

Вадим Вацуро  
о Лермонтове



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

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3134725](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3134725)*

*О Лермонтове: Работы разных лет.: Новое издательство; Москва;*

*2008*

*ISBN 978-5-98379-098-8*

### **Аннотация**

Вадим Эразмович Вацуро (1935–2000) занимался творчеством и жизнью Лермонтова более четырех десятилетий. В настоящее издание включено почти все написанное В.Э. Вацуро о Лермонтове – от студенческой работы IV курса до исследований 1990-х годов, от словарных статей «Лермонтовской энциклопедии» и этюдов, посвященных отдельным стихотворениям, до трудов, суммирующих как общие достижения лермонтоведения, так и многолетние напряженные штудии выдающегося филолога. В поле зрения В.Э. Вацуро были и вопросы текстологии, биографии,

посмертной судьбы творческого наследия Лермонтова, истории лермонтоведения. Сочинения Лермонтова изучались В.Э. Вацуро в богатом историко-литературном контексте, потому предлагаемый читателю свод статей по праву может считаться книгой не только о Лермонтове, но и о его эпохе. Ряд материалов из личного архива исследователя печатается впервые.

# Содержание

|   |     |
|---|-----|
| Андрей Немзер   | 5   |
| Примечания  | 47  |
| I   | 60  |
| Лермонтов и Марлинский  | 60  |
| Примечания  | 91  |
| Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая<br>традиция 20-х годов | 98  |
| 1   | 100 |
| 2   | 108 |
| Примечания  | 127 |
| «Ирландские мелодии» Томаса Мура в<br>творчестве Лермонтова   | 135 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                             | 141 |

# **Вадим Эразмович Вацуро О Лермонтове: Работы разных лет**

**Андрей Немзер**

## **Пламенная страсть: В.Э.Вацуро – исследователь Лермонтова**

Хотя со дня кончины Вадима Эразмовича Вацуро (30 ноября 1935 – 31 января 2000) прошло лишь восемь лет, в области осмысления и популяризации его наследия сделано совсем немало. Вслед за составленным еще самим В.Э. сборником «Пушкинская пора» (СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000) появились журнальные публикации из архива исследователя, сувенирно-мемориальная «Вацуриана» (СПб.; Итака, 2001), подготовленная вдовой ученого Т.Ф. Селезневой по незавершенной рукописи монография «Готический роман в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2002). Была переиздана книга «Лирика пушкинской поры: „Элегическая школа“» (СПб.: Наука, 2003; 1-е изд. – 1994)> а книги «„Северные цветы“: История альманаха Дельвига-Пушкина» (1978) и «С.Д.П.: Из

истории литературного быта пушкинской поры» (1989) вкупе с более чем десятком прежде публиковавшихся работ и предназначенными для биографического словаря «Русские писатели, 1800–1917» статьями об А.И. Подолинском и Е.Ф. Розене объединились в томе «Избранных трудов» (М.: Языки славянской культуры, 2004; составитель А.М. Песков). К читателю пришла первая книга второго тома Полного собрания сочинений Пушкина (СПб.: Наука, 2004; стихотворения «петербургского периода»; В.Э. был соредактором тома, для которого подготовил и откомментировал более двадцати текстов, включая столь важные и остающиеся предметом напряженных споров, как ода «Вольность» и эпиграмма на Карамзина «В его „Истории“ изящность, простота...»). Наконец, недавно обрело жизнь издание «В.Э. Вацуро: Материалы к биографии» (М.: Новое литературное обозрение, 2005; составитель Т.Ф. Селезнева), вобравшее мемуары друзей и коллег В.Э., его тексты, не предназначавшиеся к печати (внутренние рецензии, заявки, письма к редакторам) или ее «избежавшие» (предисловие к повестям В.А. Соллогуба), разножанровые материалы, знакомящие нас с семьей и приватным бытием В.Э. (в частности, здесь представлены фрагменты его дневника и «не-филологического» эпистолярия, а также приросшая новыми страницами «Вацуриана»). В открывающей книгу статье В.М. Марковича обстоятельно и корректно подведены предварительные итоги тех дискуссий о творческой индивидуальности В.Э., его методологии, ме-

сте в истории филологической науки и русской культуре второй половины XX века, что начались уже в по неизбежности «быстрых» некрологах и были продолжены в специальных работах<sup>1</sup>. Можно сказать, что ныне работы Вацуро в рекомендациях не нуждаются, отослать заинтересованного читателя к статье В.М. Марковича и исчисленным в ней опытам интерпретации наследия В.Э. и охарактеризовать предлагаемую книгу лишь тематически – как книгу «лермонтовскую». Добавив, что ее появление закономерно, ибо, по словам составителя «Избранных трудов», из их состава «вполне осознанно были исключены лермонтовские сюжеты» (в расчете на издание, подобное нашему), а в «Записках комментатора» и «Пушкинской поре» «лермонтовиана» Вацуро представлена довольно скромно<sup>2</sup>.

Такое решение кажется на первый взгляд единственно оправданным. Особенно если учесть, что в предлагаемом издании впервые публикуется письмо В.Э. к Т.Г. Мегрелишвили, которое можно (и должно) счесть как исповедью, так и заведением исследователя, всю жизнь занимавшегося творчеством Лермонтова. (Первые известные нам лермонтоведческие опыты В.Э. – публикуемая ныне преддипломная работа «Стиль, „Песни... про купца Калашникова“», 1958, и написанный в соавторстве отчет о научной конференции, на которой В.Э. – студент четвертого курса – сделал доклад «Издания сочинений Лермонтова за 1917–1958 годы»<sup>3</sup>; работа,

видимо, последняя из опубликованных при жизни ученого – «Сюжет „Боярина Орши“» – увидела свет в 1996 году.) И все же тема «Вацуро и Лермонтов» требует некоторых комментариев.

Понятно, что труды В.Э. о Хемницере, Карамзине, Дмитриеве, Жуковском, Пушкине, Дельвиге, Аркадии Родзянко, Василии Ушакове или Некрасове написаны той же рукой, что и его «лермонтовiana»: объект и задача исследования в какой-то мере влияют на методологическую тактику ученого (грубо говоря, в иных случаях на первый план выходит биографический, идеологический, политический или собственно литературный контекст, в других – текстологические разыскания, в третьих – «медленное чтение» и т. п.), но не меняют радикально его научный почерк<sup>4</sup>. Это общее правило, но в случае такого универсала, каким был В.Э., оно видится уж совсем непреложным. Не работает и ссылка на продолжительность лермонтовских штудий – к примеру, Пушкиным или готическим романом В.Э. начал заниматься лишь немногим позже (если судить по печатным работам, последовательность которых лишь приблизительно передает движение научных интересов) и не прекращал до последних дней. Всякий разговор об «избирательном сродстве» ученого и «объекта» его научных интересов рискован, и разговор о Вацуро и Лермонтове исключением не является. Возможным (и даже необходимым) он кажется потому, что путь Вацуро-лермонтоведа, путь, который в начале сво-



ем сулил сплошные удачи (и научные, и, так сказать, «служебные»), оказался прихотливым и драматичным. Вероятно, об этом думал и сам В.Э., открывая основную часть письма к Т.Г. Мегрелишвили ошарашивающей формулировкой – «Лермонтовым заниматься нельзя...».

Конечно, здесь не обошлось без риторической игры, а за шокирующим тезисом следуют аккуратно сбавляющие тон, успокаивающие разъяснения. «... И вдвойне нельзя заниматься Лермонтовым и философией». Ага, значит «просто Лермонтовым» – все-таки можно. «По крайней мере, нельзя с этого начинать». Значит, когда-нибудь станет позвоительно – зря мы испугались! Да нет, испугались мы правильно: начальный тезис важнее смягчающих уточнений. Вацуро прекрасно знал, что контекстные связи чрезвычайно важны при изучении всякого писателя (а не только Лермонтова), но произнес не сентенцию общего плана (нечто вроде «крупным писателем нельзя заниматься, не изучив предварительно его литературную среду и круг чтения»), а то, что написал: «Лермонтовым заниматься нельзя...» Специфику Лермонтова (как объекта филологических штудий) Вацуро видит в его «закрытости» и «изолированности»: «У него нет критических статей, литературных писем (как у Пушкина), самая среда его восстанавливается по крупинкам» – это лишь внешне похоже на привычные жалобы лермонтоведов на скудость сведений о жизни поэта (как писал Блок, «биография нищенская»). В конце XX века исследователи располагали

куда большей суммой фактов, чем в 1906 году, когда Блок клеймил книгу Н.А. Котляревского в рецензии «Педант о поэте» – Лермонтов, однако, оставался – для феноменально осведомленного Вацура – писателем закрытым. Новые данные, разумеется, могут обнаружиться и сейчас – средь «по крупицам» восстанавливать можно и нужно, но это вряд ли существенно изменит ситуацию. Здесь уместно привести мемуарное (основанное на дневниковой записи) свидетельство О.К. Супрунук: «В.Э. предостерегал нас от излишнего увлечения фактами. Он говорил, что сведения (биографические, архивные) сами по себе ценности не представляют, они должны быть функциональными, служить осмыслению, комментированию, объяснению (т. е. должны быть вспомогательным материалом)» (99). Не менее важно иное: то, что нам неизвестны лермонтовские опыты литературной авторефлексии, – не случайность, а закономерность: литературные письма или критические статьи Лермонтова не исчезли – их просто не было. И это пусть негативная, но характеристика его художественного мышления. Когда В.Э. язвительно пишет о набравших силу на рубеже 1950-1960-х годов рассуждениях о философии Лермонтова и его методе (дискуссии о романтизме и реализме) с их дилетантским субъективизмом («...мысли же чаще всего были очень современные, а еще чаще – очень тривиальные, в духе домашнего философствования»), он отнюдь не отменяет сказанного им самим выше: «Почти единственным материальным предметом изуче-

ния оказывается его (Лермонтова. – А.Н.) творчество, а методом изучения – внутритекстовое чтение и размышления о прочитанном». Контекст далеко не всегда дает нужные ключи к текстам Лермонтова (как писатель сопротивляется ближайшему контексту, будет показано во многих работах В.Э., начиная со статей «Лермонтов и Марлинский» и «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов»), но знание контекста страхует от соблазнительных субъективных интерпретаций. Создавая, впрочем, другую опасность – преодолев «гипноз» имени Лермонтова (о котором В.Э. упоминает в письме Т.Г. Мегрелишвили), очень легко растворить его творчество в типовой словесности эпохи, потерять поэтическую индивидуальность.

Меж тем именно она и занимала начинающего исследователя. В этом отношении показательна реплика Вацуро-студента, сохранившаяся в памяти его однокурсника Ю.В. Стенника: «Чтобы нащупать план работы, я прочел ее («Песню про царя Ивана Васильевича...» – А.Н.) 10–15 раз, и только после этого у меня что-то прояснилось» (49; «Вспоминая о друге...»). Сосредоточенность на поэтическом тексте и организует преддипломную работу В.Э. Автор фиксирует структурную близость ряда драм и поэм Лермонтова («Маскарад», «Два брата», «Хаджи Абрек», «Боярин Орша», «Песня...», «Тамбовская казначейша»), проницательно замечает, что слова «Ой ты, гой еси, царь Иван Васильевич! Обманул тебя твой лукавый раб...» являются не при-

знанием Кирибеевича, а «комментарием» гусяров, распознает ориентацию разных фрагментов на *разные* фольклорные жанры (былина, историческая песня, баллада, причитание – их «синтез» в рамках фольклора невозможен), указывает на особую роль таинственных (балладных по генезису) мотивов. Все эти наблюдения будут блестяще развиты (и еще более тщательно аргументированы) в написанной полутора десятилетиями позже «лермонтовской» главе коллективного труда «Русская и литература и фольклор», но заявлены они уже в преддипломном сочинении. А для того, чтобы адекватно прочесть поэму, т. е. понять, как и зачем Лермонтов переосмыслил фольклорные источники, нужно было владеть собственно фольклорным материалом – и Вацуро «оказался» столь квалифицированным фольклористом, что заслужил похвалу сверхкомпетентного и взыскательно-го В.Я. Проппа, оставившего на преддипломном сочинении резюме: «Превосходная работа».

Если в работе о «Песне...» нагляден интерес Вацуро к поэтике, то написанный под руководством В.А. Мануйлова диплом о Лермонтове и Марлинском (1959), кроме прочего, свидетельствует о его увлеченности входящей в моду проблемой «романтизма-реализма» (на это указывает сама избранная тема; ср. также признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили). На основе диплома была позднее написана статья «Лермонтов и Марлинский», но первоначальный текст подвергся существенной переработке<sup>5</sup>. Концепция существенно

обогадилась, но нельзя сказать, что изменилась радикально. Бесспорно, диплом был явлением незаурядным – порукой тому оценка, которую дал ему И.Г. Ямпольский, чьи скрупулезность и придирчивость вошли в предания. А.А. Карпов вспоминает, как «на вечере в ЛГУ, посвященном 75-летию (или 80-летию) И.Г. Ямпольского (т. е. либо в 1978 году, либо в 1983-м. – А.Н.), В.Э. похвастался, что среди присутствующих он является единственным, чью работу И.Г. оценил как отличную. После паузы: Исаак Григорьевич был рецензентом моего дипломного сочинения» (642). Вероятно, для Ямпольского (как и для Проппа) было важно сочетание концептуальной яркости и библиографической фундированности. Вацуро тщательно работал с разнообразным и не лежащим на поверхности материалом, не только прозой Марлинского, но и «марлинизмом». Обращение к текстам подражателей Марлинского позволило увидеть нетривиальную связь русского «романтизма» с нормативно просветительской идеологией и заставило обратиться к давнему спору Марлинского и Пушкина о «Евгении Онегине». Лермонтов оказывался оппонентом не одного Марлинского, но едва ли не всей «традиционной» прозы 1820-1840-х годов. Характерно, что в пору переработки диплома в статью В.Э. предполагает писать диссертацию о «Пиковой даме», то есть, надо полагать, об особом качестве новаторской прозы Пушкина. В конечном итоге это приведет к работе «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), где эстетические прин-

ципы Пушкина (и неотрывные от них его исторические и философские воззрения) будут противопоставляться опять-таки всей типовой словесности, строящейся на совмещении просветительских идеологем и «романтических» приемов. Такое противоположение почитаемых классиков литературному стандарту эпохи внешне соответствовало традиционной для советского литературоведения схеме – «хороший реализм против плохого романтизма». Но совпадение было именно что внешним. Дело даже не в том, что Вацуро избегал широковещательных суждений о «романтизме» и «реализме». Во-первых, обнаруживая нормативно просветительскую основу эстетики Марлинского, исследователь фактически выводит его из давно сложившегося и не вполне соответствующего действительности амплуа «романтика» (ср., например, наблюдения над моралистическими приговорами Марлинского его героям-избранникам). Во-вторых, противопоставления Лермонтова и Марлинского вырастают из сопоставлений, фиксации тех лермонтовских сюжетных и характерологических ходов, что похожи на соответствующие ходы Марлинского (вероятно, связаны с ними генетически), но обретают новые функции. В-третьих, сама гетерогенность привлекаемого материала (даже при выявлении его «тайного родства») открывает читателю картину сложной борьбы различных литературных тенденций и конкретных фигурантов – так намечается путь будущего дифференцированного анализа пушкинско-лермонтовской эпохи, которому и бу-

дет в огромной мере посвящена научная деятельность В.Э. В-четвертых – и здесь нам нужно выйти за рамки текста статьи «Лермонтов и Марлинский» – есть основания предполагать, что молодой исследователь ощутил некоторый соблазн, исходящий от «романтически-реалистической» проблематики. На это указывает и недовольство собой в ходе работы над статьей (по сей день остающейся одним из лучших исследований феномена Марлинского), и позднее признание в письме к Т.Г. Мегрелишвили: «Собирался писать именно о романтизме и реализме, но учитель мой В. А. Мануйлов меня осторожно отговорил в пользу обзорно-библиографической работы».

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

Скрупулезно осваивая издательскую и исследовательскую лермонтовиану, В.Э. приучил себя с подлинным вниманием относиться к научным решениям предшественников (в том числе и тем, что полагались отмененными дальнейшим движением науки). Дорогого стоит уже сохраненная Ю.В. Стенником реплика студента четвертого курса «о поэме («Пес-

не про царя Ивана Васильевича...» – А.Н.) писал не только Белинский» – сколько студентов следующих поколений в лучшем случае растерянно оставляли темы, якобы все-сторонне осмысленные авторитетами (как и поступил однокурсник Вацуро и Стенника, прочитав статью Белинского), а в худшем – их попросту пересказывали. Первую книгу, на обложке которой значилось имя Вацуро – лермонтовский «Семинарий» (Л., 1960), то есть именно библиографически ориентированную работу, – его старшие соавторы В.А. Мануйлов и М.И. Гиллельсон снабдили характерным инскриптом: «Самому строптивому из участников от изнемогших укротителей» (620). Позднее в переписке В.Э. с редакцией «Лермонтовской энциклопедии» постоянно возникают замечания о необходимости учитывать прежние решения; обсуждая с Л.М. Щемелевой статью «Лермонтоведение», В.Э. настаивает на необходимости соблюдения пропорций при характеристике разных исследователей (это не значит, что у него не было научных пристрастий, – были!); при критике работ, казавшихся В.Э. неудачными, и защите работ, вызывающих скепсис у редакции, для Вацуро крайне важна мера соотнесенности обсуждаемого текста и сложившейся научной традиции. Кульминационным пунктом этого «сюжета» можно назвать статью «О тексте поэмы М.Ю. Лермонтова „Каллы“» (1992), где решение «узкой» текстологической задачи неразрывно связано с восстановлением репутации давнего предшественника, П.А. Висковатова, чье пуб-



ликаторское решение было в свою пору подвергнуто необоснованно резкой критике и не учитывалось при изданиях поэмы.

Вернемся, однако, в «начальную пору». Совершенно очевидно, что, еще не защитив дипломной работы, В.Э. занял очень сильную позицию в тогдашнем лермонтоведении. Он был соавтором «Семинария», книги, явно выходящей за рамки типового методического пособия (напомню, что «Семинарий» увидел свет в конце 1960 года, что, учитывая неспешность тогдашнего издательского цикла, свидетельствует: к работе В.Э. приступил еще студентом). Видимо, еще раньше ему были доверены статьи о поэмах и драматургии (обе написаны в соавторстве с В.А. Мануйловым) в «малом академическом» четырехтомнике Лермонтова<sup>6</sup>. Едва ли в истории советского литературоведения мы найдем сходный прецедент. Разумеется, здесь большую роль сыграл авторитет В.А. Мануйлова, но от этого сам факт «прорыва» студента на «академический олимп» не становится менее впечатляющим. Казалось бы, для Вацуры открыта столбовая дорога лермонтоведения, однако молодой исследователь диссертации о Лермонтове не пишет и не планирует (ср. выше о другом диссертационном замысле, зафиксированном в разгар переработки диплома в статью), занимается совсем иной эпохой (в 1963 году вышел подготовленный и откомментированный В.Э. совместно с Л.Е. Бобровой том «Полного собрания стихотворений» И.И. Хемницера в «Большой

серии» «Библиотеки поэта»; с этой работой тесно связана статья «О философских взглядах Хемницера», 1964), а к творчеству своего недавнего избранника обращается словно бы случайно. В первой половине 1960-х годов В.Э. публикует всего три лермонтоведческие работы – кроме уже упоминавшейся статьи «Лермонтов и Марлинский» это «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» (1964) и «„Ирландские мелодии“ Томаса Мура в творчестве Лермонтова» (1965).

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

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

не менее индивидуализирование, чем заглавный герой.

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

Две тесно связанные статьи «молодого Вацуру» о «молодом Лермонтове» в равной мере свидетельствуют и о достойной изумления компетентности историка литературы, и о

недекларируемой, но ясно прочитываемой установке на различение «языка эпохи» и индивидуального языка поэта, на конкретное истолкование *всякого* – в том числе кажущегося «банальным» – лермонтовского текста. Ясно осознавая, сколь тесно связано творчество Лермонтова с контекстом (ближайшим, русской поэзии, поэзии европейской), сколь часто Лермонтов бывает внешне зависим от своих источников, сколь рискованны поэтому «внутритекстовые» интерпретации, Вацуро настойчиво ищет (и находит) лермонтовскую индивидуальность.

25 января 1966 года Ю.Г. Оксман (отнюдь не склонный разбрасываться комплиментами) пишет Вацуро: «Статью Вашу о Лермонтове и Муре я считаю образцовой во всех отношениях – и в методологическом, и в историко-литературном. А уж как вклад в изучение Лермонтова она поражает и обилием свежего материала и аргументированностью тончайших наблюдений» (470). 18 марта, прочитав ту же статью, к Вацуро обращается И. Л. Андроников: «Если я скажу, что это работа блестящая, то не скажу ничего нового, ибо это Вам должны были сказать решительно все читатели. Поэтому прибавлю: к блеску мысли, к необыкновенной убедительности наблюдений и выводов присоединяются свобода, ненавязчивость доказательств, их полнейшая убедительность и умение взглянуть на дело широко – прийти к важным и глубоким выводам. Я уже говорил Вам, что вижу в Вашем лице серьезнейшего и достойнейшего продолжателя подлин-

ной литературной науки, свободной от конъюнктурных, временных, упрощенных и всяческих иных представлений. Ваше умение воспринимать литературу как процесс, не впадая при этом в умственность, в абстракцию, в теоретизирование беспочвенное, но умение быть и предельно конкретным и совершенно свободно выходить к обобщениям – это Ваш талант, Ваше достоинство и, я бы сказал, благородство Вашего мышления. Какой Вы счастливый и всегда обещающий человек, сочетающий эти свойства со зрелостью и глубоким внутренним покоем мысли и чувства (ибо в Ваших исследованиях оно участвует самым очевидным образом)». По сути, Вацуро был уже тогда признан лидером лермонтоведения – его следующая большая лермонтоведческая работа (глава в коллективном труде «Русская литература и фольклор») увидела свет десять лет спустя.

В промежутке появились только стимулированная архивной находкой публикация письма А.С. Траскина к П.Х. Граббе («Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова», 1974) и заметка «Пушкинская поговорка у Лермонтова» (1974), вошедшая в подборку «Из разысканий о Пушкине». Характерно, впрочем, что предметом последней стало стихотворение «Журналист, читатель и писатель», вызывавшее особый интерес Вацуро. В письме А.И. Журавлевой от 26 марта 1972 года В.Э. выражает готовность взяться за «этюды о поздней лирике или, еще того лучше, о „Журналисте, читателе и писателях для чего у меня уже есть кое-

какой материал, как-то не попадавший в поле зрения раньше», а в постскрипуме добавляет: «Пожалуй, больше всего мне хотелось бы написать о, Журналисте»». Письмо это, не добравшись до А.И. Журавлевой (тогда преподавателя, ныне – профессора кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ) из-за неверно указанного адреса, вернулось к отправителю, сборник (видимо, планировавшийся в МГУ), участвовать в котором А.И. Журавлева предлагала В.Э., сформирован не был, и статья о «Журналисте, читателе и писателе» появилась лишь в «Лермонтовской энциклопедии». Наиболее полная интерпретация этого стихотворения была дана В.Э. в работе «Чужое „я“ в лермонтовском творчестве» (1993)<sup>В</sup> основу которой лег доклад на международном симпозиуме «Объективное и субъективное в творчестве Лермонтова» (Гронинген, Нидерланды, 1991).

Разумеется, Вацуро не прекращал заниматься Лермонтовым. Так, из сохранившегося в домашнем архиве письма Н.В. Измайлова от 9 августа 1968 года мы узнаем о том, что В.Э. работал над статьей, опровергающей мнение И.Л. Андроникова о Лермонтове как авторе стихотворения «Mon Dieu» («Краса природы! Совершенство»), высказанное в статье «Заколдованное стихотворение» (Литературная газета. 1968. 17 июля. С. 8; 24 июля. С. 9). Письмо дает некоторое представление о характере этой работы: «Большое спасибо за Ваше письмо по поводу псевдо-лермонтовского стихотворения „открытого“ Ираклием (Андрониковым. – А.Н.)

<...>. Ваш черновой набросок статьи в ответ Ир.<аклию> Луаре.<абовичу> – просто превосходен! Его нужно будет непременно осуществить в сентябре, может быть, совместно, и напечатать – только где? Ваши рассуждения вполне сходятся с моими мыслями об этом стихотворении, изложенными мною очень коротко в письме к Янине Леоновне (Я.Л. Левкович, коллеге корреспондентов по Пушкинской группе. – А.Н.) <...>. У меня, разумеется, не было в памяти всех фактов, которые Вы приводите, но я писал, что стихотворение – не Лермонтова, но эпигонов романтической школы, даже не Лермонтова, а скорее В. Гюго (ведь и стих. Делаю „Красавицей вызвавшее цензурную бурю, о которой Вы пишете, – перевод из Гюго!). Я вполне согласен с наблюдениями В. Виноградова, которые так неосторожно привел в своей статье Ираклий. Никогда я и не утверждал безапелляционно, что стих-ние – Рылеева. Я только сказал Ираклию, что видел его в списках с именем Рылеева, а с именем Лермонтова – не видел. Ваше письмо я, разумеется, сохраню и привезу с собою как основной материал для Вашей (или нашей?) статьи». Ни совместного, ни индивидуального отклика на статью И.Л. Андроникова в печати не появилось. В статье «Лермонтовской энциклопедии» «Приписываемое Лермонтову» (фрагмент написан В.Э. в соавторстве с О.В. Миллер) атрибуция И. Л. Андроникова отводится с крайней степенью дипломатичности: «Разысканиями И.Л. Андроникова был собран значительный материал о стих. „Краса природы!»

Совершенство“ (Mon Dieu), к-рое в некоторых списках контаминировалось с текстом „Демона“ и приписывалось Л<ермонтову> (а также К.Ф. Рылееву, Э.И. Губеру, М.Д. Деларю); экспрессивность поэтич. стиля, богоборч. настроения и отдельные фразеологизмы стих, близки к лермонт. поэтич. традиции. У становление авторства этого стих. – одна из задач лермонтоведов»<sup>7</sup>.

Из уже упоминавшихся писем А.И. Журавлевой и Э.Г. Герштейн мы знаем о докладе Вацуро о стихотворении «О, полно извинять разврат» (А.И. Журавлевой В.Э. писал: «У меня есть статья с интерпретацией стихотворения „О, полно извинять разврат“, в свое время прочитанная на лермонтовской группе у нас и, не скрою от Вас, единодушно отвергнутая, по причине несоответствия принятым трактовкам этого стихотворения и несколько вызывающей парадоксальности выводов. Я не судья в своем деле, но охотно соглашаюсь, что абсолютной убедительностью она не обладает и, конечно же, на нее не претендует; если ее печатать, то только в дискуссионном порядке, как я, может быть, в свое время и сделаю. Она требует некоторой доработки»). В 1976 году В.Э. пишет директору парижского Института славистики Жану Бонамуру: «Начал работать над статьей, которую с удовольствием пришлю для Вашего сборника, если только не будет поздно. Этот небольшой этюд я предполагаю посвятить теме „литературного жеста“, найденного Рылеевым и воспринятого Пушкиным и Лермонтовым» (457). Поскольку мы точно



не знаем, было ли это письмо отправлено (в его зачине В.Э. просит извинения за то, что не смог прибыть в Париж на «заседание, посвященное 150-летию восстания декабристов», так как должен был участвовать в аналогичной научной сессии ИРЛИ, – то есть деликатно «отмазывает» не выпустившие его из СССР инстанции), трудно судить, почему этюд не достигнул Парижа (оказалось «поздно» или те же инстанции указали на нежелательность публикации во Франции), – опубликованы «Пушкинские „литературные жесты“ у Лермонтова» были почти десятью годами позже (1985). В письме Э.Г. Герштейн В.Э. высказывает «полуфантастическое» соображение о связи лермонтовского «Когда твой друг» со стихотворением Серафимы Тепловой, считавшимся посвященным Рылееву, но, даже и получив поддержку от не слишком сговорчивой корреспондентки, не спешит свою гипотезу обнародовать – статья «Лермонтов и Серафима Теплова» увидит свет в 1988 году<sup>8</sup>. Даже глава в коллективной монографии о литературе и фольклоре появилась не вполне по воле автора – книга была плановым пушкинодомским изданием, а раздел о Лермонтове, похоже, кроме В.Э. никто написать не мог. Что не избавило исследователя от претензий коллег – по словам Т.Ф. Селезневой, отношение к трактовке «Песни про царя Ивана Васильевича...» в Пушкинском Доме было неоднозначным, о чем В.Э. ей не раз рассказывал, пока сборник готовился к печати.

Ситуация кажется еще более загадочной, если вспомнить,

что Вацуро принимал деятельное участие в медленно и трудно идущей работе по формированию будущей «Лермонтовской энциклопедии». Причем, судя по письму Н.И. Безбородько от 27 марта 1966 года, уже тогда он выполнял редакторско-координаторские функции. Таким образом, В.Э., с одной стороны, был одной из центральных фигур лермонтоведческой корпорации<sup>9</sup>, с другой же – «скрытым» лермонтоведом.

Можно ли объяснить этот парадокс только общеизвестной экстенсивностью интересов Вацуро? Видимо, все-таки нет. Пушкинская линия его штудий кажется куда более прямой и логичной, чем лермонтовская. Совсем нетрудно обнаружить связи между диссертацией «Пушкин в общественно-литературном движении 1830-х годов» (1970), написанными в соавторстве с М.И. Гиллельсоном книгами «Новонайденный автограф Пушкина» (1968) и «Сквозь „умственные плотины“» (1972), статьями «К изучению литературной газеты Дельвига-Сомова» (1968), «Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов» (1969), «Уолпол и Пушкин» (1970), «К вельможе» (1974)> «Пушкин и Бомарше» (1974)> «Великий меланхолик в „Путешествии из Москвы в Петербург^» (1977), «Повести Белкина» (1981), монографией «„Северные цветы“: История альманаха Дельвига-Пушкина» (1978). Тут виден единый смысловой узел – Пушкин в начале николаевского царствования, проблема историзма (с важными политическими и этическими оберто-

нами), осмысление Пушкиным эпохи Просвещения и Французской революции, особая роль Фонвизина и Карамзина, формирование «поэзии действительности»... Другой цикл складывается вокруг Пушкина молодого – «К биографии поэта пушкинского окружения» (об А.А. Крылове, 1969), «Пушкин и Аркадий Родзянка» (1971), «Из истории литературных полемик 1820-х годов» (1972), «Списки послания Баратынского „Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры“» (1974), «К изучению „Дум“ К.Ф. Рылеева» (1975), «К генезису пушкинского „Демона“» (1976), «Русская идиллия в эпоху романтизма» (1978), «К истории элегии „Простишь ли мне ревнивые мечты“» (1981); в этот же ряд встраивается подготовленный В.Э. первый том двухтомника «Поэты 1820-1830-х годов» (1972). Исследуемые сюжеты непрерывно перекликаются и резонируют, предсказывают будущие труды, как осуществленные, так и лишь задуманные, абрис «пушкинианы», да, пожалуй, и истории русской словесности второй половины 1810-х – 1820-х годов, становится все отчетливее. Параллельно идет работа над интимно-потаенным исследованием о готическом романе – здесь сюжет более пунктирен (прежде всего по причинам, не зависящим от автора, – попадающий «мистицизмом» предмет исследования в сильном подозрении), но все же вполне четок – «Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнгольм“» (1969), «Уолпол и Пушкин» (работа, связывающая пушкинистику и го-

тику В.Э.), «Роман Клары Рив в русском переводе» (1973)> «Г.П. Каменев и готическая литература» (1975). На этом фоне избранная в отношении Лермонтова «стратегия умолчания» кажется и особенно выразительной, и совершенно сознательной. Поневоле вспомнишь поздний вздох В.Э.: «Лермонтовым заниматься нельзя...»

Нельзя, потому что не удастся четко разграничить Лермонтова и «лермонтовскую эпоху», осмысленную да и описанную далеко не так подробно, как предшествующий литературный этап. Насколько сложна для понимания эта эпоха, Вацуро осознал, взявшись за комментирование ранних стихотворений Некрасова для Большой серии «Библиотеки поэта». Хотя в частном письме он раздраженно замечал: «Будь неладен день, когда я согласился на эту работу. Я не люблю этого поэта и почти не знаю его» (137), комментирование сборника «Мечты и звуки» сыграло весомую роль в дальнейшей судьбе исследователя. Именно здесь он вплотную соприкоснулся с пестрой, гетерогенной и неровной «последипломной» поэзией, в постоянном соприкосновении и противоборстве с которой осуществлялся Лермонтов. Не случайно в письме Л.М. Щемелевой, обсуждая вопрос о «философичности» Лермонтова, ее истоках и контексте, он обращает внимание адресата на «Мечты и звуки» и вновь вспоминает о дебютной книге Некрасова в письме Т.Г. Мегрелишвили. В 1981 году в заявке на монографию для серии «Судьбы книг», выпускаемой издательством «Книга», В.Э.,

кроме прочего (важная роль книги в становлении великого поэта; сборник как яркий памятник «профессионализирующейся литературы конца 1830-х годов»), пишет: «„Мечты и звуки“ – сборник совершенно определенной литературной ориентации. Он как бы концентрирует в себе вкусы массового читателя и литератора эпохи Лермонтова. Если сопоставить заключенные в нем стихи с тем, что несколько пренебрежительно определяется как „массовая поэзия“ времени, – а среди этой массовой поэзии находились и стихи, ориентировавшиеся на Жуковского, Баратынского, Лермонтова и др., – для нас многое прояснится в истории „читателя конца 1830-х годов“» (173). Реконструкция этой литературско-читательской среды была для В.Э. насущной задачей, а издание антологии «второстепенных» поэтов конца 1820-х – 1830-х годов – несбывшейся мечтой: в 1978 году он обращается с этим предложением в «Художественную литературу» (162–163), в 1983-м – в Издательство Ленинградского университета (здесь, в частности, говорится о стихах А. А. Башилова как материале, из которого вырастает «Дума», 186–188), в 1984-м – в «Библиотеку поэта» (198–200). Разумеется, Вацуро были важны забытые стихотворцы (в наследии которых он умел отыскивать жемчужины), но не только сами по себе – для В.Э. это был единственно верный путь к адекватному прочтению Лермонтова.

Меж тем Лермонтова «читали» совсем иначе. Во второй половине 1970-х вопрос об издании «Лермонтовской энцик-

лопедии» принял конкретные очертания. К сожалению, ее архив ныне практически недоступен, но те письма В.Э. к сотрудникам редакции литературы и языка «Советской энциклопедии» (где и шла работа по формированию статейного корпуса), которыми мы располагаем, рисуют довольно сложную картину. Тогдашняя редакция литературы и языка была коллективом уникальным (сочетавшим непоказной плюрализм со строгим профессионализмом, установкой на сбережение культуры, симпатией к новым филологическим идеям и почти явным неприятием официоза), а работавшие там К.М. Черный (1940–1993)» Л.М. Щемелева, Н.П. Розин – не только опытными редакторами-энциклопедистами, но и яркими литературоведами, выступавшими в «Лермонтовской энциклопедии» и в качестве авторов. И все же... Издание, замысленное в одну эпоху (конец 1950-х) и в определенном научном кругу (Пушкинский Дом, семинар В.А. Мануйлова в Ленинградском университете), обречено было «материализоваться» в совсем другое время и пройдя через совсем другие руки. Трудно сказать, какой оказалась бы «Лермонтовская энциклопедия», если бы работа над ней шла только в Ленинграде (пусть и с участием иногородних специалистов), – но можно сказать уверенно: мало похожей на знакомый нам красный том с профилем поэта, что увидел свет в 1981 году. Было бы неверно сводить противоречия в процессе работы над «Лермонтовской энциклопедией» к конфликту ленинградской «точности» и московского «эссеиз-

ма» («точность» легко могла обращаться казенной сухотой и недомыслием, а «эссеизм» оказываться весьма плодотворным), но привлечение к сотрудничеству весьма несхожих исследователей, далеких от пушкинодомской традиции, стремление редакции совместить под одной обложкой итожащий достигнутое справочник и собрание «новых прочтений», борьба за легализацию недавно запретных или сомнительных для идеологического начальства сюжетов (от религиозно-философской проблематики до поэтики и стиховедения) не могли не наложить на «Лермонтовскую энциклопедию» печать эклектизма, вообще характерного для культурной ситуации 1970-х. Когда В.Э. указывает на отступления от справочно-энциклопедического канона в глубокой (что подчеркивает сам рецензент!) статье И.Б. Роднянской «Литературный герой» и утверждает, что в предложенном виде работа, содержащая ряд дискуссионных тезисов, должна публиковаться не в «Лермонтовской энциклопедии», а в научном сборнике, он имеет на то основания. Но и у редакции есть весомые контраргументы (почти уверен, так или иначе высказанные): во-первых, лучше на эту тему никто не напишет (что понимает и Вацуро, предлагающий не заменить, но сократить и скорректировать статью), во-вторых, сокращения обеднят материал, в-третьих же, в сборнике под академической или университетской эгидой такую работу (да еще «стороннего» автора без ученой степени, но с неблагонадежной репутацией) напечатать будет совсем непросто.

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

Жестко оспаривая всевозможные «вольности», В.Э. целенаправленно отстаивает жанровый канон: энциклопедия должна зафиксировать обретенный ныне уровень точного знания. Драматизм положения усугубляется тем, что, с точки зрения В.Э., уровень этот (по объективным причинам) достаточно низок, слишком многие существенные вопросы прежде не были толком поставлены, а решать их с ходу невозможно. И не потому, что решений у самого В.Э.



нет. Они есть, но должны «дозреть», сложиться в систему, пройти через горнило обсуждений. Так, подвергнув сокрушительной критике предложенную редакцией статью о балладе «Тамара», В.Э. предлагает собственное прочтение стихотворения, отнюдь не сводимое к «известному прежде». В результате В.Э. придется писать о «Тамаре» самому, но в энциклопедической статье его концепция будет подана гораздо сдержаннее, чем в полнящемся живой эмоцией отзыве<sup>10</sup>. Думается, это не единственный случай, когда Вацуро сам себя сдерживал. Так можно объяснить лаконизм статей о Бенедиктове и Языкове – вероятно, наряду с установкой на фиксирование «бесспорного» апробированного материала, причиной тому человеческий такт: как редактор Вацуро неоднократно настаивал на сокращении чужих статей, а потому и себя вводил в рамки.

Не менее характерно, что Вацуро не написал для «Лермонтовской энциклопедии» статьи о «<Штоссе>», хотя его фундаментальная работа «Последняя повесть Лермонтова» (1979) увидела свет до сдачи энциклопедии в набор (ссылка на нее приведена в соответствующей короткой статье Э.Э. Найдича), а завершена была еще раньше (сборник «М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы»<sup>11</sup> отправился в типографию в июне 1978 года, чему, безусловно, предшествовали месяцы обсуждений и утверждений в инстанциях). Между тем исследование Вацуро было качественно новым словом о загадочной повести. Текст здесь рассмотрен

буквально во всех возможных аспектах – литературных (традиция фантастических повестей, специфика русской гофманианы), идеологических (интерес круга Одоевского и Ростопчиной к «потусторонним» феноменам; опыты научных истолкований «таинственных» явлений), литературно-бытовых (память о пушкинских устных импровизациях в салоне Карамзиных; мистификаторский жест Лермонтова), интимно-биографических. Детально проанализировав поэтику повести и точно вписав ее как в синхронные, так и в диахронные контексты, Вацуро дал традиционно ставящему в тупик сочинению ясное и до сегодняшнего дня исчерпывающее истолкование. С такой мерой полноты он высказался лишь о «Песне про царя Ивана Васильевича...» и немногих стихотворениях<sup>12</sup>. Вероятно, В.Э., с одной стороны, не хотел оттеснять коллегу (судя по переписке В.Э. с редакцией, Э.Э. Найдича в энциклопедической эпопее постоянно настигали неприятности; так, В.Э., явно того не желавшему, все же пришлось внести в статью Найдича о Пушкине большой фрагмент, решительно несхожий с основным текстом), а с другой – полагал свое новаторское прочтение <«Штосса»> слишком смелым для «итогового» издания. Показательно, что в «Лермонтовской энциклопедии» В.Э. стремился писать о сюжетах, ранее им уже разработанных и вынесенных на публичное обсуждение. О том, сколь велик был его вклад в работы других авторов и общую конструкцию энциклопедии, можно только догадываться. Равно как и о том, насколько

ко недоволен был В.Э. энциклопедией как состоявшимся целым.

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

Этот призыв Вацуро филологическим сообществом был проигнорирован. В 1980-1990-х годах Лермонтов утратил тот престижный статус, которым обладал в предшествующие десятилетия, уступив его (если оставаться в рамках первой половины XIX века) Карамзину, Батюшкову, Жуковскому, Баратынскому, Гоголю (мало похожему, впрочем, на Гоголя советских учебников и монографий), Тютчеву. (Всегдашнее особое положение Пушкина по совокупности разнородных причин сохранилось.) По сравнению с ними Лермонтов казался уже изученным, в целом объясненным, не сулящим особых открытий. Сам факт наличия «Лермонтовской энциклопедии», остающейся (при всех недостатках, которые могут в ней обнаружить филологи разных школ) единственным полноценным энциклопедическим справочником, посвященным русскому писателю, способствовал если не отмиранию лермонтоведения, то его уходу в тень. Как оценивал этот процесс смены научных приоритетов (мод) Вацуро (и оценивал ли он его вообще), мы можем только догадываться.

Мы знаем другое. За семнадцать «послеэнциклопедических» лет В.Э. опубликовал двенадцать работ, посвященных частным вопросам творчества Лермонтова (при этом после 1993 года обнародована будет всего одна статья). Иные из этих исследований, как уже говорилось выше, были задуманы (а иногда и доложены коллегам, в общем виде оформлены) многими годами ранее. Некоторые тесно связаны с

работой В.Э. над другими темами: так, статья «Мицкевич в стихах Лермонтова» (1983) корреспондирует с разысканиями вокруг Мицкевича, предварительный итог которым был подведен статьей «Мицкевич и русская литературная среда 1820-х годов» (1988); статья «„Моцарт и Сальери“ в „Маскараде“ Лермонтова» (1987) неотделима от пушкинистики Вацура; появление короткого этюда «Стихи Лермонтова и проза Карамзина» (1989), вероятно, обусловлено карамзинскими штудиями. Невооруженным глазом видно, что в корпусе «позднего Вацура» лермонтовиана занимает отнюдь не доминирующую позицию. (Ссылки на то, что В.Э. в эти годы неустанно трудился над словарем «Русские писатели» и академическим изданием Пушкина, при всей их справедливости здесь не помогают. В эти же годы Вацура написал две книги – «С.Д.П.» (1989) и «Лирику пушкинской поры» (1994), выпустил сочинения Дениса Давыдова (1984) и Дельвига (1986), вступительные статьи к которым стоят монографий, энергично работал над «готикой», публиковал и комментировал письма Карамзина (1993) разрабатывал немало иных сложных сюжетов, не имеющих прямого касательства ни к словарю, ни к академическому Пушкину.) Столь же очевидно, что лермонтовские статьи существуют словно бы автономно: как и прежде, они не вступают прямые в переклички, не складываются сами собой в некое целое. Это «дополнительные штрихи» картины, которой мы не видим, – картины, представлять которую читателю В.Э.

считал, по крайней мере, преждевременным.

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

Наглядная смысловая близость трех опытов «обобщающего высказывания» о поэте (некоторые их фрагменты повторяются – да иначе и быть не могло) позволяет оценить особую – хочется сказать, музыкальную – точность соответствия каждому из трех жанров, специфическую в каждом случае стратегию общения с потенциальными (опять-таки разными) читательскими аудиториями. Достоинство изумления, но филигранное мастерство Вацуро вкупе с его безусловным для компетентных издателей и коллег авторитетом все же не обеспечивали этим работам легкой дороги в

типографию. Так, вступительная статья к «Избранным сочинениям», высоко оцененная работавшим над книгой редактором издательства «Художественная литература» С.С. Чулковым и получившая благожелательные отзывы В.Н. Турбина и В.И. Коровина, была подвергнута бестактному и бездоказательному разносу в анонимной внутренней рецензии, пришедшей из Госкомиздата СССР. Аноним ставил В.Э. в вину разом «академизм» и недостаточное внимание к трудам предшественников, небрежение биографией Лермонтова, увлеченность поэтикой и, разумеется, забвение интересов массового читателя. Материалы архива В.Э. (где сохранились письма С.С. Чулкова и рецензии В.Н. Турбина, В.И. Коровина и анонима) свидетельствует: до какого-то момента исследователь вносил в верстку статьи поправки, но затем эту работу прекратил. В итоге статья увидела свет без каких-либо следов авторедактуры и под первоначальным названием «Художественная проблематика Лермонтова», вызвавшим порицания «черного рецензента», хотя в правленном В. Э. экземпляре оно заменено на нейтральное «М.Ю. Лермонтов». Видимо, в данном случае Вацуро по-настоящему разгневался, поставил перед редакцией вопрос ребром – либо статья не идет вовсе, либо идет без исправлений – и одержал победу. Любопытно, что анонимный рецензент по ходу дела замечал: «Мне не первый раз приходится рецензировать предисловия В.Э. Вацуро» – меж тем к 1982 году, когда разыгрывалась эта история, В.Э. был автором всего трех

предисловий – двух опубликованных (к двухтомнику «А.С. Пушкин в воспоминаниях современников», 1974, и к мини-атюрному изданию «Повестей Белкина», 1981) и одного зарубленного в 1977 году – к «Трем повестям» В.А. Соллогуба. Не менее любопытно, что не только статья «Беллетристика Владимира Соллогуба» пала жертвой «черного рецензента» (переписка по этому поводу В.Э. с редактором книги Т.М. Мугуевым и статья, «исправлять» которую В.Э. твердо отказался, ныне опубликованы: 246–270), но и предисловие к своду мемуарной пушкинианы было подвергнуто «компетентной» критике госкомиздатовского анонима – правда, уже в 1984 году, когда готовилось второе издание двухтомника (написанное В.Э. и подписанное всеми участниками издания письмо в издательство «Художественная литература» опубликовано: 193–197). Вполне вероятно, что три «тайных недоброжелателя» В.Э. – это одно «лицо».

Сложности возникали не только при работе для «массовых изданий». В 1985 году В.Э. пишет Ю.В. Манну (члену редколлегии 6-го тома «Истории всемирной литературы», курирующему его русский раздел): «Не стану сейчас рассказывать Вам, какого труда стоила переделка „Лермонтова“ – однако я попытался учесть еще раз все Ваши замечания. Вы увидите, что написана *новая* (подчеркнуто В.Э. – А.Н.) статья; от прежней в ней осталось очень мало <...>. Если не подойдет и этот вариант, придется считать, что наш альянс на почве Лермонтова не состоялся, – со своей стороны я сделал



все, на что был способен. <... > Не дадите ли знать, какова судьба этой новой редакции? Не придется ли печатать ее в Карлсруэ? По крайней мере, для проникновения в духовный мир Лермонтова нужно на собственном опыте испытать, что он чувствовал, создавая приемлемые для печати и сцены редакции „Демона“ и „Маскарада“» (209).

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

с историей русской поэзии и прозы<sup>16</sup> 1830-х годов.

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

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

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

Все так – не поспоришь. А читая и перечитывая Вацуро, понимаешь: Лермонтов занимал в его духовном (а потому и интеллектуальном) мире особое место. Более того, кажется, что именно желание вполне освоить творчество и личность Лермонтова стимулировало всю прочую научную деятельность Вацуро. Не только словесность 1830-х годов, но и готический роман, и Пушкин, и Карамзин, и история науки вели его к Лермонтову, проникнуть в притягательную тайну которого можно лишь «окольными» путями. Чтобы понять Лермонтова, нужно понять и полюбить все, что с Лермонтовым связано. Этим можно объяснить не только широту собственно литературоведческих, исторических, философских интересов Вацуро, но и, например, его интимное чувство к Грузии. Или ту умную и сердечную теплоту, с которой он

характеризует краеведческую работу П.А. Фролова о Тарханах, ценную, как показывает В.Э., вовсе не «вкладом в лермонтоведение», а тем, что ее автор «воскресил и закрепил в сознании современного читателя целый пласт уходящего исторического и культурного быта; он восстановил по крохам, с любовью и не жалея времени и сил, часть национального исторического достояния, которое без него пропало бы безвозвратно». Или тот такт, с которым Вацуро отзывается об извлеченном из небытия, по-своему интересном, но несомненно сильно раздражающем В.Э. романе Бориса Садовского «Пшеница и плевелы», где Лермонтов безвкусно окарикатурен во имя завладевшей автором «идеи»: пусть Садовской глумился над поэтом, но публиковать и читать его стоит – злая неправда одаренного писателя должна быть понята и преодолена разумным читателем.

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

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

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

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

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

# Примечания

<sup>1</sup> *Маркович В.М.* В.Э. Вацуро: Материалы для исследования // В.Э. Вацуро: Материалы к биографии. М., 2005. С. 6–18 (далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием номера страницы в скобках). Не вдаваясь в анализ этой безусловно глубокой и стимулирующей ответную мысль работы (разумеется, никак не сводимой к обзору прежде высказанных мнений), считаю нужным оговорить один пункт, касающийся меня лично. Характеризуя некрологическую заметку А.Л. Зорина и преамбулу С.И. Панова к публикации фрагментов переписки Т.Г. Цявловской и В.Э. (оба текста напечатаны в мемориальном блоке «Нового литературного обозрения», № 42), В.М. Маркович замечает, что в этих материалах акцент сделан на обособленности «последнего пушкиниста», с уходом которого «пушкинистика прервется». К этому тезису добавлена сноска: «Та же мысль выражена в заглавии некролога А. Немзера „Последний великий пушкинист\*“» (8,17). Но ни в моем отклике на кончину В.Э., ни в развивающих его положения статьях «Право на воздох» (Немзер А. Памятные даты: От Гаврилы Державина до Юрия Давыдова. М., 2002. С. 475–479) и «Тайна Вацуро» (Вацуро В.Э. Избранные труды. М., 2004. С. XIII–XXIV; этот текст, впрочем, не мог быть известен В.М. Марковичу) о конце пушкинистики, филологии или гуманитарных наук не

говорится ни слова, а В.Э. противопоставляется весьма различным (и глубоко мной почитаемым!) филологам не ради выведения из контекста и/или «возвеличивания», но для того, чтобы как-то приблизиться к ускользающему «необщему» выражению его лица. За словами «последний великий пушкинист» в моем тексте следует разъяснение – «сопоставимый с Анненковым, Модзалевским, Томашевским, Тыняновым, Лотманом». Ясно, что речь идет о творческом масштабе ушедшего, а не о перспективах отечественной науки; логическое ударение падает на слово «великий», а слово «последний» указывает лишь на место, занятое В.Э. в ряду, который я никогда не мыслил закрытым. Необходимо и еще одно уточнение. Слова «пушкинистика прервется» (после ухода Вацура) в заметку С.И. Панова пришли из его устных бесед с другом В.Э., замечательным историком А.Г. Тартаковским.

Мне тоже доводилось слышать от Андрея Григорьевича подобные речения. Здесь сходилась многое: раздражение по конкретным (вполне обоснованным) поводам, естественная для немолодого и много повидавшего человека (к тому же профессионального историка) тревога за будущее и, если угодно, законная гордость тем, что было сделано лучшими из поколения А.Г., прежде всего В.Э. и Н.Я. Эйдельманом («богатыри – не вы!»). Но доводилось (не раз и не два!) слышать и другое – очень высокие оценки как отдельных работ, так и исследовательского потенциала историков и филоло-



гов среднего и младшего поколения, в частности – С.И. Панова. Точно так же и В.Э., сурово судя положение дел в филологии 1990-х годов, негодуя на новые трудности и наглядную девальвацию бесспорных ценностей, отнюдь не считал эту ситуацию окончательной и бесперспективной и увлеченно работал с молодыми исследователями, возлагая на них большие надежды. См. в этой связи воспоминания его учениц О.К. Супронюк («Из дневника аспирантки», 94-109) и Н.А. Хохловой («Об учителе», 110–116).

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

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

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

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

А времени так мало! Но все-таки меня обрадовало, что

есть еще порох в пороховницах. М.б., получится»; 5 мая: «Статья начинает получаться» (506–507).

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

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

«Дорогой И.<раклий> Л.<уарсабович> Примите и мои, быть может, уже несколько запоздалые поздравления с наградой, – они от чистого сердца (и в этом смысле ничуть не уступают маниловским щам). Вероятно, в радости литерату-

роведов по поводу Вашей премии всегда присутствует некое эгоистическое чувство, – с тех пор как литературоведение стало беспокоиться о своем престиже, всегда приятно каждое новое доказательство существования этого последнего. Что и говорить, Ваша книга принадлежит науке, но не исключительно ей, и в этом Ваша величайшая заслуга, значение и последствия которой не оценишь сразу. Вы воскрешаете тот уже полузабытый артистизм, от которого наука отрекается в гордыне и слепоте своей; Вы делаете *культуру* в полном энциклопедическом значении этого слова, и сами являетесь не только *фактором*, но и *фактом* культуры (всюду подчеркнуто Вацуро. – А.Н.).

В строгом смысле, нельзя награждать премией одну из Ваших книг; нужно сказать раз и навсегда, что Андроников во всей своей нерасторжимой деятельности писателя, исследователя, оратора, артиста, мыслителя – такое же явление современной русской культуры, как, например, Маршак, Шостакович или Тарле, – т. е. люди, которые на все свои работы накладывали неотъемлемую печать своей индивидуальности. Ваше преимущество перед ними – в синтетичности, – и жаль, если Вас будет изучать академический историк ХХІ века: он может увидеть многое, но никогда не увидит того, что нужно.

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

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

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

ческая близость поисков Надежды Тепловой и Лермонтова придает дополнительную смысловую краску реминисценциям стихов Серафимы Тепловой в текстах Лермонтова.

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

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

<sup>10</sup> Трактовка «Тамары» (некоторые пункты которой намечены в письме Л.М. Щемелевой) была вполне развернута В.Э. через полтора с лишним десятилетия в статье «Три Клеопатры», формально выходящей за рамки собственно лермонтоведения. Нам, однако, представляется целесообразным включение этой работы в настоящее издание не толь-

ко в силу ее труднодоступности для отечественного читателя, но и потому, что баллада Лермонтова представлена в ней как ключевое звено в движении темы Клеопатры, прямо или косвенно повлиявшее и на позднейшие трансформации сюжета и характера героини в художественных текстах (Достоевский, Брюсов), и на их филологические интерпретации.

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

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

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

<sup>14</sup> Как представляется, В.Э. имел «свое суждение» если не обо всех, то об очень многих сочинениях Лермонтова, хотя далеко не всегда делал его достоянием публики. Характерный пример находим в воспоминаниях Л.И. Вольперт, рассказывающей о том, как в беседе с В.Э. (в самолете, транспортирующем в США участников лермонтовского симпозиума в Норвиче, 1989) была реконструирована развязка «Княгини Лиговской». Л.И. Вольперт пришла к выводу, что роман должен был закончиться дуэлью Печорина и Красинского, но исход этой дуэли оставался для нее неясным. Сомнениями она поделилась с Вацуру. «Высказав мысль, что



реконструкции концовок не всегда оправданны, открытый конец часто запрограммирован автором и структурно значим (это особенно характерно для раннего Лермонтова – „Вадим“, например), он, однако, согласился со мной, что в случае с „Княгиней Лиговской“ <... > сюжетная реконструкция оправдана <...> я все же склонялась к мысли о победе Красинского. <...> Когда я выходила из самолета, я уже знала со всей определенностью: *погибнет Красинский*» (*Вольперт Л.И.* Памяти Вадима Эразмовича Вацура // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 56; курсив Л.И. Вольперт). Мы можем лишь догадываться о той системе аргументов, которой оперировал В.Э., но его мнения о концовках «Вадима» и «Княгини Лиговской» представляются интересными и убедительными. Между тем ни в главе «Истории всемирной литературы», ни в появившейся позднее словарной статье нет и намек на эти гипотезы. Кроме прочего, эта история дает нам и такой важный урок: если в опубликованных работах Вацура о «Демоне» говорится подробнее, чем о «Мцыри», а некоторые обертоны этой поэмы «оставлены без внимания», то это вовсе не значит, что В. Э. считал «Мцыри» более понятным текстом, меньше о нем думал или игнорировал некоторые особенности этой поэмы. Конспективность обуславливает необходимость «временных жертв», лакуны предполагают возвращение к спрятанным в них проблемам.

<sup>15</sup> История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С.

<sup>16</sup> В письме Т.Г. Мегрелишвили В.Э. больше говорит о контексте поэтическом, но называет и имена двух прозаиков – В.А. Соллогуба и Н.Ф. Павлова. Само выделение именно этих писателей весьма значимо. (Марлинского В.Э. не упомянул, видимо, потому, что вопрос о соотношении его и лермонтовской прозы был для него в целом решен; сходно обстояло дело и с прозой Одоевского, следы пристального внимания к которой ясно видны в статье о <«Штоссе»>.) Становится понятно, что злополучная статья о Соллогубе (безусловно лучшая из того немногого, что об этом незаурядном прозаике написано) была для В.Э. работой принципиально важной, существенной составляющей скрыто возводимого им здания истории русской словесности первой половины XIX века. О Павлове В.Э. специально не писал – тем весомее его указание на значимость автора эффектных, социально острых, по сути своей, «антипушкинских» «Трех повестей» в литературном раскладе эпохи. Вообще же большее внимание Вацура к поэзии конца 1820-х – 1830-х годов, чем к тогдашней прозе (ощутимое не только в письме Мегрелишвили, но и в совокупности ныне опубликованных заявок на издания), объясняется не только личным складом В.Э., но и ситуативно: в первой половине 1980-х годов были изданы (лучше или хуже) сочинения почти всех значимых прозаиков пушкинско-лермонтовского времени. Недоступны советскому читателю были только Булгарин и Греч,

но об издании этих «пламенных реакционеров» до позднереформенных лет и заикаться было бессмысленно. Самому же В.Э. как раз с изданиями прозы фатально не везло: кроме предисловия к Соллогубу была загублена публикация повести В.А. Ушакова «Густав Гацфельд», что должна была появиться в планировавшемся Издательством Ленинградского университета сборнике «Русская фантастическая проза 1820–1840 годов». После погромной внутренней рецензии книга ждала своего часа пять лет, но и в 1990 (!) году издательство не решилось включить в нее повесть Ушакова (свидетельство А.А. Карпова, 208). Несостоявшаяся публикация обернулась статьей «Василий Ушаков и его „Пиковая дама“» (1993); см.: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 440–465.

# I

## Лермонтов и Марлинский

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

Слова Белинского были крайне значительны. К 1839 году назрела острая необходимость противопоставить романтизму Марлинского новый литературный метод с достаточно сильными представителями. Историческая обреченность «неистового романтизма» отнюдь не была очевидной. Широчайший успех сопровождал повести Марлинского не только в читательской, но и в профессионально литературной среде<sup>2</sup>; Полевой его пропагандировал в «Сыне Отечества»; даже «Отечественные записки», печатая «Бэлу», одновременно приветствуют появление «Муллы-Нура» и «Мести»<sup>3</sup>.

В конце 30-х – начале 40-х годов появляется длинная вереница подражателей Марлинскому<sup>4</sup>. Отпечаток его поэтики носят и несомненно талантливые произведения. В 1838–1839 годах Белинский ведет борьбу со «вторым Марлинским» – П.П. Каменским; в 1840 году он замечает о со-

чинении Н. Мышицкого «Сицкий, капитан фрегата»: «Новое произведение литературной школы, основанной Марлинским – не тем он будь помянут!»<sup>5</sup> Еще через два года он выделяет особый разряд «второстепенных, патетических романов», живописующих «растрепанные волосы, всклокоченные чувства и кипящие страсти», основателем которого был «даровитый Марлинский»<sup>6</sup>. Наконец, в рецензии на сочинения Зенеиды Р-вой (Е.А. Ган) он характеризует повесть «Джеллаледдин» (1838) как отзывающуюся «марлинизмом» «по завязке и по колориту»<sup>7</sup>.

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

Критическое наследие Бестужева-Марлинского дает в известной мере ключ к его поэтике. Литературный герой для него нормативен и исключителен; его деятельность определяется жесткими этическими правилами. Так как моральный кодекс задан герою изначально, можно с большой степенью вероятности определить, как он будет вести себя в разных сюжетных ситуациях. Деятельность его протекает в «свете», где индивидуальность нивелирована и моральные критерии чрезвычайно зыбки. Это – «житейская проза»,

«модное ничтожество», «люди, которых тысячи встречаешь наяву». Герой и представитель света резко контрастируют. Их противоположность – обычный источник конфликта.

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

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

торию Лермонтов якобы сумел доказать от противного<sup>9</sup>. История критической борьбы вокруг лермонтовского романа как нельзя лучше демонстрирует его эстетическое новаторство.

Было бы ошибочно думать, что поэтика «марлинизма» исключала появление характеров, условно говоря, печоринского типа. Время от времени они появляются – но на периферии повествования, создавая фон или контрастируя с главным героем. Один из таких «предшественников Печорина» в «Фрегате, Надежда» (1832) заслуживает особого внимания, так как он составляет целое звено в эстетической системе Марлинского. Это ротмистр Границын, скептик и клеветник, едва не сыгравший фатальную роль в истории взаимоотношений Правина и Веры. Характеристика Границына отчетливо публицистична и кажется прямо заимствованной из ранних критических статей Бестужева. Это «человек без воли», выступающий против пороков «не хуже Саллюстия» и «пляшущий по их дудке», «как Репетиллов в „Горе от ума“»<sup>10</sup>. Результатом была растроченная в развлечениях молодость и промотанное имение. «От обоих осталось у него пустота в кармане и душе, а на уме – едкий окисел свинцовой истины... За душой у него не схоронится, бывало, ни похвала врагу, ни насмешка приятелю, и часом он беспощадно смеялся над самим собою... Этим исполнял он невольно склонность нашего времени – разрушать все нелепое и все священное старины: предрассудки и рассуждения, поверья и

веру... Люди ныне не потому презирают собратьев, что себя высоко ценят, напротив, потому, что и к самим себе потеряли уважение. Мы достигли до точки замерзания в нравственности: не верим ни одной доблести, не дивимся никакому пороку»<sup>11</sup>. Интересно отметить почти текстуальные совпадения с записью Печорина: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (VI, 313). Автор, однако, не ограничивается недвусмысленной оценкой деятельности Границына, но считает необходимым заключить всю главу о нем воззванием к юношам: бегите от подобных людей и т. д.

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

Душевный склад Границына – удел поколения, «рожденного на границе двух веков». «...Восемнадцатый нас тянет за ноги к земле, а девятнадцатый – за уши кверху, – говорит он. – ... На прошлое мы недоумки, в настоящем недоросли,



а в будущем недоверки...»<sup>13</sup>. Характерно, что Онегин для Марлинского – «ненатуральный отвар XVIII века с байроновщиной»<sup>14</sup>. В его статье «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе господнем“» XVIII веку посвящен целый пассаж: «Франция XVIII века наводнила нас песнями, гравюрами и книгами, постыдными для человечества, гибельными для юношества выдумками, охлаждающими сердца к доблестям старины, лишаящими собственного уважения. Эти-то отвратительные подстрекания убивали в цветущих надежды России, ставя целью бытия животные наслаждения, внушая неверие или, что еще хуже, равнодушие ко всему благородному в человеке, ко всему священному на земле!...»<sup>15</sup>

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

Замечание Кюхельбекера концентрирует внимание на главном пункте расхождений между литературной позицией Лермонтова и Марлинского. Мелодраматизм в изображении

страсти для Марлинского – принципиально важная черта художественного метода. «Страстность» – способность к непосредственному эмоциональному порыву, доходящему до аффекта, – являлась одной из основных характеристик положительного героя и своего рода мерой его «поэтичности». Страсть могла заставить героя нарушить нравственный кодекс – в таком случае она становилась источником трагической вины (ср. «Фрегат „Надежда“»). Однако она ни при каких условиях не лишала героя «поэтичности» и прочно обеспечивала ему авторское сочувствие. «Страстность» ставила его в «контраст со светом», «не терпящим в своей среде ничего исключительного». Такое понимание истинного героя вошло как неотделимая часть в поэтику «марлинической школы», подвергшись большей или меньшей вульгаризации, в зависимости от таланта писателя. Непосредственность и эмоциональность противостоят условности и этикету как естественное свойство человеческой природы. Правин («Фрегат, Надежда») предался любви, «как дикарь, не связанный никакими отношениями. Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце, как многоценную перлу, – и его-то, за милый взгляд, бросил он, подобно Клеопатре, в укус страсти. Оно должно было распуститься в нем все, все без остатка»<sup>18</sup>. Эпитеты «дикий», «дикарь» постоянно фигурируют как условное обозначение «неиспорченной души»<sup>19</sup>. В одной из повестей В. Войта «контрастность» героя прямо декларируется в портретной характеристике: «Одетый со всею

изысканностью моды, казалось, он только этим платил дань обществу, но во всех его движениях, в его глазах было что-то дикое, тяжелое, не скажу грубое. То был лев, запертый в клетку, поставленную среди людей, и толпа хладнокровно снует подле него, уверенная в железных заклепах. Но у этого льва есть когти, глаза его сверкают лютостию...»<sup>20</sup>

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

Здесь, однако, мы сталкиваемся с явлением, которое на первый взгляд противоречит такому выводу. Речь идет об элементах психологического анализа, присутствующих в повестях Марлинского. Эти элементы дали некоторым исследователям основание считать повесть Марлинского пред-

шественницей лермонтовской. Высказанная Н.Л. Степановым<sup>21</sup>, эта точка зрения получила развитие в новейшей статье Е.М. Пульхритудовой. «Первые, пусть несовершенные навыки передачи „диалектики души“, – пишет Е.М. Пульхритудова, – рождаются у него (Марлинского. – В.В.) как эскизное, смутное предчувствие лермонтовского психологизма. Романтический интерес к личности прокладывает путь психологическому реализму»<sup>22</sup>. Свои предположения исследователь подкрепляет ссылками на «Фрегат, Надежда», отрывки из романа «Вадимов» и неоконченную повесть «Мечь».

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

Во всех трех произведениях центральный герой претерпевает некую эволюцию. Его мироощущение приходит в рез-

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

Сходную эволюцию претерпевает и безымянный герой кавказского очерка «Он был убит». В своем журнале он записывает: «...С молодостью умирает в человеке все безотчетно прекрасное в чувствах, словах, в деле... Не пережил я своей молодости, а сколько уже схоронил высоких верований!.. Остаются только слабые путы дружбы и неразрешимые цепи любви; да и той я верю только в себе, потому что она томит, снедает, уничтожает меня»<sup>25</sup>. В следующей же за-

писи – 1 октября – читаем: «Нет, еще не умерло во мне сердце; ключи его не застыли до дна» и т. д.<sup>26</sup>

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

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

**ЖУРНАЛ ВАДИМОВА:**

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

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

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

### ЖУРНАЛ ПЕЧОРИНА:

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

«... Верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший

цвет жизни... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» (VI, 321).

При почти текстуальной близости записей, они содержат прямо противоположные характеристики. Как было уже отмечено, психический склад героев Марлинского почти непроницаем для воздействия среды, и непосредственная причина конфликта в повестях носит внешний и в значительной мере случайный характер. Возникающая страсть наталкивается на некое препятствие; препятствие устранено – и конфликт исчерпан (ср. «Испытание»); в противном случае герой погибает. «Страсть» (любовь, месть), раз возникнув, становится стимулом всего поведения героя и направлена на определенный объект, который и является конечной целью его деятельности. При достижении цели герой так или иначе сходит со сцены – его функции выполнены. Для Печорина конечной цели деятельности принципиально не существует. Психическая жизнь современного героя представ-



ляется Лермонтову в виде цепи непрерывно развивающихся мыслей и внутренних побуждений, которые заставляют его концентрировать усилия вокруг какого-то объекта лишь на непродолжительное время; преодоление препятствий поэтому имеет ценность само по себе, как проверка и применение своих интеллектуальных сил. Достижение цели – лишь заключение какого-то определенного круга действий и одновременно переход к новому. Вся эта деятельность связана именно с «незнанием своего предназначения», которое для Печорина так же характерно, как для Вадимова – осознанная жизненная цель, по чисто случайным причинам оставшаяся недостигнутой.

Между прочим, эта типологическая разница героев Марлинского и Лермонтова обусловила и некоторые композиционные особенности. Биография Печорина не может быть замкнута в рамки отдельной новеллы; каждый эпизод имеет самостоятельное значение. Он не может быть, однако, выделен без ущерба для всего романа, так как такое выделение неизбежно обеднит читательское представление о герое. Стержнем всех новелл является Печорин; исследование его внутренней жизни ведется с разных сторон на протяжении всего романа. Но временные смещения здесь возможны, и отсутствие хронологической последовательности не воспринимается как прием<sup>30</sup>. Напротив того, когда Марлинский отказывается от хронологической последовательности повествования, он должен перестраивать композицию,

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

Если представление Марлинского о героическом характере коренилось в его ранних декабристских декларациях, то повесть «марлинистов» была в значительной мере эпигонским повторением своего образца. Фигура «разочарованного» появляется в «Искателе сильных ощущений» П.П. Каменского, где психологический рисунок близок как раз к типу «охлажденного героя, в котором жизненный опыт не убил страстей», – типу, наметившемуся, как мы видели, в повестях Марлинского. «Разочарованность» здесь чисто декларативна; повесть ставит целью показать, что «жизненная проза» не изменила в Энском изначально сложившегося мироощущения. Любопытно, что противопоставление «поэтического», «высокого» характера «низкой» среде, прямо провозглашенное в «Письмах Энского» (1-я часть романа), вошло в двухтомное собрание сочинений Каменского на правах самостоятельного произведения, т. е. как бы выразило общую направленность всей повести<sup>31</sup>.

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

това и Марлинского здесь обнаруживается снова.

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

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

шимым.

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

В противовес Печорину, Грушницкий ведет себя как «марлинический» герой, не только информируя Печорина о всех перипетиях своих взаимоотношений с Мери, но и пы-

таясь все время опереться на его опытность и знание женской психологии. В литературе неоднократно отмечалось, что сюжетная схема «Княжны Мери» близка к повести «Испытание». Оба писателя отправляются от единого источника – пятой и шестой глав «Евгения Онегина». Но Марлинский строит свою повесть как полемический отклик на пушкинский роман. Для героя декабристской ориентации дуэль между друзьями «за женскую прихоть и за свои причуды» принципиально невозможна<sup>33</sup>. Лермонтов видоизменяет и значительно углубляет конфликт, приводя его в соответствие с психологией героя конца 30-х годов<sup>34</sup>. Дуэль Печорина и Грушницкого – лишь конечная и закономерная фаза нарастания внутреннего антагонизма, до поры до времени вуалируемого дружественными отношениями. «Женская прихоть и свои причуды» здесь перестают быть внешним и легко устранимым поводом к ссоре. Их удельный вес в душевной жизни героев неизмеримо возрастает; они являются конечной целью деятельности Печорина и Грушницкого на протяжении всей повести и неразрывно связаны с их мироощущением в целом. К трагической развязке этой «дружбы» Лермонтов подготавливает читателя с первых же страниц «Княжны Мери»; брошенные мимоходом реплики, направляемые скорее предчувствиями, чем ясным пониманием хода событий, создают, однако, ощущение приближающегося острого столкновения («...Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из

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

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

В повести Марлинского друг очень часто выполняет роль наперсника, присутствие которого дает возможность ввести предысторию. На эту мотивировочную роль разговоров с друзьями обратил внимание еще Белинский<sup>35</sup>. Вставные рассказы от первого лица – излюбленный композиционный прием Марлинского («Вечер на бивуаке», «Второй вечер на бивуаке», «Мулла-Нур»). В «Латнике» исповедь мотивирует два рассказа, образующие параллельные сюжетные линии. Характерно, что при этом Марлинский чувствует необходимость мотивировать и самую исповедь, которая на первый взгляд не вяжется с замкнутым и нелюдким характером Латника. Однако даже для байронического героя оказывается возможным «открыть сердце» перед сочувственно настроенными слушателями. Но монолог героя в повестях Марлинского служит не только композиционным целям. Это «невольная импровизация», «язык души», лирически спутанный, с побочными ассоциациями и развернутыми сравне-

ниями, синтаксически и лексически близкий к поэтической речи. Такой слог для Марлинского – показатель искренности и непосредственности чувства и существенная часть литературной программы. В устах Печорина оказывается невозможной не только исповедь, стилистически оформленная по принципам Марлинского, но и вообще какая бы то ни было исповедь; единственный случай – самораскрытие в разговоре с Мери (запись от 3 июня), произносимое с затаенной целью поразить воображение слушателя<sup>36</sup>. Даже подготовив психологическую почву для откровенного разговора героев, Лермонтов не пользуется этой возможностью: «Я чувствовал необходимость излить свои мысли в дружеском разговоре... но с кем? Что делает теперь Вера? думал я... Я бы дорого дал, чтоб в эту минуту пожать ее руку» (VI, 283)<sup>37</sup>. В известной мере с этим связан и выбор дневниковой формы, позволяющей следить за внутренней жизнью героя и в то же время якобы не рассчитанной на читателя (см., например, Предисловие к журналу Печорина).

Для читателя 1840-х годов, заставшего расцвет «марлинизма», внутренняя полемичность «Княжны Мери» должна была представляться значительно большей, чем это рисуется нам сейчас. Ориентация Грушницкого на «героев романа» (в первую очередь «марлинического») становится ясной уже из попутных замечаний типа: «он думает, что на его лице глубокие следы страстей заменяют отпечаток лет» (VI, 302).

Грушницкий мыслит устойчивыми формулами, кочевавшими из романа в роман (ср. «глубокие морщины лба, нарезанные не летами, но страстями» у Аммалат-Бека (1,545), лицо «раннего мученика пылких, жгучих страстей» у Аслана в «Келиш-бее» Каменского<sup>38</sup> и т. д.). Эти формулы – постоянная мишень для печоринских сарказмов. В пародийном монологе Печорина о русских барышнях подвергаются, ироническому отрицанию целые сюжетные схемы, легшие в основу «Латника» и «Вечера на бивуаке» (VI, 277).

Тонкое замечание Аполлона Григорьева обращает наше внимание еще и на другую сторону дела. «.. Те элементы, – писал критик, – которые так дико бушуют в “Аммалат-беке”, в его (Марлинского. – *В.В.*) бесконечно тянувшемся “Мул-ла-Нуре”, вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова»<sup>39</sup>. Линии Печорин – Мери и Грушницкий – Мери движутся через серию эпизодов, весьма характерных для повести Марлинского, но каждый эпизод предстает переосмысленным и обоснованным функционально<sup>40</sup>. Так, очевидное снижение остро драматической ситуации находим в разговоре Печорина с Вернером:

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

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



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

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

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

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

Сцена «любовник у постели умирающей возлюбленной»

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

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

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

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

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

и т. д.

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

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

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

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

Приведенные отрывки заключают в себе две противоположные художественные концепции. Мелодраматизм в изображении страсти Каменский прямо противопоставляет

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

Можно думать, что Марлинский разделял эту литературную декларацию своего друга и подражателя. Во всяком случае, оценка Бальзака здесь очень близка его собственной<sup>47</sup>, в письме к брату Марлинский выразил свое удовлетворение повестью Каменского, высказав частные замечания, которые не касались общих принципов художественного изображения<sup>48</sup>.

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

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

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

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

ва, и является отражением чисто принципиальных разногласий. Отзвуки их находим в воспоминаниях Лорера и близкого к декабристам Сатина<sup>52</sup>. Литературной проекцией этого взаимного непонимания представителей двух поколений было неприятие декабристами образа Печорина, в котором сказались некоторые черты лермонтовского мироощущения (ср. слова Белинского о Лермонтове: «Печорин – это он сам, как есть»<sup>53</sup>).

Поставленная Лермонтовым проблема социальной детерминированности поведения человека неизбежно приводила к вопросу о свободе воли. Марлинский рассматривает волю как начало, способное преодолеть этот детерминизм. «Люди без воли» типа Границына оказываются подверженными влиянию среды. Подобная метафизическая концепция для Лермонтова уже неприемлема. Однако соотношение личного начала и социальной психологии в человеческом характере продолжает оставаться трудноразрешимой проблемой. Социальная психология предстает в виде «судьбы», «предопределения». «Неужели, – записывает Печорин, – ...мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?» (VI, 301). Так в «Княжне Мери» подготавливается



проблематика «Фаталиста»<sup>54</sup>. В маленькой новелле, заключающей роман, мотивы, связанные с понятием «предопределение», достигают высокой концентрации. Лермонтов вторгается в темные области человеческой психики, где основная роль принадлежит предчувствию. На лице Вулича Печорин читает «печать смерти»; между ним и Вуличем устанавливается невидимая для окружающих и неясная для них самих духовная связь, подчеркнутая затем и самым сюжетом новеллы.

– А что, вы начали верить предопределению?

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

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

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

Обратившись к теме «сверхчувственного», Лермонтов попадает в русло романтической традиции. В новелле «Фаталист» происходит известное сближение и с Марлинским, у которого мы нередко находим мотивы предчувствий и предсказаний («Латник», «Второй вечер на бивуаке»). Лермонтов переступил ту грань, за которой обработка литературного материала перестает быть определяющей при отнесе-

нии его к тому или иному литературному направлению. Поэтому более поздние писатели-реалисты иногда рассматривали Вулича, а с ним и Печорина в ряду «марлинических» героев. Тип «фаталиста» подвергается беспощадному анализу у Тургенева («Стук... стук... стук», 1870), который прямо сближает Марлинского и Лермонтова<sup>55</sup>. Л. Толстой, разрушая романтический экзотизм, укрепившийся в литературе о Кавказе, вынужден бороться и с типом «кавказского героя», создавшегося по Марлинскому и Лермонтову» (ср. Розенкранц в «Набеге»)<sup>56</sup>.

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

## Примечания

<sup>1</sup> Белинский. Т. 3. С. 188.

<sup>2</sup> См.: *Алексеев М.П.* Этюды о Марлинском.

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

<sup>3</sup> Отечественные записки. 1839. Т. II. Отд. VII. С. 119.

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

<sup>5</sup> Белинский. Т. 4. С. 383.

<sup>6</sup> Там же. Т. 6. С. 32.

<sup>7</sup> Там же. Т. 7. С. 672.

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

Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 356 и сл.

<sup>9</sup> См.: Северная пчела. 1840. № 246.30 октября. С. 981–983.

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

<sup>11</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 98–99.

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

<sup>13</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 105.

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

<sup>15</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 587.

<sup>16</sup> *Котляревский Н.* Декабристы кн. А.И. Одоевский и А.А. Бестужев-Марлинский: Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907. С. 306. Здесь же собран материал из ранних статей Бестужева, подтверждающий вывод автора.

<sup>17</sup> Дневник В.К. Кюхельбекера. Л.: Прибой, 1929. С. 291.

<sup>18</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 100.

<sup>19</sup> Ср.: *Мышицкий Н.* Сицкий, капитан фрегата. СПб., 1840. Ч. 1. С. п; *Войт В.* Новый Леандр // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 58–59.

<sup>20</sup> *Войт В.* Кресла в пятом ряду Михайловского театра // Очерки света и жизни / Повести Владимира Войта. СПб., 1844. С. 165.

<sup>21</sup> *Степанов Н.* Романтические повести Марлинского // Литературная учеба. 1937-№ 9. С. 58.

<sup>22</sup> *Пулхритудова Е.М.* «Валерик» М.Ю. Лермонтова и становление психологического реализма в русской литературе 30-х годов XIX века // Михаил Юрьевич Лермонтов: Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960. С. 61.

<sup>23</sup> Сын Отечества. 1839. Т. VII. Отд. IV. С. 121.

<sup>24</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 392.

<sup>25</sup> Там же. С. 265.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. соч. М.: Academia, 1934. С. 415.

<sup>28</sup> *Марлинский А.* Полн. собр. соч. СПб., 1839.4.XII. С. 207.

<sup>29</sup> Там же. С. 209–210.

<sup>30</sup> См. в несколько ином плане наблюдения Б.М. Эйхенбаума над композицией романа: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924. С. 148.

<sup>31</sup> Ср.: Энский «скоро увидел, что заимствованный обещанский тип эгоизма, подавлявший все общество, наложил и на него свое свинцовое клеймо, – увидел в себе того же безжизненного, бесцветного, скрытого, боязливого полу-эгоиста. Это ничтожное состояние стало, наконец, томить его, и он решился выбраться из-под его тяжелого бремени» (Искатель сильных ощущений / Сочинение П. Каменского. СПб., 1839. Ч. I. С. 24); «Энский потерялся лишь на время... В нем порочная склонность прирастает лишь сверху, но не внедряет, не подтачивает еще прекрасных свойств его души» (Ч. II. С. 197); «За каждое пресмыкающееся готов он жертвовать жизнью, а ведь это только страсть казаться равнодушным!» (Ч. III. С. 77).

<sup>32</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 175.

<sup>33</sup> См.: *Базанов В.Г.* Указ. соч. С. 409–419.

<sup>34</sup> *Благой Д.Д.* Лермонтов и Пушкин. (Проблема историко-литературной преемственности) // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Сборник первый. Исследования и материалы. М., 1941. С. 399–406.

<sup>35</sup> Белинский. Т. 4. С. 39–40.

<sup>36</sup> См.: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л.,

<sup>37</sup> См. также «Княжна Мери», запись от 13 мая (VI, 270 и 272).

<sup>38</sup> Повести и рассказы П. Каменского. СПб., 1838. Ч. I. С. 21.

<sup>39</sup> Время. 1862. № 10. Современное обозрение. С. 26.

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

<sup>41</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 2. С. 279.

<sup>42</sup> Ср. в «Испытании»: «волшебство звуков, проникающих душу» заставляет князя Гремина сказать комплимент Ольге: «Вы поете, как ангел» (Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 214). Пение Елены в «Новом Леандре» В. Войта: «Это она поет! воскликнул Страстин: она!., и своим голосом свеваёт порок с моего сердца, сзывает в него забытые чувства! – Эти звуки, продолжал он, воспаляясь, эти звуки освежают меня, говорят мне счастьем, греют сердце, разносят облегчение, и от их обаятельного дыхания раны минувших страданий излечиваются» (Очерки света и жизни / Повести Владимира

Войта. СПб., 1844. С. 51). У Фан-Дима: «Владимир упивался этим голосом (Агаты. – *В.В.*), так много говорящим душе его, и невольно отвечал поющей сильфиде: – Да, твое пение сладостно – как любовь!» (Два призрака: Роман / Соч. Ф. Фан-Дима. СПб., 1842. Ч. IV. С. 235).

<sup>43</sup> Бестужев-Марлинский. Т. 1. С. 503.

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

<sup>45</sup> Повести и рассказы П. Каменского. Ч. I. С. 2–3.

<sup>46</sup> Там же. С. 37.

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

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

<sup>49</sup> Дневник В.К. Кюхельбекера. С. 291.

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

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

<sup>52</sup> См.: Записки декабриста Н.И. Лорера. М., 1931; *Сатин*



*Н.М.* Из воспоминаний // Почин. М., 1895 (то же в кн.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960. С. 149–153 и 244–254).

<sup>53</sup> Белинский. Т. 11. С. 509.

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

<sup>55</sup> *Алексеев М.П.* Тургенев и Марлинский. С. 193–194.

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

# **Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов**

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

но, должны были как-то отразиться и литературные уроки Мерзлякова и Раича. Роль других теоретиков и поэтов для раннего Лермонтова остается не вполне ясной.

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

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

ру». В целом же традиция «poésie-fugitive», в которую полностью укладывается романс Лагарпа, оказывается чуждой Лермонтову. Быть может, ее отзвуки можно видеть лишь в ранней антологической басне «Заблуждение Купидона»<sup>1</sup>.

«Стихотворения в древнем роде» не привлекали внимания исследователей, обычно ссылавшихся на неорганичность для Лермонтова античных тем. С. Шувалов мельком высказал наблюдение о реминисценциях из «Беседки муз» Батюшкова в «Цевнице»; Н.Л. Бродский указал, что античные мотивы у Лермонтова ближе к Пушкину и Батюшкову, нежели к Мерзлякову<sup>2</sup>. Эти замечания представляются чрезвычайно существенными для изучения начальных литературных шагов Лермонтова.

Из воспоминаний А.П. Шан-Гирея известно, что в 1828–1829 годах Лермонтов читает Батюшкова. К тому же времени относится его увлечение Пушкиным. Можно утверждать с большой вероятностью, что ему были известны сборники стихотворений 1826 и 1829 годов; мало того, можно считать, что именно эти сборники и «Московский вестник» были основным источником знакомства раннего Лермонтова с пушкинской поэзией<sup>3</sup>. В издании 1826 года, как известно, «Подражания древним» составили особый раздел, куда наряду с «Музой», «Нереидой», «Дионеей» вошли стихи, лишенные внешних признаков античного стиля («Редает облаков летучая гряда», «Дева», «Ночь»). Таким образом, лермонтовские

«подражания древним» ближайшим образом соотносились со стихами на аналогичные темы Батюшкова и Пушкина.

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

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

Ср. в «Беседке муз»:

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

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

Приди ко мне, любезный друг,  
Под сень черемух и акаций<sup>4</sup>,  
Чтоб разделить святой досуг  
В объятьях мира, муз и граций.

По-видимому, через «Опыты» Батюшкова воспринимались и общие мотивы анакреонтической поэзии 1810-х годов: в «Пире», «К друзьям», «Веселом часе» появляется фи-

гура беспечного мудреца, отвергающего роскошь и славу и наслаждающегося любовью, дружбой и поэтическим уединением<sup>5</sup>. Мотивы эти, однако, неустойчивы и литературной программы не составляют:

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

*(«К друзьям», 1829)*

Но

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

*(«Война», 1829)*

Значительно более интересны «Пан. (В древнем роде)» и «Цевница». Александрины обоих стихотворений ведут нас прямо к антологическим стихам Пушкина<sup>6</sup> в сборнике 1826 года, опиравшимся на лирику Шенье (в противоположность ритмическому разнообразию переводов и подражаний Мерзлякова, воспроизводившего подлинные античные размеры). Движение от Батюшкова к Пушкину совершенно закономерно. Батюшков – автор гедонистических и эротиче-

ских стихов с античной окраской – еще в 1828–1830 годах был для Пушкина живым литературным явлением: под «Беседкой муз» Пушкин сделал помету «прелесть»; в 1828 году, вписывая «Музу» в альбом Иванчина-Писарева, он говорит: «Я люблю его (это стихотворение. – *В.В.*): оно отзывается стихами Батюшкова»<sup>7</sup>.

Замечания Пушкина о стиле Батюшкова и Шенье дают в известной мере ключ к определению его собственного восприятия Античности. О Шенье он писал: «...он истинный грек, из классиков классик... От него так и пышет Феокритом и Анфологиєю. Он освобожден от итальянских *concetti* и от французских *anti-thèses*, но романтизма в нем нет еще ни капли»<sup>8</sup>. О Батюшкове («Мои пенаты»): «Главный порок в сем прелестном послании – есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни»<sup>9</sup>. Отвергнув Лагарпа, Лермонтов отверг и *concetti* и антитезы; лагарповскими *concetti* он, как мы видели, воспользовался в другом месте и в другой связи<sup>10</sup>. Как бы согласуясь с пушкинскими требованиями и, во всяком случае, ориентируясь на его поэтику, Лермонтов в «Пане» и «Цевнице» стремится к фрагменту, построенному как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное. Как и у Пушкина, картина создается существительными и, главным образом, определениями к ним; глагольная сфера сужается: действия почти нет. Заключитель-



ная пуантировка ослаблена, и это выделяет «античные» стихи из ранней лермонтовской лирики; вместо нее в «Цевнице» появляется столь характерная для антологических стихов Пушкина присоединительная конструкция с «и»<sup>11</sup>: «И предков ржавый меч с задумчивой цевницей». Символический, «виньеточный» характер заключительного образа для Пушкина уже не характерен: он ведет нас к другим образцам элегической поэзии, например к «Родине» Баратынского («...положит на гробницу И плуг заржавленный и мирную цевницу»). К этому стихотворению Лермонтов в «Цевнице» довольно близок, и, конечно, не случайно. Антологические стихи, даже в классическом своем «пушкинском» виде, постоянно стремятся к превращению в элегию. Добиваясь сглаживания бытовых и психологических контрастов между «обычаями мифологическими» и национальными «нравами», Пушкин ставит реальное, увиденное им где-то явление в окружение еле уловимых античных ассоциаций. Античные понятия и термины вводятся в ткань стихотворения очень осторожно, опосредствованно<sup>12</sup>; они нужны как указатель, сигнал, направляющий поток «античных» ассоциаций читателя. Образная система получает возможность двоякого толкования. Конкретные указания на местность, национальность, черты психологии, воспринимаемой как современная, — исключены, и стихотворение может быть понято как обычная элегия или как «подражание древним».

В наибольшей мере это относится, конечно, к «Ночи»,

«Деве», элегии «Редееет облаков летучая гряда», где античный колорит не поддерживается характерной формой эллинистического фрагмента и обязательными указаниями на особенности античного быта. Эти стихи, вне окружения, превращаются в элегию, совершенную по пластике и гармоничности; «антологические» же отсветы они получают от своего окружения.

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

Но отзвуки «антологических» увлечений у Лермонтова остаются. В стихотворении «К гению», например, находим «мирт с лирой золотой», «звук задумчивой цевницы»; очень обычная для 1820-х годов элегия<sup>13</sup> озаглавлена Лермонто-

вым «К Нэере» и т. д.

Ориентация раннего Лермонтова на антологическую лирику Пушкина и пушкинского круга уже была своего рода оппозицией его литературным учителям, и в первую очередь Мерзлякову. Рассматривая античную поэзию как аналог русской народной поэзии, Мерзляков свободно вводил в перевод древней идиллии фольклорные формулы и лексику, а античный колорит передавал, тщательно сохраняя этнографические и исторические реалии. Ощущение древности, по Мерзлякову, достигается путем архаизации русского текста<sup>14</sup>. Эти принципы в какой-то мере воспринимались как попытки практического применения теории «объективной» древней поэзии и фольклора, и Надеждин, отыскивая русские эквиваленты стиля орфических гимнов, учитывает практику Мерзлякова-переводчика. Антологические стихи не укладывались и в жесткие эстетические рамки «Московского вестника»: по мнению его критиков, они – в лучшем случае нечто «изящное», т. е. копирование совершенной природы, и безусловно уступают «высокому». Еще в «Мнемозине» Кюхельбекер начинал борьбу против элегической поэзии, в частности против элегии Пушкина и Баратынского<sup>15</sup>; под пером теоретиков «Московского вестника» понятие «высокого» утратило свою декабристскую направленность и сблизилось с понятием «откровения».

Неизменно отрицательны отзывы журнала об элегиях Баратынского – «однообразных своими оборотами» и обнару-

живающих «заметное влияние французской школы»<sup>16</sup>. Антологические стихи Пушкина дипломатично обойдены молчанием; впрочем, достаточно характерен отзыв об «Опыте русской анфологии» М. Яковлева, где была перепечатана большая часть «Подражаний древним» из сборника 1826 года вместе со стихотворениями ранних лет: «Новые пиэсы это, вероятно, первые произведения его детства»<sup>17</sup>. Можно думать, что для Любомудров были более приемлемы немногочисленные опыты Раича в области философской лирики, где античная стихия существует как источник уподоблений, иллюстрирующий мысль, или как дополнительный к основному образ<sup>18</sup>.

Но воздействия школы Раича («итальянской школы», пользуясь выражением Киреевского) в антологических стихах Лермонтова мы не найдем; в лучшем случае мы сможем провести параллель между анакреонтическими стихами учителя и ученика<sup>19</sup>; но как раз здесь Раич менее всего оригинален, следуя прочно сложившимся еще в XVIII веке канонам анакреонтической лирики.

## 2

Если самое обращение к анакреонтике и антологическим стихам могло быть все же продиктовано или поддержано специфическими интересами Раича и Мерзлякова, то для сти-

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

У Лермонтова:

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

У Батюшкова:

Буду вокруг тебя летать;

На груди твоей под дымкой  
Тайны прелести лобзать...<sup>20</sup>

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

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

.....

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

Лермонтов прежде всего конкретизирует обстановку действия. Бытовые ассоциации приходят в резкое столкновение с «мистическим» характером темы (о героине: «приедешь из собрания»; «в санях, в блистательном катанье / Проедешь ты на паре вороных» с гусаром и т. д.). Сама «тьень» чрезвычайно материализовалась: «То тень моя безумная предстала / И мертвый взор на путь ваш навела». Эмоциональная напряженность снимает смысловые оттенки; метафора разрушается<sup>21</sup>. Характерно, что повествование строится в глаголах совершенного вида, даже однократного, мгновенного действия; в одном случае прошедшее время употреблено в значении будущего, что делает картину еще более реальной и осязаемой. Элегический тон тем самым снят; Лермонтов идет к балладе типа «Леноры», разрушая жанровые границы.

Небезынтересно, что поэтическая мысль раннего Лермонтова и здесь развивается по другим путям, нежели философская лирика Любомудров. В 1829 году появляется в печати тематически близкое «Письму» «Завещание» Веневитинова, пронизанное ощущением двоемирия, которое накладывает ясный отпечаток на психологический облик героя стихотворения – умирающего поэта. Основой образности здесь является облеченное в конкретно-метафорическую форму абстрактное понятие («Любви волшебство позабыто, / Исчезла радужная мгла», «могилы дверь» и т. д.). «Философичность» доведена почти до последних пределов, до разруше-

ния образного строя стихотворения; пытаюсь сохранить его, Веневитинов черпает сравнения из конкретного, «вещного» мира. Но эти призраки вещей теряют свою чувственную оболочку, как только вступают в соприкосновение с абстрактными философскими категориями, которые на правах вещей действуют в стихотворении:

Душа моя простится с телом  
И будет жить, как вечный дух,  
Без образов, без тьмы и света,  
Одним нетлением одета...  
И если памятью преступной  
Ты изменишь... Беда! с тех пор  
Я тайно облекусь в укор;  
К душе прилипну вероломной,  
В ней пищу мщения найду,  
И будет сердцу грустно, томно,  
А я, как червь, не отпаду<sup>22</sup>.

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

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



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

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

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

В основе литературной политики московских шеллингианцев лежала целостная концепция, восходящая к немецкой эстетике, но приобретающая некоторые специфические черты, которые и определяли высказывания критиков о конкретных явлениях литературы. Несомненно, они были сторонниками романтизма, однако суженного, очищенного и уложенного в рамки эстетических desiderata. Отправной точкой для критиков и эстетиков этого направления, к которым были близки по своим теоретическим взглядам Надеждин, Средний-Камашев и другие, была триада духовного развития человечества. Первая эпоха – древность, период первобытной

гармонии между человеком и природой, когда дух дремлет и человек черпает из окружающей природы свою религию, формы общественной жизни, искусство. Идеал древних – пластическая красота телесных форм, чувственное начало, гармоническая уравновешенность материального и духовного. Отсюда – и эпическая плавность, описательность, «объективность» гомеровского эпоса. Пробуждение духа к самопознанию определяет вторую эпоху человечества – Средневековье. Первобытная гармония разрушается; дух обращается на себя самого, и человеческое сознание усматривает в природе лишь то, что несет на себе печать духовности и в наибольшей степени освобождено от своей телесной оболочки. Под этим углом зрения Надеждин пытался рассмотреть и государственные, и правовые, и религиозные взгляды Средневековья. Здесь, во втором периоде, утверждается представление о двух мирах – бренном, телесном и вечном, потустороннем. Возникает христианская религия, которая вносит гармонию в романтическую настроенность человеческого духа и является высшим идеалом художника.

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

В этом синтезе может преобладать конечное, чувственная форма, – тогда произведение становится предметом чув-

ственного созерцания; оно *изящно*. Но высшим уровнем поэзии является не изящное, а *высокое*, т. е. преобладание бесконечного, идеи; это – «высшее, идеальное изящество... начало вдохновения»<sup>24</sup>. Полная гармония высокого и изящного является практически недостижимым идеалом. При этом идея, стремящаяся в пределе к тождеству с чувственной формой, понимается как идея философско-религиозная, ведущая автора и читателя к единому божественному началу. Искусство оказывается формой религиозно-философского осмысления действительности, и, даже более того, художник-гений выступает как демиург поэтического мира, созданного по тем же вечным законам, по которым божество творит реальный мир. «.. Созданный человеческий дух... – писал позднее в «Телескопе» Н.И. Надеждин, – является дивным соревнователем всезидительного духа, проникающего и оживотворяющего вселенную: а посему и ныне преимущественно должно проявиться в них современное направление человечества»<sup>25</sup>. Отсюда следует тезис о божественности художника, сопровождаемый важным замечанием, имеющим уже несомненный политический смысл: поэт не должен ставить в центре своего внимания противоречия действительности, которые не являются существенными перед лицом высшей гармонии. «Поэт одушевлен... идеалами совершенства; но природа не дала ему возможности воплощать их в бытии действительном. Поэт не создан жить во внешности; все силы души его соединены в его всеобъемлю-

щей фантазии, которая в минуты вдохновения рисует ему все, что есть великого, утешительного в судьбе и назначении человека». Он «переносится во все времена и во всех людей, и повсюду открывает ту гармонию, которой верит его любящее сердце. Вот почему Поэзия назидательна... Поэзия, представляя жизнь в истинном, лучшем ее виде, мирит с нею»<sup>26</sup>. Но коль скоро поэзия приоткрывает человеку «гармонию внешнего и внутреннего мира», она тем самым сближается с историей и философией, задача которых – обнаружить «руку промысла» в ходе исторической жизни человечества и открыть «первоначальную идею назначения человека и вселенной»<sup>27</sup>. В высших своих точках история, философия и поэзия теряют различия, достигая в христианской религии подлинного и полного гармонического слияния<sup>28</sup>.

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

Далекий, возжеланный брег!  
Туда б, сказав прости ущелью,

Подняться в вольной вышине!  
Туда б, в заоблачную келью,  
В соседство бога скрыться мне!...»<sup>29</sup>

В 1820-е годы «Московский вестник» поддерживает и пропагандирует религиозно-мистические тенденции в поэзии Федора Глинки. В 1826 году Титов, Шевырев и Мельгунов переводят книгу Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», где сконцентрировались основные проблемы религиозного искусства, как понимала их йенская школа. Отдельную главу этой книги составлял рассказ «Видение Рафаэля» – легенда, о Богородице, явившейся художнику и вдохновившей его на создание Сикстинской Мадонны. Рассказанная Вакенродером в «*Herzensergießungen eines kunstliebenden. Klosterbruders*» со ссылкой на вымышленную рукопись Браманте, легенда эта вобрала в себя целый ряд частных проблем эстетики религиозного искусства. Нужно отметить, впрочем, что проникновение рассказа о видении Рафаэля в русскую литературу началось несколько ранее перевода книги, в 1824 году Кюхельбекер в своих письмах из заграничного путешествия упоминает о книге Вакенродера как раз в связи с этой легендой<sup>30</sup>, в одном из следующих выпусков альманаха он дает восторженное описание самой Сикстинской Мадонны, с явным учетом рассказа Вакенродера. На ту же легенду ссылается более близко знакомый с Ти-

ком В.А. Жуковский<sup>31</sup>, статья которого о рафаэлевской Мадонне была хорошо известна питомцам Благородного пансиона<sup>32</sup>. Возможно, они знали также и «легенду» Гердера «Das Bild der Andacht» с близким сюжетом, на которую в специальном примечании в собрании своих сочинений обращал внимание Н.Д. Иванчин-Писарев<sup>33</sup>.

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

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

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

3. Движимый постоянным внутренним беспокойством, он принимается писать деву; утомленный работой, засыпает и во сне молится богородице; проснувшись от сильного волнения, на месте неоконченной картины он видит божественный облик девы и проливает слезы в благоговейном экстазе<sup>35</sup>.

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

Рафаэль надолго становится символом религиозного искусства<sup>37</sup>. При этом развивалась заложенная уже в стихотворении Гердера мысль, что это последнее возможно только как искусство гармоническое и условием его является спокойное и уравновешенное молитвенное созерцание («Die höchste Liebe, wie die höchste Kunst ist Andacht. Dem zerstreuten Gemüth Erscheint die Wahrheit und die Schönheit nie»). Принципиальный смысл положения о возвышенной и уравновешенной красоте как эстетическом идеале был обоснован, в частности, Шеллингом в речи «Об отношении изобразительных искусств к природе», где он специально останавливается на эстетической допустимости страстей в искусстве. По Шеллингу, страдание духа, происходящее от связи его с чувственным бытием, может быть претворено в высокую красоту лишь силой божественной любви, которую несет с собою душа. Узы земного бытия разрываются, душа стремится к единению в божестве. Эта красота, сочетающая нравственную благодать с чувственной прелестью, достигла апогея в произведениях Рафаэля, который, таким образом, является единственным в своем роде<sup>38</sup>.

Существуют по меньшей мере три стихотворения о «видении Рафаэля», написанные питомцами Благородного пан-

сиона: уже упомянутый «Поэт» Лермонтова (1828), «Видение Рафаэля» в альманахе «Цефей» (1829, за подписью «К», вероятно Н.Н. Колачевского) и – под названием «Поэт» – Иосифа Грузинова, появившееся в «Отблесках поэзии» (1849), возможно, написанное раньше и затем переработанное<sup>39</sup>.

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

Значительно сложнее «Видение Рафаэля» в «Цефее». Автор – выученик философско-эстетической школы «Московского вестника». Стихотворение его – растянутое и не вполне зрелое, но с несомненным, хотя и подражательным талантом, начинается картиной, одухотворенной присутствием божества ночи, нисшедшей на Италию, погрязшую в бедствиях и преступлениях. Рафаэль молится распростертый



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

Рассеялось прекрасное виденье,  
Но зрит еще Мадонну Рафаэль.

.....

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

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

«немом благоговеньи» молится перед картиной не сам художник, а «целый мир».

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

образом, мистическая легенда не только распадается как целостная структура, она перестает быть мистической, становясь источником чисто внешних уподоблений. Так произошло в стихотворении Лермонтова.

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

Раскаянье печатью роковою  
Не сморщило покойного чела,  
И страсть на нем пылающей рукою  
Глубоких язв души не провела<sup>43</sup>.

Между тему Лермонтова к 1830 году складывается лирический герой с устойчивым психологическим статусом, где определяющими являются именно «страсти». Совершенно очевидной становится эмоциональная общность с Байроном, и на эту эмоциональную канву накладывается целый ряд об-

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

Но стихотворение «На картину Рембрандта» написано уже в 1830–1831 годах, когда такого рода герой в лирике Лермонтова уже окончательно оформился. В 1829 году, в

пансионские годы, он возникает в поэмах типа «Преступник» и отчасти в стихах балладного характера, т. е. сюжетных, тяготеющих к эпическому жанру. Вместе с тем уже в 1829 году у Лермонтова начинается осознание своего литературного пути как противоположного эстетическим требованиям любомудров. Одним из первых симптомов намечающейся полемики находим в стихотворении «Мой демон» (1829):

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

«Высокие ощущения», «муза кротких вдохновений» – все это принадлежит эстетике любомудров<sup>45</sup>. Мысль «Моего демона» развивается и конкретизируется в стихотворении «К другу» и «Монолог», где (как это уже отмечалось в лермонтоведении) Лермонтов вступает в полемику с любомудрами по частным философским вопросам. Весь этот круг стихов 1829 года венчается «Молитвой» («Не обвиняй меня, все-сильный»). «Земные страсти» Лермонтов здесь объявляет не только лейтмотивом своего творчества, но и неременным его условием. При этом характерна антиномичность в постановке проблемы, рассматриваемой как бы в двух планах: с точки зрения внешних незыблемых и в существе сво-

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

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

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

Опыты раннего Лермонтова представляют особый интерес как первые шаги новой поэзии 1830-1840-х годов, приходящей на смену поэзии пушкинского периода, но не по-

рывающей с ней окончательно. Ее зарождение, естественно, начинается с попыток определить своих учителей и потенциальных противников, усвоить и переосмыслить накопленный поэтический опыт. Эти попытки интересны не только для уяснения генезиса и сущности этого нового поэтического этапа, но и для осмысления судеб предшествующих поэтических течений, указывая нам, что в них оказалось жизнеспособным и что – отмирающим и в каком направлении шла их дальнейшая историческая эволюция.

## Примечания

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

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

<sup>3</sup> Ср. в «Монологе» реминисценцию «Остылой жизни ча-

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

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

<sup>5</sup> Ср. «Веселый час» Карамзина, Батюшкова и Туманского.

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

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

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



<sup>9</sup> Там же. Т. 7. С. 580.

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

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

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

<sup>13</sup> Ср. с элегией Баратынского «Делии».

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

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

<sup>16</sup> Московский вестник. 1828. № 1. С. 71 (Обозрение русской словесности за 1827 год).

<sup>17</sup> Там же. № 10. С. 186.

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

<sup>19</sup> Ср.: *Бродский Н.Л.* Указ. соч. С. 86 и сл.

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

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

«потаенный пламень» Батюшкова.

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

<sup>23</sup> Основное начертание эстетики // Московский вестник. 1829. Ч. IV. С. 27.

<sup>24</sup> Там же. С. 36.

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

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

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

<sup>28</sup> Основное начертание эстетики. С. 22–23.

<sup>29</sup> Телескоп. 1831. № 2. С. 230.

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

<sup>31</sup> О русских знакомствах Тика см.: Matenko P.

Tieck's Russian friends // Publications of Modern Languages Association. 1940. Vol. LV. № 4.

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

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

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

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

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

<sup>37</sup> См.: *Шевырев С.* Очерк истории живописи италиянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях // Публичные лекции о. профессоров: Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева, читанные в 1851 г. в Императорском Московском университете. М., 1852.

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

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

<sup>40</sup> Отблески поэзии: Сочинение Иосифа Грузинова. М., 1849. С. 13–14.

<sup>41</sup> Цефей: Альманах на 1829 год. М., 1829. С. 29.

<sup>42</sup> Там же. С. 34.

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

цепций своей литературной среды.

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

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

# «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова

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

Сборники Благородного пансиона не сохранились и известны только по названиям. В настоящее время нет возможности проверить указания Межевича. Несомненно, речь идет о стихотворении «Ты помнишь ли, как мы с тобою...», которое действительно принадлежит Лермонтову, является переводом стихотворения Мура «The evening gun» и вероятнее всего относится к 1830 году<sup>2</sup>.

Это обстоятельство заставляет нас внимательнее отнестись к свидетельству Межевича, что Лермонтов сделал

несколько переводов из Мура. Об интересе Лермонтова к творчеству Мура в эти годы говорит и осведомленный А.П. Шан-Гирей: кроме Байрона, «Мишель... читал Мура и поэтические произведения Вальтера Скотта (кроме этих трех, других поэтов Англии я у него никогда не видал)»<sup>3</sup>.

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

Имя Мура неизменно ассоциировалось с именем Байрона, чему способствовала и личная их близость. К концу 20-х годов интерес к личности и творчеству Т. Мура особенно возрос: в печать проникли слухи, что ирландский поэт, наследник байроновских дневников, работает над жизнеописанием своего знаменитого друга<sup>4</sup>. Действительно, в 1830 году вышла книга «Letters and journals of Lord Byron with notices of his life» в двух томах, немедленно переведенная на французский язык, а в русских журналах стали появляться переводы из воспоминаний Мура и подготовленных им подлинных байроновских материалов<sup>5</sup>. Читателям, следившим за английской поэзией, был знаком и отзыв Байрона об «Ирландских мелодиях», приведенный в предисловии к вышедшему в 1827 году в Париже сборнику поэм и стихотворений Т. Мура: «Мур – один из немногих поэтов, кто переживет



век, в котором он так достойно расцвел. Он будет жить в своих „Ирландских мелодиях“; они дойдут до потомства вместе с музыкой; и то и другое останется, пока существует Ирландия или пока существует музыка и поэзия»<sup>6</sup>.

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

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

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

Возражение К. Полевого было сделано в полемическом задоре. В написанных позднее «Записках о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого» (1855–1865) сам же

он вспоминает о восторге, с которым читались в 20-е годы «бессмертные создания великих современных писателей – Байрона, Вальтера Скотта, Гете, Томаса Мура и многих достойных их последователей и соперников»<sup>11</sup>. Творчество этих писателей, утверждает К. Полевой, было предметом споров и обсуждений в Московском университете, в частности в кружке, куда входили сам Полевой и И.В. Киреевский.

Прослеживая историю проникновения произведений Мура в русскую литературу, мы можем убедиться, что интерес к ним среди поэтов и читателей был значителен и имел как литературную, так и общественно-политическую подоснову<sup>12</sup>.

Как известно, поэма «Лалла-Рук» своей популярностью в русской читательской среде была обязана главным образом переводу Жуковского («Пери и Ангел», 1821) и переложке Подолинского («Див и Пери», 1827). Обоих поэтов привлекли как «ориентализм» второй части поэмы Мура, так и утверждаемая в ней мораль религиозного смирения. Противоположные тенденции находили в «Лалла-Рук» поэты-декабристы; достаточно указать хотя бы на перевод Н. Бестужевым «Обожателей огня» («The Fire-Worshippers», третья часть поэмы), где речь идет о восстании иранцев против угнетателей-арабов<sup>13</sup>.

Но особую популярность у поэтов-декабристов снискали «Ирландские мелодии», проникнутые идеей национального освобождения и открывавшие широкую возможность

для интерпретаций и «применений». Не исключена возможность, что поэтическое творчество декабристов поддерживало интерес к Муру в Московском университете и Благородном пансионе, где традиции декабризма сохранялись долгое время<sup>14</sup>.

В 1829 году в журнале М.Г. Павлова «Атеней» была напечатана заметка «Нечто о Муре» и прозаические переводы трех стихотворений («Испанская песня», «Встреча кораблей», «Вечерний выстрел»)<sup>15</sup>, последний из которых послужил, по-видимому, прямым источником стихотворения Лермонтова<sup>16</sup>. В альманахе «Цефей», составленном из произведений пансионских литераторов – учеников Раича, в числе которых, по-видимому, был и Лермонтов, мы находим повесть Виктора Стройского «Мечтатель»; одной главе ее предпослан эпиграф из «Лалла-Рук» Мура<sup>17</sup>. Виктор Стройский – псевдоним В.М. Строева, в дальнейшем журналиста и переводчика (1812–1862)<sup>18</sup>, брат его, С.М. Строев, был издателем рукописного альманаха «Арион».

Следует добавить, что среди однокашников Лермонтова был и прямой пропагандист творчества Томаса Мура. Речь идет о М.М. Иваненко, учившемся вместе с Лермонтовым с января 1830 года<sup>19</sup>. 29 марта 1830 года на торжественном акте по случаю выпуска он произнес речь на английском языке о характере поэзии Томаса Мура, где дал следующую характеристику «Ирландским мелодиям»: «Первое достоинство

его „Ирландских мелодий“ состоит в удивительной гармонии стиха и во многих нежных и патриотических чувствах, которые в них выражаются. Его, однако, можно упрекнуть в слишком большой наклонности к своему прежнему обычаю обращать стихи к Флоре, так что его элегии, его любовные жалобы и даже сетования об изгнании не содержат иных национальных и характеристических черт, кроме имени Эрина. В то же время мы должны заметить, что если он и любит услаждаться нежными напевами, он, без сомнения, делает это, чтобы согласить свои чувства с музыкой, на которую он пишет; потому что в стихах, посвященных любви к свободе или мысли о бедах Ирландии, подверженной беззакониям и угнетению, его строки дышат пламенем и силой патриотического энтузиазма»<sup>20</sup>

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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