелями и сопоставлениями, порой вызывая изумление или желание возразить (пример: «съедобную» фамилию Грушницкого он выводит от Аграфены — Груни, Груши — из «Ивана Выжигина»; ассоциация смелая, но совсем не обязательная).

Надо сказать, что именно в такой манере он вообще писал свои статьи (а был он автором многих громких публикаций в те же 1960-е годы), а главное — читал лекции и вел занятия своих семинаров. След, оставленный В. Н. Турбиным в истории лермонтоведения в Московском университете, отнюдь не ограничивается названной и другими публикациями. Турбин-преподаватель был и остается одной из видных, почти мифологических фигур в памяти факультета. Понятия «турбинизмы», «турбинисты (-тки)» актуальны и поныне, более 10 лет после его ухода. Оставшийся, как и его кумир М. М. Бахтин, в учебной иерархии лишь доцентом Турбин, как магнит, притягивал слушателей в свой лермонтовский семинар. То, что кому-то могло показаться несерьезной игрой, уходом от методологической догматики, воспитывало в слушателях Турбина небоязнь идти неторными путями в науке и в жизни.

Продуктами лермонтовского семинара Турбина становились и будущие вольнодумцы наступающих десятилетий (впрочем, одной из поклонниц и прилежных его учениц была студентка Ирина Андропова), но немало и собственно исследователей Лермонтова и других писателей. В. Н. Турбин и Л. С. Мелихова, В. Н. Турбин и И. Е. Усок, В. Н. Турбин и А. И. Журавлева — так, под двойным авторством, выходили работы, ныне представленные во всех лермонтовских библиографиях, а ведь соавторы Турбина в них — его студенты и аспиранты. Он замечал на самых ранних подступах — в курсовых и дипломных работах — проблески серьезных находок или умозаключений и выводил их в печать, делая общим достоянием. В этом было что-то лермонтовское — поиск души родной в грядущих поколениях.

Вряд ли можно говорить об особой школе Турбина в лермонтоведении, но несомненна заслуга его в том, что своей многолетней работой со студентами лермонтовского семинара, пестованием новых исследователей он прокладывал живые пути, формировал кадры лермонтоведения завтрашнего дня.

Одной из самых заметных воспитанниц турбинского семинара (как впрочем, и научного руководства А. Н. Соколова) стала Анна Ивановна Журавлева. Я помню, как еще в аспирантские годы она посетовала: «Почти все, что я думала сказать, написала в последних книгах Л. Я. Гинзбург. Что же мне делать?» Но вопреки этим, вполне понятным, сомнениям, Журавлева выросла в одного из видных и оригинальных лермонтоведов последнего времени.

Одна из наиболее значимых ее книг — «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики»²³ — рассматривает творчество Лермонтова в ближнем и дальнем контекстах, в малом и большом историческом времени. Лермонтовское наследие в освещении А. И. Журавлевой предстает как «активный участник» всего последующего развития русской поэзии и прозы. Шевырев, Веневитинов, Кюхельбекер, Баратынский, поэты кружка Станкевича, Хомяков, Тютчев, а затем Некрасов, Достоевский предстают в конкретных сопоставлениях с Лермонтовым, и каждый раз исследователь находит специфический аспект такого сопоставления. Вот некоторые из них: ««Московская поэтическая школа» и проблема альтернативных путей в литературе»; или две ветви в философской лирике: «поэзия мысли» и «поэзия мышления»; или «поэзия антитез» Баратынского и «поэзия контрастов» Лермонтова; изменение и диффузия жанра элегии; адаптация балладности другими жанрами; синкретичность лермонтовской прозы; наконец, русская классическая литература XIX века как национальная мифология. Это соединение конкретики анализа с постановкой широких теоретических проблем отличает книгу А. И. Журавлевой, одно из интереснейших явлений лермонтоведения последнего времени.

Анну Ивановну отличала способность спокойно, но твердо отстаивать важные, по ее понятиям, позиции — не только в науке, но и в жизни в целом. В книге памяти А. И. Журавлевой²⁴, собранной ее учениками, опубликовано ее письмо, адресованное кинорежиссеру Николаю Бурляеву, приглашавшему ее участвовать в работе над

²³ Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002.

²⁴ Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сборник статей. М., 2012.

фильмом «Лермонтов» (1986). Это письмо — не просто высказывание литературоведа, удрученного многочисленными несообразностями в киносценарии. Журавлева высказывает свою гражданскую, мировоззренческую позицию, настойчиво (хотя, как оказалось, безуспешно) пытается предостеречь талантливого художника от набиравшей силу тенденции представлять Лермонтова глашатаем националистических идей, игнорируя все в творчестве поэта, что не «влезает» в такую концепцию.

И вновь — не создано, может быть, отдельной школы, но остались преданные ученики, на которых научные и общемировоззренческие заветы учителя оказали прочное и продолжающееся влияние.

И сегодня на филологическом факультете МГУ работает лермонтовский семинар, в него идут студенты; и, как показала только что прошедшая московская часть юбилейной конференции, Лермонтов остается жить в стенах своего, Московского университета.

Татьяна Мегрелишвили

(Грузинский технический университет,
Тбилиси, Грузия)

Творчество Лермонтова в восприятии и оценке грузинской русистики

Связи творчества Лермонтова с грузинской литературой разнообразны и во многом обусловлены историей развития литературного творчества в Грузии: в мировой культуре наблюдаются случаи, когда истинно великие произведения, созданные представителями разных народов, перекликаются между собой. Применительно к творчеству Лермонтова родственность по духу и форме наблюдается между многими его произведениями и лирикой грузинских романтиков, в особенности творчеством Н. Бараташвили¹, а также произведениями грузинских шестидесятников — сочинения Лермонтова ценили и хорошо знали И. Чавчавадзе и А. Церетели, Важа Пшавела².

¹ См. об этом: *Николадзе А.* Лермонтов и грузинская литература // *Заря Востока.* Тбилиси, 1939. 15 окт.; *Джибладзе Г.* Романтики и реалисты в грузинской литературе XIX века / Пер. с груз. Н. Г. Аккермана. Тбилиси, 1963. С. 23–69 (Н. Бараташвили и Лермонтов); *Богомолов И. С.* Николоз Бараташвили и русская культура // *Богомолов И. С.* Тропой дружбы: Литературные очерки. Тбилиси, 1984. С. 196–220 (Бараташвили и Лермонтов).

² Об этом подробнее: *Асатиани Л. Н.* Жизнь Акакия Церетели / Пер. с груз. Е. Гогоберидзе и Э. Ананишвили. Тбилиси, 1947. С. 54, 55 (перевод Церетели «Ветки Палестины». Воздействие поэзии Лермонтова на молодого Церетели); *Лундберг Е.* Акакий Церетели // *Октябрь.* 1940. № 8. С. 172–176 (с. 176 — «Кинжал» Церетели и «Кинжал» Лермонтова); *Барамидзе М.* Илья Чавчавадзе — переводчик Лермонтова // *Литературная Грузия.* 1964. № 11. С. 67–70 (переводы Чавчавадзе из Лермонтова: «Пророк», «Утес», «Сон», «Хаджи Абрек», «Мцыри»); *Шадури В. С.* Грузия в русской литературе // *Русские писатели о Грузии.* Тбилиси, 1948. Т. 1. С. VII–XXIX (кавказская тема в творчестве Лермонтова); *Хицадзе Л. Д.* И. Чавчавадзе и М. Лермонтов // *Творческое наследие И. Чавчавадзе и литература народов СССР: Тезисы докладов и сообщений Всесоюзной научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения И. Чавчавадзе.* Телави; Кварели, 1987. С. 98–99; *Богомолов И.* Из далекого прошлого: Сборник научных работ и статей. Тбилиси, 2002.

Интерес к творчеству М. Ю. Лермонтова наблюдается в Грузии уже с первой трети XIX столетия. Деятели грузинской культуры, сосланные из Грузии на Север за участие в заговоре 1832 года и к 1837 году вернувшиеся в Грузию (в особенности А. Чавчавадзе, знавший историю создания стихотворения «Смерть поэта» и постигшую поэта вследствие этого опалу), воспринимали ссылку Лермонтова как проявление гонения власти на творца, озабоченного судьбой своей родины, и видели в этом момент духовного родства с собственными гражданскими убеждениями.

Пребывание Лермонтова в Грузии в 1837 году отмечено контактами поэта с представителями творческой элиты. Предположительно, кн. А. И. Одоевский представил Лермонтова семье поэта-романтика и общественного деятеля кн. А. Чавчавадзе, дом которого в Тифлисе посещали прогрессивные представители грузинской культуры. В их числе был и величайший грузинский поэт-романтик Н. Бараташвили, гражданский пафос и мотивы творчества которого (одиночество, «мятежность духа») созвучны поэзии Лермонтова (например, «Судьба Грузии» — «ბედი ქართლის», «Могила царя Ираклия» — «საფლავი მეფის ირაკლის», «Мерани» — «მერანი»). Моменты схождения наблюдаются между «Спором» и «Мцыри» Лермонтова и «Кавказом» и «Кратким историческим очерком» А. Чавчавадзе. Сопряженность поэзии Лермонтова и грузинских романтиков многократно отмечалась грузинской критикой XIX века.

На протяжении XIX века представители грузинской литературы вели интенсивную переводческую деятельность, знакомя грузинского читателя с произведениями западноевропейской классики и русской литературы, в том числе и с произведениями Лермонтова³, интерес к которым в Грузии постепенно возрастает. Так Лермонтов прочно входит в сознание грузинских читателей.

В 1830–1840-е годы интеллектуальная часть грузинской общественности знакомится с творчеством Лермонтова на

³ См.: Лундберг Е., Гогоберидзе Е. Д. Важа Пшавела: 1861–1915: Жизнь поэта. Тбилиси, 1947. С. 149, 156, 165 («Демон» в переводе Важа Пшавела; Важа Пшавела и Лермонтов); Вацакмадзе Ш. Н. Жизнь и творчество Рафаила Давидовича Эристави. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1956. С. 6 (переводы Эристави из Лермонтова); Николадзе А. К. Русско-грузинские литературные связи. Тбилиси, 1958. С. 46–50 (Лермонтов и грузинская поэзия; переводы Лермонтова на грузинский язык); Гачечиладзе Г. Вопросы теории художественного перевода / Авториз. пер. с груз. Тбилиси, 1964. С. 116, 120–126 (сравнительный анализ стихотворения «Из Гете» и переводов стихотворения Гете другими поэтами).

языке оригинала: после вхождения Грузии в состав Российской империи в недрах грузинской культуры сформировался билингвизм (языковая пара «грузинский — русский» языки). Первые переводы произведений Лермонтова на грузинский язык появляются в 1850-е годы. Этому во многом способствовал журнал «Цискари», издание которого началось в этот период. Именно здесь в 1858 году (№ 7) был опубликован первый, пусть и весьма далекий от оригинала перевод из Лермонтова («Спеша на север из далека», переводчик Р. Эристави). А в № 11 журнала за тот же год появился уже удачный перевод стихотворения «Ветка Палестины», выполненный молодым А. Церетели. Впоследствии на страницах «Цискари» были опубликованы «Завещание» в переводе Р. Бараташвили (1859, № 10), «Хаджи Абрек» (1860) и «Пророк» (1861) в переводе И. Чавчавадзе, драма «Маскарад» (1864) в переводе Г. Цинамдзгвришвили, «Горные вершины» (1865) в переводе Гр. Орбелиани и т. д.

В 1860–1880-х годах получает теоретическое обоснование и воплощение курс на «европеизацию» грузинской культуры, который во многом определяет и отношение к творчеству Лермонтова, воспринимаемому под влиянием и сквозь призму общественной позиции грузинских шестидесятников, получивших образование в Санкт-Петербургском университете (И. Чавчавадзе, А. Церетели, Кир. Лордкипанидзе, Г. Церетели, Н. Николадзе)⁴. В журнале «Сакартвелос моамбе» И. Чавчавадзе, который был его редактором, опубликовал свой перевод стихотворения «Сон» (1863, № 4), а позднее перевод М. Кипиани трех глав из романа «Герой нашего времени». И. Чавчавадзе и позднее уделял большое внимание публикациям переводов произведений Лермонтова. Так, в 1885 в газете «Иверия», где он был редактором, были опубликованы переводы Г. Абашидзе («Дары Терека», «Выхожу один я на дорогу»).

В XX столетии все значимые произведения Лермонтова были переведены на грузинский язык, некоторые по несколько раз. Переводчики XXI столетия также не утратили интереса к произведениям великого русского поэта. В 2010 году в Тбилиси был опубликован сборник «Поэзия», куда, наряду с произведениями

⁴ В статье «“Тергдалеулли” и новое поколение» (1882) признанный лидер национально-освободительного движения, глава грузинских «шестидесятников» Илья Чавчавадзе подчеркивал: «...передовая Европа <...> удивляется и восхищается богатством и своеобразием русской литературы. Конечно, и мы со всей тщательностью должны ознакомиться и изучить русскую литературу» (Летопись дружбы грузинского и русского народов. Тбилиси, 1967. Т. 1. С. 374. Курсив мой. — Т. М.).

А. Церетели, вошли и произведения Лермонтова на двух языках — грузинском и русском. В том же году увидел свет сборник «Русская поэзия», в котором, наряду с переводами других классиков русской поэзии, представлены и переводы стихотворений Лермонтова. В 2011 году увидела свет книга «Михаил Лермонтов (1814–1841)», в которую вошли переводы стихотворений Лермонтова на грузинский язык, выполненные Годердзи Рухадзе.

В начале XX века грузинские поэты и прозаики — представители грузинского символизма — вносят собственное видение в осмысление творчества Лермонтова⁵, что явно прочитывается в их критических статьях и литературных эссе, рассматривающих вопросы сопряжения творчества Лермонтова с грузинской литературой, а также содержащих оценку исторической роли Лермонтова-творца в грузинской культуре⁶.

Грузинские критики и литературоведы эпохи модернизма также нередко обращались к творчеству Лермонтова и переводам его произведений. В качестве примера можно указать работы Г. Туманишвили (Г. М. Туманов)⁷, И. Гомартели⁸, эссе грузинского писателя, драматурга, поэта, критика, создателя объединения грузинских символистов «Голубые роги» (груз.: «ცისფერყაბწელები» — [tsisp'erqants'elebi]) Гр. Робакидзе «Маска Лермонтова»⁹. Грузинские модернисты углубили процесс осмысления лермонтовского творчества грузинским культурным сознанием.

В 1930-е годы общая методологическая направленность изучения творчества Лермонтова меняется. В этот период в Грузии было положено начало конкретно-биографическому и историко-литературному исследованию деятельности поэта. Вопросы его биографии и творчества рассматриваются теперь сквозь призму общественно-исторических факторов. В Грузии появляются труды, которые способствовали

⁵ Об этом подробнее: *Барамидзе М. Г.* Лермонтов и классики грузинской литературы: (А. Церетели, И. Чавчавадзе, Важа Пшавела) // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963. С. 124–133.

⁶ Об этом подробнее: *Хачатуридзе Н. Г.* М. Ю. Лермонтов в грузинской литературе XIX века. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1953; *Бурджанадзе К. В.* Роль и назначение поэта-пророка в типологическом аспекте грузинской и русской поэзии XIX века: (И. Г. Чавчавадзе, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов) // Литературное содружество народов СССР. Тбилиси, 1984. № 3. С. 140–146; *Паналашвили Т. Г.* По поводу одной реминисценции // Литературное содружество народов СССР. Тбилиси, 1987. С. 188–193 (реминисценции из Лермонтова в поэзии Г. Табидзе).

⁷ *Туманишвили Г.* (Туманов Г. М.). Характеристики и воспоминания. Тифлис, 1900.

⁸ *Гомартели И.* Основные моменты русской поэзии XIX века // Квали. 1901. № 30–35.

⁹ *Робакидзе Гр.* Маска Лермонтова // Робакидзе Гр. Портреты. Тбилиси, 1919.

обогащению и уточнению сведений, связанных с пребыванием Лермонтова в Грузии и на Кавказе. На этом этапе изучения творчества Лермонтова грузинскими литературоведами важную роль сыграли работы И. Л. Андроникова (Андроникашвили)¹⁰ и И. К. Ениколопова¹¹.

Одновременно в 1930-е годы продолжала интенсивно развиваться переводческая деятельность, что способствовало дальнейшей популяризации творчества Лермонтова в среде читающей публики. К 125-летию юбилею поэта в Грузии прошли посвященные ему вечера и концерты¹².

Период 1950–1980-х годов можно смело назвать временем интенсивного изучения грузинской научной мыслью лермонтовского художественного наследия и биографии поэта. В эту пору определились два основных направления научного поиска. Первое стремилось осмыслить рецепцию лермонтовского творчества грузинской литературой¹³. Исследуются контакты творчества Лермонтова и классиков грузинской литературы — Н. Бараташвили, А. Церетели и др. Вторая группа исследований сосредоточивает внимание на сборе фактов, связанных с пребыванием Лермонтова в Грузии. Благодаря трудам таких исследователей, как В. Шадури, А. К. Николадзе, И. К. Ениколопов и др., был собран богатый материал, уточнивший сведения о «грузинском» этапе биографии поэта и его творческой лаборатории¹⁴.

¹⁰ См.: *Андроникашвили И. Л.* К биографии М. Ю. Лермонтова // Труды Тифлиского университета. 1936. Т. 1. С. 200–214 (Лермонтов и Н. Ф. Иванова); *Андроников И. Л.* Неопубликованные стихотворения М. Ю. Лермонтова // Литературная газета. 1939, 15 окт. («В альбом Н. Ф. Ивановой», «В альбом Д. Ф. Ивановой», «Стансы»).

¹¹ *Ениколопов И. К.* Лермонтов на Кавказе. Тбилиси, 1940 (Первая ссылка. На Минеральных водах в 1837 г. В Нижегородском полку. В Тифлисе. По Военно-грузинской дороге. Кавказ в произведениях Лермонтова. Вторая ссылка. Дуэль и смерть. Даты пребывания Лермонтова на Кавказе. Документы и воспоминания современников).

¹² Концерты, посвященные 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Заря Востока. Тбилиси, 1939. 9 окт.; Концерты и вечера, посвященные 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Заря Востока. Тбилиси, 1939. 15 окт.

¹³ См., к примеру: *Барамидзе М. Г.* М. Ю. Лермонтов в грузинской литературной критике. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1965.

¹⁴ *Данелия С.* Михаил Лермонтов: Жизнь и творчество. Тбилиси, 1960; *Андроникашвили И. Л.* (Андроников). Лермонтов в Грузии в 1837 году. М., 1955 (Грузия в 1837 году. Грузинские источники в творчестве Лермонтова. «Ученый татарин Али». Черновой набросок «Я в Тифлисе...»). Сказка «Ашик-Кериб». Возможное знакомство Лермонтова с М. Ф. Ахундовым. «Дары Терека» (Хастатовы. Фольклорные источники «Даров Терека» и «Казачьей колыбельной»). Лермонтов и Ермолов).

Одновременно с этим в 1950-е годы начали успешно разрабатываться проблемы поэтики Лермонтова. Так, подробно исследовался юношеский роман Лермонтова «Вадим», в том числе его семейно-биографические и исторические источники, характер изображения крестьянской войны в романе, продолжилась расшифровка «загадки Н. Ф. И.» — адресата цикла стихотворений Лермонтова, которым, как оказалось, была Н. Ф. Иванова¹⁵.

В период 1940–1960-х годов тема «Лермонтов и Грузия», включавшая биографические аспекты (тифлисское окружение, связь с деятелями культуры Грузии), была дополнена и историко-литературными наблюдениями (отражение фольклора Грузии в творчестве Лермонтова¹⁶, исторические реалии и прототипы «грузинской» лирики и прозы писателя¹⁷). Изучение этих проблем, начатое И. Андрониковым и И. К. Ениколоповым, было продолжено и в 1970-х — первой половине 1980-х годов¹⁸.

Наиболее интересен в историко-литературном отношении вопрос о тифлисской культурной среде Лермонтова, широко освещенный в трудах И. Андроникова, В. Шадури и др. Изучение биографических связей позволило предположить, что Лермонтов в период пребывания в Грузии соприкасался, в частности, с кругом А. Г. Чавчавадзе¹⁹. Была дополнена картина связей Лермонтова со средой офицеров-кавказцев в периоды пребывания поэта на Кавказе и в Грузии. Грузинские ученые, к примеру, установили факт

¹⁵ Андроников И. Л. Лермонтов. М., 1951 (Лермонтов и Н. Ф. И. Из творческой истории «Странного человека» (Автобиографическая основа драмы. «Странный человек» и «Горе от ума»). Исторические источники «Вадима». Лермонтов и Чаадаев. Спор о «великом муже». «Бородино»: книга Н. Любенкова «Рассказ артиллериста о деле Бородинском» и рассказы Столыпиных как источники стихотворения «Бородино»).

¹⁶ Гачечиладзе А. Грузинские легенды и «Демон» Лермонтова // Литературная Грузия. 1964. № 11. С. 64–66.

¹⁷ Ениколопов И. К. К сказке «Ашик-Кериб» Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Ашик-Кериб: Турецкая сказка. Тбилиси, 1941. С. 11–17; Гиоргидзе Г. Конец Казбича // Литературная Грузия. Тбилиси, 1958. № 6. С. 111 (прототип Казбича из «Бэлы»).

¹⁸ См., к примеру: Чхидзе Л. О чем рассказал старый журнал: (Некоторые обстоятельства дуэли и смерти М. Ю. Лермонтова) (по воспоминаниям Х. Саникидзе) // Вечерний Тбилиси. 1979, 13 янв.; Асатиани Г. Л. О поэзии классической и романтической // Асатиани Г. Л. Классики и современность: Сборник статей. Тбилиси, 1978. С. 5–30.

¹⁹ Шадури В. С. М. Ю. Лермонтов воспеваает «волшебную страну»: Грузия в творчестве Лермонтова; Лермонтов в семье Александра Чавчавадзе // Сквозь столетия. Тбилиси, 1983. С. 218–219, 234–242.

знакомства Лермонтова с К. Х. Мамацевым (Котэ Мамацашвили)²⁰. Были обнародованы неизвестные материалы о В. Д. Вольховском и о М. В. Дмитревском²¹.

Одновременно в грузинской филологии начинается изучение языка и стиля Лермонтова²², продолжается осмысление различных аспектов воплощения исторической тематики в его творчестве²³, появляются труды, посвященные анализу переводов произведений Лермонтова на грузинский язык²⁴.

В развитии лермонтоведения в Грузии особую роль сыграли труды В. С. Шадури²⁵. Он обнаружил и обработал немалый массив архивных материалов, ввел в научный обиход множество неизвестных фактов, связанных с пребыванием Лермонтова в Грузии, создал ряд концептуальных исследований, прослеживающих контакты лермонтовского и грузинского романтизма. С именем В. С. Шадури в Грузии связано приобщение к научной деятельности студенческой молодежи. Увлеченность научным поиском, которую он сумел передать студентам-филологам Тбилисского государственного университета им. Ив. Джавахишвили, привела к тому, что многие

²⁰ Шадури В. С. Новое о Константине Мамацашвили, однополчанине М. Ю. Лермонтова // Литературная Грузия. 1974. № 10. С. 81–85.

²¹ Шадури В. С. Новое о М. В. Дмитревском — приятеле Лермонтова и декабристов // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 209–222; Шадури В. С. Покровитель сосланных на Кавказ декабристов и опальных литераторов: Неизвестные материалы о лицейском друге Пушкина В. Д. Вольховском. Тбилиси, 1979 (с. 42–45: Переписка Вольховского с А. И. Философовым о Лермонтове).

²² Вачнадзе С. М. Стяженные формы прилагательных у М. Ю. Лермонтова // Труды Тбилисского педагогического института. 1949. Т. 6. С. 1–19; Мревлишвили Т. Н. О некоторых особенностях языка и стиля «Героя нашего времени» // Русский язык в школе. 1964. № 5. С. 33–37.

²³ Прилишко Г. П. Русская историческая тематика в творчестве М. Ю. Лермонтова. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1950.

²⁴ Хачапуридзе Н. Г. М. Ю. Лермонтов в грузинской литературе XIX века. Автореф. канд. дисс. Тбилиси, 1953.

²⁵ См., к примеру: Шадури В. С. О восприятии и использовании пушкинского наследия Ильей Чавчавадзе // Искусство слова: Сборник статей: К 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М., 1973. С. 143–150 (с. 145–148: Лермонтов в творчестве И. Чавчавадзе); За хребтом Кавказа: 160 лет со дня рождения М. Ю. Лермонтова: Сборник / Сост. В. Шадури. Тбилиси, 1977; Шадури В. С. Открытие нового поэтического мира // Литературное содружество народов СССР. Тбилиси, 1983. Т. 2. С. 19–43 (Значение кавказской темы в творчестве Лермонтова. «Спор» и «Машук и Казбек» Д. П. Ознобишина); Шадури В. С. Лермонтов и его грузинские связи: Программа спецкурса и спецсеминара для студентов Тбилисского государственного университета. Тбилиси, 1987; Шадури В. С. Об одной спорной странице биографии М. Ю. Лермонтова // Кавказ и Россия в жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Грозный, 1987. С. 50–51.

из тех, кто слушал его лекции и делал первые шаги в науке под его руководством, связали свой дальнейший путь в филологии с изучением творчества Лермонтова.

В 1970-е годы одной из магистральных тем грузинской филологической мысли становятся вопросы взаимосвязей русской и грузинской литератур, большой пласт образуют труды, посвященные отражению творчества Лермонтова в грузинской литературе. Параллельно с этим изучается и поэтика Лермонтова. Продолжая традицию осмысления лермонтовского наследия как части общеевропейского литературного процесса, начатую в конце 1950-х годов²⁶, Л. Д. Хихадзе вписывает творчество писателя в единый контекст русской художественной мысли, рассматривает рецепцию лермонтовской поэтики грузинским литературным сознанием XIX столетия²⁷.

Обширный корпус исследований периода 1960–1980-х годов составляют междисциплинарные работы, посвященные музыкальным произведениям, созданным на лермонтовские сюжеты²⁸, живописи Лермонтова²⁹, постановкам произведений Лермонтова на грузинской

²⁶ *Маргвелашвили Г.* Заметки о ранней лирике Лермонтова // Маргвелашвили Г. Литературно-критические статьи. Тбилиси, 1958. С. 130–156; *Данелия С.* Михаил Лермонтов: Жизнь и творчество. Тбилиси, 1960.

²⁷ *Хихадзе Л. Д.* 1) Из истории восприятия русской литературы в Грузии: Опыт историко-функционального изучения. Тбилиси, 1978; 2) О пушкинско-лермонтовской традиции изображения Кавказа и о «Кавказском пленнике» Л. Толстого // Толстой и литература народов Советского Союза. Ереван, 1978. С. 78–84; 3) От «Демона» к Ставрогину: (Трансформация индивидуалистического типа сознания) // Труды Тбилисского университета. 1986. Т. 261. С. 41–49; 4) Метафизика гибельного полета: («Демон» Лермонтова и «Мерани» Бараташвили) // Литературная Грузия. 2001. № 1–6. С. 155–162 (Формы соприкосновения лирических миров, общность типов художественного мышления, тем и образов Н. Бараташвили и М. Лермонтова на примере «Мерани» и «Демона»).

²⁸ См.: *Хучуа П. В.* Тбилисский ордена Ленина государственный театр оперы и балета им. З. Палиашвили. Тбилиси, 1962. С. 31–32 (преьера оперы «Демон» в 1904–1905 годах на сцене театра; балет С. Цинцадзе «Демон»); *Чхеидзе Н.* Демон, сходящий на землю // Литературная Грузия. 1962. № 8. С. 85–90 (постановка балета С. Цинцадзе «Демон» в Тбилисском театре оперы и балета им. Палиашвили); *Думбадзе Э.* «Демон» // Думбадзе Э., Маргвелашвили Г. Искусство слова; Слово об искусстве. Тбилиси, 1979. С. 295–301 (балет «Демон» на музыку С. Цинцадзе, постановка В. М. Чабукиани); *Мамисашвили Н.* Навстречу времени // Андрей Баланчивадзе: Сборник статей и материалов. Тбилиси, 1979. С. 93–102 (с. 102 — анализ заключительных тактов балета «Мильри»); *Брегадзе В.* Феномен безобразного в искусстве и эстетическая проблема художественного отрицания. Тбилиси, 1989. С. 70–72 (различные толкования образа Демона в опере (С. Инашвили, Ф. И. Шалапин, А. Иванов) и в балете С. Цинцадзе).

²⁹ *Габриадзе М.* Кисти Лермонтова принадлежат... // Вечерний Тбилиси. 1980, 28 июня («Вид Тифлиса» в Музее искусств Грузии).

сцене³⁰, художественным фильмам³¹. Интенсивно развивались исследования как русско-грузинских, так и грузино-русских взаимовязей, а также типологические исследования. При этом основополагающую роль сыграли труды И. С. Богомолова, оказавшие воздействие на изучение творчества Лермонтова в Грузии.

В 1990–2010-х годах внимание грузинских филологов привлекают нарративные и мифопоэтические аспекты лермонтовского творчества, а также его философская проблематика³². Творческое наследие Лермонтова анализируется и с герменевтических позиций, позволяющих в целом ряде случаев переосмыслить некоторые стереотипы восприятия поэтики лермонтовской лирики³³.

Успехи грузинского лермонтоведения XX столетия не означают, что эта область науки сегодня уже утратила интерес для филологов

³⁰ *Химишиавили И.* Языком современного театра // Заря Востока. 1986, 19 окт. («Маскарад» в Армянском драматическом театре им. Абяляна); *Урушадзе Н.* Сесиль Такашвили. Тбилиси, 1978. С. 29 (С. Такашвили — Баронесса Штраль).

³¹ *Фалилеева А.* «Герой нашего времени» в грузинском кино // Литературная Грузия. 1985. № 6. С. 215–220 («Княжна Мери», «Бэла», «Максим Максимыч» режиссера В. Барского, 1926–1927 годы).

³² См.: *Мегрелишвили Т. Г.* 1) Антиномии Михаила Лермонтова. Тбилиси, 2000; 2) Семантика и функционирование базового концепта *Кавказ* в творчестве М. Ю. Лермонтова // Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в традиционной и корпусной лингвистике: Сборник материалов международного научного симпозиума. Велико Търново, 2010. С. 515–522; 3) Archetype of the Creator: The Semantics of Cultural Universals of the East (Mikhail Lermontov's «Ashik-Kerib») // Comparative Literature and Culture: Archetypes in Literatures and Cultures. London, 2010. P. 111–130; 4) Ориентальные доминанты зрелого Лермонтова в дискурсивных практиках русского романтизма // International Scientific Conference on «Intercultural Dialogue: Linguistic, pedagogic and literary dimensions». Ваку, 2010. С. 46–56; 5) Когнитивно-репрезентативные аспекты концепта *Кавказ* в произведениях М. Ю. Лермонтова // Scripta manent. № 4 (20). 2013. С. 67–75; *Мегрелишвили Т. Г., Модебадзе И. И.* Восток и Запад в «кавказском» тексте русского романтизма // Восток-Запад в русской литературе XI–XXI веков: Материалы международной научной конференции. Стамбул, 2009. С. 123–131.

³³ См.: *Модебадзе И. И.* 1) Символизм образов природных стихий в «кавказской» лирике русских романтиков // Материалы I международного симпозиума «Современные проблемы литературоведения». Тбилиси, 2007. С. 216–229; 2) Кавказ (Грузия) и художественно-романтическая картина мироустройства в русской поэзии XIX века // IV Сургучевские чтения: Локальная литература и мировой литературный процесс: Сборник материалов Международной научно-практической конференции (14–16 сент. 2007). Ставрополь, 2007. С. 268–273; 3) Символика ущелья (пути) в кавказском тексте русского романтизма // Материалы II международного симпозиума «Современные проблемы литературоведения». Тбилиси, 2009. Т. 2. С. 66–82; *Модебадзе И., Мегрелишвили Т.* Кавказ — восток русской романтической поэзии? // Homo Esperans: Приложение к «Вестнику Санкт-Петербургского государственного университета». 2007. № 3. С. 51–73.

страны. Автор, чей единственный законченный роман открывается строками «Я ехал на перекладных из Тифлиса...», по-прежнему интересуется научную мысль Грузии, из современной столицы которой двести лет назад уезжал персонаж-рассказчик, чтобы, «спеша на север из далека», поведать миру «историю души человеческой» — души одного из самых загадочных, а потому и самых притягательных персонажей русской литературной классики.

Е. А. Тахо-Годи
(Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Россия)

Творчество Лермонтова в исследованиях профессора Л. П. Семенова

В год 200-летия М. Ю. Лермонтова логично и уместно вспомнить о тех русских литературоведах, кто стоял у истоков отечественного лермонтоведения. К их числу, несомненно, относится и профессор Леонид Петрович Семенов (1886–1959).

Круг научных интересов Семенова достаточно обширен: этнография, археология, фольклор — казачий и горский, и, конечно, классическая русская литература XIX столетия. Особое внимание ученый всегда отводил изучению творчества Лермонтова, называл поэта своим «излюбленным автором»¹.

К изучению лермонтовского наследия Семенов обращается будучи студентом Харьковского университета (сюда он поступил в 1908 году после владикавказского реального училища²) и участником

¹ *Тахо-Годи Е. А.* Три письма Л. П. Семенова к М. О. Гершензону: (Материалы к биографии ученого) // Русское литературоведение XX века: Имена, школы, концепции М.; СПб., 2012. С. 70.

² С 1923 по 1951 год жизнь Семенова связана с преподаванием в Северо-Осетинском педагогическом институте в родном ему городе Владикавказе. См. подробнее о биографии и творческом пути: Л. П. Семенов. От музея «Домик Лермонтова» (Некролог) // Михаил Юрьевич Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 5–28; Материалы и исследования по археологии Северного Кавказа. Армавир, 2003. Вып. 2. С. 265–270; Мануйлов В. А. Семенов Л. П. // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. С. 743; Л. П. Семенов — историк и критик русской литературы. Учебное пособие. Орджоникидзе, 1986; Научное наследие Л. П. Семенова и проблемы комплексного изучения литературы и культуры Северного Кавказа. Орджоникидзе, 1988, а также ряд моих публикаций последних лет: *Тахо-Годи Е. А.* 1) Семенов П. X. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 560–561; 2) «Шлю Вам дружеский привет»: О письмах Л. П. Семенова к М. К. Азадовскому // Россия и Запад: Сборник статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М., 2011. С. 464–475; 3) Литературная предыстория псевдонима ученого: Л. П. Семенов — Глыбов // Вестник московского университета. 2012. № 6. С. 127–133.

Харьковского историко-филологического общества³. В 1913 году именно в трудах Харьковского историко-филологического общества появляется семеновская статья о лермонтовском стихотворении «Ангел»⁴, за которой последовала работа о влиянии Марлинского на Лермонтова, напечатанная в 1914 году в журнале «Филологические записки»⁵.

Закономерно, что Семенов дебютирует как исследователь именно лермонтовскими штудиями. Для начала XX столетия фигура Лермонтова становится знаковой. Безусловно, содействовало этому процессу и лермонтовское 100-летие, совпавшее с началом Первой мировой войны. Отсюда пристальное внимание к Лермонтову ярчайших представителей культуры Серебряного века: литературно-критические статьи о Лермонтове Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Вяч. Иванова и др. Вместе с тем в начале XX столетия лермонтовским наследием начинают более вдумчиво заниматься и профессиональные литературоведы.

Дореволюционный этап освоения Семеновым лермонтовского наследия завершается двумя обширными трудами. В датированной 1914 годом (фактически выпущенной в конце 1913 года) книге «Лермонтов и Лев Толстой. К столетию со дня рождения Лермонтова» Семенов одним из первых поднял вопрос о «глубоком внутреннем сродстве»⁶, биографических и творческих связях Лермонтова и Льва Толстого, которых он называет «близнецами духа»⁷. Автор монографии дал богатый фактический материал для осмысления лермонтовского «субстрата» в толстовском творчестве последующими поколениями ученых. Лев Васильевич Пумпянский в статье «Стиховая речь Лермонтова», опубликованной посмертно в 1941 году, писал: «Путь от Лермонтова к

³ В архиве Харьковского университета сохранились материалы Л. П. Семенова, посмертно опубликованные Л. Г. Фризманом, в том числе о Лермонтове. См.: *Фризман Л. Г.* 1) Кавказ о Лермонтове: (Из неопубликованного наследия Л. П. Семенова) // Проблемы литературы и эстетики: Сборник, посвященный памяти профессора Л. П. Семенова. Орджоникидзе, 1976. С. 19–21; 2) Л. П. Семенов — исследователь Льва Толстого // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 309–311.

⁴ *Семенов Л. П.* «Ангел»: Очерк поэзии Лермонтова // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1913. Т. 19. Памяти проф. Е. К. Редина. С. 263–298. Судя по отдельному оттиску, статья появилась в печати в 1912 году; на оттиске значится: Харьков: Тип. «Печатное дело», 1912.

⁵ *Семенов Л. П.* К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова // Филологические записки. 1914. Вып. 5–6. С. 614–639.

⁶ *Семенов Л. П.* От автора // Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой: К столетию со дня рождения Лермонтова. М., 1914. С. 1.

⁷ *Семенов Л. П.* Лермонтов и Лев Толстой: К столетию со дня рождения Лермонтова. С. 9.

Толстому давно освещен наукой (монография Семенова). Но только в общей связи нового понимания всего творчества Лермонтова этот путь получает свой действительный, громадный исторический смысл <...>⁸. За год до этого, в 1940 году, в журнале «Звезда» высоко отозвался о книге и Б. М. Эйхенбаум, для которого она и через три десятилетия после выхода представлялась «очень интересной»⁹.

Эти позднейшие оценки во многом совпадают с рецензиями, появившимися синхронно с самой семеновской монографией. В третьем номере журнала «Путь» за 1914 год была напечатана небольшая заметка о книге секретаря религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева, Сергея Николаевича Дурылина, очень пристально в это время следившего за лермонтовской литературой в связи с собственными замыслами работы о Лермонтове. По словам Дурылина, «книга Л. Семенова свидетельствует о прекрасном знакомстве с мельчайшими особенностями лермонтовского текста, и многое, подмеченное им, до сих пор ускользало от работающих над Лермонтовым»¹⁰. Особое внимание Дурылина привлекло приложение к книге, где автор анализировал отдельные лермонтовские тексты (поэму «Ангел смерти», стихотворения «И скучно и грустно...», «Дубовый листок»), выявлял литературное воздействие предшествовавшей литературной традиции на Лермонтова, источники сюжетов, мотивов, реминисценций. Дурылин специально выделяет очерки о влиянии на Лермонтова творчества Ивана Козлова, о воздействии на стихотворение «Сон» песен гребенских казаков и о мотиве оживающего портрета в повести «Штосс».

Семеновский очерк о «Штоссе» был посвящен памяти умершего в апреле 1913 года профессора Харьковского университета Сергея Викторовича Соловьева (1862–1913). Соловьев был специалистом по западноевропейской литературе, и это посвящение может показаться неожиданным, но лишь на первый взгляд. Во-первых, Соловьев был активным участником того Харьковского историко-филологического общества, где Семенов делал свои первые шаги как ученый и где он, вероятно, чувствовал поддержку Соловьева, отношения с которым у него сложились, судя по его воспоминаниям, близкие и достаточно

⁸ Пумпянский Л. В. Стиховая речь Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002. С. 582.

⁹ Эйхенбаум Б. М. Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе // Звезда. 1940. № 12. С. 180.

¹⁰ Дурылин С. Н. Л. П. Семенов. Лермонтов и Л. Толстой. М., 1914 [рец.] // Путь. 1914. № 3. С. 70.

доверительные. В этих же семеновских воспоминаниях о Соловьеве, напечатанных в «Вестнике Харьковского историко-филологического общества» в 1913 году, Семенов рассказывает о любви Соловьева к Лермонтову и о том, что к 100-летию поэта ученый «собирался написать статью (о влиянии на его творчество западноевропейской литературы)»¹¹. Опубликованный в книге «Лермонтов и Лев Толстой» семеновский очерк о «Штоссе» был не только первой в истории лермонтоведения¹² попыткой проанализировать эту незавершенную лермонтовскую повесть, но и своего рода данью этому замыслу внезапно умершего учителя: именно этим, в первую очередь, объясняется ракурс исследования — истоки появления в лермонтовской повести таинственного портрета возводятся не только к гоголевским, но и западноевропейским, гофмановским, традициям.

В 1915 году Семенов выпустил обширный труд «Лермонтов. Статьи и заметки», включающий биографический очерк «Судьба поэта», статьи о литературных связях Лермонтова с творчеством Д. Мильтона, А. Пушкина, Е. Баратынского, Н. Огарева, а также подробнейший библиографический обзор публикаций, связанных со 100-летним юбилеем поэта. Подводя итоги юбилейному году, автор с присущей ему объективностью констатировал, что «самым авторитетным из всех вообще изданий сочинений Лермонтова остается Академическое»¹³, хотя в книге «Лермонтов и Лев Толстой» напечатал специальный очерк, чтобы показать, почему это собрание сочинений, вышедшее под редакцией профессора Дмитрия Ивановича Абрамовича, помимо «неотъемлемых достоинств: полнота текстов, обилие вариантов, снимков с автографов и рисунков поэта, интересные примечания и статьи»¹⁴, не является «образцовым изданием»¹⁵: не только из-за опечаток и ряда существенных упущений, но и из-за явного стремления одновременно «услужить обывателю и филологу»¹⁶.

¹¹ Семенов Л. П. Из воспоминаний о проф. С. В. Соловьеве. Харьков, 1915. С. 8. [Отгиск из «Вестника Харьковского Историко-филологического общества». 1916. Вып. 6. С. 3–12].

¹² В приставленной библиографии к статье «<Штосс>» Э. Э. Найдича в «Лермонтовской энциклопедии» книга С. И. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914) ошибочно поставлена хронологически первой работой об этом произведении (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 627).

¹³ Семенов Л. П. Лермонтов: Статьи и заметки. М., 1915. С. 287.

¹⁴ Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой: К столетию со дня рождения Лермонтова. С. 420.

¹⁵ Там же. С. 421.

¹⁶ Там же. С. 418.

Семеновские книги 1914–1915 годов, получившие достаточно широкий резонанс в научной среде (на их выход откликнулись рецензиями Н. Л. Бродский, Н. К. Гудзий, Б. В. Нейман, Н. О. Лернер и др.¹⁷), представлялись самому ученому, на самом деле, лишь подступом к новому исследованию. В 1916 году в письме к М. О. Гершензону он сообщал, что взялся писать «большую книгу о Лермонтове» «обобщающего характера», в сравнении с которой все, им прежде написанное о поэте, — «лишь отдельные экскурсы, полусырой материал»¹⁸. К сожалению, реализации этого замысла помешали общественно-политические события — революция 1917 года, Гражданская война.

Тем не менее, и на следующем, постреволюционном, этапе исследовательской деятельности Лермонтов по-прежнему одна из центральных фигур для Семенова. Теперь главным объектом изучения становятся связи Лермонтова и Кавказа. В публикациях Семенова этого времени намечаются два вектора. Во-первых, анализ «кавказских» произведений Лермонтова, их связь с казачим и горским фольклором (подступы к этой проблематике были сделаны уже в книге «Лермонтов и Лев Толстой», например, при сопоставительном анализе «Казачьей колыбельной песни» и песен гребенских казаков). Во-вторых, изучение фактографического материала, введение в научный оборот прежде не известных документальных источников. Так, в 1924 году появляется его статья «К пребыванию М. Ю. Лермонтова на Кавказе в 1840 году. По архивным материалам»¹⁹.

Итогом этого этапа освоения лермонтовского наследия становится монография 1939 года «Лермонтов на Кавказе»²⁰, цель которой Б. М. Эйхенбаум в своей рецензии определил так: это одна из первых попыток «определить круг вопросов, связанных с пребыванием Лермонтова на Кавказе, и наметить пути к освещению некоторых из этих вопросов»²¹. В 1941-м, в год 100-летия со дня смерти Лермонтова, помимо участия в двух лермонтовских изданиях, объединяющих

¹⁷ См.: Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиографический указатель: 1825–1916. Л., 1990 (именной указатель).

¹⁸ *Тахо-Годи Е. А.* Три письма Л. П. Семенова к М. О. Гершензону (материалы к биографии ученого). С. 70.

¹⁹ *Семенов Л. П.* К пребыванию М. Ю. Лермонтова на Кавказе в 1840 году: По архивным материалам. Владикавказ, 1924. С. 1–20 [Оттиск из «Известий Северо-Кавказского педагогического института». 1924. Т. 2. С. 39–58].

²⁰ *Семенов Л. П.* Лермонтов на Кавказе. Пятигорск; Орджоникидзе, 1939.

²¹ *Эйхенбаум Б. М.* Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. С. 180.

«кавказские» тексты поэта²², выходит семеновская книга «Лермонтов и фольклор Кавказа», где последовательно рассматривалось обращение к кавказскому фольклору предшественников Лермонтова, причины, способствовавшие интересу Лермонтова к фольклору вообще и к фольклору Кавказа в частности, влияние на лермонтовское творчество фольклора горцев Северного Кавказа, гребенских казаков, народов Закавказья, а вместе с тем давался обзор всех основных мотивов в творчестве Лермонтова, «имеющих отношение к фольклору народов Кавказа»²³. Благодаря этим двум семеновским работам, по мнению Вадима Эразмовича Вацура, «определилась особая область — изучение иноязычных, прежде всего кавказских, фольклорных источников лермонтовских стихотворений и поэм»²⁴.

Лермонтовские публикации ученый готовит и в послевоенный период своей научной деятельности. Так, одна из последних его работ, напечатанная посмертно, продолжает тему «Лермонтов и фольклор» и посвящена связям поэмы «Хаджи Абрек» с горским фольклором, в первую очередь адыгейцев и кабардинцев²⁵.

Делом всей жизни стало для Семенова собирание уникальной лермонтовской коллекции, переданной в 1951 году в дар музею «Домик Лермонтова» в Пятигорске. «Семеновский фонд», включающий около пяти тысяч наименований, представляет, по оценке специалистов, «почти всю историю лермонтоведения и кавказоведения за 150 лет»²⁶.

В историю лермонтоведения Семенов вошел и как инициатор создания первой в России энциклопедии одного автора — «Лермонтовской энциклопедии»²⁷.

²² *Лермонтов М. Ю.* Кавказские поэмы. Ворошиловск, 1939 [предисловие Л. П. Семенова «Кавказские поэмы Лермонтова» — с. 5–23]; *Лермонтов М. Ю.* Кавказские стихотворения и поэмы. Пятигорск, 1941 [предисловие Л. П. Семенова «Кавказ в поэзии Лермонтова» — с. 5–42]. О лермонтовских публикациях ученого в научных сборниках или газетах см.: Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове: (1917–1977 гг.). Л., 1980 (именной указатель).

²³ *Семенов Л. П.* Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 1.

²⁴ *Вацура В. Э. М. Ю. Лермонтов // Русская литература и фольклор. Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 211.*

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

²⁶ *Тер-Габриэлянц И. Г.* Лермонтовед Л. П. Семенов и его коллекция в фондах Государственного музея-заповедника М. Ю. Лермонтова // Научное наследие Л. П. Семенова и проблемы комплексного изучения литературы и культуры Северного Кавказа. С. 44.

²⁷ К читателю // Лермонтовская энциклопедия. С. 5.

Надо сказать, что если ретроспективно посмотреть на научный метод Семенова, присущий ему с первых его шагов, имея в виду именно его постепенно сложившийся план издания «Лермонтовской энциклопедии», многое, что ставилось ему рецензентами в упрек, окажется понятным и даже закономерным. Напрасно Дурьлин полагал, что сопоставление Лермонтова и Толстого чрезмерно велико, и автор обращает внимание даже на случайные аналогии и тождества²⁸. Напрасно Эйхенбаум в рецензии на книгу «Лермонтов на Кавказе» говорил о чувстве досады и разочарования, которое он испытал, увидев в книге «сводку материалов, связанных с вопросом о кавказских поэмах Лермонтова и о пребывании Лермонтова на Кавказе», сводку полезную, но которую, с его точки зрения, мог «сделать любой лермонтовед», а не автор «очень интересной книги “Лермонтов и Л. Толстой”»²⁹. Если мы, зная о замысле издания «Лермонтовской энциклопедии», заглянем в ту же книгу «Лермонтов и Лев Толстой», то увидим и тут своего рода энциклопедию основных мотивов или своего рода заготовки для соответствующих энциклопедических статей. Отсюда такие заголовки глав, как: «Война», «Смерть», «Суд», «Карты», «Музыка», «Пляска» и т. д. Семенов, сам того, может быть, не сознавая, изначально был склонен не к построению новых литературоведческих гипотез или теорий, но к кодификации фактического материала по энциклопедическому принципу — будь то литературные или фольклорные мотивы, литературные или биографические взаимосвязи, библиография или собрание коллекции прижизненных и посмертных изданий Лермонтова и о Лермонтове.

Реализацию намеченного Семеновым плана «Лермонтовской энциклопедии» взял на себя близкий ему человек и выдающийся лермонтовед Виктор Андроникович Мануйлов. О том, как он отнесся к предложению Семенова и как создал целый коллектив, говорила в докладе на пленарном заседании юбилейной Лермонтовской конференции, проходившей в начале октября 2014 года в МГУ имени М. В. Ломоносова, сотрудник Пушкинского Дома Ольга Валентиновна Миллер. Сам Виктор Андроникович рассказал об этом в 1965 году в статье «Персональная энциклопедия как тип издания»³⁰ следующим образом: «История ее [энциклопедии. — *Е. Т.-Г.*] замысла такова. 30 июня 1958 года, незадолго до смерти, известный лермонтовед и кавказовед, заслуженный деятель

²⁸ Дурьлин С. Н. Л. Семенов. Лермонтов и Л. Толстой. С. 70.

²⁹ Эйхенбаум Б. М. Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. С. 180.

³⁰ Сердечно благодарю О. В. Миллер за библиографические сведения об этой публикации.

науки, профессор Леонид Петрович Семенов обратился к группе ленинградских литературоведов (в том числе к автору этой статьи³¹) с просьбой осуществить давний его замысел и подготовить к изданию Лермонтовскую энциклопедию. “В моем представлении, — писал Л. П. Семенов, — Лермонтовская энциклопедия должна быть солидным трудом, подытоживающим лучшие достижения лермонтоведения прежнего времени и советской эпохи... В целом эта энциклопедия будет сводом всесторонних сведений об эпохе, жизни и творчестве поэта, о его современниках, об источниках всех его произведений, о связи его литературного наследия с русской литературой, литературой народов СССР, зарубежной литературой, о ценности лучших трудов о нем за период XIX–XX вв., о научных изданиях его сочинений, об отражении его сюжетов и образов во всех областях искусства. Эта работа должна быть выполнена как патриотическое задание: к 150-летию со дня рождения великого поэта надо создать монументальный труд о нем, доступный для широких читательских кругов, труд, который будет полезен для литературоведов не только нашей страны, но и для передовых людей Запада и Востока”³².

Хотя собранный Мануйловым коллектив энтузиастов работал не покладая рук, однако том не смог появиться к 150-летию со дня рождения поэта, а вышел лишь в 1981 году, к 140-летию со дня его гибели. В. А. Мануйлов искренне радовался тому, что этот сплоченный коллектив сумел «воплотить в жизнь замысел незабвенного моего друга и учителя Леонида Петровича Семенова»³³.

О самом Семенове в задуманной им «Лермонтовской энциклопедии», к сожалению, специальной статьи помещено не было. По устным свидетельствам Виктора Андрониковича, причиной тому было отношение к Семенову одного из членов редколлегии — Ираклия Андроникова. Максимум, чего мог добиться Мануйлов как главный редактор тома, это упоминание о Семенове как инициаторе энциклопедии в обращении «К читателю», открывавшем это издание, остающееся до сих пор образцом, непревзойденным пока ни одним из последующих энциклопедических опытов отечественных литературоведов.

³¹ По устному свидетельству О. В. Миллер, письмо, на самом деле, было обращено лично к В. А. Мануйлову и лишь по его скромности в тексте появился «коллективный адресат».

³² *Мануйлов В. А.* Персональная энциклопедия как тип издания: (По материалам подготовки Лермонтовской энциклопедии) // Книга. М., 1964. Сб. 11. С. 264.

³³ Письмо В. А. Мануйлова к младшей сестре Л. П. Семенова цит. по: Л. П. Семенов — историк и критик русской литературы. С. 20.

На первый взгляд, отсутствие Семенова в словнике «Лермонтовской энциклопедии» почти неважно, так как в том вошло очень мало отдельных статей, посвященных отечественным лермонтоведам (хотя статья об Андроникове туда вошла). Однако изъятие семеновского имени из издания 1981 года рикошетом сработало в год 200-летия Лермонтова, когда под эгидой РГНФ вышел энциклопедический словарь, посвященный творчеству поэта³⁴. Статьи о Семенове в нем нет, хотя словарь включает статьи об исследователях. Кроме того, в ряде отзывов на издание в качестве инициатора «Лермонтовской энциклопедии» фигурирует уже даже не В. А. Мануйлов³⁵, отдавший почти два десятилетия жизни реализации этой идеи, но Иракий Андроников³⁶.

Печальна и судьба родового дома ученого в родном ему городе Владикавказе, где бывали многие выдающиеся деятели отечественной науки и культуры, — к настоящему времени, несмотря на охранную мемориальную доску, он практически полностью разрушен. Это не может не наводить на достаточно пессимистические размышления о посмертной судьбе ученого, которого современники рассматривали как одного из крупнейших лермонтоведов первой половины XX века³⁷. Однако лермонтоведческие работы Семенова начала прошлого столетия, давно ставшие библиографической редкостью, переиздаются и в наши дни, пусть не отдельными изданиями, но в антологиях³⁸ — и это главное.

³⁴ М. Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М., 2014.

³⁵ О В. А. Мануйлове как инициаторе издания говорится и на сайте «Пушкинского Дома», и в «Большом энциклопедическом словаре» 2000 года.

³⁶ «Со времен “Лермонтовской энциклопедии” (1981, гл. ред. В. А. Мануйлов) не было подобного издания. И жанр — “энциклопедический словарь” — обозначен все-таки не вполне верно. В сущности, это именно *Лермонтовская энциклопедия*. Но — другая. Представляющая современный уровень изучения М. Ю. Лермонтова. В ней отражено куда более адекватное представление о Лермонтове, чем в издании, инициированном И. Л. Андронниковым», — пишет профессор И. А. Есаулов в тексте «Лермонтов. МГУ. 200-летие. Международная конференция» — <http://esaulov.net/uncategorized/lermontov-mgu-konf/> и на сайте Литературного института, а вслед за ним это повторяется и на других сайтах, см., например, текст «В России стартовала серия презентаций энциклопедического словаря “М. Ю. Лермонтов”» — <http://www.encyclopedia.ru/news/enc/detail/55614/>.

³⁷ См.: Л. П. Семенов. От музея «Домик Лермонтова» (Некролог). С. 5–28.

³⁸ См.: Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Исследования 1900–2007 годов: Антология: В 2 т. Изд. 2-е, испр., доп. Ставрополь, 2007. Т. 1 (серия «Филологическая книга Ставропольского государственного университета»).

Г. Е. Потанова
(Санкт-Петербург, Россия)

**О Лермонтове, патриархате, матриархате
и русском культурном типе
(Из неопубликованных заметок
немецкой переводчицы Лесс Кэррик)¹**

«...По мере того, как я все это перечитываю, у меня возникает настойчивое желание увидеть эти записки в доработанном и напечатанном виде. Насколько мне известна литература о России, с этими листками ничего не идет в сравнение. И поскольку я знаю, как важно наконец-то осмыслить Восток из самых его глубин, я хотел бы предложить Вам подумать об издании книги о русских (скажем, “*Душа России*”)², — писал философ Освальд Шпенглер 14 сентября 1922 года своей мюнхенской знакомой Элизабет (Лесс) Кэррик (1886–1966), автору заметок, представленных в настоящей публикации.

К началу 1920-х годов Лесс Кэррик успела перевести под псевдонимом «Е. К. Rahsin» большую часть текстов для первого немецкого собрания сочинений Достоевского, выходявшего начиная с 1906 года в мюнхенском издательстве «Р. Пипер & Со.»

¹ Работа над статьей велась в рамках проекта, поддержанного Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ, номер проекта: 14-04-00096). Автор публикации выражает глубокую благодарность РГНФ — за оказанную финансовую поддержку, а также Немецкому литературному архиву Марбах (Deutsches Literaturarchiv Marbach) и издательству «R. Piper & Co.» (Мюнхен) — за разрешение печатать рукописные материалы из архивного фонда Лесс Кэррик. Материалы, публикуемые в настоящем сборнике, войдут также в том избранных сочинений и писем Лесс Кэррик (под рабочим заглавием «Достоевский и “другая Европа”»: Статьи, эссе, афоризмы, дневники, дневники, путевая проза, письма»), в настоящее время готовящийся к печати.

² См.: Потанова Г. Е. «Закат Европы» как закат патриархальной культуры? (Переводчица Достоевского Лесс Кэррик в переписке с Освальдом Шпенглером) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб., 2010. С. 566. Публикацию переписки на языке оригинала см.: Potapova G. Der Briefwechsel zwischen Oswald Spengler und der Dostoevskij-Übersetzerin Less Kaerrick: Publikation und Kommentar // Zeitschrift für Slawistik. 2014. Jg. 59. Heft 4. S. 1–43.

под совместной редакцией Артура Мёллера ван ден Брука и Дмитрия Мережковского³. Именно интерес Шпенглера к Достоевскому и, шире, к загадкам «русской души» стал причиной, побудившей его познакомиться с Кэррик⁴. Сведения, полученные от Кэррик, автор «Заката Европы» использовал при работе над вторым томом этого труда, а также при переработке уже вышедшего первого тома⁵. Более того, оказалось, что Кэррик была занята собственными опытами

³ Некоторое время соредактором издания числился также Дмитрий Философов. Так как значительная часть старого издательского архива погибла в годы Второй мировой войны, степень конкретного участия русских партнеров в деле подготовки издания не вполне прояснена. Подробнее см.: *Garstka Ch. Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906–1919. Eine Bestandsaufnahme sämtlicher Vorbemerkungen und Einführungen von Arthur Moeller van den Bruck und Dmitrij S. Mereschkowskij unter Nutzung unveröffentlicher Briefe der Übersetzerin E. K. Rahsin. Frankfurt am Main [u. a.], 1998.* Впрочем, полностью достоверным источником сведений об истории «пиперовского» издания указанная работа К. Гарстки не является, потому что изобилует фактическими неточностями и идеологическими спрямлениями. Не вполне точна уже дата окончания издания, значащаяся в заглавии монографии. Действительно, 1919 год — это год напечатания последнего из *вышедших* томов, несущего номер 22. Однако настаивать так, как делает это Гарстка во введении к своей работе (S. 2), на единственно верном обозначении издания как «издания в 22 томах, вышедшего в 1906–1919 годах» (в отличие от прежних немецких и русских работ, в которых число томов и год окончания указывался по-разному), не вполне корректно уже потому, что этот 22-й том для издателей совсем не означал завершения издания — в подготовке находились еще два тома (23 и 24), которые должны были содержать тематические подборки глав из «Дневника писателя»; однако они так и не вышли в свет. Кроме того, в ближайшии годы после 1919-го, параллельно работе над неоконченными заключительными томами, осуществлялась кардинальная переработка и выпуск в свет исправленных вариантов ранее изданных томов (хотя и этот процесс не получил завершения, в частности, из-за смерти Мёллера в 1925 году). Наконец, еще не закрыв планы по доработке «основного» корпуса сочинений Достоевского, издательство Пипер начало выпускать с 1925 года как следующую серию все того же издания тома «Наследия Достоевского» («Der Dostojewski-Nachlaß») под редакцией известного журналиста и ученого-популяризатора Рене Фюлёр-Миллера (однако и в этой серии вышла только часть запланированных томов). Таким образом, поскольку отсутствует временной пункт, когда можно было бы говорить о действительно «завершенном издании», по сути более близкими к истине оказываются те из предшественников Гарстки, которые относили «конец» издания к 1920-м годам. Для русского читателя укажем также на раздел, посвященный «пиперовскому» изданию, в работе К. М. Азадовского и В. В. Дудкина «Достоевский в Германии (1846–1921)» (Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 659–740).

⁴ К тому времени Шпенглер был знаком также с Мёллером ван ден Бруком; их знакомство состоялось летом 1918 года в консервативном «Июньском клубе».

⁵ См. подробнее: *Потанова Г. Е.* «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 548, 553–554.

на попроще «морфологии истории» (или, как она предпочитала выражаться, «психологии истории»), выстраивая оригинальную, не похожую на шпенглеровскую, типологию культур. Ее наброски (условно обозначавшиеся ею как «бумаги о Достоевском») содержали размышления не только о героях русского романиста, но и, гораздо шире, о проблемах «русского мирозерцания» и будущих судьбах Европы. Имя Лермонтова в той версии «бумаг», которую Кэррик давала на прочтение Шпенглеру в 1921 и 1922 годах, по-видимому, еще не упоминалось⁶. Публикуемые ниже заметки возникли, вероятно, несколькими годами позже, однако для лучшего их понимания необходимо иметь в виду ту систему ориентиров, которая приблизительно сложилась у Кэррик уже в конце 1910-х — начале 1920-х годов, — как, впрочем, и некоторые биографические сведения из жизни этой неординарной женщины, которые мы ниже попытаемся сообщить очень кратко.

Она родилась 4 января 1886 года (23 декабря 1885 по юлианскому календарю)⁷ в Пернау (Пярну), в семье балтийских немцев, когда-то состоятельной, но к концу XIX века уже небогатой. Поместье родителей Кэррик располагалось недалеко от города, на берегу Балтийского моря. Выросшая в окружении эстонских слуг и крестьян, она хорошо говорила по-эстонски. У семьи были шведские и английские родственные связи, так что Кэррик с детства знала и эти языки. В одном из писем к скульптору Эрнсту Барлаху 1915 года она замечала: «Мне не было дано счастья вырасти в одноязычной среде. Наверно, это мое проклятие. Тогда не чувствуешь себя уверенно ни в одном из языков. Но зато уже в детстве выучиваешься различать»⁸. В том же письме к Барлаху она рассказывала, что к этому с детства привычному многоязычию рано прибавился и русский язык, и тут же дает очень любопытную характеристику той прибалтийско-немецкой культурной среды, из

⁶ С точностью этого утверждать невозможно, потому что «<Бумаги о Достоевском>» не сохранились в той форме, в какой их читал Шпенглер (или сохранились в очень малой части).

⁷ Указанная у К. Гаретки (*Garstka Ch. Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs...* S. 66) дата рождения Кэррик «6 января 1886» не точна, хотя она действительно присутствует в большинстве официальных документов. Как поясняла сама Кэррик, 6-е вместо 4-го января возникло вследствие того, что немецкие чиновники неправильно пересчитали разницу между юлианским и григорианским календарем (правильно должно быть: 23 декабря + 12 дней = 4 января (а не 6-е); Кэррик указывала на эту неточность в письме в судебное ведомство в Берлине-Шарлоттенбурге — Deutsches Literaturarchiv Marbach — Немецкий литературный архив Марбах; далее сокращенное именование: DLA).

⁸ Письмо от 7 октября 1915 года (DLA).

которой она вышла: «...я выросла в Прибалтике, — но пояснить, что это означает, слишком долго и уводит от темы. Достаточно сказать: понятия “немецкий” и “Германия” имеют там призвук... не знаю, как это обозначить одним словом. Сюда относится и музыка, и поэзия, и философия, и любовь к отчизне, и восторг, и верность, и приличие, и всё, что каким-либо образом принадлежит к великому и духовному, и возвышенному, и прекрасному, и является откровением Бога на земле. <...> Мы, в самом деле, сильно отстаем от хода цивилизации, мы так старомодны, несовременны. Герцогиня Луиза и Шарлотта фон Кальб, и госпожа фон Штейн, и даже Гёххаузен, а позже — королева Луиза⁹, освободительные походы и все прочее — вот что все мы боготворили, о чем мечтали, считали это “высшей жизнью”, к которой, казалось, становишься причастен сам, если восхищаешься ею. <...> И я совершенно не могу себе представить, как могут расти люди без подобных воспоминаний. <...> В эту атмосферу вклинилась заодно и русская гимназия, со всем ее интеллектуализмом, логарифмами, и логикой, и софистикой, если Вам так больше нравится, с космографией, и химией, и... мозговой акробатикой — русские всё любят доводить до предела. Но вот что я хотела заметить: то, что часто становится проклятием для русских девушек — исключительно абстрактное знание — балтийским совершенно не вредит, именно потому, что они живут... в этом уже описанном другом настроении. Но как долго это настроение еще продлится?..»¹⁰

Раннее и хорошее знакомство с русским языком не означало, впрочем, что Кэррик рано жила с миром русской литературы. Эта любовь пришла значительно позже, когда она уже начала переводить Достоевского, и даже тогда лишь постепенно, не сразу. Что же касается гимназической поры, то, во-первых, занятия оставляли мало времени для чтения в свое удовольствие, а во-вторых, как подчеркивала

⁹ Герцогиня Луиза Августа Гессен-Дармштадская (1757–1830) — супруга Карла Августа, великого герцога Веймарского; общалась с Гете и другими представителями «веймарской классики»; в историю вошла, прежде всего, благодаря своему смелому поведению во время беседы с Наполеоном в октябре 1806 года, после поражения прусской армии под Йеной. Шарлотта фон Кальб (1761–1843) — писательница, возлюбленная Шиллера. Баронесса Шарлотта фон Штейн (1742–1827) — придворная дама герцогини Анны Амалии, поверенная герцогини Луизы и близкая подруга Гете. Луиза Гёххаузен (1752–1807) — первая придворная дама герцогини Анны Амалии. Луиза Августа Вильгельмина Амалия (1776–1810), принцесса Мекленбург-Стрелицкая, супруга Фридриха Вильгельма III, прусская королева.

¹⁰ Письмо от 7 октября 1915 года (DLA).

Кэррик в одном позднейшем письме: «...балты не читают русских книг, <...> потому что сильнейшая оппозиция против русского духа там является традицией, и это так — со всею неизбежностью»¹¹.

Значительно ближе к русской литературной и художественной жизни стояла ее старшая сестра Люси (Лу, как обычно называет ее Лесс Кэррик в письмах). Она училась музыке в Санкт-Петербургской консерватории и с успехом ее окончила. Во время своей учебы в Петербурге она много общалась с русскими ровесницами, которые и привили ей интерес к русским писателям, особенно к Достоевскому¹².

Лесс Кэррик после окончания гимназии то хотела по примеру матери (которая некогда, в качестве вольнослушательницы, посещала в Дерпте лекции великого зоолога и энтомолога Карла Эрнста фон Бэра) посещать университетские занятия, то мечтала о профессиональном изучении архитектуры в Петербурге, но этим планам не суждено было осуществиться, сначала из-за пошатнувшегося финансового положения семьи, потом из-за поездки в Париж, вслед за Люси¹³, — поездки, которая решительно изменила жизненные планы обеих сестер.

В Париже Люси Кэррик познакомилась с Артуром Мёллером ван ден Бруком (1876–1925), эстетом, литератором, историком искусства и (в недалеком будущем) идеологом немецкого «младоконсерватизма»¹⁴. Люси сделалась спутницей жизни Мёллера, а позже, в марте 1908 года, его законной женой. О том, что план перевести на немецкий язык всего Достоевского подсказала Мёллеру именно Люси, сообщала Лесс Кэррик в письме к Райнхарду Пиперу от 5 октября 1943 года¹⁵. Что касается младшей сестры, Лесс, то ее роль в издании с самого начала

¹¹ Письмо к неустановленному адресату (О. Шпенглеру?), начало 1920-х годов (DLA).

¹² См. письмо Лесс Кэррик к Р. Пиперу от 5 октября 1943 года (Потанова Г. Е. К истории восприятия Достоевского в Германии: (Из писем немецкой переводчицы Достоевского Лесс Кэррик) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 425–426).

¹³ Как вспоминала Лесс Кэррик в конце жизни в недатированном письме к своему брату Борису, родители отправили ее в Париж по настоятельной просьбе Люси, когда та находилась во французской столице уже около года (DLA); исходя из сопоставления еще некоторых данных в сохранившихся письмах, можно заключить, что Люси, вероятнее всего, приехала в Париж в 1903 году, а Лесс, таким образом, в 1904 году.

¹⁴ Из новой литературы о Мёллере см., в особенности: *Schlüter A. Moeller van den Bruck: Leben und Werk. Köln* [u. a.], 2010; *Weiß V. Moderne Antimoderne: Arthur Moeller van den Bruck und der Wandel des Konservatismus. Paderborn* [u. a.], 2012.

¹⁵ См.: Потанова Г. Е. К истории восприятия Достоевского в Германии... С. 425–426.

планировалась как роль переводчицы — возможно, оттого, что она была более склонна к усидчивому литературному труду, чем Люси.

Долгие годы напряженной переводческой работы (первый том издания, роман «Бесы», вышел в свет в 1906 году, а над последними томами издательская команда интенсивно работала еще и в первой половине 1920-х годов¹⁶) лишь иногда прерывались для Лесс Кэррик совместными поездками с Люси по Европе (иногда в сопровождении Мёллера). К началу Первой мировой войны все трое обитали в предместье Берлина Лихтерфельде.

Переломными в духовном и интеллектуальном плане стали для Лесс Кэррик годы революционных событий в России, как и поражение Германии в Первой мировой войне, а также немецкие революции — причем не столько буржуазно-демократическая Ноябрьская революция 1918 года, сколько задавленные правительственными войсками восстание «спартакистов» в Берлине и «советская республика» в Мюнхене (зима–весна 1919 года). Достойно изумления, насколько радикально меняет свои убеждения консервативная балтийская «фрейлейн», некогда возмущавшаяся Достоевским как сокрушителем устоев европейской культуры¹⁷. О том внутреннем перевороте, который произошел в ней в эти годы, свидетельствует запись, датированная 1918 или 1919 годом: «Конечно, я была консервативна. Я была против Достоевского, против Барлаха — Мёллербрук и Лу были за них. <...> Дело обстоит примерно так: пока дитя не явилось на свет, я предостерегала перед катастрофой рождения — ведь при этом могла скончаться мать. Теперь, когда ребенок родился, а мать лежит в предсмертных муках, теперь Лу оплакивает прекрасную мать и брюзжит по поводу ребенка, а я не хочу оставаться у ложа матери и всецело посвящаю себя заботам о ребенке. Само собой разумеется, он еще невымытый, красный и уродливый, но это все пройдет!»¹⁸

К началу 1920-х годов Лесс Кэррик, отчасти по состоянию здоровья, отчасти для удобства работы с издательством, перебирается в Баварию и с 1923 года окончательно оседает в Мюнхене, где до самой своей смерти работает как профессиональная переводчица для издательства Пипер.

¹⁶ См. выше, примеч. 3.

¹⁷ Ср., например, ее моральное возмущение по поводу «Бесов», переведившихся ею в 1906 году: роман, в котором одна единственная «приличная фигура», Маврикий Николаевич (об этих своих «первых впечатлениях» она говорила позже в письме к Мёллеру, написанном около 1920 года; DLA).

¹⁸ DLA.

Параллельно переводческой работе она продолжала (что называется, «в стол») делать многочисленные записи на культурно-типологические темы, в надежде, что со временем она сама (или пусть даже кто-то другой)¹⁹ сможет, руководствуясь этими «наметками», создать единую и всеобъемлющую систематику культурных типов, постичь законы истории, а тем самым и предугадать ее будущее. При очевидной наивности столь грандиозных планов заметки Кэррик (к сожалению, только частично сохранившиеся в ее архиве) представляют несомненный интерес — хотя бы как еще один вариант среди всех тех построений в области «философии истории», которыми были так богаты 1920-е годы. Оригинальность неопубликованных заметок Кэррик заключается, не в последнюю очередь, в самом их тоне: эти записи не предназначались для печати, делались в основном спонтанно, для себя — в надежде на то, что «когда-нибудь потом» их содержание будет облачено в «серьезный» научный стиль. Однако наиболее органичной манерой выражать свои мысли была для Кэррик все-таки именно такая манера письма — в набросках. Немногочисленные сохранившиеся в ее архиве попытки строго «объективного», систематического изложения явно не удаются и обрываются в самом начале. Поэтому можно только пожалеть, что она так и не вняла в начале 1920-х годов настойчивым советам Шпенглера: «Вы непременно должны сделать из этого книгу — в свободной афористической форме»²⁰. Ее заметки так и остались в рабочем столе, а после ее смерти частью попали в архив, частью были утрачены.

Для понимания того специфического «жаргона», каким пользуется Кэррик в своих заметках при перечитывании Лермонтова («матриархальные» и «патриархальные» мужчины, «горизонталы» и «вертикалы», «безбашенные туранцы» и т. д.), необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать ту систему категорий, исходя из которой она воспринимала и интерпретировала в том числе творчество русских поэтов и художников.

¹⁹ Ср. ее признание в письме к А. Хаммельманну от 4 марта 1923 года: «Я говорила себе, что этот труд, это задание требуют совсем других плеч. Мужских мускулов. <...> Даже всей России как материала для подобного анализа было бы еще недостаточно. Приблизительно хватило бы только всей истории человечества... Поэтому я прежде охотно и без колебаний давала в руки всякому, кто мог быть в этом заинтересован, все то, что я записывала из моих наблюдений в отдельных областях. И если бы человек значительного духовного масштаба однажды сказал мне, что он может и хочет взять на себя *весь* этот труд, то я бы со вздохом облегчения передала ему все это дело» (DLA).

²⁰ Цит. по: Потанова Г. Е. «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 569 (письмо Шпенглера от 16 ноября 1922 года).

В своих культурно-философских размышлениях Кэррик отправлялась от наблюдений над литературными героями, но в целом ее замысел претендовал на гораздо большее — создать универсальную типологию культур как культур с патриархальной и матриархальной «человеческими парами». Расхожее представление о «мужских» и «женских» культурах (в этой системе понятий «матушку Россию» традиционно относили к культурам «женским») она считала устаревшим. В каждом культурном типе Кэррик усматривала как мужское, так и женское начало, адаптируя тем самым для культурной типологии постулат Отто Вейнингера («Пол и характер», 1903) о биполярности человеческой психики²¹. Подобно тому, как для Вейнингера мужское и женское начало в реальных мужских и женских индивидуумах выступают не в чистом виде, но в различных пропорциях, комбинируются для Кэррик и «химические элементы» внутри различных культур. Но весь фокус заключается в том, что сами элементы «мужское» и «женское» не являются для нее всегда равными сами себе (и в этом пункте она радикально расходится с Вейнингером). Те ценности, которые в рамках одной культуры атрибутируются «мужскому» началу, в рамках другой культуры атрибутируются началу «женскому», и наоборот. В соответствии с тем, каким образом распределяются атрибуты партнеров в «человеческой паре», Кэррик подразделяет культуры на два больших класса: патриархальные и матриархальные — тем самым транспонируя в план синхронического сосуществования теорию Иоганна Якоба Бахофена (1815–1887) о «матриархате» и «патриархате» как диахронически последовательных стадиях в развитии человеческого общества²². В культурах с патриархальной «человеческой парой» мужчина — на манер ветхозаветного Иеговы — воплощал абсолютный моральный авторитет, являясь стабилизирующим началом для морально текучего, нестабильного женского партнера. Наряду с иудеями Кэррик относила к этому «патриархальному» архетипу также китайцев, а в современном мире — германские народы. Напротив, для славянских народов, а исходно также для греческо-романского, «средиземноморского», культурного типа характерен был, по ее

²¹ См., например: *Жеребин А. И.* Мадонна Ж, или «Углубленная неправда» Отто Вейнингера // *Всемирное слово.* 1999. № 12. С. 27–30.

²² О теории Бахофена см., например: *Косвен М. О.* Матриархат: История проблемы. М.; Л., 1948; *Wesel U.* Der Mythos vom Matriarchat: Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft. Frankfurt am Main, 1980.

мнению, культ женщины как стабилизирующей моральной силы. Подчеркивая «матриархальный» характер славянской семьи, Кэррик причисляет славян к «туранцам», считая «туранскую культуру» противоположностью культуры «арийской»²³. Впрочем, реальный «химический состав» любой национальной культуры выглядит для Кэррик сложным «сплавом». Даже «немецкое» не сводится для нее исключительно к «германскому»: рядом с «патриархалом» Шиллером стоит «матриархал» Гете и т. д. («генеалогические» объяснения при желании всегда находятся: так, например, Гете объявляется «прирейнским немцем» с примесью романской крови).

Сама Кэррик следующим образом резюмировала эти положения в письме к неустановленному адресату (возможно, Мёллеру ван ден Бруку) весной 1922 года: «Я подошла к проблеме совершенно наивным образом — и тогда мне первым делом бросилось в глаза, что русская человеческая пара создана иначе, чем человеческая пара, представленная у Шекспира: у него мужчина — “стабильное, моральное”, женщина — “нестабильное, аморальное”; у русских — наоборот. Из этого наблюдения как бы сама собою возникла “контрапунктика”: Шекспир—Достоевский как “противоположные аккорды” и Гете—Достоевский (как союзники). Отсюда явились и “контрапункты”: “Ветхий Завет — *русский* Христос”, а с другой стороны — бесчисленные совпадения между католическим и русским человеком, в противоположность семитско-китайско-арийскому человеку (германцы). Так я пришла к доисторически-неарийскому, к “материнскому праву” в Европе»²⁴.

В современной Европе безусловно доминирует германский, патриархальный культурный тип, который, однако, находится в состоянии кризиса. Патриархальная семья и патриархальная культура должны быть разрушены и обновлены на неких новых основаниях. На смену старой Европе должна прийти «другая Европа». И русская культура с ее ярчайшим выразителем, Достоевским, выговаривает, по мнению Кэррик, решающее слово в этой революции культурных

²³ Популярная в истории и философии культуры рубежа веков оппозиция Иран — Туран присутствует, между прочим, и в русской историософии. О роли туранского в истории России см., например, в статье Н. С. Трубецкого «О туранском элементе в русской культуре» (1925): «Славяне заселяли первоначально только небольшую <...> часть территории <...>. Вся прочая, большая часть территории современной России была заселена преимущественно теми племенами, которые принято объединять под именем “туранских” или “уралоалтайских”» (Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: Антология. М., 1993. С. 59).

²⁴ Цит. по: Потапова Г. Е. «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 552.

форм. Русская культура видится Кэррик как культура с несомненно матриархальной «человеческой парой» — и в то же время культура по сути своей революционная. Логическое разрешение этого кажущегося противоречия является одним из самых любопытных моментов всей культурно-типологической системы Кэррик. По ее мысли, именно в матриархальном обществе мужчины, необходимо уступающие «стабильную» позицию в «человеческой паре» своим партнерам, сами являются прирожденными революционерами и нигилистами (или «русскими скитальцами», по Достоевскому). Не признающие никакой иерархии «матриархалы»²⁵ ищут равноправных, братских отношений между людьми. В этом Кэррик усматривает начало новой эпохи, которая придет на смену устаревшему «отцовскому праву». В том же письме 1922 года к неустановленному адресату она писала, что простое «возвращение матриархата» она считает невозможным: «Нет! Все, во что я верю, это переход от шеститысячелетнего господства патриархата к другому типу культуры, который я позволю себе обозначить как “братское человечество” (так называемый “русский Христос”)²⁶. Характеризуя «русского Христа» как высший символ грядущей эпохи, она объясняет его себе как идею братства между «одиночками», между людьми, лишенными метафизической «вертикали» (а следовательно, неспособными и к возведению «башен», — немаловажный символ для Кэррик, в юности мечтавшей об изучении архитектуры). Кэррик обозначает такой тип связей и такой тип культуры как «горизонтальный тип» — в противоположность связям «вертикальным», иерархическим.

Приведем некоторые афоризмы Кэррик рубежа 1910–1920-х годов, которые более наглядно, чем данный выше по необходимости сухой экстракт, рисуют ее видение России и русских и, очевидным образом, перекликаются с заметками о Лермонтове:

²⁵ «Mutterrechtler» в терминологии Кэррик. В этом словоупотреблении она ориентировалась на Бахофена (см. выше), который вместо слова «матриархат» («Matriarchat») охотнее использовал немецкий термин «Mutterrecht», «материнское право» (в противоположность «Vaterrecht», то есть «отцовскому праву», патриархату). В настоящей публикации, переводя те обозначения, к каким прибегала Кэррик («mutterrechtliche Männer», или просто «Mutterrechtler» — для обозначения мужчин в культурах «материнского права»; и наоборот, слова «vaterrechtliche Männer», «Vaterrechtler» для обозначения представителей патриархальной культуры), я во избежание громоздкости в переводе пользуюсь неологизмами «матриархаль» и «патриархаль» (стилистически вполне адекватными кэрриковским «Mutterrechtler» и «Vaterrechtler»).

²⁶ Цит. по: *Потанова Г. Е.* «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 553.

«Русские — изначально одинокие, единичные души, подобно тому как их церкви, увенчанные множеством главок-луковиц, — это скопление единичностей. Но, согласно закону природы, человек желает выйти за пределы себя самого. Поскольку для русского не существует возможности расширить пределы собственной личности до размеров целого народа — тут-то и возникает это неопределенное, всеочувствующее излучение, эта всечеловечность etc.».

«Отсюда вечный, истинно русский вопрос: зачем мы живем? Но это “мы” — только грамматическая собирательная форма для: я одиночка, ты одиночка, третий одиночка. То есть, по сути, вопрос означает: зачем я живу? Он видит только то, что одиночка — это *quantité négligeable*»²⁷.

«...Русские (туранцы) не ощущают себя звеньями, включенными в длинный ряд... не ощущают себя несомыми этим рядом... приобщенными к вечности благодаря этому ряду... бессмертными в этом ряду. Для них вместо этого: до меня — ничего, после меня — ничего, я один, я только мгновение, я — ничто, если меня нет сейчас... Только это *сейчас* и есть *моя* вечность».

«Одиночка говорит: когда я умру, со мной исчезнет все. Тогда как один из — скажем так: из егерей фон Лютцова²⁸, сраженный пулей и падающий, ощущает, как бой движется дальше».

«Когда мы идем по земле среди множества людей, мы весело маршируем вперед. Когда мы одни, желание двигаться вперед пропадает, мы обращаемся внутрь себя — и рождается эта любовь, простирающаяся за моря и горы, любовь ко всему, что живет вне зоны нашего собственного одиночества. Так становится понятна и русская всечеловеческая любовь — через ее единичность».

«Русский не понимает слов Христа “идите только к погибшим овцам дома Израилева”²⁹, от этих слов ему делается грустно. Христос — пусть он был явлением распада иудаизма — был сыном старого народа, который называл себя “Божьим *народом*”, тогда как он, уже создававший себя одиночкой, естественно должен был называть себя *более* *одиночным* словом: *сын* Божий».

²⁷ Бесконечно малая величина (*фр.*).

²⁸ «Черные егеря» — добровольческие отряды, созданные в 1813 году, в ходе освободительной антинаполеоновской кампании по инициативе прусского генерал-майора Адольфа Вильгельма фон Лютцова (1782–1834).

²⁹ «Сих двенадцать послал Иисус, и заповедал им, говоря: на путь к язычникам не ходите, и в город Самарянский не входите; а идите наипаче к погибшим овцам дома Израилева» (Мф 10: 5–6).

«Только так — если я объясняю себе “русского Христа” как идею братства. Послезавтрашний большевизм как противоположность позавчерашнему католицизму»³⁰.

При том, что большая часть культурно-философских рукописей Кэррик не сохранилась, эти фрагменты, как и публикуемые ниже заметки о Лермонтове, способны дать представление о том, какой могла бы выглядеть та книга о «душе России», которую Шпенглер советовал Кэррик издать «в свободной афористической форме».

Афористическая форма, в особенности из-за присущей ей терпимости по отношению к (действительным или кажущимся) противоречиям, была бы, в самом деле, наиболее пригодна для публичной презентации культурно-философских идей Кэррик. Дело заключается не только в обозначенной выше специфике ее литературного дарования, но и в некоторых системных «нестыковках», не говоря уже о постоянно колеблющихся эмоционально-оценочных характеристиках противоположных «культурных типов».

Основная апория культурно-типологических построений Кэррик, на мой взгляд, заключается в том, что она всю жизнь стремилась *биологическим образом* (в том числе с помощью теории рас) обосновать существование особого, *биологически несвязанного* типа людей. Для «матриархалов» («туранцев») не важна, по ее мнению, биологическая связь «от отца к сыну». Существенно важной является для них даже не биологическая связь с матерью, а прерогатива *духовного* отцовства, как и *духовного* братства. Интерес и симпатии Кэррик в большинстве случаев (несмотря на иногда наблюдаемые колебания в сторону «патриархалов») принадлежали именно этому «братскому» типу людей.

Как симпатии к «братскому» типу, так и порою наивные биологические упрощения проглядывают в том числе в заметках Кэррик о Лермонтове. Уже в первой публикуемой заметке бросается в глаза, что Кэррик сразу пытается прибегнуть к расовому объяснению (шотландское, западное происхождение рода), если сталкивается со стихотворными высказываниями, нарушающими цельность ее интерпретации Лермонтова как представителя типично русского, «матриархального» типа. Генетически запрограммированным выглядит для нее и все лермонтовское «богоборчество»: по ее мнению, это естественный «бунт “матриархалов” против Иеговы»

³⁰ DLA. Часть афоризмов напечатана в переводе на русский язык: *Потанова Г. Е.* «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?... С. 577–588.

(формулировка в одной из дальнейших заметок). Напрашивающиеся вопросы (вроде элементарного: почему у других русских поэтов бунт против Бога не представлен с той же очевидностью?) в этой афористической манере рассуждений легко обходятся молчанием. Молчанием обходятся — или просто остаются вне поля зрения Кэррик — многие строчки и мотивы лермонтовских стихотворений, не вписывающиеся в ее культурно-типологическую схему. Например, решительная констатация Кэррик по поводу лермонтовского лирического героя: «Ни с какими отцами он не связан» (в заметке о стихотворении «Молитва») явно не учитывает важности мотива отцовства в других текстах Лермонтова (например, в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...» и т. д.)³¹.

Но подобными схематическими упрощениями ценность публикуемых заметок никак не уничтожается. Иногда даже самые скоропалительные, казалось бы, выводы Кэррик все-таки побуждают к дальнейшим размышлениям и проведению параллелей с далеко, на первый взгляд, отстоящими областями русского культурного опыта. Например, разве не приходят на память при чтении следующих строк Кэррик: «...русскому ничего нет противнее вечности, замогильного покоя. Прямая противоположность египетскому культу вечности, культуре гробниц-пирамид из камня <...>. Они вместо этого желают пребывать в вечно длящемся мгновении жизни...» — строки известного шлягера про то, что «вечный покой / Сердце вряд ли обрадует, / Вечный покой для седых пирамид...»? Полностью подпадать под обаяние «кэррикианства», конечно, не следует. Но подобного рода совпадения (при чтении Кэррик они приходят в голову не однажды) подкрепляют ту старую истину, что определенные матрицы мировосприятия (или, по Шпенглеру, лежащие в основе той или иной культуры ее начальные «первообразы») проявляются в самых разных, далеко отстоящих друг от друга феноменах и пластах этой культуры.

Что же касается непосредственно поэзии Лермонтова, то часто под покровом культурно-типологического схематизирования в

³¹ Любопытно, что Н. Ф. Федоров как создатель учения о «воскрешении отцов» не менее произвольным образом, чем Кэррик, выхватывал из лирики Лермонтова строки для иллюстрации противоположной мысли: «Лермонтов был любящий сын и не мог бы признать бессмертия как привилегии даже всех живущих. Он не понял бы бессмертия сынов без воскрешения отцов» (Федоров Н. Ф. Бессмертие как привилегия сверхчеловеков: (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове) // Федоров Н. Ф. Философия общего дела: Статьи, мысли и письма. М., 1913. Т. 2. С. 126; в подтверждение цитируются строки: «Я сын страдания; мой отец / Не знал покоя под конец; / Угасла мать моя в слезах...»).

заметках Кэррик скрываются несомненно продуктивные наблюдения над лермонтовским художественным мировидением. Причем та сетка культурно-типологических категорий, которой Кэррик пользуется, обостряет ее глаз применительно к некоторым вполне реальным феноменам.

Это относится даже к таким банальным на первый взгляд («банальным» в смысле: отмечавшимся всеми) мотивам лермонтовской лирики, как «одинокость» или «тоска о братском общении душ». В освещении Кэррик эти мотивы приобретают оригинальное звучание — и оригинально «стыкуются» между собой, будучи включены в описанную выше систему культурных противопоставлений. Рассмотренные в более широком контексте культурно-типологических размышлений Кэррик заметки о Лермонтове позволяют заключить, что для нее тип русских (= «туранских») «одинок» является противоположностью «индивидуалистического» типа в западном (точнее, «германском») понимании этого слова. Для Кэррик, как и для Шпенглера, западноевропейский индивидуализм («фаустовская» культура) имеет своим центром понятие *личности*, противопоставленное *коллективу*, однако определяемое, в свою очередь, именно *надличными* идеалами. «Германское “Я” устремляется к небу, подобно вершинам готических соборов. В слове “Himmel” (небо) слышится переименованное “ich” (я) (*h, i...*). В немецком слове “Schicksal” [судьба; буквально: то, что послано. — *Г. П.*] заложено все то же сильнейшее ощущение связи со “сверхземным”... взаимосвязь чувства целого и некой непередаваемой в словах внутренней уверенности. Германское “Я” — это моральный императив Канта»³². В противоположность этому западному «Я», немислимому без отношения к надличным ценностям, русское «одиночное Я», согласно Кэррик, *беспредпосылочно*. Она подчеркивает значимость «одиночного» деяния у русских (и шире: «туранцев») и в этом расходится со Шпенглером, который считал, что у русских «Я» без остатка растворяется в некой тотальности. В то же время она согласна со Шпенглером в том, что у «туранцев» понятие индивида / личности в западном смысле отсутствует — именно потому, что они не признают «вертикали». «Одиночки» (в Кэрриковом смысле) — это никак не

³² DLA. Ср. близкую формулировку тех же рассуждений в письме Кэррик к Шпенглеру (после 21 мая 1920 года; см.: *Потанова Г. Е.* «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 555), а также формулировку Шпенглера в переработанном им в 1922 году первом томе «Заката Европы» (*Spengler O.* *Der Untergang des Abendlandes. Bd 1: Gestalt und Wirklichkeit. Völlig umgestaltete Aufl. München, 1923. S. 397–398*).

строго очерченные автономные личности, а, скорее, душевная энергия, собранная в пучок в отдельном человеческом существе. «Русские — изначально одинокие, единичные души... <Они> не ощущают себя звеньями, включенными в длинный ряд... бессмертными в этом ряду. Для них вместо этого: до меня — ничто, после меня — ничего, я один, я только мгновение, я — ничто, если меня нет сейчас...» (см. историко-философские афоризмы, приведенные выше).

На первый взгляд, это представление Кэррик о «русских одиночках» может показаться в корне противоречащим отчетливо личностной системе поэтического мировоззрения Лермонтова. Но так ли бесспорен этот последний тезис? И что, вообще говоря, представляет собой то «личностное начало», которое в поэзии Лермонтова явственно ощутимо, но по-настоящему еще не определено? Вряд ли стоит подпадать под влияние Кэррик безоговорочно, однако ее соображения дают повод задуматься над вопросом о самих принципах обоснования «личности» (или «Я») у Лермонтова³³.

До сегодняшнего дня в большей части лермонтоведческой литературы продолжает удерживаться точка зрения Белинского, объявившего, что пафос лермонтовской поэзии состоит в «вопросах о судьбе и правах человеческой личности»³⁴. Харизматическая власть этой лапидарной, врезающейся в память формулировки мешает

³³ Симптоматичной, но неудачной выглядит новейшая попытка Т. А. Кошемчук в статье «Лермонтов: Индивидуализм как проблема» (Творчество М. Ю. Лермонтова в контексте современной культуры: Сборник статей к 200-летию со дня рождения. СПб., 2014. С. 18–51) дать принципиальный пересмотр указанной проблематики. Вся запальчивая полемика исследовательницы остается малорезультативной уже по той причине, что неверна ее исходная посылка о якобы исключительно «негативном» содержании понятия «индивидуализм» в бытующем словоупотреблении. На деле, если отрешиться от некоторых действительно встречающихся «бранных» приложений этого слова (в традиции С. О. Бурачка), этот термин подразумевает, в том числе применительно к творчеству Лермонтова, всего лишь такую систему мировоззрения, в центре которой стоит отдельная личность (и в этом смысле «индивидуализм» является противоположностью «коллективизма»). О произвольности и избирательности того проецирования на творчество Лермонтова идей позднейшей русской религиозной философии, какое предпринимает Кошемчук, свидетельствует уже то, что она даже не считает нужным каким-либо образом учесть известное наблюдение Мережковского о почти полном отсутствии упоминаний Христа у Лермонтова, когда утверждает, что, проживи Лермонтов дольше, он «...нет сомнения <...> <дал бы> новую и невиданную ранее, совершенную творчески-религиозную мысль и поэзию, соответствующую личному подвигу нового пути — на путях индивидуализма в высшем и лучшем смысле, который понимаем только в русле этих слов: “Не я, но Христос во мне”» (С. 49).

³⁴ *Белинский В. Г.* Библиографические и журнальные известия // *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. С. 36–37.

заметить то, что Белинский этим определением переводит вопрос о личностном «пафосе» поэзии Лермонтова в план абстрактного представления о «человеке вообще» и «личности вообще». При недостаточной изученности мировоззрения Лермонтова (в разные эпохи такое изучение затруднялось разнородными, в конечном счете идеологическими причинами³⁵) несложно заметить, если непредвзято прочесть немногие в прямом смысле слова политические стихотворения Лермонтова (в первую очередь о политических событиях во Франции и о Наполеоне), что он никак не являлся сторонником буржуазно-либеральных представлений, к каким относятся в том числе «права личности» (как абстракция).

Подчеркиваемое Кэррик неподпадание лирического «Я» Лермонтова как «одиночки» ни под какие абстрактные определения человека кажется вполне соответствующим действительности (если, конечно, отрешиться от настойчиво предлагаемых Кэррик расово-психологических объяснений указанного феномена). Если это так, то, стало быть, поэзия Лермонтова подключается к тому большому пересмотру ценностей, какой интенсивно шел в философии 1840-х годов и по-разному выразился у таких по всему противоположных мыслителей, как Макс Штирнер и Сёрен Киркегор, чуть позже — у Герцена, а также, конечно, в художественной прозе Достоевского, по крайней мере, начиная с «Записок из подполья». Речь идет о пересмотре абстрактных определений «человека вообще» и «человеческой личности вообще» — в пользу конкретно понимаемого существования индивида³⁶. Если учесть эту явственную процессуализацию понятий личности и индивидуума, этот все более громко заявляемый отказ от представления о «личности вообще», то и предложенное Кэррик понимание лермонтовского человека как «одиночки» ничуть не выглядит надуманным.

³⁵ См., в частности: *Асмус В.* Круг идей Лермонтова // *Литературное наследство.* М., 1941. Т. 43–44: Лермонтов. Кн. 1. С. 83–128; *Усов И. Е.* Общественно-историческая проблематика в творчестве Лермонтова // *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. С. 346–350. См. также краткий критический обзор идеологически ориентированных исследований лермонтовского творчества: *Маркович В. М.* Лермонтов и его интерпретаторы // *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология.* СПб., 2002. С. 7–50.

³⁶ Насколько запутанным могло быть в ходе этого процесса употребление слова «индивидуализм» (и насколько многосмысленным остается оно по сей день), свидетельствует пример Макса Штирнера, который обозначал свое учение как «индивидуализм», но при этом со всею страстью отвергал как старую «абстракцию» представление о человеке и человеческой личности «вообще», настаивая взамен этого на конкретном существовании конкретных индивидуумов.

Любопытно, что объективное зерно истины, содержащееся в представлении Кэррик о лермонтовских героях-«одиночках», отчасти подтверждается даже традиционными лермонтоведческими исследованиями, исходно ориентированными на декларацию Белинского о «судьбе и правах человеческой личности» как основном пафосе Лермонтова. Так, авторы статьи об «этическом идеале Лермонтова» в «Лермонтовской энциклопедии» исходят — на уровне самой общей посылки — именно из этого положения Белинского³⁷. Но результаты, к которым приводит их попытка на чисто феноменальном, текстовом уровне описать этический идеал Лермонтова (в относительно деидеологизированные позднесоветские годы), во многом как раз размывает представление о существовании ясно очерченных надличностных представлений, какими бы и должен был определяться «этический идеал». «Цель жизни» (как составляющая этического идеала, в статье Н. И. Осьмаковой) оказывается «непостижимой»³⁸, а что касается двух других понятий, «счастье» и «страдание», входящих, согласно энциклопедии, в «этический идеал Лермонтова», то это, во-первых, более *состояния*, чем аксиологические ориентиры, а во-вторых, стремление честно описать их на материале текстов Лермонтова выливается в признание того, что и тут ухватить нечто ясно очерченное невозможно. Е. М. Пульхритудова, говоря о «мотиве счастья», в первом же абзаце вынуждена признать: «Мотив счастья у Лермонтова точнее было бы определить как мотив его невозможности»³⁹. А в статье Л. М. Щемелевой о «страдании» как составляющем моменте этического идеала (пожалуй, самой сильной статье этого раздела) прямо говорится, что личность у Лермонтова едва ли не в первую очередь определяется через страдание: «Отсутствие или ослабление страдания для раннего Лермонтова равносильно утрате личности <...> отождествляя собственную жизнь со страданием, измеряя им ценность своего “Я”, герой Лермонтова и память о себе представляет как память о своих страданиях...»⁴⁰ Наблюдение точное. Но между тем, строго говоря, «страдание» как процессуальная характеристика, подразумевающая конкретно переживаемое состояние, никак не принадлежит к тем общим (абстрактным) понятиям, которыми в принципе должен бы был описываться «этический идеал». То есть

³⁷ Гуревич А. М. Этический идеал Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. С. 633.

³⁸ Там же. С. 635.

³⁹ Там же. С. 636.

⁴⁰ Там же. С. 637.

косвенным образом, как доказательство от противного, мы в итоге получаем если не полное подтверждение «кэррикианских» взглядов, то внятное подтверждение того, что лермонтовское лирическое «Я» плохо согласуется с обозначенным выше нормативным полаганием личности. И в этом смысле надо признать, что Кэррик до известной степени верно обозначает необычность лермонтовского «индивидуализма» для индивидуализма в западном понимании слова.

Не менее интересна и следующая логическая импликация, подразумеваемая всем ходом размышлений Кэррик о Лермонтове как «одиночке», а именно: соединение подобным образом понимаемого «индивидуализма» (вернее, «одиночности») с *мечтой о братстве*, которая, по мысли Кэррик, у русских выражена несравнимо сильнее, чем на Западе. Западноевропейская личность, целиком и полностью *определенная* вышестоящими ценностями, является в принципе самодостаточной. В противовес этому именно от известной недоопределенности, несамодостаточности души и возникает, по Кэррик, русское стремление к братству, «это неопределенное, всеочувствующее излучение, эта всечеловечность...» Не желая абсолютизировать эти соображения, отметим, что применительно к лермонтовской лирике они вполне обоснованы: так, например, в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...» именно из-за отсутствия не подлежащих сомнению, абсолютных определений «Я» («...жизни назначенье, / Цель упований и страстей» остаются скрыты) как раз и возникает у лирического «Я» это желание найти поддержку в другом («Ищу кругом души родной...» — II, 109). То есть получается, что размышления Кэррик о «всечеловеческой» любви как о следствии дефицитарного мироощущения «одиночек», по крайней мере, не совсем бьют мимо цели. Чрезвычайно интересно и проходящее сквозным мотивом через все ее литературно-философское наследие противопоставление: не *коллектив* (иерархически структурированный), а *братство* (слагающееся из не знающих иерархии, равных «одиночек»). Применительно к Лермонтову, стремящемуся к «братству», но до конца остающемуся «индивидуалистом» (в смысле противостояния любой коллективистской идеологии), это различие выглядит безусловно плодотворным.

Любопытны также замечания Кэррик о «вечности» и об «отрицании» ее у Лермонтова. На первый взгляд, это суждение опять-таки выглядит крайне спорным. Фактически всеми исследователями отмечалось стремление к «вечному» как непреходящая черта

лермонтовского этического максимализма. Именно перед лицом вечности сомнительна ценность Земли («...Где нет ни истинного счастья, / Ни долговечной красоты» (IV, 209), по словам Демона, к сожалению обойденного вниманием Кэррик в публикуемых заметках). Но на второй взгляд — утверждение Кэррик содержит в себе зерно истины. Ведь чаще всего в лермонтовском художественном мире воплощается не отказ от преходящего во имя вечного, а желание *сделать вечным* каждый момент интенсивно переживаемого *преходящего*: «...Я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя...» («1831 июня 11-го дня»; I, 183). С учетом того же юношеского стихотворения, как и многих других, обоснованным выглядит и замечание Кэррик о «желании исключительно *личного* бессмертия», якобы присущем «туранцам». По сути, «вечность» у Лермонтова и оборачивается тем «остановленным мигом», о котором Кэррик рассуждает применительно к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...», — и этот мотив тоже неоднократно отмечался впоследствии наиболее чуткими интерпретаторами Лермонтова⁴¹.

Особую главу можно было бы написать о том, как Кэррик осмысляет отношения между героем-мужчиной и женщиной-«русалкой». Как показывают публикуемые заметки, Кэррик в данном случае частично отходит от своей классификации Лермонтова как «матриархала», для которого женщина выступает в качестве доброго, спасительного начала. Кэррик выделяет в лирике Лермонтова разные ипостаси женственного: две из них вписываются в «матриархальную» культуру (во-первых, Богоматерь и другие образы матерей, характерные для матриархата в его классической форме; во-вторых, образ женщины как равноправного товарища — представление, формирующееся, согласно Кэррик, на стадии перехода матриархата в «братское человечество»); третья ипостась — женщина-русалка (или «злодейка», наподобие царицы Тамары) — относится к культуре патриархальной. Кэррик несколько наивно пытается объяснить присутствие в лирике Лермонтова этой третьей ипостаси, ссылаясь на западное происхождение его рода. Но факт остается фактом: существование линии «русалки» среди женских образов Лермонтова она фиксирует точно. Более того, Кэррик отмечает небанальность этого женского типа в лермонтовских балладах — как в «Русалке», так и в «Морской царевне». Любопытно, что она не впадает при этом

⁴¹ См., например: Максимов Д. Е. О двух стихотворениях Лермонтова // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969. С. 127–141; Роднянская И. Б. Время и вечность // Лермонтовская энциклопедия. С. 307–308.

и в те крайности раннефеминистского подхода, в какие впадали уже ее современницы⁴². В своем толковании «Морской царевны» Кэррик подчеркивает и горькое сожаление о погубленной «женщине-змее», и одновременно то, что уступить ее «соблазну» означало бы для царевича гибель, — то есть отмечает ту трагическую несовместимость двух миров, роковую недостижимость идеального состояния в мире Лермонтова, о которой много говорилось и в позднейших литературоведческих интерпретациях⁴³.

В заключение отметим: при чтении заметок Кэррик необходимо помнить, что мы имеем дело с заметками, не предназначенными для печати, а призванными служить «творческой лабораторией» в работе над так и не сбывшимся *opus magnum*, грандиозным культурно-философским замыслом, о котором речь шла выше. Эта работа в стол оборачивается явными достоинствами эмоциональной выразительности, потому что когда Кэррик пишет «на публику», ее манера изложения становится довольно чопорной (ср. ее поздние сопроводительные статьи в послевоенном переиздании «пиперовского» Достоевского)⁴⁴. Однако эта работа в стол привела и к полной неизвестности Кэррик как оригинального автора. То, что Кэррик всю свою жизнь была поглощена работой над переводом полного корпуса художественных (и многих публицистических) текстов Достоевского, сказалось на судьбе ее собственного литературно-философского наследия безусловно негативно. Поглощенность переводческой работой обернулась «поглощенностью» и в том притчеобразном смысле, который Кэррик следующим образом сформулировала в письме к Р. Пиперу 26 января

⁴² См. ниже, в примечаниях к заметкам о «Морской царевне», ироническую реплику Кэррик по поводу ее мюнхенской знакомой, феминистки Хаубольд.

⁴³ См.: Кедров К. А., Щемелева Л. М. «Морская царевна» // Лермонтовская энциклопедия. С. 285–286.

⁴⁴ *Dostojewski F.* [Werke in Einzelausgaben]. München, 1946–1963. При том, что Кэррик писала эти сопроводительные статьи в намеренно сухой, объективирующей манере, не желая преждевременно «выболтать» слишком много из своих оригинальных идей и наблюдений, ее послесловия информативны и чрезвычайно добросовестны в плане введения немецкого читателя в исторический и биографический контекст соответствующих текстов Достоевского. В новейшем переиздании собрания сочинений (München, 2004) сопроводительные статьи Кэррик заменены — не всегда к пользе читателей — статьями современных немецких славистов; при этом построчные примечания Кэррик в большинстве случаев сохранены. См. также ее опубликованную речь на вручении переводческой премии Немецкой Академии языка и литературы в Дармштадте в 1960 году (Jahrbuch 1960 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Heidelberg; Darmstadt, 1961. S. 37–42).

1926 года: «Достоевский — один из тех китов, что шутя заглатывают человеческую жизнь. И не такая это легкая штука: добровольно дать себя заглотнуть — и все снова и снова выходить из чрева живым и невредимым»⁴⁵. После смерти Кэррик тоже получилось так, что в представлении читателей и исследователей Достоевский («кит») бесследно «заглотнул» личность переводчицы. В сегодняшнем немецком литературоведении Лесс Кэррик, если иногда и упоминается, то исключительно как «переводчица Достоевского»⁴⁶. Настоящая публикация способствует тому, чтобы наконец вывести ее на сцену как очень самобытную (и своенравную) мыслительницу, автора размышлений о многих писателях и художниках, в том числе русских.

Из необходимых публикаторских пояснений добавим следующие. Рукопись публикуемых заметок хранится в архиве Кэррик в Немецком Литературном архиве в Марбахе-на-Некаре (в составе архива издательства Р. Пипер, куда поступили бумаги Кэррик после ее смерти в июне 1966 года)⁴⁷. Заметки сделаны чернилами на листках из блокнота (возможно, вкладывавшихся как закладки при чтении тома Лермонтова), а потом объединены общим заголовком «Лермонтов», красным карандашом надписанным над первой заметкой.

Заметки предположительно датируются серединой — второй половиной 1920-х годов — на основании содержательных переключек с другими фрагментами этого времени, а также некоторых особенностей чернил и почерка. Датировать их более ранним временем не позволяет то, что в переписке со Шпенглером начала 1920-х годов (и во фрагментах «бумаг о Достоевском» того времени, которые все-таки уцелели в архиве) имя Лермонтова еще вообще не

⁴⁵ DLA.

⁴⁶ Не составляют исключения и работы К. Гарстки, который — вслед за А. М. Коктанеком (см.: *Koktanek A. M. Oswald Spengler in seiner Zeit*. München, 1968. S. 260–261) — практически впервые обратил внимание немецких литературоведов на Лесс Кэррик. В двух работах Гарстки об истории Пиперовского издания Достоевского приводятся некоторые выдержки из писем Лесс Кэррик, однако по большей части непосредственно касающиеся практической стороны издания или вопросов перевода (*Garstka Ch. 1*) Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs... S. 66–70; 2) «Den Osten aus der Tiefe erfassen»: Der «deutsche Dostojewskij» im Piper-Verlag // *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen: Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München, 2006 (= *West-Östliche Spiegelungen. Neue Folge*, Bd 2). S. 749–782).

⁴⁷ Шифр фонда: DLA, A: Piper, Reinhard Verlag © Less Kaerrick.

упоминается; в ином случае Кэррик едва ли удержалась бы от того, чтобы ввести что-то из своих наблюдений над текстами Лермонтова в свой эпистолярный диалог с философом. Значительно позже (судя уже по характеру чернил и бумаги) сделаны записи, касающиеся картины М. Врубеля; их физическое расположение рядом с прочими заметками о Лермонтове (в составе бумаг Кэррик еще до разборки и упорядочения архивистами) позволяет включить и эти заметки в публикуемый цикл.

Цитаты из Лермонтова даны в рукописи частью по-русски, частью в немецком переводе Ф. Фидлера. В настоящей публикации цитаты, приведенные у Кэррик по-немецки, возвращены к оригинальному русскому звучанию и даны по изданию: *Лермонтов М. Ю. Сочинения*: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. Предпринята также формальная унификация: введены астериски («звездочки») вместо разделительного значка, каким пользовалась Кэррик, а также добавлены разделительные значки, там, где их в рукописи не было (то есть в начале новых листков). Кэррик обычно обозначала заглавия лермонтовских стихотворений в начале соответствующей заметки и в большинстве случаев подчеркивала их чертой; для удобства читателя заглавия в начале заметок систематически даны курсивом (а если они отсутствовали в рукописи Кэррик, в публикации они введены в редакторских скобках). Курсивом обозначены в публикации также все прочие подчеркивания в рукописи.

Лесс Керрик

Лермонтов

Как странно. Мне сегодня попало в руки раннее стихотворение Лермонтова — то, где есть строчки: «На запад, на запад помчался бы я, / Где цветут моих предков поля...»⁴⁸. Странно оттого, что Лермонтов для меня с юности был самым полным выражением русского мироощущения. Прежде всего, его одиночество: «Выхожу один я на дорогу...». Толки в русских сочинениях по истории литературы, будто одиночество — это «байронизм» и «индивидуализм» и что Лермонтов эти свойства постепенно изживал, приближаясь к России, — это все пустая болтовня⁴⁹. Он не

⁴⁸ Цитата из стихотворения «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...», 1831).

⁴⁹ Кэррик подразумевает мнение, высказывавшееся уже в критике XIX в., например, в статьях А. А. Григорьева и В. О. Ключевского, и в разных вариациях подхваченное

через уход от одиночества становится русским, а именно в своем одиночестве — до мозга костей русский.

Но почему у него при всем при том, и впрямь, предки чуть ли не самые западные из всех других русских поэтов?⁵⁰ («Я здесь был рожден, но не здешний душой...»)⁵¹ Такие случаи для меня пока остаются крайне темной расовой проблемой.

*

«Молитва». «Не за свою молю душу пустынную, / За душу странника в свете безродного» (!!!). Да, вот это и значит — русские! Какое подтверждение моим мыслям о матриархальных мужчинах как одиночках, странниках, затерянных в мире! И все в этом стихотворении выглядит так неслучайно, если смотреть через ту систему символов, какую хочу выстроить я (выстрою ли когда-нибудь?).

Опять это извечное русское «Я в пустыню удаляюсь!»⁵² И то, что молится он женскому божеству («Я, Матерь Божия...»), и то, что «деву невинную» он вверяет этому женскому божеству, а не патриархальному покровительству Бога-Отца. А сам герой — этой «деве невинной» словно бы брат.

«...в свете безродного» — отказ от всякой генеалогии, от связи по крови. Ни с какими отцами он не связан, то есть вертикальной включенности для него нет. Есть только горизонталь равнины, и блуждающие по ней — разрозненно, каждый по отдельности — братья-

как в дореволюционной научной и учебной литературе о Лермонтове, так и позже (с другими акцентами) в советском лермонтоведении.

⁵⁰ Сведения о шотландских предках Лермонтова содержались, в частности, в статье Д. И. Абрамовича в академическом собрании сочинений Лермонтова 1910–1913 годов, которое, по-видимому, было доступно Кэррик (*Абрамович Д. И. Хронологическая канва для биографии М. Ю. Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. / Ред. Д. И. Абрамович. СПб., 1913. Т. 5. С. 1–2*), в широко известной книге П. А. Висковатого (*Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891*) и других сочинениях о Лермонтове, в том числе на немецком и английском языках (см. подробнее: *Мурьянов М. Ф., Панфилова С. А. Род Лермонтовых // Лермонтовская энциклопедия. С. 467–468*).

⁵¹ Еще одна цитата из стихотворения «Желание» (1831).

⁵² Начинаяющийся этими словами сентиментальный роман (1791) Марии Воиновны Зубовой, часто приписываемый А. Ф. Мерзлякову, получил широкое хождение как народный духовный стих, в том числе в старообрядческой традиции. Ср. в других неопубликованных заметках Кэррик, посвященных в основном русским иконам: «Духовные стихи. “Человек на земле живет, как трава растет...” Вечное одиночество русских на земле, русских как уединенных, единичных существ. “Я в пустыню удаляюсь...” — в сущности, самая сердцевина русской религиозности» (DLA).

одинокки, страждущие под общим гнетом судьбы. Представление о «мире *холодном*» — да, именно о холодной, открытой, продуваемой всеми ветрами равнине, где блуждающим одиночкам неуютно и жутко.

*

«*Казачья колыбельная песня*». Опять культ Матери. Может быть, у него эта естественная предрасположенность любого матриархала еще подкреплена воспитанием в доме бабушки?

Дам тебе я на дорогу
Образок святой... —

вряд ли икону с образом Христа. Наверняка и тут с Богородицею.

Что здесь еще характерно: то, что она *не желает* удерживать сына дома. Сравнить с Барлахом, «Мертвый день» (!!!)⁵³ — «...сын-герой мне не нужен... разве я могу допустить, чтобы в меня сначала влагали ребенка, а потом забирали его, будто я — колыбель?.. Горе мне, если ты грезишь о наездничестве!..»⁵⁴. Барлахова Мать *убивает коня*. Мать у Лермонтова, напротив, готова расшить сыну шелком «седельце боевое».

У Лермонтова мать ограничивается напоминая сыну:

Да, готовясь в бой опасный,
Помни мать свою...

Удерживать «матриархала» дома — было бы пустой затеей. Именно что в матриархальных культурах (несмотря на внешнюю успокоительность «женского господства») матерям и женам остается только смириться с безудержной тягой сыновей к скитаниям и опасным переделкам.

Может показаться, что и в «Мертвом дне» сын — это матриархал (в то время как мать любой ценой пытается удержать его дома, как надлежит женщине *патриархальной* культуры: иначе на кого эта женщина сможет *опереться*?). Но нет, сын у Барлаха тоже патриархал, потому что он хочет отправиться на поиски Отца, причем Отца, который находится в небе (опять вертикаль).

⁵³ «Мертвый день» (1912) — драма Эрнста Барлаха (1870–1938). Барлах близко общался с Кэррик, когда навещал в 1915 году семью Мёллера ван ден Брука, и позже некоторое время переписывался с ней.

⁵⁴ Цитаты из драмы «Мертвый день». Ср.: *Barlach E. Dramen. Leipzig, 1989. S. 13, 23, 44.*

*

«Выхожу один я на дорогу». Небо — тоже пустыня, другая горизонталь, подобная земной пустынной степи.

...Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.

Звездам в этой небесной пустыне тоже хочется *братства*, как и скитальцам на земле.

Последние строфы — о могиле здесь все-таки или не о могиле? Дочитав до конца, до «...темный дуб склонялся и шумел», подумаешь таки о германских могилах. Дуб — знак доблести, германской верности, знак патриархальной культуры. Но нет, здесь, у русских матриархальных мужчин, все по-другому. Лермонтов не желает действительно умереть — не желает окончательно перейти в вечность.

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть...

Это не вечность, это мгновение, воспетое как вечность, остановленное мгновение. (Сравни «Фауст» — Гете тоже *матриархальный* мужчина! — «остановись, мгновенье!»). Русскому ничего нет противнее вечности, замогильного покоя. Прямая противоположность египетскому культу вечности, культуре гробниц-пирамид из камня — в которых воплощена сама несокрушимость и неизменность (см. Шпенглер)⁵⁵. Они вместо этого желают пребывать в вечно длящемся *мгновении жизни*:

Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

И почему дуб тут *вечно зеленеет*? Он что, елка? — Нет, зеленеет потому, что это остановленное *мгновение*. Туранское ощущение мгновения, туранская вражда к вечности. Желание исключительно *личного* бессмертия.

⁵⁵ Имеются в виду рассуждения о погребальном культе древних египтян как форме обожествления вечного («ставшего вне-временным») в «Закате Европы» Шпенглера (см.: Spengler O. Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München, 1919. Bd 1. S. 187, 260–261, 270–272 и др.).

Приложение II

И какая русская мечта о неплотской любви!

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел...

Только голос, не более того...

*

«Сосед». Братская любовь. Сознание братства как духовного родства — при полном безразличии к кровному происхождению:

Кто б ни был ты, печальный мой сосед,
Люблю тебя, как друга юных лет,
Тебя, товарищ мой случайный,
Хотя судьбы коварною игрой
Навеки мы разлучены с тобой
Стеной теперь — а после тайной.

И дальше: основание братства — общая *тоска*:

Я слушаю — и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они — не знаю, *но тоской*
Исполнены, и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются...

*

«Я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть...» — нежелание признавать над собой никакого суда коллектива, общезначимых ценностей. Впрочем: признает Бога как единственного судью, вместе с совестью. То есть существует все-таки вертикаль? («И пусть меня накажет тот, / Кто изобрел мои мученья».) Обдумать.

*

<«Спеша на север из далека...»>. Мечта о братьях:

Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?

В противоположность этому — представление о бездомном прахе:

И прах бездомный по ущелью
Без сожаления развей.

*

<«Гляжу на будущность с боязнью...»>. Самая большая тоска Лермонтова как русского: «Я в мире не оставлю брата...» Характерно также, что высший принцип (вертикаль) представлен здесь как враждебная сила — с небесной высоты на русского устремляется только буря или безжалостный зной⁵⁶: «...она увяла в бурях рока / Под знойным солнцем бытия».

*

«Дубовый листок оторвался от ветки родимой, / И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...» — чинара изображена как женское божество. Листок (опять вариация мужского героя-скитальца) просит женское божество приютить его. Но лермонтовская чинара ведет себя не так, как ведет себя Софья⁵⁷ у Достоевского...

Сочувствие к листку, к ветке, к пальмам, к предметам (как в «Кинжале»⁵⁸).

Три пальмы тоже мечтают в пустыне найти братьев.

*

<«Как часто, пестрою толпою окружен...»>. Он создает себе женское божество:

⁵⁶ Ср. с рассуждениями Кэррик в письме к Шпенглеру, после 21 мая 1920 года: «В русском слове “судьба” нет ничего от <...> смысла, с которым человек мог бы согласиться, ничего от уз, соединяющих человека... с Богом, что стоит за всем этим. Напротив, для них это слово выражает ощущение какой-то второразрядной или третьеразрядной силы, обитающей где-то не выше уровня облаков, — силы, которая по собственному произволу направляет человека, влачит его, водит туда-сюда — как наживку на крючке, погруженном в воду. — Это ощущение удара в лицо. И оно незамедлительно вызывает ответный удар: “Все позволено!”» (цит. по: Потапова Г. Е. «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 557).

⁵⁷ В данном случае, вероятно, имеется в виду не Соня Мармеладова, а жена Версилова и мать главного героя в романе «Подрасток».

⁵⁸ Возможно, здесь в большей степени подразумеваются строки о кинжале в стихотворении «Поэт» (1838), чем непосредственно стихотворение «Кинжал» (1838).

Приложение II

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня...

Женское божество создается и в стихотворении «Из-под таинственной, холодной полумаски...»:

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою;
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю...

*

«Соседка». Слюбимой женщиной тут тоже складываются отношения братские, а не иерархически-владельческие. Пара скитальцев —

И, как божии птички, вдвоем
Мы в широкое поле порхнем.

Вариант русского женского типа, похожего на русского мужчину-скитальца? Ее объединяет с ним общая доля — несвобода. Равноправные отношения братских индивидуумов.

Разлучив, нас сдружила неволя,
Познакомила общая доля,
Породнило желанье одно
Да с двойною решеткой окно...
<.....>
Но бледна ее грудь молодая,
И сидит она долго, вздыхая,
Видно, буйную думу тая,
Все тоскует по воле, как я.

Или она — ранняя предвестница Грушеньки Достоевского? Она «плутовка», женщина без обручального кольца⁵⁹.

⁵⁹ Ср. с рассуждениями в посвященной «Братьям Карамазовым» статье Кэррик «Великая книга для мужчин?»: «Во всех произведениях Достоевского нам вновь и вновь встречается все то же противопоставление: неопытная молодая девушка, выросшая под заботливой опекой, и молодая женщина без обручального кольца. И несмотря на все понимание и снисходительность по отношению к молодой

*

«Отчего». Даже непонятно, женщине это посвящено или, может быть, другому мужчине, только еще начинающему жить. Неважность полового момента. Всеобъемлющая русская человечность.

*

Богоборчество Лермонтова — бунт «матриархалов» против Иеговы. Русские *contra* иудеи: мужик Марей — в противовес «до одиннадцатого и четырнадцатого колена»⁶⁰. Иван Карамазов говорит: «Человек был устроен бунтовщиком!»⁶¹ Эта фраза психологически не совсем верна. Подразумевается, конечно: «Русский устроен бунтовщиком».

*

«Пророк» — опять русская любовь к пустыне. Иоанн Предтеча, Ангел Пустыни⁶².

девушке любовь Достоевского все-таки по-настоящему принадлежит тем молодым женщинам, что прошли через унижения, оскорбления и очищающий огонь Чистилища. Так обстоит дело и в его последнем произведении. <...> У каждой культуры имеется своя классическая любовная пара. Было бы слишком долго перечислять их все, потому что ряд этот начинается даже не с Гомера, а с богов древнейших человеческих мифов. Наши родители еще с благоговением говорили о Ромео и Джульетте — наши внуки будут говорить о Мите Карамазове и Грушеньке» (DLA).

⁶⁰ Мужик Марей из рассказа Достоевского в «Дневнике писателя» за 1876 год служил для Кэррик подтверждением мысли о духовном, а не плотском ощущении родства у «матриархалов» (обхождение Мареев с чужим ему по крови «барчонком»). Противоположность тому — представление о генеалогической цепи родства (поколения сынов Израилевых).

⁶¹ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 229 («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. V).

⁶² Кэррик имеет в виду распространенный в православной иконописной традиции тип изображения Иоанна Предтечи. В лермонтоведческой литературе обычно не связывают «Пророка» с какой-либо определенной фигурой священной истории. Некоторое сближение с образом пророка Илии видит в стихотворении И. Б. Роднянская, указывающая на строки: «И вот в пустыне я живу, / Как птицы, даром божьей пищи; / Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная...», которые, по ее мнению, приводят на память воронов, по Божьему повелению приносивших Илие пищу в пустыне (Роднянская И. Б. Библейские мотивы // Лермонтовская энциклопедия. С. 60). Возможно, Кэррик с не меньшим основанием опирается на те же строки, интерпретируя слова «как птицы, даром божьей пищи» в том смысле, что пророк питается в пустыне тем же кормом, что и птицы,

Приложение II

Сначала, казалось бы, задается вертикальная связь с патриархальным, ветхозаветным Богом:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка...

Но связь с этим вертикальным принципом слабеет. Пророк проповедует не высшую истину Бога, а братские идеалы любви и равенства:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья...

А вслед за этим — настоящий Иоанн Предтеча, Ангел Пустыни.

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

Противоположный тип, не случайно столь враждебный этому пустынному пророку братства — *старцы* в городе. Именно! Отношения не равных между собой «братьев», а *старцев* к *детям*:

То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой...
... Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

а именно: теми «акридами» (саранчой), какими, по преданию, питался в пустыне Иоанн Предтеча (см.: Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 24. С. 530–531, 562–563). Для интерпретации лермонтовского «Пророка» вряд ли стоит преувеличивать роль подобных коннотаций, однако очень любопытно то приложение, какое находит та же библейская параллель в других заметках Кэррик, «<О русских иконах>», где на основании мотива «акрид» и «пустыни» с Иоанном Предтечей сближается Иван Карамазов: «Иоанн Предтеча на русских иконах — это крылатый Ангел Пустыни, само воплощение пустыни... Ивану Карамазову черт предсказывает: “Ты еще акриды кушать будешь, спастись в пустыню потащишься!” — Иван у Достоевского как Иоанн Предтеча... Предтеча чего? Некогого нового типа религиозности» (DLA; слегка неточно приведенную цитату см: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Т. 15. С. 80).

*

«Родина». Полный отказ от всяких *вертикальных* идеалов. Нет никакого царя-батюшки (от Лермонтова этого и не ожидаешь). Но нет и женского божества, «матушки России».

Отрицание исторического предания — мужского, патриархального начала, связи отцов к сыновьям.

И в пейзаже торжествует полная горизонталь. Никаких «башен», нэ за что зацепиться взгляду⁶³. Степи, леса, разливы рек:

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Полная отмена вышестоящих идеалов — как патриархата, так и матриархата — в пользу номадического идеала? Это «Я» и тут представлено вечным странником. Жаль, не нахожу именно в «Родине» понятия «братство». Но может быть, это не случайно. «Братство» в сочетании с темой Отечества — звучало бы как *старая* пара понятий, привычная для патриархальной культуры. У Лермонтова повсюду в его стихах другая мысль — мечта о *братском человечестве*. Братство в масштабах человечества, а не государства.

*

«Морская царевна». Два разных женских идеала у Лермонтова. Один — материнское женское божество, подобное Богоматери. Другой — *русалка*. Или царица Тамара — она тоже злодейка, уничтожающая мужчин. С ведьмой-русалкой возможна только борьба: либо она утащит мужчину под воду, либо он ее утопит (сравнить: Печорин с Ундиной!).

⁶³ Ср. с одной из разрозненных заметок Кэррик на темы культурной типологии и искусства: «Русские церкви, небольшие, рассеянные по равнине, не господствуют над нею, подобно огромным готическим соборам. Русские церкви, перемежая однообразие равнин, только подчеркивают горизонталь этой равнины. Они теряются в бескрайней дали. <...> У Шинкеля [Карл Фридрих Шинкель (Schinkel; 1781–1841) — немецкий архитектор и художник. — Г. П.] небо тоже может занимать большую часть холста (как у горизонтально ориентированных голландских пейзажистов, также у русских), — но это небо у него все равно пропорото вздымающимся посередине гигантским собором. Принцип патерналистской культуры — вертикаль, принцип *башен*» (DLA).

Этот *другой* женский идеал у Лермонтова — на самом деле, точка зрения патриархального мужчины, а не матриархального. Может быть, здесь все-таки дают о себе знать западные, рыцарские корни рода Лермонтовых? Обдумать.

*

Еще о «*Морской царевне*». Один из начальных мифов мужской культуры — схватка героя-мужчины со змеей-женщиной⁶⁴. Змееобразность вытасченного на берег морского чудовища у Лермонтова даже подчеркивается:

Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит...

Прекрасная женская голова и руки, весь образ «прекрасной русалки», nereиды — это более позднее оформление все того же первообраза: древняя морская змея.

Первая половина баллады увидена с точки зрения типичного патриархального мужчины: женщина-ведьма как опасность, против которой надо быть начеку. Сцена *соблазна*. Царевич ведет себя правильно, если смотреть на дело с точки зрения патриархальных мифов. Он не поддается соблазну и выигрывает схватку с женщиной-русалкой.

⁶⁴ Ср. с записью Кэррик, относящейся к одному ее мюнхенскому знакомству, по-видимому 1920-х годов: «Г-жа Хаубольд, рекомендованная мне как горячая сторонница женского движения. Философка. Разговаривали о женских божествах в первобытных культурах. Древняя змея, жившая в мировом океане. В складывающихся патриархальных мифах ее убивает герой-мужчина. В этом, несомненно, есть великий смысл. Но то, как об этом повествовала г-жа Хаубольд, меня все-таки насторожило. В ее словах звучало такое безутешное горе об этой перевозмее, что можно было себе вообразить: змея была ее любимой тетей, не меньше, и злодеяние совершилось только вчера. (Мефистофель: "...как тетушка моя, достопочтенная змея...")» (DLA; цитируется реплика Мефистофеля из «Пролога на небесах» к 1-й части «Фауста»; пер. Н. А. Холодковского). Возможно, госпожа Хаубольд вдохновлялась не в последнюю очередь сочинениями ставшего модным в 1920-х годах философа-иррационалиста Людвиг Клагеса (1872–1956). В своем главном труде, «Дух как противник души» («Der Geist als Widersacher der Seele»; издан в трех томах в 1929–1932 годах; отрывки из книги, как и отдельные статьи Клагеса, уже гораздо ранее имели широкое хождение в мюнхенских интеллектуальных кругах, особенно среди так называемых «космиков»), Клагес в интонациях, полных сочувствия к хтоническим чудовищам, повествовал, например, о знаменитых подвигах Геракла, усматривая в утверждении олимпийского пантеона пагубное для человечества торжество рационалистического «духа» (вернее, естественно-научного «ума»), противоположного «природе» и «душе»; именно «дух как противник души» делает человеческое существование, по Клагесу, несчастливым и дисгармоническим.

Вторая половина неожиданна тем, что нет торжества по случаю победы над «чудом морским». Нет назидательного итога: всегда, дети, ведите себя так, как царевич, не доверяйтесь женщинам, все они змеи. Лермонтову жалко умирающую женщину-змею, и тем самым он опять показывает себя как матриархал, а не патриархал.

*

Послушай царевич женщину-змею, она бы утащила его в море. Завязка в обоих случаях чревата гибелью.

Она его умышленно соблазняет? (Ср. царица Тамара.) Скорее всего, так. Но может быть, и искренне влюбляется. Как в стихотворении о русалке, которая ласкает мертвого витязя⁶⁵. Та чистосердечно удивляется, отчего он «не дышит, не шепчет во сне»! Там русалка не убивала любовника. «Спит витязь, добыча ревнивой волны...»

Близость лермонтовских русалок к Гете! Гете, тоже матриархал, в «Рыбаке» не обвиняет русалку в коварных намерениях. Та искренне думает, что рыбаку будет гораздо приятнее жить под водою:

Ах! если б знал, как рыбкой жить
Привольно в глубине,
Не стал бы ты себя томить
На знойной вышине.⁶⁶

Гете, как Лермонтов, желал бы, чтобы человек мог жить и по ту, и по эту сторону, и на земле, и под водою. Жестокость действительности: живым существам этого не дано (ни рыбаку, ни вылавливаемым им рыбкам). Каждый день омываться в море и выходить из волн еще краше — дано только Солнцу и Луне, неорганическим телам...

*

«Тамара». «...Старинная башня стояла, / Чернея на черной скале...». Символ «башни» — для славянской души редкий случай. Этот символ перенесен на другого, на грузинку. Для матриархального мужчины, горизонтала (безбашенные туранцы) в символе башни олицетворяется не идеал его существования, не надежная твердыня,

⁶⁵ «Русалка» (1832).

⁶⁶ Баллада Гете «Рыбак» (1779) цитируется здесь в переводе В. А. Жуковского.

а опасность, морок, демоническое начало, которое он переносит на женщину. Полная противоположность патриархальной культуре.

*

«Договор» и «Они любили друг друга так долго и нежно...» — равноправие обеих частей пары, мужчины и женщины. Тут не матриархальная женщина, тут братские отношения распространяются и на возлюбленную. Удивительно, как этот юнкер Лермонтов, в других случаях просто пошлый по отношению к женщинам, мог договориться до этой благородной ноты — равноправия любящих, их равной ответственности. То, до чего Пушкин не дошел.

*

«Демон сидящий» Врубеля⁶⁷ — равновеликое воплощение лермонтовского одиночества средствами красок. Такое царственное одиночество в этом аметистово-топазовом царстве кристаллов. Или может быть, царственность этого одиночества — именно от каменных кристаллов. Они так похожи на цветы — но они не цветы. Камни самодостаточны. Они не нуждаются в участии, в каком нуждается все живое. Всякий листок и всякий цветок, всякое дерево, сгибаемое ветром на бескрайней равнине, — они ведь тоже вопиют об участии, как и лермонтовские странники. А камни — нет...

Тоскующий Демон у Врубеля среди *просто одиноких драгоценных камней* — это так похоже (по принципу сопоставления) на стихотворение про тучи! «Тучки небесные» — тоже «вечные странники», но в отличие от тоскующих русских скитальцев-людей, они не чувствуют себя «изгнанниками», у них нет потребности в привязанности и сочувствии, они вообще ничего не чувствуют. То же самое и с камнями — они тоже «вечно холодные, вечно свободные».

(NB! Стирание *вертикали* в стихотворении о «тучах»: небо не как высота, а как другая равнина, параллельная земной, по которой скитаются тучи, как по степи скитаются люди⁶⁸.)

⁶⁷ Картина М. А. Врубеля (1890, впервые представлена на выставке «Мира искусства» в 1903 году; после 1918 года поступила в Государственную Третьяковскую галерею).

⁶⁸ Ср. с рассуждениями Кэррик в письме к Шпенглеру, после 21 мая 1920 года: «Вместо

*

Еще о камнях, по поводу Врубеля. В натуре минералов — не нуждаться в сочувствии, они самодостаточны. Лежат ли они на горе, в пещере, в витрине ювелира или в музее — они равны самим себе. Камни и в музее не мертвы. Какое тяжелое, трупное настроение возникает иногда в естественно-историческом музее, когда видишь чучела зверей и птиц, или препараты рыб и змей в банках. Они мертвые, умерщвленные. А при входе в зал минералов — сразу так и пахнет бодростью. Но не людским весельем, а бодрящим холодком *вечности*. Эти камни не мертвы, но и не живы в том смысле, как живет человек, или птица, или дерево.

И вот что еще гениально в этой картине Врубеля — ее основной лиловато-сиреневый фон. Случайно или нет, но фон этот напоминает о цветах сирени, которую Врубель тоже любил писать⁶⁹. Сирень — благодаря своей лиловой гамме тонов — выглядит кустом из магического мира еще в большей степени, чем розовые кусты. В оттенках сирени — «касание мирам иным»⁷⁰, и не всегда добрым миром.

Перевод с немецкого Г. Е. Потаповой

“Himmelsdom” он [русский. — Г. П.] говорит “небосклон”. Как ощущение, это подразумевает нечто вроде расширенного в высоту горизонта. Или (в сопоставлении с “Himmelsdom”) — нижнюю половинку колпака для сыра или колпака от мух, горизонтально перерезанного посередине» (цит. по: Потапова Г. Е. «Закат Европы» как закат патриархальной культуры?.. С. 556; Himmelsdom (нем.) — *буквально*: храм неба; небосвод). Впрочем, в том же письме к Шпенглеру содержится суждение, которое Кэррик едва ли повторила бы применительно к Лермонтову: «Русский, в отличие от немца, вообще не имеет чувства неба» (Там же. С. 556).

⁶⁹ Ср. в особенности с картиной Врубеля «Сирень» (1900; Государственная Третьяковская галерея).

⁷⁰ Ср. слова старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 14. С. 290).

Воспоминания о Борисе Михайловиче Эйхенбауме

(Публикация Ларисы Найдич)

Отмечая 200-летие со дня рождения Лермонтова, справедливо вспомнить тех, кто изучал творчество поэта, издавал его сочинения, работал над их комментированием. Среди лермонтоведов советской эпохи есть немало славных имен — имен людей, представлявших цвет российской интеллигенции. Прежде всего это, конечно, Борис Михайлович Эйхенбаум, учениками которого и были многие исследователи творчества Лермонтова. Изучали Лермонтова и такие замечательные литературоведы, как И. Л. Андроников, Э. Г. Герштейн, В. А. Мануйлов, Д. Е. Максимов, В. Э. Вацура, И. З. Серман, О. В. Миллер, И. С. Чистова. К числу ленинградских лермонтоведов относится и недавно ушедший из жизни Эрик Эзрович Найдич (1919–2014), мой отец.

В 1941 году Найдич окончил филологический факультет Ленинградского университета по специальности «русская литература» и сразу же, в сентябре 1941 года, пошел в действующую армию, на Ленинградский фронт. Он был политруком стрелковой роты 947-го стрелкового полка 268-й стрелковой дивизии и сражался на Невской Дубровке, где был тяжело ранен в бою. Демобилизовавшись по инвалидности, Найдич поступил в аспирантуру МГУ по кафедре русской литературы, а в 1944-м перевелся в аспирантуру ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР, которую окончил в 1947 году. Научным руководителем и многолетним учителем Найдича был Борис Михайлович Эйхенбаум, а сферой основных научных занятий — творчество Лермонтова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук была успешно защищена Найдичем в ИРЛИ в 1948 году. Окончив аспирантуру, Эрик Эзрович мечтал о научной работе. Несмотря на замечательные рекомендации и прекрасную диссертацию, никаких перспектив быть принятым в университет или в Пушкинский Дом в это время не было: началась пресловутая космополитическая кампания. К счастью, Найдичу удалось устроиться в Публичную библиотеку, где он проработал с 1947 года до ухода на пенсию в 1988-м. Как библиограф он опубликовал описания

целого ряда архивов русских писателей XIX века и составлял библиографии¹. Но занятия Лермонтовым он продолжал всю жизнь.

Лермонтовым Эрик Эзрович увлекся, очевидно, под влиянием своего учителя Эйхенбаума. По-видимому, бурный гений Лермонтова был сродни тем поэтам XX века, которых Найдич особенно любил (Пастернак, Маяковский). К тому же лермонтоведческие проблемы давали пищу для научных поисков и споров и таили в себе много загадок, что привлекало молодого исследователя. Темой кандидатской диссертации Найдича была юношеская лирика Лермонтова, а в 1976 году, также в Пушкинском Доме, он защитил диссертацию «Проблемы поэзии М. Ю. Лермонтова (1835–1841)» на соискание ученой степени доктора филологических наук. Эрик Эзрович участвовал в подготовке целого ряда изданий Лермонтова; готовя комментарии, он изучал варианты, уточнял датировки, исследовал архивные материалы. Статьи Найдича о Лермонтове печатались в журналах, в частности, в «Русской литературе», и в сборниках. Найдич был также в числе авторов «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) и изданной во Франции по-французски истории русской литературы (*Histoire de la littérature russe. L'époque de Pouchkine et de Gogol / Ouvrage dirigé par Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada. Fayard, 1996*), куда вошла его статья «La poétique de Mikhail Lermontov» (р. 633–651). Книга Найдича «Этюды о Лермонтове» (СПб., 1994) содержит важную часть изысканий ученого.

Найдич всегда сохранял дружеские отношения с коллегами, особенно с лермонтоведами. Эйхенбаум был для него любимым учителем, которым он всегда восторгался. Он был принят в доме Эйхенбаумов; не проходило недели, чтобы он не был у них в гостях, а чаще всего бывал там два-три раза в неделю. Общение с Эйхенбаумом было для Найдича не менее важным, чем обучение в университете и аспирантуре. Он был рядом с учителем и в трудные дни, во время гонений на Эйхенбаума в годы борьбы с «космополитизмом» и его тяжелой болезни.

Хотя Эрик Эзрович прожил долгую жизнь и мог работать почти до 90 лет, он не завершил всего, что задумал. В последние годы, живя в Иерусалиме, он начал писать статью о «Сказке для детей» Лермонтова; интересовала его и еврейская тема в произведениях поэта. Большая требовательность к себе замедляла осуществление этих планов.

Разбирая архив своего отца, я нашла от руки написанные листы — небольшой текст о Борисе Михайловиче Эйхенбауме. Я сразу поняла, что это конспект доклада, прочитанного на вечере памяти Эйхенбаума в Доме писателей

¹ См. библиографию трудов Найдича в статье: *Мухеева Г. В.* Найдич Эрик Эзрович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь. СПб., 2013. Т. 4. С. 410–411.

Приложение II

в середине 1980-х годов. Я хорошо помню этот вечер, закончившийся тем, что Михаил Козаков прочел любимые стихи Бориса Михайловича — «Реквием» Ахматовой. Стихи в замечательном исполнении выдающегося артиста произвели на всех большое впечатление, тем более что публикация этой поэмы в России еще только готовилась. Среди выступавших были Нина Александровна Жирмунская, рассказывавшая о переписке Жирмунского с Эйхенбаумом, Георгий Пантелеймонович Макогоненко, говоривший о тяжелых годах в жизни Эйхенбаума, и другие. Хорошо помню и доклад отца, сопровождавшийся его стихотворением, посвященным Эйхенбауму². Ниже привожу текст доклада.

Поздний вечер 22 ноября 1959 года — за день до смерти Бориса Михайловича. Он сидит за письменным столом и решительно не хочет свертывать беседу. У него сразу несколько замыслов, он подробно о них рассказывает. Ему трудно остыть после рабочего дня. Борис Михайлович цитирует высказывание Герцена о возрасте ученого: он зависит не от числа прожитых лет, а от содержания деятельности, от молодости мысли, от стремительности развития. К этим строкам Борис Михайлович возвращался несколько раз. В собрании сочинений Герцена он подчеркнул карандашом эту цитату дважды. Он принадлежал как раз к тем ученым, о которых писал Герцен. Стремительное развитие было характерно и для последних лет его научной деятельности. Поэтому его внезапная смерть воспринималась особенно остро и трагично.

Я познакомился с Борисом Михайловичем в 1939 году. Студенты филологического факультета Ленинградского Университета с интересом ждали первого занятия Лермонтовского семинара. Все хорошо знало имя Эйхенбаума по его многочисленным трудам, слышали о его замечательном остроумии, о лекторском мастерстве. Многие из тех, кто пришел на занятия, хорошо ориентировались в литературе о Лермонтове, уже считали себя знатоками его жизни и творчества. Но Борис Михайлович заговорил о новых проблемах в изучении Лермонтова, о загадочности и неясности многих обстоятельств его жизни и даже смысла его произведений. В Университете в это время читали лекции Г. А. Гуковский, Л. В. Пумпянский, Г. А. Бялый,

² См.: *Найдич Э.* «В октябре, ноябре, декабре»: Стихи разных лет. Иерусалим, 2011. С. 74–75. В полужутливом стихотворении Найдича рассказывается о преклонении перед Эйхенбаумом, причем в самом буквальном смысле: народный артист Юрий Толубеев дал обет каждый раз бросаться на колени перед Борисом Михайловичем, где бы он его ни встретил.

А. С. Орлов, А. А. Смирнов, В. В. Гиппиус, И. И. Толстой. Но даже в этой блестящей плеяде Эйхенбаум оставался Эйхенбаумом. Он читал лекции так, что казалось, он говорит с тобой наедине и ты вовлечен в науку. Хотелось ответить на них своей работой, своими разысканиями, проникновением в суть творчества писателя, в суть его произведений. Так, он обратил наше внимание на значительность и неизученность юношеского творчества Лермонтова. К нему по старой традиции относились свысока: даже *Библиотека поэта* не хотела печатать многие юношеские произведения. Между тем, юношеское творчество Лермонтова принципиально отличается от зрелого и имеет самостоятельное значение — как вершина русской романтической поэзии. Многие проблемы, стоящие перед ее исследователем, до сих пор еще не до конца осмыслены.

В 1944 году, демобилизовавшись после ранения, я стал аспирантом Бориса Михайловича и занялся юношеской лирикой Лермонтова. Его аспирантами были также Иосиф Маркович Тойбин, Валентина Григорьевна Березина и Евгений Александрович Маймин. Обозначился метод руководства Бориса Михайловича. Он, казалось бы, не вмешивался в работу и не подсказывал каких-либо идей. Главными в отношении с аспирантами были встречи, во время которых Борис Михайлович обычно рассказывал о своей работе, иногда читал отрывки из неоконченной статьи, лежащей перед ним на столе, говорил о сомнениях и трудностях и как бы вместе с собеседником искал пути для совершенствования рукописи. Во время этих встреч каждого из нас захватывала погруженность Бориса Михайловича в исследования. Становилось ясно, что наша наука для него самое главное из всего, что существует на свете. Все, что писал Борис Михайлович, было органично. Это не только вопросы историко-литературные, но и глубоко личные, задевающие какие-то очень важные струны его духовной жизни.

Борис Михайлович был всегда целеустремлен. В его кабинете были два портрета — Лермонтова и Льва Толстого. Выбор именно этих писателей для научных исследований не был случайным. Они, по-видимому, привлекали Бориса Михайловича резкой постановкой нравственных вопросов, беспощадным самоанализом, ощущением связи частной жизни с историей. Лермонтов был ему близок сочетанием скептицизма с огромной любовью к жизни, созвучен иронией, таинственностью и мужеством. Любимой лермонтовской цитатой были строки из стихотворения «Кинжал»: «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, / Как ты, как ты, мой друг железный» (II, 108);

ими он закончил свою статью о Лермонтове в собрании сочинений поэта³. Борис Михайлович обращал внимание на возможность разного прочтения этих строк: ведь пунктуация — вещь относительная. Возможно и «как ты, как ты, мой друг, железный», то есть ‘железным, как кинжал, буду я’. Такая интерпретация ему нравилась.

Борис Михайлович не любил историко-литературных трудов, где нет специальных разысканий нового материала, а лишь нанизана цепь логических рассуждений. Он считал, что новые выводы можно сделать после самостоятельной кропотливой текстологической и источниковедческой филологической работы. В своих учениках он воспитывал способность к такой работе. Но любовь к фактам, к новым разысканиям он сочетал со стремлением к большим обобщениям, к историческому осмыслению каждого явления.

В первые два года аспирантуры работа шла у меня довольно туго, и Борис Михайлович был мною недоволен. Вообще, вплоть до защиты диссертации мне казалось, что он обращался со мной строго и сухо. Поэтому я прочитал отрывок из его дневника в сборнике «Контекст 1981» с некоторым удивлением. 4 июня 1948 года он писал об успешной защите мною диссертации, а за этим следовала фраза: «Боюсь за его здоровье — у него жизнь и работа не по силам»⁴. Для меня это было неожиданным; мне он не высказывал ничего подобного.

Незадолго до защиты в Пушкинском Доме состоялся мой доклад о поэме «Измаил-Бей». Борис Михайлович занимался диалектикой добра и зла у Лермонтова. Я пытался показать, что эту диалектику Лермонтов понимал отнюдь не отвлеченно. Измаил-Бей — сторонник высокого зла, направленного на защиту национально-освободительного движения, на борьбу за общее дело. Вместе с тем, он враг кровавой мести, зла, носящего личный характер. Весь сюжет поэмы пронизан этим противопоставлением. Через день после доклада Борис Михайлович подарил мне книгу поэм Лермонтова с такой надписью:

«Прочти (сказал я), Найдич, строки эти,
Найди тот корень, что напрасно я искал».

³ См.: *Эйхенбаум Б. М.* Художественная проблематика Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Л., 1940. Т. 1. С. 28 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁴ «2-го июня Эрик Найдич очень хорошо защитил диссертацию (“Юношеская лирика Лермонтова”). Меня тоже поздравляли. Боюсь за его здоровье — у него жизнь и работа не по силам» (Контекст 1981: Литературно-теоретические исследования. М., 1982. С. 282).

«Найду, учитель!» — Найдич мне сказал
И корень зла принес мне на рассвете.

В память о докладе об Измаил-Бее
21 января 1948 г.

Эта надпись вошла в книгу большого формата, хранящуюся сейчас в ЦГАЛИ и озаглавленную «Стихотворения надписателя Эйхенбаума». *Надписатель* — так Борис Михайлович называл себя сам в шутку. Нужно заметить, что он обладал замечательным даром остроумия, который с возрастом не угасал, а только разгорался.

Я, конечно, понимал, что эта надпись на книге — прежде всего шутка, игра слов, столь любимая Борисом Михайловичем.

Борис Михайлович всегда радовался находкам и маленьким открытиям своих учеников. Даже теперь, когда прошло столько времени после его кончины, тяжело на сердце, что мы не можем поговорить с ним о тех загадочных для понимания строках, над которыми мы когда-то безуспешно бились и которые удалось прояснить лишь в 80-х годах.

Борис Михайлович был самокритичен и был способен изменить свое мнение. Он несколько лет считал, например, что стихотворное послание К*** («О, полно извинять разврат! / Ужель злодеям щит порфира?») обращено к Полежаеву. Но после аргументированных разысканий своих учеников он отказался от прежней позиции и внес исправления в комментарий. Это стихотворение, по всей вероятности, — послание к Пушкину⁵.

Борис Михайлович стремился к строгой объективности. В 50-х годах вышла книга одного ученого, который сыграл крайне тяжелую роль в жизни Эйхенбаума во время борьбы с «космополитизмом». Мне показалось, что монография не очень интересна, и я об этом ему сказал. Борис Михайлович меня сразу остановил, сказав, что книга вносит много нового в науку.

По просьбе Бориса Михайловича в 1957 году я написал большую статью к двухтомнику Лермонтова в Лениздате⁶. В это время я бывал у Эйхенбаума не реже, чем два-три раза в неделю.

⁵ Гипотеза об адресации стихотворения Пушкину, предложенная М. Горьким еще в 1909 году (см.: *Горький М.* История русской литературы. М., 1939. С. 161–162, 313), не получила общего признания, см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 207 (статья Т. П. Головановой).

⁶ См.: *Найдич Э. Э.* Предисловие // Лермонтов М. Ю. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1957. С. I–XXIV.

Когда я пришел в редакцию, мне вручили внутреннюю рецензию. Смотрю на подпись: «Эйхенбаум». В рецензии в довольно резких тонах были отмечены недостатки статьи — композиционные и стилистические. Мне было совершенно непонятно, как Борис Михайлович, которого я видел накануне, ничего мне об этом не сказал. Некоторые замечания показались мне тогда обидными и не совсем справедливыми. И лишь через некоторое время, когда я перечитал рецензию, мне стало ясно, что Борис Михайлович был во всем совершенно прав. Что касается его желания, чтобы я ознакомился с замечаниями официально, то оно носило педагогический характер. Так оно и должно было быть.

К ошибкам, промахам и всяким недостаткам в работе Борис Михайлович был беспощаден и прямо на них указывал. Эта черта была связана с его мужеством; он никогда не шел на компромисс. И друзьям, и недругам он говорил то, что думал. Но если человек честно заблуждался, критика никогда не была уничтожающей и не переходила во враждебность. Он был доброжелателен и внимателен к людям. До последних лет его жизни к нему приходили молодые ученые, писатели, поэты, музыканты. К ним Борис Михайлович испытывал неподдельный интерес. Ему было свойственно в очень острой форме стремление осмыслить современность. Поступки и судьбы людей воспринимались им как часть истории. Он внимательно следил за развитием искусства во всех областях, включая не только литературу, но и кино, живопись и, конечно, музыку.

После второго инфаркта Борис Михайлович лежал в филиале Свердловской больницы на Литейном проспекте в двухместной палате с историком В. И. Равдоникасом⁷. Как раз в эти дни мне удалось обнаружить автограф четырех неизвестных эпиграмм Лермонтова, в том числе двух направленных против Булгарина: «Россию продает Фаддей». Мне захотелось показать их Борису Михайловичу. Когда я пришел и вынул листок с автографом и рисунком, Борис Михайлович сразу сказал: «Ага! Это Лермонтов!», а посмотрев повнимательнее, добавил: «Никаких сомнений». Мы вместе прочли текст. Борис Михайлович одобрил мое понимание одного трудно поддающегося прочтению слова в эпиграмме «Се Маккавей водопийца». Никаких пышных фраз произнесено не было; но я видел, что Борис Михайлович был взволнован.

⁷ Владислав Иосифович Равдоникас (1894–1976) — археолог, член-корреспондент АН СССР.

Летом 1958 года мы отдыхали в Усть-Нарве, там был и Борис Михайлович. Почти ежедневно мы ходили на морской пляж. Борис Михайловичу было уже за 70, но он загорал и купался, даже если вода была холодноватой и дул ветер. Он был стройным, худощавым, энергичным, остроумным. Однажды прямо на пляже он принимал приехавшего из Ленинграда Алексея Владимировича Баталова, который тогда ставил фильм «Шинель»⁸ и хотел проконсультироваться с автором знаменитой статьи «Как сделана “Шинель” Гоголя»⁹. Отдыхать, полностью отказавшись от работы, Борис Михайлович никогда себе не позволял. Он проводил за работой много часов ежедневно. Так было все годы, когда я его знал.

Отдыхом была музыка; Борис Михайлович был ее знатоком, другом многих композиторов, музыкантов, дирижеров. Его сын Дима, погибший во время войны, учился в консерватории, был прекрасным музыкантом. Постоянным гостем в семье Эйхенбаумов был дирижер Николай Семенович Рабинович¹⁰, которого они высоко ценили. В тяжелые для Бориса Михайловича дни друзья решили его порадовать. Поскольку рояль его был продан, а ему нужен был инструмент, ему купили фисгармонию — на пианино денег не хватило. Так Бориса Михайловича поздравили с возвращением из больницы. В последние годы фисгармония стояла у него в кабинете, он иногда играл на ней.

Борис Михайлович сознавал свой возраст и свою болезнь, но это делало его еще сильнее. Он ничего не боялся. В последние годы он стремился работать больше и интенсивнее, зная, что горячее почти на исходе. Он ушел в момент абсолютной зрелости ученого, обладая мощной работоспособностью и юношеской жадой познания. Таким он и остался для нас.

⁸ Фильм «Шинель» по повести Гоголя был снят режиссером Алексеем Баталовым в 1959 году. В главной роли — Ролан Быков. В фильме снимались также такие известные актеры, как Юрий Толубеев, Нина Ургант, Георгий Тейх и др.

⁹ Статья Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» была впервые опубликована в 1919 году в сборнике «Поэтика»; она является одной из важнейших работ ОПОЯЗа, стала классикой сразу после публикации и повлияла на развитие поэтики и нарратологии в России и за рубежом. В ней, в частности, вводится понятие сказа.

¹⁰ Николай Семенович Рабинович (1908–1972) — дирижер и педагог, профессор Ленинградской консерватории. Работал также на Ленфильме и в Ленинградском радиокомитете.

ISBN 978-5-905011-12-2



Мир Лермонтова: Коллективная монография

Куратор издания В. В. Яковлев
Выпускающий редактор Т. В. Вольская
Художественный редактор Н. И. Баранов

Подписано в печать 1.04.2015 г. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага офсетная. Печ. л. 61. Печать офсетная.
Тираж 300 экз. Заказ № 664

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38,
литера А, пом. 16 (6-Н). Тел.: (812) 677-31-19