

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ



PRO ET CONTRA

СЕВЕРО-ЗАПАДНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ
РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ



Серия «Русский Путь: pro et contra»
основана в 1993 г.



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: PRO ET CONTRA

*Личность и идейно-художественное
наследие М. Ю. Лермонтова
в оценках отечественных и зарубежных
исследователей и мыслителей*

Антология

Том 1

Издательство
Русской христианской гуманитарной академии
Санкт-Петербург
2013

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

Д. К. Бурлака (председатель), *В. Е. Багно*, *С. А. Гончаров*,
А. А. Ермичев, митрополит *Иларион (Алфеев)*,
К. Г. Исупов (ученый секретарь), *А. А. Корольков*,
Р. В. Светлов, *В. Ф. Федоров*, *С. С. Хоружий*

Ответственный редактор тома

Д. К. Бурлака

Составители:

В. М. Маркович, *Г. Е. Потапова*, *Н. Ю. Данилова*

*Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект 12-34-10210а(ц) «Личность и идейно-художественное
наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных
и зарубежных исследователей и мыслителей»*

М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 1 / Сост.
В. М. Марковича, *Г. Е. Потаповой*, *Н. Ю. Даниловой*; вступ. статья
В. М. Марковича; коммент. *Г. Е. Потаповой*, *Н. Ю. Даниловой*. —
СПб.: РХГА, 2013. — 1090 с. — (Русский Путь).

ISBN 978-5-88812-529-8

В антологии представлены наиболее значительные и яркие суждения о Лермонтове, высказывавшиеся русскими критиками, мыслителями, писателями и исследователями. В соответствии с принципом «pro et contra» составители стремились с возможной объективностью воссоздать историю рецепции поэта прежде всего в ее неожиданных поворотах и переменах оценок.

Книга рассчитана на самый широкий круг читателей и может быть полезна для преподавателей и студентов вузов, а также для учащихся других учебных заведений.

На фронтисписе:

М. Ю. Лермонтов. Автопортрет. 1837 год

ISBN 978-5-88812-529-8



9 785888 125298

- © В. М. Маркович, составление, вступ. статья, 2013
- © Г. Е. Потапова, составление, комментарии, 2013
- © Н. Ю. Данилова, составление, комментарии, 2013
- © Русская христианская гуманитарная академия, 2013
- © «Русский Путь», название серии, 1994



ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках очередную книгу «Русского Пути» — «М. Ю. Лермонтов: pro et contra».

Современное российское научно-образовательное пространство сложно себе представить без антологий нашей серии, общее число которых перевалило за шестьдесят. В научно-педагогическом аспекте серия представляет собой востребованный академическим сообществом метод систематизации и распространения гуманитарного знания. Однако «Русский Путь» нельзя оценить как сугубо научный или учебный проект. В духовном смысле серия являет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым российская культура пытается осмыслить свою судьбу.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить отечественную культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. «Русский Путь» открылся антологией «Николай Бердяев: pro et contra. Личность и творчество Н. А. Бердяева в оценке русских мыслителей и исследователей». Последующие книги были посвящены творчеству и судьбам видных деятелей отечественной истории и культуры. Состав каждой из них формировался как сборник исследований и воспоминаний, емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, П. Чаадаеве, Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине, М. Лермонтове, А. Чехове, Н. Гоголе, А. Ахматовой, А. Блоке, А. Твардовском, Н. Заболоцком и др.

РХГА удалось привлечь к сотрудничеству в «Русском Пути» замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. «Русский Путь» расширился структурно и содержательно. «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях,

но и — шире — о творцах отечественной культуры и истории. К настоящему времени увидели свет два новых слоя антологий: о творцах российской политической истории и государственности, в первую очередь — о российских императорах, и об ученых — В. Вернадском и И. Павлове.

Другой вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте, испытывая воздействие со стороны творцов иных культурных миров. Подсерия «Западные мыслители в русской культуре» была открыта антологиями «Ницше: pro et contra» и «Шеллинг: pro et contra», продолжена книгами о Платоне, бл. Августине, Н. Макиавелли, Ж.-Ж. Руссо, И. Канте. Антологии о Сервантесе и Данте являются достойным продолжением этого ряда.

Новым этапом развития «Русского Пути» может стать переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы общественного сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». В частности, нами опубликована антология, посвященная российской рецепции православия, идет работа над аналогичными книгами по католицизму, протестантизму и исламу.

Обозначенные направления могут быть дополнены созданием расширенных (электронных) версий антологий. Поэтапное структурирование этой базы данных может привести к формированию гипертекстовой мультимедийной системы «Энциклопедия самосознания русской культуры». Очерченная перспектива развития проекта является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГА приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.



В. М. Маркович
ЛЕРМОНТОВ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАТОРЫ

Уже первые критические отклики на публикацию «Героя нашего времени» (апрель 1840 г.) и «Стихотворений М. Лермонтова» (октябрь 1840 г.) напоминали состязания сторон в судебном процессе. Одна сторона обосновывала обвинительный вердикт, другая — вердикт оправдательный.

Позиция обвинения сразу же определилась как морализаторская. Морализаторский пафос с полной очевидностью проявился, например, в статьях С. О. Бурачка, едва ли не самого консервативного русского критика 1840-х годов. Бурачок обвинил Лермонтова в безнравственности, причем суть предъявляемого обвинения сводилась к тому, что в лермонтовской прозе и поэзии оправдывается и эстетизируется зло. Основой этой позиции Бурачок считал эгоизм и гордое своеволие, которое оборачивается конфликтом с окружающим миром. Таковы основные черты героев Лермонтова, таков и сам их создатель. Лермонтов представлялся критику безнадежно далеким от религии и народности — отщепенцем, клеветующим на современное поколение русских людей. Далее из всего этого выводилась мысль о том, что творчество Лермонтова способствует торжеству зла в жизни и сознании общества. В заключение критик напоминал еще живому тогда поэту о неизбежности «тяжкого отчета перед Богом», иными словами, недвусмысленно угрожал ужасом Страшного суда. Так складывалась схема, оказавшаяся в дальнейшем архетипической основой многих других.

Иная система оценочных ориентиров выдвигалась в статьях главного оппонента консервативной критики — В. Г. Белинского. Белинский предложил такой угол зрения на Лермонтова, который

должен был лишить моралистическую оценку его творчества всякого смысла. Критик не отрицал порочности и даже преступности многих излюбленных героев поэта. Тем самым он косвенно признавал наличие обаяния и энергии зла в эстетическом воздействии его произведений на читателей. Но, анализируя «Героя нашего времени» и «Стихотворения М. Лермонтова», критик находил всему этому веские социально-философские оправдания. Прежде всего, он объяснял очевидность пороков и преступной воли лермонтовских героев честностью и трезвостью их нравственной самооценки, а сами эти качества их сознания связывал с одним из плодотворнейших, на его взгляд, проявлений духа времени.

Белинский имел в виду рефлексия, сосредоточенный самоанализ, ставший неотъемлемым состоянием человека. Вслед за Гегелем русский критик считал это состояние одним из важнейших факторов в развитии человеческого духа и человеческого общества. Рефлексия знаменовала в его глазах переход от бессознательной непосредственности (или от лицемерного подчинения господствующей морали) к разумному и свободному самоопределению личности. Рефлексия означала также переход к более активным отношениям человека с действительностью, к позиции, предполагающей критицизм и пафос воинствующей гуманности. В общем, замечая черты демонизма в духовном состоянии лермонтовских героев и самого поэта, Белинский тем не менее оценивал это состояние как фактор прогресса, «как этап в движении человечества к совершенству». «Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего». Таков был завершающий мотив еще одной архетипической схемы.

За пределы охарактеризованной выше дилеммы (консервативный морализм — гуманистический прогрессизм) критика 1840-х годов, в сущности, не выходила. Все неожиданности в оценке Лермонтова, действительные или мнимые, оказывались в конце концов с этой дилеммой связанными. Например, когда Ф. В. Булгарин опубликовал в консервативной «Северной пчеле» свой восторженный отзыв о «Герое нашего времени», это казалось чем-то аномальным: от Булгарина можно было ожидать, скорее, обвинительных выпадов в стиле Бурачка. Но если редактор «Пчелы» и отклонился от своей обычной литературной тактики (нападать на писателей из круга «Отечественных записок»), то логике своего мышления он не изменил. Булгарин хвалил роман Лермонтова, интерпретируя его, в отличие от Бурачка,

как образцовое нравственно-сатирическое произведение, направленное против разгула эгоизма и аморализма в современной общественной жизни. Конкретные оценки Булгарина и Бурачка были противоположными, концептуальные ориентиры и оценочные критерии — совершенно одинаковыми. Сталкивались два проявления морализаторской тенденции.

Не составляла исключения и более сложная концепция С. П. Шевырева. Анализ сюжетного фона и образов, окружавших центрального героя, логически вел его к истолкованию драмы Печорина как исторически значимой и закономерной. Шевырев усматривал в печоринской скуке символ общественного недуга («русской апатии»), невольно сближаясь в этом с Белинским, рассуждавшим о болезненном состоянии современного русского общества. В близкой по времени статье «Взгляд русского на современное образование Европы» (1841) критик, по существу, признавал характеризующий им недуг общенациональным.

Однако от вывода о реальности и серьезности истории Печорина Шевырев уклонился. Сильнее были обозначены другие акценты: «Печорин только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его (т. е. чужого для нас. — В. М.) недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов». Правда, проникновение европейского призрака в русское сознание критик тоже рассматривал как явление значимое. И все же лермонтовскую трактовку Печорина, его центральную роль в системе образов «Героя нашего времени», Шевырев воспринимал как следствие индивидуалистических заблуждений Лермонтова. Морализаторская тенденция в итоге торжествовала и здесь.

Общие горизонты объяснения и оценки лермонтовских произведений повсюду устойчиво сохраняли в ту пору свою изначальную узость. Если что-то их и расширяло иногда, то не основополагающие концептуальные идеи, а всплески непосредственного увлечения рецензируемыми текстами. В первую очередь это относится к статье Белинского о «Стихотворениях М. Лермонтова».

* * *

Не менее показательный ряд адресуемых Лермонтову обвинений составляли в 1840-е годы претензии к его писательской технике, и в первую очередь к поэтической форме его стихотворений или поэм. Признавая несомненность лермонтовского поэтического дара,

обвинители тем не менее приходили к выводу, что молодой поэт очень часто пишет плохо — невыразительно и безвкусно.

Ключевым словом в наборе отрицательных оценок было понятие «несообразность», которое каждый из критиков конкретизировал по-своему. Характеризуя лирику Лермонтова, Е. Ф. Розен отмечал ошибки «и в форме, и в способах выражения», порой находя в лермонтовских стихотворениях «совершенную бессмыслицу». В. Т. Плаксин, рассматривая характеры действующих лиц в поэмах Лермонтова, обнаруживал повсюду «преувеличенность в отдельных чертах» и тут же рядом — «неполноту и недоконченность в целом». Всюду была замечена слабость создающей воли: Плаксин настаивал на том, что в поэзии Лермонтова «искусство ограничивалось звучностью стиха и силой выражения».

Впрочем, ценность «силы выражения» тоже представлялась сомнительной: считалось, что ее проявления способны поражать, но не способны пробуждать сочувствие. И за всеми критическими замечаниями подобного рода скрывалась общая концептуальная идея. Многочисленные «несообразности», найденные «обвинителями» в лермонтовских произведениях, прямо или косвенно связывались ими с ущербностью творческой позиции, а в конце концов и с ущербностью самой личности поэта. Отмечая внутреннюю слабость «порывистой» лермонтовской эмоциональности, Розен объяснял ее недостатком стихий «чистого и светлого», необходимых, как он верил, для «живого, истинного вдохновения». Плаксин поддерживал мысль о «мгновенных порывах», заменивших истинные чувства, находя при этом источник душевной и творческой ущербности поэта в его конфликте с миром. И снова звучали обвинения в безнравственности и асоциальности, в свое время выдвинутые против Лермонтова Бурачком.

К числу признаков ущербности лермонтовской поэзии «обвинители» относили и множество заимствований. Первым затронул эту тему Шевырев, заговорив о «протеизме» Лермонтова и тут же приравняв «протеизм» к эклетизму, опасному для самобытного творческого развития поэта. Оценка «протеизма», как видим, сразу же оказалась отрицательной, но у Шевырева она еще несколько смягчалась указанием на исключительное разнообразие заимствованного. В более поздней статье Розена приговор оказался гораздо более суровым. Заимствования были признаны опасными не только для самого Лермонтова, но и в не меньшей степени для его читателей, а главное — для искусства. Розен вплотную подошел к тому, чтобы обвинить Лермонтова в своео-

бразном самозванстве — в попытке сыграть роль великого поэта, на деле им не являясь.

Конечно, всем этим обвинительным тезисам сопутствовали оговорки (о проблесках гениальности рядом с «несообразностями» и «промахами», о ранней гибели поэта, помешавшей его дарованию созреть и раскрыться, и т. д.). Однако не менее важным было то, что в «прениях сторон» обвинениям эстетического порядка не были противопоставлены серьезные контраргументы. Самый активный в те годы защитник Лермонтова Белинский не пытался анализировать его поэтику.

В общем, подводя итог характеристике эстетических претензий к Лермонтову, можно заметить, что в этом своем аспекте отзывы, прозвучавшие в 1840-е годы, были очень близки к традициям нормативной критической оценки, характерной для первой трети XIX и XVIII веков. Само слово «несообразность» сразу же выдавало нормативность опорных критериев. Как и в прежние времена, конкретное сочинение сверялось с какими-то заданными критериями совершенства. Как именно оно должно быть написано, полагалось заранее известным (ориентирами чаще всего служили эстетические нормы «элегической школы»). Впрочем, решение вопроса о том, что именно в нем должно быть написано, также полагалось заранее известным, как мы уже могли убедиться, сталкиваясь с ограниченностью выбора между схемами Белинского и Бурачка. Просто вариантов заранее известного было два.

* * *

Последующая эволюция критических суждений о Лермонтове была отмечена несколькими странностями. Первая из них состояла в том, что уже начиная со второй половины 1850-х годов дальнейшее развитие обвинительной «линии» Бурачка осуществлялось в основном последователями его оппонента Белинского.

Радикальная критика, устами Белинского защищавшая Лермонтова в 1840-е годы от консерваторов, в 1860-е годы сама выступила против него с довольно резкими обвинениями. Конечно, произошло это не сразу, но ряд постепенных изменений привел к такому именно результату.

Начало изменениям положил сам Белинский, написавший в одной из своих статей о «Сочинениях Александра Пушкина»: «...едва прошло четыре года — и Печорин уже не современный

идеал»¹. Значительно дальше продвинулся в этом направлении Н. Г. Чернышевский. Точка зрения, избранная Белинским, представлялась Чернышевскому слишком отвлеченной. Критик считал необходимым принять во внимание связь печоринского типа с формирующей его социальной средой, раскрыть зависимость характера, поведения и судьбы героя от ее идеалов и повседневных жизненных норм. В статьях середины 1850-х годов Чернышевский отчасти реализовал намеченную программу, и это сразу же привело к резкой переоценке Печорина. Зазвучали «обвинительные» формулы: «эгоист, не думающий ни о чем, кроме своих личных наслаждений», «он заботился только о себе», «никакие общие вопросы его не занимали» и т. п.²

Следующий шаг в конце 50-х годов сделал Н. А. Добролюбов. Действуя в духе все той же программы, он ставил лермонтовского героя в один ряд с Обломовым, их общие черты охарактеризовал как «обломовщину», а эту последнюю рассматривал как психологию, основанную «на гнусной привычке получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других»³. Паразитарным общественным положением героя и его «рабовладельческими привычками» критик объяснял все его пороки. Тем самым закладывалось основание для новой, еще более крупной, перемены.

После того как Печорин предстал воплощением главных черт «обломовца», о прогрессивном значении печоринского типа уже не могло быть и речи. Более того, неизбежно должен был наступить черед и для переоценки стоявшего за Печориным Лермонтова (тезис о тождестве или о близости автора и героя долгое время имел значение аксиомы). Переоценка поначалу выразилась в том, что на рубеже 60-х годов Чернышевский и Добролюбов перестали считать Лермонтова поэтом, жизненно необходимым современной эпохе. А в середине 60-х годов эту тенденцию форсировал Д. И. Писарев. Ставя Лермонтова выше третируемого им Пушкина, Писарев при всем том объявлял его поэтом вчерашнего дня. Но пренебрежительная оценка, скажем, «Демона» не распространялась на «Героя нашего времени». Напротив, в ряду литературных предшественников

¹ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 447. Здесь и в дальнейшем сносками сопровождаются только цитаты из текстов, не включенных в состав публикуемой антологии.

² *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. IV. С. 699.

³ *Добролюбов Н.А.* Полн. собр. соч. М., 1937. Т. IV. С. 61.

своего кумира Базарова критик называл Печорина («...у Печорина есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое»⁴).

Н. В. Шелгунов скорректировал «непоследовательность» своего коллеги. Он признал наличие силы, которую Писарев усматривал в Печорине, но писал о силе «искаленной, направленной на пустую борьбу, израсходовавшейся по мелочам на дела недостойные». Как и Добролюбов, Шелгунов объяснял мелочность и недостойность действий Печорина его принадлежностью к паразитарной среде. А в обобщенной характеристике типов, созданных дворянской литературой, критик утверждал, что образы героев Пушкина, Лермонтова и Тургенева в равной мере «пусты и бесполезны», потому что «никакая серьезная социальная мысль не руководила этими писателями». Так классово враждебная оценка героя была окончательно перенесена на автора.

Кульминацией этого процесса фактически явилась несколько более ранняя статья В. А. Зайцева об очередном издании «Сочинений Лермонтова» (1863). Характеризуя поэта как кумира провинциальных барышень, гарнизонных офицеров, «львов губернских городов» и «помещичьих кружков», Зайцев настаивал на закономерности их неослабевающей симпатии к автору «Демона», «Маскарада» и «Героя нашего времени». Зайцев утверждал, что Лермонтов — плоть от плоти этой массы пошляков и пошлячек: ведь Лермонтова и его пошлых поклонников формировали одни и те же условия жизни. Отсюда выводились обвинения понастоящему убийственные: об отсутствии в поэзии Лермонтова каких-либо гражданских мотивов, о пошло-пародийном характере лермонтовского байронизма, наконец, об общей ничтожности содержания лермонтовских произведений. И все такие утверждения подкреплялись напоминаниями о культурной или социальной неразвитости окружавшей Лермонтова среды. Дальше двигаться в том же направлении было некуда: речь шла уже не просто о связи поэта с его порочным социальным окружением, но об их очевидном и полном тождестве.

Показательно, что по мере перехода радикальной критики от «оправдания» к «обвинению» все более заметно проявлялось сходство избранных ею тем и приемов с темами и приемами, характерными для Бурачка и его союзников по критическим дискуссиям

⁴ Писарев Д. И. Сочинения. М., 1955. Т. II. С. 21.

1840-х годов. Опять выдвинулись на первый план адресуемые Лермонтову и его героям обвинения в эгоизме и безнравственности. Опять пошла речь о стилистических «несообразностях» и «явных нелепостях» (В. Зайцев), наполняющих лермонтовские тексты.

Можно привести немало примеров подобных совпадений. И все они будут свидетельствовать о том, что в десятилетия, следовавшие за 1840-ми годами, функция «обвинителей» Лермонтова, вместе с некоторыми характерными способами ее исполнения, была усвоена критиками-радикалами. Спешить с объяснением этой тенденции (например, связывать ее с какой-то перегруппировкой сил в общественной борьбе) явно не стоит. Дело в том, что нападения на Лермонтова «справа» (скажем, с позиций консерватизма, умеренного либерализма или славянофильства) по-прежнему не прекращались⁵. Это обстоятельство, видимо, тоже необходимо отметить. Прокомментировать его, как и другие отмеченные выше странности, мы попытаемся ниже.

* * *

Конечно, «оправдательная» линия, начало которой положил в 40-е годы Белинский, в последующие десятилетия также имела продолжение. И продолжали ее люди, тоже причастные к развитию русской революционной мысли. На рубеже 40-х и 50-х годов роль защитника Лермонтова и его героев фактически взял на себя А. И. Герцен. Идеологическое обоснование «оправдательной» позиции резко отличало его от Белинского: на смену гегельянскому эволюционизму пришел «историсофский алогизм» (определение В. В. Зеньковского), открывающий перспективу «беспредельной свободы человека». Но стратегия оправдания Лермонтова у обоих авторов оказалась во многом сходной.

В книге «О развитии революционных идей в России» (1851) Герцен не уклонялся от выводов, которые предполагали негативную оценку героев Лермонтова и его самого. По мысли Гер-

⁵ В качестве примера можно указать вступительную статью С. С. Дудышкина к подготовленному им изданию «Сочинений Лермонтова» (СПб., 1860). Важное место в ней занимали политически окрашенные нападки на «Героя нашего времени». Резкие выпады против Печорина и Лермонтова (с обвинениями в «самодурстве», самодовольстве «сухого, холодного эгоизма» и т. п.) содержало и «Обозрение современной литературы», опубликованное К. С. Аксаковым (Русская беседа. 1857. № 1).

цена, Лермонтов «не жертвовал собой» (т. е. не включался в общественную борьбу. — В. М.). «Он метнулся в сторону и погиб ни за что». Но в ряд безнадежно мрачных суждений вторгались другие мысли, изменявшие итог характеристики. Источником этих мыслей была, по-видимому, книга «С того берега», опубликованная немного раньше (1850). Сначала Герцен акцентировал отказ Лермонтова от «идей просвещенного либерализма и прогресса», которые он, как автор очерков «С того берега», уже успел признать иллюзиями. Затем он выдвигал на первый план то, что открыто утверждал в той же книге как основные ценности: «сомнения, отрицания, мысли, полные ярости». Скептическая мысль Лермонтова оценивалась далее как мужественная, принципиальная и, главное, не отвлеченная (процесс отрезвления общественной и философской мысли Герцен ценил не меньше, чем Белинский). А сопровождавшая отрезвление поэта драма безверия, разрыв с обществом, отчуждение от людей лишь возвышали его в глазах автора «С того берега», публикующего теперь свою новую книгу.

Там, в очерках «С того берега», сложился образ человека, ценой бездействия, одиночества и страданий достигавшего полного самоосвобождения. Таким человеком и предстал теперь в «Развитии революционных идей» Лермонтов, обреченный на гибель «безвременьем», но не ищущий спасения в утопических иллюзиях или абстракциях схоластического умозрения. К тому же в новой книге Герцена Лермонтов являлся фигурой, олицетворявшей переломный момент русской общественной жизни. Поэтому эгоцентризм, скептицизм и даже разрушительное отчаяние погибшего поэта были оправданы также и как факторы, способствующие историческому прогрессу. Логика, выработанная Белинским, вновь дала о себе знать.

Другой вариант «оправдательной» позиции, обоснованной революционными идеями, воплотился в статье идеолога народничества Н. К. Михайловского «Герой безвременья», появившейся сорок лет спустя (1891). Здесь в очередной раз было обнаружено пристрастие Лермонтова к героям демоническим, всегда готовым к злодейству. И разумеется, Михайловский находил сходство между такими героями и автором. Но одновременно очень настойчиво фиксировалась иная особенность тех же героев и выразившего себя в них Лермонтова. Михайловский выделял в них волю к власти, способность «дерзать и владеть», проявлять недоступную для других инициативу, подчинять себе других людей

и вести их за собой. И, поскольку прояснялось значение этой особенности, оценка творчества и личности Лермонтова становилась подвижной.

В соотношении с популярной у народников теорией «героев» и «толпы» способность «дерзать и владеть» рассматривалась как проявление героизма. Михайловский оценивал героизм как нечто амбивалентное: он полагал, что герои могут быть и благодетелями человечества, и носителями зла. В то же время критик указывал на общую основу обоих вариантов, которую, по его мнению, сумел понять и воплотить в своих образах Лермонтов. Имелась в виду присущая героическим личностям способность преодолевать разлад между разумом и чувством, между мыслью и делом — разлад, казалось бы, извечный для человеческой природы. По убеждению Михайловского, выход из этих неразрешимых коллизий можно было найти лишь в «борьбе с людьми или судьбой». Попыткой реализовать эту идею в творчестве и в реальной действительности как раз и представлялась критику недолгая жизнь Лермонтова.

Теория «героев» и «толпы» приписывала героическим личностям роль силы, движущей историю. Михайловский старался не преувеличивать эту роль, но плодотворное действие объективных исторических факторов казалось ему невысказанным без вмешательства героев в исторический процесс. Вот почему сохранение в обществе самой способности «дерзать и владеть» (а значит, и бороться) имело в его глазах безусловную ценность, особенно если речь шла о ситуациях, неблагоприятных для общественной активности. Между тем именно так оценивал критик ситуацию «безвременья» после поражения декабристов. Этой оценке соответствовала и оценка роли Лермонтова: по мысли Михайловского, «герой безвременья» сохранял для истории необходимый ей энергетический потенциал дерзания и борьбы. А это значило, что речь опять шла об «оправдании» Лермонтова прогрессивным историческим значением его жизни и творчества. Очередной раз сказывалась логика, выработанная Белинским. И можно было в очередной раз удивиться ее стабильности: ведь начинались уже девяностые годы.

* * *

Все это выявляло еще одну в ряду странностей, характерных для истории критических суждений о Лермонтове. Критики, принадлежавшие, в общем, к одному и тому же лагерю, на протяжении

десятилетий расходились в оценках — притом, что мотивационная основа оценок оставалась единой. Помимо тактических разногласий между отдельными течениями революционной мысли, важное значение, видимо, имела как раз эта общая основа противоречивших друг другу приговоров. Именно с ней были связаны колебания радикальной критики между «линией Белинского» и «линией Бурачка».

Дело в том, что оценка, сориентированная на критерий исторической прогрессивности, оказывалась неустойчивой, так сказать, по определению. И дело не сводилось лишь к возможности субъективных расхождений. То, что сегодня могло оцениваться как безусловно прогрессивное, завтра, на следующем этапе исторического развития, объективно теряло право на такую оценку, а дальше вырисовывалась уже и перспектива полной переоценки. Как мы убедились, примерно так эволюционировали суждения о Лермонтове, звучавшие в рассуждениях критиков и публицистов радикальной ориентации. И эта эволюция закономерно привела к тому, что в статьях Зайцева и Шелгунова творчество Лермонтова было, наконец, фактически признано реакционным.

Герцен, а позднее Михайловский могли противопоставить обвинителям Лермонтова только аргументацию, основанную все на том же критерии исторической прогрессивности. И, поскольку критики рассуждали об этом в ситуациях «безвременья», значение Лермонтова или его героев, одиноко противостоявших господствующим порядкам и настроениям, могло быть по праву оценено как способствующее прогрессу. Но переход к любой другой исторической ситуации неизбежно подрывал эти, по сути своей ситуативные оправдания. Они уже не оказывали прежнего влияния даже на тех, кто их изобрел и выдвинул. К примеру, Герцен, на пороге 50-х годов оправдывавший Лермонтова и Печорина, в конце этого десятилетия писал о людях подобного типа: «Лишние люди были тогда (в 30-е и 40-е гг. — В.М.) столько же необходимы, как необходимо теперь, чтоб их не было»⁶. Фактор прогресса разом превратился в препятствие на его пути. Получилось нечто, напоминающее реплику одного из шиллеровских героев: «Мавр сделал свое дело, мавр может уйти».

Явная конъюнктурность критерия исторической прогрессивности когда-нибудь должна была привести к осознанию его

⁶ Герцен А.И. Собр. соч. М., 1958. Т. XIV. С. 317.

неудовлетворительности. И конечно, первыми должны были осознать это критики и публицисты, ориентированные на поиск вечных ценностей и непреходящих оценок. Среди интерпретаторов Лермонтова, писавших о нем в 1860-е годы, такой ориентацией отличался прежде всего «почвенник» А. А. Григорьев («Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда», 1863).

Одной из опорных точек концепции Григорьева явилась мысль, когда-то высказанная Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847). Строя характеристику Лермонтова на трагических темах «безочарования» и «равнодушия ко всему», автор «Выбранных мест» в самом конце преодолевал мрачность своих оценок неожиданным утверждением: «...готовился будущий великий живописец русского быта».

Этот ход, переводивший проблему в плоскость потенциальных возможностей и скрытой динамики развития, Григорьев продолжил и усилил. Он решился угадать в «тумане» байронических увлечений Лермонтова «неподозреваемый» поворот поэта к народности. Критик ясно видел, насколько сильное и живое влияние оказали на русского поэта Байрон и байронизм. Но не менее ясно он различал в поэзии Лермонтова другое — обеспокоенность этим влиянием, попытки обрести духовную и творческую независимость от кумира.

В конечном счете находилось достаточно оснований для того, чтобы говорить о прорыве Лермонтова за пределы байронизма, к иным, более широким горизонтам. Они-то и вызывали у Григорьева наибольший интерес.

По мысли критика, преодоление байронизма вело также к переоценке того, против чего «байронический» протест был направлен. На взгляд Григорьева, западный (прежде всего байроновский) тип разочарования и протеста действительно являл собой «мировую скорбь», то есть отличался тотальным характером. У Лермонтова же это был протест против законов «пошлой светской сферы, в которой, к сожалению, вращался наш поэт». Между тем, напоминал Григорьев, искусственный светский мирок был всего лишь «маленьким муравейником», ничтожным в сравнении с «безбрежным морем народной жизни».

Различие масштабов определило, согласно Григорьеву, различие конфликтов и различие их исходов. Подлинно байронический конфликт с миром вел протестующую личность к неизбежной гибели — другого варианта просто не было. Казнь же, совершаемая

над «маленьким муравейником», должна была привести к разрыву с ним, но и вместе с тем к выходу за пределы самой задачи, ничтожность которой рано или поздно открывалась человеку, казнящему «муравейник». Открывалась возможность «прямого и цельного воззрения на жизнь».

Творческий путь Лермонтова был осмыслен как будто по схеме Белинского — как выражение перелома в общественном сознании, отозвавшегося личностной драмой. И характеризуемый критиком перелом мог быть оценен тоже в духе Белинского — как «болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего». В то же время бросалось в глаза очевидное отличие григорьевских размышлений от «оправдательной» схемы 1840-х годов. На этот раз кризисный перелом означал движение к «почве», к безбрежности народного бытия, то есть к ценностям, которые наконец-то обладали непреходящим значением. А вывод о начинавшемся приобщении Лермонтова к миру этих вечных ценностей открывал новую перспективу его интерпретации.

Казалось бы, Григорьеву удалось вырваться из дурной бесконечности ситуативных переоценок, где очередные «мавры» вновь и вновь «делают свое дело», а потом вновь и вновь «уходят». В известном смысле так и случилось, но решение одной проблемы внезапно обернулось возникновением другой. Это выявила эволюция «почвеннических» интерпретаций Лермонтова, прошедшая в 1870-е и 1880-е годы несколько характерных этапов.

* * *

Показательна, например, трансформация разработанных Григорьевым тем и мотивов в письмах и статьях Ф. М. Достоевского. Подобно Бурачку, Достоевский отождествлял Лермонтова с его демоническими героями, приписывал им беспредельную злобу, «стремление утвердить себя над миром», «попирание нравственных принципов», способность к сочетанию «эгоизма до самообожания» и «злобного самонеуважения». Анализ психологии и поведения «лермонтовского человека» становился у него все более жестким, объяснения его побуждений — все более сниженными. И вдруг все это разом нейтрализовалось предположением, согласно которому Лермонтов «наверняка кончил бы тем, что отыскал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой».

Гипотеза о «неподозреваемом» повороте Лермонтова к народности явно утратила свой гипотетический характер и вследствие этого создала эффект разрешения (быть может, мнимого) неразрешимой по существу коллизии в отношении писателя-«почвенника» к поэту-индивидуалисту.

Дальнейшее усиление этой тенденции можно проследить в этюде В. О. Ключевского «Грусть» (1891). По мысли Ключевского, приближение Лермонтова к «почве» выразилось в новом для него настроении, сущность которого историк определял понятием, звучавшим в заглавии. Анализ выявлял религиозно-нравственную природу этого чувства: «Грусть есть скорбь, смягченная состраданием к своей причине... и согретая любовью к ней. Скорбеть значит прощать того, кому страдаешь». Следующим тезисом была мысль о глубоком национальном своеобразии «грусти». А отсюда уже вытекал вывод о том, что именно «грусть» привела Лермонтова к воссоединению с «почвой».

Вывод Ключевского мог показаться всего лишь некоторой конкретизацией вывода Григорьева, но в действительности он означал глубокое преобразование исходной «почвеннической» оценки Лермонтова. Поворот поэта к народности, при всей его бесспорной для Григорьева необходимости, представлялся критику движением незавершенным — скорее возможностью, чем достигнутым результатом. Ключевский, хотя и пользовался как будто бы теми же категориями, явно оценивал воссоединение лермонтовской поэзии с «почвой» как совершившийся факт. Этому различию соответствовало расхождение представлений о тех стихиях народного бытия и духа, с которыми, по мнению критиков-«почвенников», сближало Лермонтова освобождение от светских предрассудков и байронической гордыни. Григорьеву «почва» представлялась раздвоенной: речь шла о драматическом сочетании противоборствующих начал — «хищного» (вариант — «гордого») и «смирного». Перспектива их синтеза была осознана критиком несколько позднее, уже вне контекста его рассуждений о Лермонтове. А в этом контексте получалось, что эволюция Лермонтова не вела его к всеразрешающему гармоническому единству, а погружала поэта в напряженные социальные и духовные коллизии, вызывавшие не менее напряженные отклики в его душе. Ведь ему были близки обе враждебные противоположности: по убеждению Григорьева, в Лермонтове проглядывали то Иван Петрович Белкин, то Стенька Разин. Понятно, что идеал, преодолевающий все эти тесно переплетенные противоречия,

мог присутствовать в рассуждениях критика лишь как вопрос, не имеющий ясного ответа.

Совсем иначе входила мысль об идеале в концептуальные построения Ключевского. Перспектива, открывающая возможность «снять» коллизии бытия и духа, непреодолимые для индивидуалистического сознания, представлялась ему чем-то совершенно ясным: «...источник грусти — не торжество нелепой действительности над разумом... а торжество печального сердца над своею печалью, примиряющее с грустной действительностью». Такое состояние Ключевский считал вполне реальным и необратимо прочным достижением Лермонтова.

Заканчивая сопоставление, можно заметить, что, сохраняя верность нескольким исходным тезисам (главным из них была мысль о спасительности ухода от байронизма и поворота к народности), «почвенники» все решительнее настаивали на том, что спасение Лермонтова состоялось и что творчество поэта успело стать одним из явлений народной культуры, выражением ее нравственно-религиозного содержания. Оценка лермонтовских произведений и всего творческого пути поэта, казалось бы, освободилась от ситуативности: ценность творчества Лермонтова стали измерять степенью его причастности к беспредельности и вечности народной жизни. Но сразу же выяснилась слишком дорогая цена, которой оплачивался достигнутый результат: чем решительнее формулировалась непреходящая оценка, тем более значительным оказывалось упрощение представления об оцениваемом. Если не слишком категоричный в своих выводах Григорьев еще ясно видел всю противоречивую сложность «позднего» Лермонтова, то для Ключевского торжество «грусти» уже заслонило собой все с ним не согласуемое (например, богоборческие мотивы, которые в позднем творчестве Лермонтова продолжали развиваться, а иногда и усиливались). Приметы тенденциозности становились все более очевидными. И выходило так, что обращение к вечным ценностям не гарантировало освобождения от нее. Критерии непреходящие оказывались по части тенденциозности сродни критериям конъюнктурным — это опять должно было привести к сознанию неудовлетворительности найденных критикой базисных категорий. Только теперь уже речь должна была пойти о неудовлетворительности концептов иного рода, казавшихся способными преодолеть любую существующую узость взглядов. Неудивительно, что вскоре были предприняты попытки найти трансцендентные основания для суждений о поэте, не перестававшем смущать и тревожить русских критиков.

* * *

Движение в этом направлении ясно обозначил, например, публикуемый очерк С. А. Андреевского (1890). Автор сразу же вынес вопрос о смысле и значении творчества Лермонтова за пределы общественной истории вообще. Причину, породившую разлад поэта с окружающим миром, критик видел в непреодолимом презрении ко всему земному бытию, а источник этого презрения находил в тяготении Лермонтова к сверхчувственной сфере, в постоянно присутствии ему сознании своей реальной связи с потусторонним. Соответственно значимость лермонтовских произведений связывалась уже не с противостоянием политическому «безвременью» и не с поворотом к народной «почве», а с постижением тайны мироздания, с возможностью «космической точки зрения» на современность, с богоборческой позицией героев Лермонтова и его собственной, с мистическим пониманием любви, открывающим в ней проявление Вечной Женственности. Наконец, значение Лермонтова связывалось с «божественным величием духа», которое обнаруживалось в бесстрашном и гордом лермонтовском пессимизме, тоже космическом и надвременном.

Все эти мотивы были развиты предсимволистской, символистской и околосимволистской критикой; на протяжении первого десятилетия XX века они превратились в устойчивую систему. Основанием системы со временем стал принцип, провозглашенный А. А. Блоком («Педант о поэте», 1906). Единственным путем, ведущим к постижению Лермонтова, Блок считал «творческое провидение», разгадывание тайны лермонтовского образа, который «темен, отдален и жуток» для каждого чуткого читателя.

Система «провидческих» символистских интерпретаций отличалась от схемы Андреевского, по крайней мере, в двух пунктах. Тезисы Андреевского не имели всецело мистического смысла: прямая связь Лермонтова с потусторонним, так явственно ощущаемая им самим, объяснялась тем, что он — «чистокровнейший поэт». Тем самым была создана возможность истолковать отчужденность поэта от «здешней» жизни, да и все свойственные ему качества человека «не от мира сего», в духе романтической (или, точнее, неоромантической) концепции искусства и художника. Представление о несовместимости поэта с «земной неволей» не имело здесь той пугающей серьезности, какой оно должно было бы обладать. А предназначение Лермонтова представлялось Андреевскому полностью осуществив-

шимся — только совсем не в том смысле, в каком это осуществление рисовалось воображению «почвенников». «Из Лермонтова вышел один из великих поэтов мира, — писал Андреевский, имея в виду огромную художественную силу лермонтовских произведений, — какой еще более высокой роли, какой еще более могучей деятельности от него требуют?!..»

Иначе воспринимали Лермонтова писавшие о нем символисты. Для них владевшее им настроение было не поэтической позой (пусть даже подкрепленной сильными эмоциями), а подлинно мистическим переживанием. Другим отличием явилась настойчиво повторяемая мысль о противоречии между «нездешней» лермонтовской душой с ее «пророческой тоскою» и ограниченностью лермонтовского сознания, не подготовленного к пророческой миссии. В этом контексте представление о катастрофизме лермонтовской судьбы сразу же приобретало черты космической тайны: несостоявшийся пророк оказывался жертвой своего неосуществимого, из иных сфер заданного назначения; речь шла о его обреченности на мучительную раздвоенность и конечную гибель (иногда в религиозном смысле этого слова). И разумеется, исключалась мысль об осуществлении назначения собственно поэтического: в лермонтовской поэзии находили стихийную магическую силу, способную зачаровать, но не обнаруживали силы преобразующей, теургической.

Весь этот комплекс идей стройно воплотился, к примеру, в статьях А. Белого 1903–1911 годов, в этюде В. В. Розанова «М. Ю. Лермонтов: (К 60-летию кончины)» (1901), в статье Б. А. Садовского «Трагедия Лермонтова» (1911), в статье В. Я. Брюсова «М. Ю. Лермонтов» (1914). Отзвуки тех же идей заметны и в работе П. Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914). Однако главным событием в становлении символистских интерпретаций Лермонтова была полемика Д. С. Мережковского с Вл. С. Соловьевым.

В лекции Соловьева «Судьба Лермонтова», впервые прозвучавшей в 1899 году, а позднее опубликованной в виде статьи под заглавием «Лермонтов», резкое осуждение личности и творчества поэта было обосновано развернутой философской концепцией. Исходный тезис этой концепции явился впоследствии опорой для всех суждений символистов о Лермонтове. Согласно мысли Соловьева, Лермонтов обладал божественными по своей исключительности духовными возможностями. Их обладатель мог бы стать пророком, равновеликим пророкам библейским. Тем более значимым оказывался тот факт, что пророком Лермонтов не стал.

Обнаруженное противоречие философ объяснял тем, что Лермонтов выбрал для себя ложный путь, predeterminedный безнравственностью его сознания. Божественное дарование обязывало его пойти по пути «истинного сверхчеловечества», идеальным воплощением которого явился путь Христа, и преодолеть в себе ограниченность грешной, смертной человеческой природы. Вместо этого Лермонтов оправдывал и эстетизировал зло (т. е. грех), тем самым позволяя ему завладеть своей душой. Не менее важным Соловьев считал то, что грех завладевал душами других людей, пленявшихся невероятной красотой эстетизации зла в лермонтовских стихотворениях и поэмах.

Воздержимся пока от напрашивающихся сравнений и комментариев и проследим ход рассуждений философа до конца. Находя в душе и поэзии Лермонтова живое религиозное чувство, философ, однако, не находил в самом этом чувстве какой-то спасительной силы. Причина усматривалась в том, что религиозное чувство не приводило Лермонтова к смирению. А религиозность, чуждая смирению, полагал Соловьев, неизбежно приобретала характер тяжбы с Богом и в конечном счете лишь усугубляла лермонтовский демонизм, лермонтовский разлад с миром. Анализируя драму Лермонтова, Соловьев признавал возможными лишь два варианта ее разрешения. Или в самом деле стать истинным сверхчеловеком, поборов в себе зло и связанную с ним ограниченность. Или отказаться от всяких притязаний на исключительность, раз и навсегда признав себя обыкновенным смертным. Третьим вариантом может быть только гибель.

Именно этот вариант и избрал для себя Лермонтов, по убеждению Соловьева. Смерть поэта, да и всю его судьбу, философ считал гибелью в самом серьезном — мистическом — смысле слова «гибель» (так зародился еще один мотив, который вошел позднее в число ключевых суждений символистов о Лермонтове). Сделанные Соловьевым оговорки не изменяли существа его позиции: эта была типичная для многих интерпретаторов Лермонтова позиция обвинителя.

Прошло несколько лет, и прозвучала резкая полемическая отповедь защитника. Возражения исходили от Д. С. Мережковского. В 1909 году они были опубликованы трижды, с различными вариантами одного и того же заглавия: «М. Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества».

Мережковский с готовностью признавал несмиренность и демонизм Лермонтова, но, в отличие от своего предшественни-

ка-оппонента, находил в них ценное содержание. Согласно Мережковскому, смирение, которое проповедовали Вл. Соловьев и вся верная традиционному христианству религиозная русская мысль, на самом деле было и осталось смирением рабьим. Путь к подлинному религиозному смирению, считал Мережковский, ведет через несмирительность и бунт. Мережковский выходил далее к теме «святого богоборчества», которое, по его убеждению, утрачено традиционным христианством, в то время как для подлинной религиозности оно необходимо.

Мережковский убеждал своих читателей в том, что духовная драма Лермонтова намечает путь, ведущий именно к «святому богоборчеству». Или, если воспользоваться терминологией Вл. Соловьева, выводит на путь «истинного сверхчеловечества». В конце концов все сводилось к антиномии двух правд — земной и небесной. Их абсолютное противопоставление погубило, по мысли Мережковского, христианское вероучение: религия стала безжизненной, а жизнь безрелигиозной. Мережковский видел выход в новой религии, которая должна прийти на смену христианской. В этом контексте и приобретал смысл его спор с оценкой Лермонтова в лекции-статье Соловьева. Мережковский был уверен, что духовный опыт Лермонтова указывает путь к спасительному религиозному обновлению.

Речь шла о движении мимо Христа — к религии Матери. А эта последняя трактовалась (не без влияния Иоахима Флорского) как религия Святого Духа, или Третьего Завета. Всем смыслом своих духовных стремлений, доказывал Мережковский, Лермонтов протестовал против подавления какой-либо из двух противопоставляемых христианством великих правд и всем смыслом своего творчества взывал к их невысказанному для христианства воссоединению.

Решающее значение критик придавал неустранимому раздвоению личности поэта, исключаящему предпочтение одной из враждующих правд. Мережковский мыслил это раздвоение как метафизическое, непреодолимое в границах отдельной человеческой жизни, да и в границах времени вообще. По мысли критика, разрешение коллизии могло быть только эсхатологическим, в перспективе «будущей вечности». А обоснованием выдвинутого тезиса служила легенда о нерешительных ангелах, посланных в земной мир. Легенда была поставлена в связь с материалом творчества и биографии Лермонтова и приводила к мысли о том, что он «не совсем человек» и поэтому занимает особое место в онтологической

иерархии Вселенной. В сущности, ему приписывалась роль своеобразного посредника между небом и землей.

Так, буквально на глазах у читателя, в очерке Мережковского рождался миф, обладавший некоторыми классическими признаками этого феномена⁷. Пророческий тон Мережковского мог показаться оправданным: получалось, что найдены масштаб, уровень и способ решения вопроса о значении Лермонтова, которые теперь-то, по-видимому, уже вполне исключали ситуативные оценочные критерии. Появлялась возможность снять (в философском смысле последнего слова) неотвязный вопрос о прогрессивности или реакционности лермонтовского творчества. По-видимому, русская критическая мысль должна была освободиться теперь и от тенденциозной односторонности, неизбежно связанной с конъюнктурностью оценок. Однако в новой ситуации повторилась прежняя закономерность: прорыв за пределы конъюнктурно-тенденциозного подхода опять оказался мнимым.

Это обнаружилось прежде всего в лекции-статье Вл. Соловьева. По существу, философ повторил здесь все основные тезисы Бурачка: во-первых, предъявленные когда-то Лермонтову обвинения в безнравственности и гордыне; во-вторых, мысль о том, что творчество поэта способствует торжеству зла в жизни других людей; в-третьих, угрозу Страшным судом; в-четвертых, напоминание о предписанной человеку обязанности смирения и т. п. Разумеется, уровень осмысления и обоснования обвинительного приговора был у Соловьева принципиально иным. Бурачок исходил из правил общепринятой морали, подкрепленных постулатами церковной догматики и «официальной народности». Соловьев строил грандиозную собственную концепцию, далекую от проторенных путей. В его лекции за осуждением Лермонтова угадывались идеи «положительного Всеединства», воссоединения бытия с Абсолютом, теургической функции искусства и т. д. Но сами обвинения в обоих случаях оказывались примерно теми же самыми — в этом аспекте концепция Соловьева возвращала читателя к несравненно более примитивной схеме Бурачка.

А миф, созданный Мережковским, в свою очередь, возвращал к схеме и логике Белинского. Идеологические обоснования и в этом случае были новыми, но методологическая основа и общая стратегия их применения (согласиться с обвинениями оппонента,

⁷ Подробнее об этом см.: *Маркович В.М.* Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. СПб., 1997. С. 162–168.

чтобы потом повернуть их смысл на 180 градусов) оказывались прежними. Главная же черта сходства определялась тем, что идея религии Третьего Завета играла у Мережковского ту же роль, что и мысль о преображающей силе рефлексии у Белинского. Миф о Лермонтове был вписан в утопическую концепцию всемирной религиозной революции, развернутую в ряде работ Мережковского 1906–1910 годов. Речь шла о том, что только революция может осуществить новую религию, идущую на смену христианству, и привести к установлению «истинной теократии», к достижению мистического единства Космоса и Логоса, к утверждению Царства Божия на земле (иными словами, к достижению «здорового состояния, лучше и выше прежнего»). Миф о Лермонтове являлся очень важным элементом этой утопии: ведь личность, творчество и духовный опыт поэта были для Мережковского ориентирами, указывающими путь к новому религиозному сознанию и всеобщему преображению мира. Получалось, что речь опять шла о прогрессивной (пусть теперь уже в метафизическом смысле) роли Лермонтова. Оппозиция прогрессивного — реакционного оказывалась поистине неистребимой: даже сильнейший порыв мистического мифотворчества не мог увести от нее сознание русского интеллигента.

* * *

Неистребимость критериев прогрессивности — реакционности заставляет более внимательно присмотреться к тем суждениям о Лермонтове, в которых эти критерии как будто бы не дали о себе знать. В конце концов, их действие обнаруживается даже там, где его, по-видимому, и быть не должно. Например, в построениях «почвенников». Ведь воспринимая эволюцию лермонтовской поэзии как движение к народности, они верили, что народность станет залогом спасения и плодотворного развития русской культуры. Мысль о важности такого движения для общественного прогресса при этом не высказывалась прямо, но фактически имелась в виду (хотя, разумеется, трактовалась она не в духе либерально-позитивистских или радикальных исторических концепций).

С другой стороны, признанный реакционер Бурачок, по сути дела, предъявил Лермонтову обвинение в реакционности. Разумеется, само это понятие в его статье не появилось ни разу. Но, согласно историко-софской схеме Бурачка, вся история человечества представляла

собой процесс борьбы между влиянием эгоизма, рождающего зло, и христианскими идеалами, утверждающими ценность смирения и любви к ближнему. Торжество евангельских идеалов означало для Бурачка достижение конечной цели исторического развития, и, следовательно, в свете этой концепции творчество Лермонтова — такое, каким оно представлялось Бурачку, — оказывалось препятствием на пути своеобразно понятого прогресса. Читатель мог при желании использовать эти понятия.

Словом, явно или подспудно русская критическая мысль почти всегда (по крайней мере, в пределах XIX и начала XX века) оказывалась привязанной к проблеме: прогрессивна или реакционна роль творчества Лермонтова в истории России и человечества. И с такой же неизбежностью она попадала во власть тенденциозной односторонности, которая, в свою очередь, вела к препарированию изучаемого. Многосложный и целостный материал художественного творчества расчленялся на «нужное» и «ненужное» для обоснования избранной оценки. «Нужное» выделялось и акцентировалось, «ненужное» затенялось или отбрасывалось (если, скажем, Соловьев не придавал никакого значения мотивам примирения с Богом и с миром, звучавшим в поздней поэзии Лермонтова, то Ключевский, напротив, как уже было отмечено выше, явно не желал принимать всерьез мотивы богоборческие). А так как оба противоположных начала в творчестве Лермонтова совмещались, каждая критическая оценка, взятая в отдельности, означала то или иное искажение действительного положения вещей.

Все эти особенности выглядят аномальными, если рассматривать их на фоне еще в 1820-е годы провозглашенных принципов — судить писателя по законам, «им самим над собою признанным» (А. С. Пушкин), двигаться к оценке его творчества через понимание «его способа взирать на предметы», и «им самим оценивать его» («ранний» Шевырев). Однако эти особенности вполне нормальны для критики публицистической, идеологизированной, сориентированной на утилитарный подход к литературным явлениям, и, конечно (если иметь в виду глубинную подоснову оценочной позиции), нормальны для критики, стремящейся подчинить литературу и общество своей власти⁸. Русская критика XIX и начала XX века

⁸ Мысль о стремлении русской критики к безусловной власти над литературой и обществом наиболее энергично развивает в 1990-е годы И. В. Кондаков. См., напр.: *Кондаков И. В.* Покушение на литературу: (О борьбе литературной критики с литературой) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 75, 76, 81.

по преимуществу была именно такой. Этим и объяснялись отмеченные выше странности — критические дискуссии, напоминающие судебные процессы, нападки, исходящие сразу от нескольких враждующих между собой лагерей, колебания оценок, зависящие не столько от собственной природы оцениваемых явлений, сколько от меняющихся общественно-политических ситуаций и тех ролей, которые играли в этих ситуациях те или иные направления критической мысли.

Разумеется, все это не исключало появления в статьях тех же авторов точных наблюдений или догадок, вполне убедительных аналитических суждений и т. п. Читатель найдет их, к примеру, в сочинениях Белинского и Григорьева, Ключевского и Андреевского, Мережковского и Белого. Иногда, скажем, в статьях Блока, Розанова, И. Анненского тон задают именно такие суждения. И все же очевидно безусловное преобладание тенденций иного рода, породивших охарактеризованные выше странности.

* * *

Странности, проявившиеся в спорах о Лермонтове, легко можно было бы обнаружить (в разной степени, конечно) и в критических суждениях о Пушкине и Гоголе, о Достоевском, Чехове, Толстом, а также о многих других русских писателях характеризуемой здесь эпохи. Очевидно, что мы имеем дело с определенными общими закономерностями. Но очевидно и другое: эти общие закономерности проявились в спорах о Лермонтове с особенной остротой. Можно предположить, что дело тут не только в идеологизированности и утилитарной ориентации русской критики, не только в определяющей ее отношении с литературой воле к власти, но и в самом Лермонтове, в уникальной специфике его человеческой и творческой позиции.

Действительно, в русской литературе XIX века творчество Лермонтова явилось едва ли не самым мощным и уж, безусловно, самым непосредственным (как в смысле прямоты, так и в смысле эмоциональности) художественным выражением индивидуализма. В пределах русской классики вряд ли можно найти другого поэта или писателя, который бы с такой силой и такой почти наивной искренностью выразил бы веру в безграничность прав личности — не только личности вообще, но и прежде всего веру в безграничность прав своей собственной личности. Лермонтов непринужденнее,

чем какой-либо другой русский писатель или поэт-классик, основывал свое отношение к миру на чувстве абсолютной свободы, воспринимая ее и как свободу от моральных правил, установленных людьми, и как свою неподвластность заповедям, освященным волей Божией. Необычайна та легкость, с которой он присваивал себе привилегию единоличного суда над миром. Уникальным был звучащий в лирике, поэмах и даже прозе Лермонтова свойственный ему тон личной обиды на мироздание. Выделяло поэта и то, что «лиризм обиды» (выражение Д. Е. Максимова) распространялся на его «тяжбу с Богом», приобретающую, при всей грандиозности своего смысла, почти интимный характер. Все это связывалось воедино титаническим самоощущением, наиболее явно присущим лирическому герою лермонтовской поэзии. Оно-то, тоже непосредственное почти до наивности, и являлось глубинным основанием лермонтовского индивидуализма: на своей абсолютной свободе настаивал и свои претензии к миру предъявлял человек, чувствующий себя равноправным Богу, равновеликим по значимости всему мирозданию, способным разрушить или, по крайней мере, потрясти мир. Дерзкая наступательность его самоутверждения воплощалась в неудержимой агрессии его поэтического стиля.

Перечисленные свойства были более всего характерны для раннего Лермонтова, для его ранней лирики в первую очередь. В поздних лермонтовских произведениях появились очевидные признаки кризиса индивидуалистического самосознания (они описаны многократно⁹). Но на проверку оказалось, что эти новые черты лишь видоизменяли отношения Лермонтова с миром; глубинная основа его поэзии осталась той же самой. И опять наиболее отчетливой была индивидуалистическая позиция лирического героя лермонтовской поэзии. Стремление к близости с людьми не отменило его тотального скептицизма в отношении всех обычных человеческих ценностей («И скучно и грустно»). Вопреки сердечности лермонтовских «Молитв» (1837 и 1839), продолжалась и усиливалась «тяжба» поэта с Богом («Благодарность», 1840). Незаметно было и приобщения к каким-либо формам соборности. Добросовестные попытки найти опору в истории народа оборачивались ощущением ее отдаленности от лирического «я», которое принадлежит не ей, а времени упадка («Богатыри — не вы!»). Герой чувствовал себя частицей современного поколения, но поколение это воспринимал

⁹ См., напр., суммирующую эти описания статью В. И. Коровина о лирике Лермонтова (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 256–258).

как массу одиночек, обособленных, замкнутых на себе, сближенных объективным сходством, а не объединяющей связью («Дума»). Проникая в опыт «простых людей», сознание лирического героя находило в нем знакомую ситуацию трагического одиночества со всеми сопутствующими ей безотрадными переживаниями («Завещание»). Не открывало перспективы выхода и соотнесение авторского идеала с объективной действительностью: «нагая правда», которую несли в себе стихотворения, иногда вплотную приближающиеся к прозе («Не верь себе», «Договор», «Валерик»), не подрывала романтического отрицания реальной жизни, а, напротив, придавала ему небывалую безбоязненность и тем самым — особую цену. Духом индивидуализма была проникнута даже утопия «искусственной вселенной» (С. В. Ломинадзе), возникающая в последней строфе стихотворения «Выхожу один я на дорогу». Здесь все, как в «Апокалипсисе», — «новое небо» и «новая земля», и голос, звучащий с высоты, но в центре этого создания субъективных грез — не престол Вседержителя, а собственное «я» лирического героя. Идеал вселенской гармонии не теоцентричен и не антропоцентричен, он откровенно персоноцентричен, и опять индивидуалистическая мечта утверждалась с такой непосредственностью, которая граничила с наивностью. А там, где все же появлялось чувство реального внутреннего родства с другими людьми (наиболее сильно оно заявляло о себе в стихотворениях «тюремной» темы), речь опять шла об универсальности трагической участи героя («Узник», «Сосед», «Соседка»). Герой осознавал свое одиночество, разлад с миром и несвободу как общий удел всех людей. Так выходило, что и в расширившемся авторском кругозоре героя и людей роднило как раз то, что их разделяло, — «неволя» земного существования.

Гораздо заметнее были приметы кризиса в поэмах и прозе позднего периода (восьмая редакция «Демона», «Герой нашего времени»). Но и в сфере эпического или лироэпического повествования уход от горизонтов индивидуалистического мировоззрения оказался невозможным: очевидны сочувствие «гордой душе» героя-индивидуалиста и отсутствие полноценных альтернатив его позиции. Выражение индивидуалистического отношения к миру стало сдержанным, непритязательным и неагрессивным. Но именно благодаря этой форме выражения обнаружилась его неустранимость. Кризис в конечном счете укрепил индивидуалистическую позицию Лермонтова. Выяснилось, что лермонтовский индивидуализм мог совмещаться с различными идеями и художественными системами, но в любых сочетаниях сохранял верность своей природе.

Эти особенности лермонтовского творчества максимально затрудняли возможность его адекватного восприятия русской критикой. Ведь большинство русских критиков XIX и даже начала XX века руководствовались идеями принципиально надличными и потому безусловно чуждыми или прямо враждебными тому спонтанно-необузданному, неисправимому индивидуализму, который прорвался в русскую культуру через Лермонтова. Народничество и «почвенничество», «западничество» и официальная «державность», христианская «соборность» и «мистический пантеизм», «эстетический гуманизм» и антропологизм просветительского толка, философия «общего дела» и концепция «Всеединства» при всех своих различиях сходились в несовместимости с индивидуализмом лермонтовского типа. Даже Герцен с его далеко зашедшим персонализмом искал убежища в идеях секуляризованного христианства и «русского социализма» и поэтому был далек от индивидуализма, отличавшегося такой самобытностью и независимостью, как индивидуализм лермонтовский. Лермонтов, каким он был на самом деле, не устраивал практически никого. Вот почему на протяжении всего характеризуемого периода встречи русской критической мысли с творчеством Лермонтова неизбежно приводили к одному из двух наиболее распространенных результатов. Первым было осуждение Лермонтова, оцениваемого на основе какой-то изначально враждебной индивидуализму концепции. Второй вариант чаще всего сводился к попыткам подвести его под какую-то неиндивидуалистическую идею или идеологическую систему (социальную, нравственную, религиозно-философскую), обосновав тем самым ценность тех свойств, которые антииндивидуалистическая интерпретация ему приписывала. Обычное для Нового времени (и особенно для России) расхождение между тенденциозной заданностью идеологизированных интерпретаций и самим их предметом, по природе своей несогласуемым с мерками любых внеположных искусству идеологий, должно было в этом случае обостриться до предела. Что и произошло.

* * *

Закономерности, о которых идет речь, преобладали, как сказано, на протяжении шести десятилетий XIX века (начиная с 1840-х гг.) и первого десятилетия века XX-го. Но вместе с тем уже с конца XIX столетия с ними все чаще соседствуют, а иногда и переплетаются

ются иные тенденции, в некоторых отношениях противоположные охарактеризованным.

Одной из таких тенденций была интонация сочувствия, которая часто сопутствовала размышлениям о Лермонтове, по смыслу своему сочувственного к нему отношения не предполагавшим. Примером может служить статья В. Ходасевича «Фрагменты о Лермонтове» (1914). Здесь повторялись важнейшие обвинения, выдвинутые против Лермонтова Вл. Соловьевым (речь шла о лермонтовской «неколебимой склонности ко злу», о лермонтовском стремлении увлечь читателя в мир зла, о нежелании лермонтовских героев, да и самого поэта, «быть людьми» и т. д.). И в той же самой статье с явно выраженной эмоциональной поддержкой цитировались слова, сказанные о Лермонтове знакомой автора, — звучал небольшой монолог о поэте, которого мучали при жизни и продолжают обижать после смерти. Слова эти были важны тем более, что звучали они в самом начале статьи, как бы задавая тон всему дальнейшему изложению и, между прочим, осложняя восприятие предъявляемых Лермонтову обвинений. Нечто подобное можно найти и в статье Б. Садовского «Трагедия Лермонтова». Автор пишет об ужасающей подлинности лермонтовского демонизма, о «зловещем» характере лермонтовского слога и еще о многом другом, что должно вызывать у читателя отторжение. Но вся статья написана так, что постоянно ощущается сопричастность автора повествуемому, его явная и неявная солидарность с лермонтовским мироощущением. Сочувственная интонация очень заметна также и в более ранней статье В. В. Розанова «Вечно печальная дуэль» (1898), где автор напрямую оспаривал нравственные претензии, которые адресовали Лермонтову его современники.

Другая новая тенденция, проявившаяся в отзывах критиков XX столетия, состояла в том, что вопрос о виновности Лермонтова в «злотворном» воздействии его поэзии на читателя все чаще рассматривался с разных сторон и получал в итоге явно неоднозначное решение. К примеру, в только что упомянутой статье Ходасевича итог размышлений об этом вопросе невозможно свести ни к обвинению, ни к оправданию Лермонтова (а ведь это без труда можно было сделать с абсолютным большинством критических статей о нем, появившихся в XIX веке). Учитывая, с одной стороны, «неколебимую» склонность Лермонтова ко злу, готовность его героев и их создателя с наслаждением пережить «полную потерю человеческого облика», автор стремится показать и другую сторону — роль соблазна, в котором повинен земной мир, скрывая зло под личиной красоты.

Неоднозначен и общий итог рассуждений о том же вопросе в статье Вяч. И. Иванова «Лермонтов» (1947). И здесь отчетливо различаются две стороны. С одной — Лермонтов предстает пленником «своей безумной гордости», поддавшимся «люцефирическому соблазну», всегда заключенному в гордыне. С другой стороны, замечены объективные основания двойной обиды: «тайной — на Бога, открытой — на человеческое стадо, во имя высшего достоинства Человека, униженного Божественным гневом и преданного тварью». И тут же, рядом с новыми обвинениями нравственного, религиозного и эстетического порядка, появляется указание на скрытую от понимания основу всего, что вызывает такие обвинения. Речь идет о тайне «психологического переживания, истолковать которое мы никогда не сможем». Это еще одна новая (и притом очень важная) тенденция: в отзывах о Лермонтове критиков XX века учащаются прямые указания на пределы доступного людям понимания духовной драмы поэта и трагической природы его искусства. Об этом пишет не только Вяч. Иванов, но и Г. А. Мейер («Фаталист: К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова», 1965), который, поддержав (как и Ходасевич) некоторые обвинения Вл. Соловьева, тем не менее счел возможным добавить к ним важное замечание: «Отсюда еще не следует, что он (Лермонтов. — В.М.) погиб для вечности, как предполагает Владимир Соловьев». Подобное же указание находим и в упоминавшейся выше статье Ходасевича: «...мы уже не смеем присутствовать при последнем его разговоре с Богом, — заключает автор. — Здесь — тайна, и поэт, скрываясь за занавес, движением руки удерживает нас от попытки следовать за ним. Приговора мы не узнаем». Во всех этих случаях важна нерешенность и нерешаемость поставленного вопроса. На смену тем или иным вердиктам критиков приходит мысль о неизвестности приговора главной Инстанции и о неправомерности любых приговоров инстанций нижестоящих¹⁰.

¹⁰ В некоторых случаях характеристика Лермонтова такова, что она в принципе не предполагает никакой идейной оценки. Таково, например, и рассуждение И. Анненского (в очерке «Юмор Лермонтова», 1909) о совершенно особом типе взаимодействия между «высоким и низким», «благородным и разнуданным», «идеальным и реальным» (сами эти оппозиции получили первоначальное словесное воплощение в неопубликованных заметках Анненского о Гоголе, Достоевском, Толстом; см.: *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 582). Анненский доказывал, что это взаимодействие связывает противоположные начала, «не вредя ни тому, ни другому» и в то же время позволяя изображаемой реальности жить своей, независимой от нашего отношения, жизнью.

Проявляя принципиальную сдержанность в решении вопросов высшего порядка, критическая мысль XX века чувствует себя более компетентной в решении вопросов эстетических и историко-литературных. Здесь кроется источник еще одной из новых тенденций, усилившихся именно в XX веке. Это участвовавшие попытки выявить диалектику подспудной связи между традиционно отмечаемыми « пороками » лермонтовского мышления и его художественной силой. И в такой же мере — попытки усмотреть в этой подспудной связи предпосылку важнейших достижений Лермонтова и его влияния на последующее развитие русской литературы. В. В. Зеньковский, обвиняя Лермонтова в духовной « нетрезвости », находил в ней, однако, причину того, что именно Лермонтов (а не духовно трезвый Пушкин) явился родоначальником позднейшей русской лирики и всей классической русской прозы. Еще раньше В. В. Розанов вывел классический реализм Достоевского и Толстого не из традиций Пушкина и даже Гоголя, а именно из поэзии и прозы Лермонтова, с их сложнейшей диалектикой « положительного » и « отрицательного ». Не раз уже упоминавшийся Ходасевич считал, что именно Лермонтов, пытавшийся переложить ответственность за свою судьбу на Бога, дал решающий толчок, способствовавший превращению русской литературы в искусство религиозное. А Георгий Адамович утверждал, что без Лермонтова была бы немислима биполярность русской поэзии, свойственная ей дихотомия « классицизма » и « романтизма », в самом широком смысле этих слов (« Лермонтов », 1939).

В упомянутых выше статьях можно обнаружить и другие проявления многостороннего подхода к вопросу о моральной или трагической вине Лермонтова. Иными словами, проявления позиции, одинаково исключаящей и возможность человеческого нравственного суда, и возможность угадывания приговора, вынесенного поэту высшими силами. В упомянутых статьях можно обнаружить еще и какие-то иные проявления диалектического анализа, позволяющего выяснять плодотворную связь « достоинств » и « недостатков » лермонтовской манеры. Можно обнаружить, наконец, еще какие-то попытки выяснить значение исключительных особенностей лермонтовского стиля для литературного развития и для русской культуры в целом. Но вряд ли целесообразно продолжать описание конкретных модификаций происходящего обновления. Важнее определить общую суть новых тенденций — принципиальное изменение самого типа критических суждений о Лермонтове.

Если на протяжении XIX и первого десятилетия XX века доминировала элементарная динамика смены одноплановых и прямо противоположных оценок (обвинительной на оправдательную или наоборот), то начиная со второго десятилетия XX века в критике, не зависевшей от давления советской идеологии и цензуры (т. е. в критике эмигрантской по преимуществу), перевес получили суждения иного характера, никак не сводимые, как мы убедились, ни к обвинению, ни к оправданию. Более того, новый тип критического суждения уже не мог быть сведен к оценке или объяснению вообще. Объяснение и оценка в нем присутствовали, но лишь как элементы чего-то более сложного и менее определенного, чем они. Можно утверждать, что содержание критических суждений нового типа в известной мере перерастало и объяснение, и оценку, включая в себя непосредственную представленность самого объекта суждения и сохраняя (тоже в известной мере) его самостоятельность по отношению к суждению о нем.

Общее направление происходящих изменений обозначилось довольно четко. До известного временного рубежа идеолекты и общекультурные коды полностью «покрывали» в статьях о Лермонтове предмет критических суждений и как бы отделяли его от воспринимающего сознания. Однако за указанным рубежом модели и коды, которые использовала критическая мысль, уже определяют восприятие ее объекта лишь отчасти: появилось пространство для не опосредованных стереотипами отношений между сознанием и предметом его размышлений. В сущности, есть основания утверждать, что именно в XX веке русская критическая мысль впервые вступила в соприкосновение с подлинным содержанием творчества Лермонтова. И такая перемена вовсе не свидетельствовала о том, что непосредственная реакция критического сознания на исключительность лермонтовского искусства (а значит, и лермонтовского индивидуализма) сначала была несколько вялой, а потом обострилась и набрала силу. Уместнее, кажется, предположить обратное: отношение воспринимающего сознания и объекта восприятия сначала было, по сути своей, настолько острым, что при непосредственном эмоциональном контакте могло оказаться для сознания непереносимым. Вот почему, вероятно, и появлялась нужда в посредствующей функции стереотипов — сознание как бы отгораживалось ими от того, что могло сокрушить его упорядоченность, от того, с чем оно при непосредственном эмоциональном контакте не смогло бы справиться.

Возникновение в более позднее время некоторой независимости критического сознания от идеологических и общекультурных сте-

реотипов (и, следовательно, появление возможности его непосредственных отношений с трудным для него объектом) можно на этом фоне истолковать двояко: или как следствие сближения русской критической мысли с мировоззрением и творчеством Лермонтова (иными словами, как следствие ее сближения с лермонтовским индивидуализмом), или как результат возникновения между ними временной дистанции, уже достаточно далекой от того, чтобы воспринимающее сознание могло вступить в отношения с объектом, не нуждаясь в защитном ограждении. По-видимому, обе причины действовали вместе. Заметное усиление персоналистических тенденций в русской философии XX века (при всех колебаниях русского персонализма между самостоятельностью лица и верховенством Логоса) действительно создало почву для более толерантного отношения русской критики (особенно эмигрантской) к лермонтовскому индивидуализму и его воздействию на русскую культуру. С другой стороны, сам этот лермонтовский индивидуализм все больше превращался в элемент «культурного наследия», в принадлежность исторического прошлого.

Символизм и модернизм отчасти актуализировали лермонтовское начало внутри наследия XIX века. Но, с другой стороны, это начало было инвольвировано неоромантизмом первых десятилетий века XX и как бы растворилось в нем. В той же степени, в какой лермонтовское начало оставалось самостоятельным источником традиций, его острота и жгучесть меркли на фоне авангардистской «продвинутой» нового искусства. Поэтому отношения критической мысли с лермонтовскими произведениями становились более спокойными, что и позволило им стать более непосредственными. И (добавим это объективности ради) означало то, что они стали менее живыми. Этому, видимо, не стоит ни радоваться, ни огорчаться: речь идет о естественных закономерностях, нормальных для существования классического искусства в «большом» времени.

* * *

Особый вопрос — об интуитивной картине мира, созданной в поэтическом мышлении Лермонтова и вызывающий живые отклики в русской критике XIX–XX веков. Отклики эти участились в 1890-х годах и потом дважды вновь усиливались во время лермонтовских юбилеев, которые праздновались в 1914 и 1941–1942 годах.

Каковы основные слагаемые поэтического миропорядка, созданного Лермонтовым? И каково их соотношение в структуре лермонтовской поэзии? Интерес к этим вопросам усиливался закономерно. Картина мира, образуемая повторами, вариациями, параллелями, контрастами и т. п. представляет собой нечто среднее между рациональной концепцией, объясняющей изображенный мир и мирообразом, созданным непосредственными переживаниями поэта, в той или иной мере всегда иррациональными. Из всех форм эстетического пересоздания действительности именно картина мира являлась самой подлинной реализацией творческих импульсов поэзии.

Наиболее основательным и в силу этого «опорным» является анализ лермонтовской поэтической «онтологии», который содержит работа П. Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова». Она была издана в юбилейном сборнике «Венок Лермонтову» (1914). Подобный факт важно рассмотреть как показательный пример, демонстрирующий общие законы.

К исходу XIX века русская критическая мысль обнаруживает усталость от споров по поводу общего значения поэзии Лермонтова. Сакулин одним из первых приходит к выводу о необходимости искать иное направление для дискуссий. И находит: Сакулин показывает, что лермонтовская картина мира создается в разных формах. В лермонтовских лирических монологах, например, она разворачивается как «прямое» высказывание, в меньшей степени используя прием суггестии («1831. Мая. 16 числа», «Не думай, чтоб я был достоин сожалений...», «Нищий», «Чаша жизни» и т. п.). Иначе создается картина мира там, где она проступает сквозь динамику форм литературной эволюции. При этом используются возможности, созданные появлением свободного смыслообразующего пространства. Оно формируется взаимодействием текстов, подтекстов и контекста. Сакулин внимательно прослеживает главные линии этого взаимодействия. Отмечен, например, очень смелый в своей простоте и типичный для Лермонтова ход, актуализирующий подтекстовые символические значения «ночных» мотивов (звезд, ночного неба, луны).

Чтобы стимулировать свое погружение на глубину подтекста, Лермонтов создает лирическую ситуацию, например, в стихотворении «Надежда», производящую впечатление некоторой странности:

Есть птичка рая у меня,
На кипарисе молодом
Она сидит во время дня,
Но петь никак не станет днем...

Птичка рая с оперением цветов дневного солнечного неба, казалось бы, самой природой создана для того, чтобы олицетворять поэзию небесного и завершить всеобъемлющую гармонию ночи и дня:

Лазурь небес — ее спина,
Головка пурпур, на крылах
Пыль золотистая видна, —
Как отблеск утра в облаках.

Не хватает только звуков, отличающих день от ночи. Только тогда, когда наступает ночь, начинает звучать песня райской птички, которая никогда не поет днем. И поет птичка ночью так сладко, что человек забывает тягость мук, переносимых им в «дневном» мире. Так появляется в сакулинском тексте мотив забвения («Забудешь, внемля песне той...»). Этот мотив был наделен у Сакулина такими оттенками значений, которые проблематизировали его смысл. Он может смутить читателя отсутствием нравственной реакции, вызванной душевными муками человека. Муки не преодолеваются, а забываются. Речь идет о чувстве, скорее усыпляющем, чем освобождающем.

Тексты у Лермонтова, считает Сакулин, сориентированы на мировоззренческую систему с двумя полярностями. Это Небо и Земля. Категориям этим близки две другие — бессмертная душа и тленное тело человека. По логике вещей этим полярностям должны соответствовать — попарно и «зеркально» — понятия Добро и Зло. Но здесь-то и проявляется разница между рационалистической концепцией и спонтанной картиной. Дело в том, что ясно обозначенные и стабильно присутствующие в тексте элементы лермонтовской мировоззренческой системы в какие-то моменты «выпадают» или неожиданно и непонятно трансформируются — чаще всего в других лермонтовских текстах. И таким образом формируется на первый взгляд нелогичное, а на самом деле свободное в своей внутренней сущности художественное построение. В таких пространствах устойчивые лермонтовские мотивы могут менять свои местоположения. В одних случаях ад у Лермонтова так же, как и рай, связан с далеким прошлым человечества. В других — ад и рай становятся частью будущего, эсхатологической катастрофы, «конца света». Эсхатологическая катастрофа оказывается двойной. По наблюдениям Сакулина, все начинается полным физическим уничтожением. Затем следует нравственная катастрофа, истязание душ. Человечество превращено в прах. И вот, «окованы над бездной

тьмы», люди обречены бесконечно видеть осуществление своих любимых грез, невыносимо страдая от недостижимости блаженства (интересно, что в качестве осуществленных мечтаний человечества предстают проекты великих утопистов — от Овидия до Сен-Симона).

Можно привести другие примеры, убеждающие в том, что в приближении к XX веку интерес, испытываемый русской критикой к творчеству Лермонтова, заметно перераспределился. Внутритекстовые границы и связи воспринимаются как более подвижные, а трансформации — как более свободные. Внимание исследователей перемещается на те аспекты изучаемого, которые раньше считались малосущественными. Но главное — внезапно и свободно изменялись значения и функции лермонтовских образов и мотивов. Исследователи следили за тем, как вырабатывался особенный лермонтовский смысл, который Сакулин называл «сумеречным» и считал основополагающим элементом лермонтовского стиля. «Такого состояния не знают ни ангел, ни демон: “В одном — все чисто, а в другом — все зло”, — писал о Лермонтове Сакулин. — Человек же обречен на “сумерки души”; в его душе часто царит “меж радостью и горем полусвет”; “жизнь ненавистна, но и смерть страшна...” Тем не менее Лермонтов стремится объективировать и “сумерки души”. Эта мысль Сакулина находит поддержку во многих других его наблюдениях. Они подтверждают, что позиция самого Лермонтова то и дело изменяется — иногда в противоположных направлениях. Если можно обнаружить здесь какое-то постоянство, то это постоянство колебаний между крайностями.

Каков же итог этих разнообразных изменений в понимании Сакулина? Все чаще Лермонтов воспринимается критикой не только как демон, пророк и голос народный души, но прежде всего — как исключительная личность и как создатель самоценной красоты. Критика все яснее понимает, что содержание векового (а теперь уже и двухвекового) спора о Лермонтове не укладывается в границы борьбы идеологических мифов, что тайна Лермонтова все еще существует и требует разгадки, что спорить нужно не только о нем, но и о том, зачем и как о нем спорить.

* * *

Рамки статьи вынуждают ограничиться этим выводом. Остается лишь кратко напомнить о том, что на протяжении многих десятилетий рядом с эволюцией критических суждений о Лермонтове

развертывался другой процесс — эволюции исследовательских интерпретаций его творчества. Последние появились и стали множиться далеко не сразу. В 50-е, 60-е, 70-е годы XIX века доминировало «фактографическое» изучение Лермонтова, при этом разрабатывались в основном текстологические, биографические и библиографические вопросы. Вышло в свет несколько критических изданий лермонтовских сочинений, а в одном из них (1889–1891) появилась первая систематическая биография Лермонтова, подготовленная П. А. Висковатым. В дальнейшем на основе того же «фактографического» подхода развернулись сравнительно-исторические исследования, выявившие в лермонтовских сочинениях множество ранее не замеченных реминисценций, аллюзий, «кочующих» мотивов и других межтекстовых связей. «Фактографические» исследования занимали важное место в лермонтоведении и позднее; уже в послереволюционную эпоху труды Н. Л. Бродского, С. А. Андреева-Кривича, В. А. Мануйлова, Т. А. Ивановой, Э. Г. Герштейн, И. Л. Андроникова и др. «достраивали» эмпирическую основу «науки о Лермонтове»: воссоздавались неизвестные эпизоды жизни поэта, обследовалось его окружение, выяснялись конкретные детали его отношений с общественно-политическими, философскими и литературными движениями его времени, устанавливались источники его мировоззрения. Однако мало-помалу (а со временем все чаще) накопленный материал стал использоваться для решения интерпретационных задач.

Сравнивая критико-публицистический и научно-исследовательский варианты интерпретаций, главные направления их развития, характер их влияния на восприятие Лермонтова, можно обнаружить их сходство в нескольких аспектах.

Во-первых, очевидны тематические переключки между интерпретациями критическими и литературоведческими: литературоведы нередко подхватывают и по-своему развивают идеи критиков. К примеру, Б. М. Эйхенбаум перерабатывает в духе идей формальной школы давнюю мысль Шевырева об «эkleктизме» Лермонтова (или, говоря словами Эйхенбаума, о «группировке и склеивании готового» в лермонтовской поэзии). Несколько позже У. Р. Фохт на основе социологического метода по-своему обосновывает тезис В. А. Зайцева о реакционности автора «Демона». Можно заметить, что, изучая демократизацию лермонтовского лирического героя и отмечая появление рядом с ним образов «простых людей», Д. Е. Максимов, по сути, продолжает линию Ап. Григорьева. Можно заметить и то, что размышления И. Б. Роднянской, находившей

в поздней лирике Лермонтова грустную «философию песни», в сущности, вторят основным мыслям В. О. Ключевского. В эмигрантском литературоведении линию Григорьева — Ключевского продолжает П. М. Бицилли. Можно привести и другие примеры.

Впрочем, более существенным следует признать второй аспект сходства — методологическое подобие многих исследовательских интерпретаций интерпретациям критическим. «Наука о Лермонтове» довольно долго не могла отмежеваться от критики, совмещая приемы объективного исследования с публицистической оценочной позицией. Исходным примером может послужить работа А. Д. Галахова «Лермонтов» (1858), сориентированная на принципы культурно-исторической школы. Галахов прослеживал воздействие на Лермонтова общего настроения «европейских образованных классов» и состояния русского общества, вступившего в переходную эпоху. Черты лермонтовских героев и авторская позиция самого Лермонтова предстали в итоге детерминированными. В 1840-е и 1850-е годы это предполагало отказ от морализма и дидактики. Но в своей заключительной части рассуждения Галахова приобретали откровенно оценочный характер, окрашиваясь именно в моралистические и дидактические тона. Лермонтову даже предъявлялись обвинения в оправдании и эстетизации зла, опять заставляющие вспомнить о Бурачке. Конечно, публицистика, по-видимому, только следует здесь за результатами анализа — как реакция на них. Но трудно сказать, соответствует ли этот видимый порядок внутренней логике авторских рассуждений. Вряд ли можно быть уверенным в том, что направление анализа не задано с самого начала скрытым до времени публицистическим настроением автора.

Черты подобной же «гибридности» сохранились и на рубеже XIX и XX веков, притом что предпосылки размежевания публицистики и науки стали более солидными. Основа научного объяснения изучаемых явлений расширилась за счет сочетания принципов культурно-исторической школы с принципами школы психологической. К числу таких детерминирующих факторов, как «дух времени» и «условия жизни», добавились врожденные качества душевной организации писателя или его героев. Однако расширение это было использовано по-разному.

Так, Н. А. Котляревский («Михаил Юрьевич Лермонтов», 1891) сохранил в своих итоговых суждениях позицию публициста, несущую в себе осуждение и поучение, несколько смягченные снисходительной интонацией. Напротив, Д. Н. Овсяннико-Куликовский

(«М. Ю. Лермонтов», 1914), которого логика его построений обязывала признать Печорина и стоящего за ним Лермонтова «без вины виноватыми», вынужден был не без усилия воздерживаться от оценочных определений, не говоря уже о более сильных средствах выражения публицистической позиции.

Еще дальше ушли от подобной позиции представители формальной школы. В работе Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов как историко-литературная проблема» (1924) безоценочный подход осуществлялся уже как единственно возможный. Эйхенбаум анализировал как раз те особенности лермонтовского стиля, которые критика 1840-х годов оценивала как проявления его слабости и «несообразности» (кроме «эклектической» компиляции заимствований объектами исследования здесь были стилевые диссонансы, словесная несладкая, нажим на звуковые эффекты и «силу выражения»). Но, соотнося эти особенности с имманентной логикой литературного процесса, исследователь усматривал в них составляющие стилистической революции, преобразившей в 1830-е годы русскую лирику. В отличие от Шевырева, Розена и Плаксина, Эйхенбаум видел в «несообразностях» лермонтовской манеры «выход из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика». Однако путь к апологетической оценке характеризуемого явления сразу же перекрывался указанием на отрицательные последствия произведенного Лермонтовым переворота: Эйхенбаум показывал, что переворот привел, между прочим, к «лирике настроений», а «на всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова». В этой ситуации двух оценочных перспектив проявлялся свойственный формалистам подход к проблеме литературной эволюции: литературная эволюция — не торжество прогресса, а бесконечная смена способов достижения одной и той же цели (эффекта художественной выразительности). Оценка скачков, обновляющих литературные формы, могла быть поэтому только релятивной. И, поскольку понятие «содержания» было вынесено формалистами за скобки, для какой-либо идеологизированной публицистики попросту не оставалось места.

Представитель социологической школы У. Р. Фохт («Демон» Лермонтова как явление стиля», 1928) тоже стремился следовать строгим принципам научного анализа. Он рассматривал поэтику «Демона» как систему, отражающую особенности реального бытия определенной социальной группы. Группа эта «вычислялась»

по признакам, извлекаемым из текста (прежде всего из центрального образа поэмы). Но иллюзия объективности развеивалась, как только выяснялось, что Лермонтов воплотил в образе Демона черты старой родовой аристократии, «лишенной общественной значимости, озлобленной на весь мир, напряженно мечтающей о восстановлении своей прежней роли». Лермонтов начинал выглядеть реакционным романтиком, поэтизирующим претензии одной из консервативных сил русского общества. Даже если допустить, что исследователь пришел к такому представлению неожиданно для себя, нельзя не видеть того, что оно было изначально предпослано его анализу как часть ограниченного набора концептуальных возможностей. В принципе можно было дать лермонтовскому образу другое истолкование, сделав акцент, например, на деклассированности героя и автора. Но при любом из подобных поворотов невозможно было уйти от идеологизированного восприятия изучаемого.

* * *

К середине 1930-х годов вульгарный социологизм был официально дезавуирован. Однако его место немедленно занял другой вариант идеологизированного и потому неизбежно тяготеющего к публицистичности изучения истории литературы. На первый взгляд решающее значение получила установка, направляющая внимание исследователя на соотнесение литературных фактов с общим движением русской литературы к реализму и народности. Только ролью в этом процессе отныне измерялась ценность каждого произведения, писателя или целого направления. Впрочем, все меняющиеся установки оказывались вспомогательными — просто в силу своей сменяемости. Более важным, по меркам советской (да в конечном счете и общенациональной) ментальности, являлись некоторые неотменяемые условия литературоведческого исследования. Первым из них была ориентация на генетическое объяснение литературных явлений, объяснение внелитературное, возводящее их содержание и форму к воздействию извне детерминирующих литературный процесс социально-исторических и социокультурных факторов. Другим неотменяемым условием анализа и интерпретации (как в содержательном, так и в формальном плане) считалась необходимость использовать в качестве единственно правильного языка описания категориальный аппарат марксистской историософии и эстетики.

Примером, наглядно демонстрирующим влияние новой нормативности на процесс и результаты исследования, может послужить работа Е. Н. Михайловой «Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения» (1941). Работа интересна в качестве примера прежде всего потому, что отмечена печатью несомненной одаренности ее автора. Она содержит выразительно-точные характеристики систем романтической и реалистической поэтики Лермонтова. А вслед за тем вводится столь же выразительная и точная характеристика мировоззренческой позиции поэта: ее основа определяется как «прометеевское восстание против сущего». Но в процессе объяснения (разумеется, генетического) результаты анализа переводятся на другой язык, перемещаются в план иной проблематики, растворяются в ней и в итоге совершенно изменяют свое значение. «Прометеевское восстание против сущего» оборачивается «восстанием против социально-политических основ старого общества», отрицанием «дворянско-крепостнической действительности» и т. п. Это переименование отражало метаморфозу методологическую. Происходило принципиальное отдаление исследователя от объекта изучения и его возвышение над ним в качестве инстанции, имеющей право и обязанной судить изучаемого писателя. И вот уже ему предъявляются обвинения в «слабости», «исторической ограниченности», «отвлеченном морализировании» (все эти упреки адресуются Лермонтову). Возвышение над объектом изучения обязывало исследователя рассуждать об изучаемом писателе не в категориях его собственного самосознания, но исходя из того, чем он неведомо для себя «объективно является». Говоря иначе, исследователь, в сущности, брал на себя право решать, каким должен быть этот изучаемый им писатель (в данном случае Лермонтов), о чем, что и как он должен писать. В общем, можно утверждать, что нормативность объяснения и оценки литературных явлений сохранялась не только русской критикой XIX века. Советское литературоведение XX столетия тоже включилось в число наследников классицизма и традиций просветительской эстетики.

Охарактеризованные выше «неоклассицистские» механизмы действовали в лермонтоведении на протяжении всей советской эпохи. И вместе с тем на всем ее протяжении сказывалось стремление исследовательской мысли к независимости от их власти. Иными словами — к адекватности объекту. Выделить основные пути, которые вели к осуществлению этого стремления, не так уж трудно, потому что на каждом из них использовались какие-то очевидные возможности.

Одну из таких возможностей открывало «фактографическое» изучение материала. Конечно, общие направления фактических разысканий нередко были заданы общественной и идеологической конъюнктурой. В то же время самоцельность академической фактографии, традиционно уклонявшейся от анализа и интерпретаций художественных текстов, создавала обширную зону внеидеологических исследований. Этой особенностью отчасти объяснялась авторитетность фактографии в академической среде (были, конечно, и другие причины), а также ее популярность в широкой читательской аудитории. Последняя тоже испытывала почти самоцельный интерес к биографии Лермонтова, почти не интересуясь при этом анализом его идей и стилистики. И. Л. Андроников довел популярность фактографии до уровня всенародной, перенеся сам процесс фактических разысканий — с его перипетиями, затруднениями, внезапными удачами — в сочинения, где раньше излагались только результаты исследования. Фактография приобрела остроту детективного сюжета, что дополнительно укрепило ее способность быть самоцельной.

Другим путем, уводящим от идеологизации и навыков публицистической критики, было углубление в сугубо «специальные» аналитические задачи. Не случайно со временем (в 1960-е и 1970-е гг. особенно) более интенсивно стали разрабатываться проблемы, связанные с изучением лермонтовского стихосложения. Изучение метрики, ритмики, строфики, рифмовки, мелодики, фоники лермонтовского стиха, статистические исследования, описание и классификация моделей, фиксируемых на разных уровнях стиховых структур, — все это обеспечивало высокую степень объективности и соответственно относительную независимость от давления официальных идеологических норм. Такая независимость была одной из причин, определявших привлекательность стиховедческих штудий и накопление в этой области значительных научных достижений.

Труднее давались поиски путей к объективности в других областях изучения лермонтовской поэтики. Давление нормативных схем сказывалось здесь гораздо сильнее. И разумеется, степень неподвластности этому давлению в первую очередь зависела от того, насколько последовательно ориентировался тот или иной исследователь на принцип имманентного объяснения изучаемого. В этом плане показательно различие между двумя «классическими» по своей авторитетности и мастерству исполнения работами о «Мцыри».

В работе Ю. В. Манна (1976) выдержаны принципы собственно поэтологического исследования. Выбрана собственно поэтологическая опорная категория («романтический конфликт»), обретающая значимость лишь как результат анализа художественной структуры. Рассматривается структура, максимально абстрактная и специфичная именно для искусства. Все сопоставления осуществляются на уровне этой абстрактной структуры: сравниваются различные ее варианты. В итоге выходы за пределы изучения этой структуры практически исключены. Так выстраивается концепция, в идеологическом плане совершенно нейтральная, как бы застрахованная от вторжений публицистичности «алгебраической» строгостью мысли и слога.

Работа Д. Е. Максимова (1964), в общем, также ориентирована на внутритекстовый анализ. Расширение диапазона тоже достигается в основном сопоставлениями в пределах искусства. Даже философские, социальные и нравственные проблемы интересуют исследователя преимущественно постольку, поскольку они вплетены в ткань художественных текстов. Максимов делает лишь несколько малозаметных уступок детерминистской установке и более конкретным схемам господствующей методологии — он прямо выводит тип лермонтовского героя и творческий метод автора «Мцыри» из общественного бытия 1830-х годов, где на первый план выдвигались развитие личности, ее конфликт с «враждебной действительностью» и ее духовная драма. Есть и другие утверждения, прямо связывающие характеристику героя поэмы и окружающие его символические мотивы с кругом последекабрьских общественных идей. Защитный рубеж имманентных объяснений тем самым частично размывается. И этого оказывается достаточно для того, чтобы сквозь академическое изящество авторского анализа проступили очертания тенденций, доминирующих в советском литературоведении. Говоря конкретнее, сказывается влияние «реализмоцентризма», которое приводит к тому, что исследователь перестает видеть канонические черты романтического героя, сохранившиеся в образной характеристике Мцыри, и, наоборот, начинает видеть в поэме о Мцыри последнее звено жанровой эволюции, которая, по логике и хронологии развития романтической поэмы, в действительности завершилась «Демоном». Именно влияние «реализмоцентризма» породило эту инверсию: если исходить из того, что Лермонтов двигался от романтизма к реализму, то завершать эволюцию лермонтовской поэмы должна была бы поэма «Мцыри», где романтизм

почти вплотную приблизился к реализму, а не «Демон» — поэма, от реализма безнадежно далекая.

Впрочем, небольшие уступки господствующей концепции в данном случае были понятны и естественны. Исследователь, затрагивавший вопросы лермонтовского мировоззрения (а Максимов ими активно занимался), сталкивался с трудностями гораздо большими, чем его коллега, оставлявший такие вопросы за скобками. В этих более сложных ситуациях пути к объективности порою прокладывались и по-другому. Иногда они напоминали те пути, которыми приближалась к подлинности своего объекта эмигрантская литературная критика. Причины сходства в этих случаях были, по-видимому, достаточно глубоки. Критики, принадлежавшие к «первой волне» эмиграции, давления советских идеологических и методологических установок, как правило, испытать не успели (или почти не успели). Но они испытали и продолжали испытывать давление нормативности, действующей на уровне общенациональной ментальности (по отношению к ней советская нормативность была, вероятно, чем-то «дочерним»). Потребность это давление преодолеть как раз и порождала те новые тенденции, о которых шла речь выше. И между прочим порождала, как помним, тяготение к многостороннему, внутренне подвижному анализу, исключающему итоговое осуждение или оправдание Лермонтова. Аналогичная тенденция прослеживается и в советском литературоведении тех же десятилетий.

Например, в работе Л. Я. Гинзбург «Лирика Лермонтова» (1941, см. также «О лирике», 1974) адекватность исследования своему предмету была обеспечена именно внутренней динамичностью всех аналитических характеристик. Начиналось с того, что в позднем творчестве Лермонтова обнаруживались совмещение разных стадий литературной эволюции и явная невозможность свести их к какому-нибудь «общему знаменателю». Затем речь шла о новой лирической форме, основанной на диалектике противопоставляемых друг другу начал — личного и общественного. Та же диалектика усматривалась далее на уровне философско-психологических основ мировоззрения поэта. Отсюда следовал переход к анализу поэтического языка поздней лермонтовской лирики, которая рассматривалась как поле стилеобразующего взаимодействия разнообразных элементов. И выяснялось, что взаимодействие это столь же непрерывно и изменчиво, как и диалектика мировоззренческих идей. Естественным завершением работы становилась попытка создать представление о некоторых лермонтовских образах, содержание

которых не поддавалось описанию в формах характеристики извне: предмет исследования был поставлен в положение, наиболее благоприятное для самораскрытия¹¹.

Внутренний динамизм анализа и интерпретаций порой оказывался силой, способной преобразить даже близкие к публицистике формы лермонтоведения. Проявление этой тенденции читатель найдет в статье И. И. Виноградова «Философский роман Лермонтова» (1964). На первый взгляд это характерное для «шестидесятнического» «Нового мира» возвращение к традициям русской критики XIX века. Отправной точкой исследования становится откровенно публицистическая герценовская характеристика лермонтовской эпохи. Публицистичность ее дополнительно усиливается аллюзиями, ассоциативно связывающими николаевское «безвременье» и уже начинавшуюся в 1964 году эпоху «застоя». Публицистическая тональность изложения сохраняется и в дальнейшем. В статье есть даже дидактическое заключение (его роль выполняет авторское рассуждение о значении нравственного опыта Печорина). Но дело в том, что публицистические рассуждения исследователя, образующие характеристику жизненной позиции лермонтовского героя, открывают в ней не менее сложную диалектику (в данном случае диалектику заслуги и вины), чем собственно литературоведческие анализы того же времени. Поэтому так же трудно представить себе итог читательских впечатлений, который сводился бы к осуждению или оправданию Печорина. Если же принять во внимание еще и то, что публицистическая форма изложения порой благоприятствует здесь психологическому самоотождествлению читателя с героем, возможность однозначной и дистанцированной оценки предмета исследования практически сводится к нулю.

Еще один тип «поисков адекватности» нашел свое воплощение в статьях С. В. Ломинадзе («Тайный холод», 1977) и И. Б. Роднянской («Демон ускользающий», 1981). Уже сами заглавия статей указывали на их тяготение к эссеистике, и содержание их действительно соответствовало законам эссеистического жанра. Освоение изучаемых текстов оказывалось одновременно многоплановым и целостным, поскольку соединяло утонченность стилистического микроанализа с живой непосредственностью понимания — в том смысле слова «понимание», который придавала ему герменевтика

¹¹ Сходная тенденция дает о себе знать и в статье И. А. Гурвича «Загадочен ли Печорин?».

Дильтея и его последователей. Ломинадзе и Роднянская явно исходили из того, что поэтическое произведение, созданное при участии всех душевных сил автора, требует аналогичной формы его постижения. Последняя предполагает, следовательно, не одни только логические операции, но и то, что принято называть вчувствованием и вживанием. Трудность совмещения столь различных форм познания (ведь оно означает и наличие объективирующей аналитической дистанции, и одновременно ее исчезновение), такая трудность преодолевалась благодаря подвижности самой основы возникающего единства и своеобразной «незавершенности» участвующих в нем видов знания. Происходило погружение в тайну лермонтовского художественного мира, которая до известного предела поддавалась исследованию, но в конечном счете все же оставалась тайной, о чем напоминало читателю ощущение неисчерпаемого смыслового «остатка» (ощущение, конечно, тоже создавалось усилиями автора эссеистической статьи).

Влияние эссеистического метода, первоначально связанного с изучением поэзии Лермонтова, косвенно сказалось и на работах академического типа, посвященных исследованию лермонтовской прозы. Ощущение неразгадываемой тайны лермонтовского искусства проникло, например, в образцовое академическое исследование В. Э. Вацура («Последняя повесть Лермонтова», 1979), по природе своей подобных ощущений как будто не предполагавшее. Впрочем, здесь это экзотическое для такого дискурса ощущение отчасти оправдано спецификой объекта — речь идет о повести «Штосс», сюжет которой не вполне понятен уже потому, что он остался незавершенным.

* * *

Тенденции, наиболее ясно обозначившиеся в советском лермонтоведении 1960-х и 1970-х годов (разумеется, речь идет о его либеральном фланге), просматриваются иногда и в литературоведении эмигрантском, тех же самых и последующих десятилетий. В работе И. З. Сермана («Судьба поэтического “я” в творчестве Лермонтова», 1992) виден уже знакомый нам интерес к особому типу аналитической характеристики, уводящему от подчинения схематизму и нормативности. Своеобразие данного конкретного варианта — в уклонении от нечто утверждающих описаний и определений. Именно так строит исследователь «апофатическую» характеристику

лермонтовской прозы: это фиксация различий, отделяющих прозаическую поэтику Лермонтова от всего, чем она не является. Так обозначена ее оригинальность (не антитеза стихам, но и не «проза как поэзия»), при том, что читателю статьи дана возможность установить непосредственные и самостоятельные отношения с объектом исследования.

Любопытно, что насыщенный разнообразными утверждениями, энергичный анализ Е. Г. Эткинда («Поэтическая личность Лермонтова: «Диалектика души» в лирике», 1992) также устремлен к достижению сходного результата. Исследователь анализирует сложные формы сосуществования противоположностей, перемещаясь с одного структурного уровня на другой. Всякий раз обнажается клубок смысловых диссонансов, порождающих несогласуемые мысли, эмоциональные реакции и нравственные оценки. И всякий раз ясно, что эти противоречия невозможно «снять» каким-то «все-разрешающим» или хотя бы «успокоительным» итогом.

«Прорывной» вариант преодоления нормативных схем находим в работе В. Гольштейна о «Песне про купца Калашникова» (1999). Основа этого варианта — полемическое отношение ко всем существующим взглядам на предмет исследования. А в основании полемической позиции — подход, который отличают здравый смысл, логичность и едва ли не природная предрасположенность к свободе от «ухищрений» и стереотипов. Трудно сказать, что составляет в данном конкретном случае основу такого подхода — философия или сама психология исследователя. Ясно лишь, что занимаемая им позиция по-своему продуктивна. В рамках исследования, посвященного лермонтовской концепции героизма, такой подход приводит к новой во многом интерпретации «Песни».

Сходству «освободительных» тенденций, давших о себе знать по обе стороны отечественных рубежей, ныне удивляться не приходится. Их объяснение теперь уже не требует экскурсов в глубины национального сознания. Исследователи, о которых только что шла речь, принадлежат к «третьей волне» эмиграции, то есть к числу людей, сформировавшихся внутри советской культуры и уже в дальнейшем с нею разошедшихся. Опыт работы под давлением официальной идеологии или методологии, равно как и проблема преодоления этого давления, имели для эмигрантов «третьей волны» почти ту же актуальность, что и для либерально настроенной советской интеллигенции. Сегодня и те и другие составляют единое поколение лермонтоведов, работающее в рамках ситуации, когда время критических и публицистических (вообще идеологических

по преимуществу) интерпретаций Лермонтова уже явно прошло. Конечно, это не исключает возможности появления новых интерпретаций такого рода; речь идет об их «моральной устарелости». Похоже на то, что «морально» (да и, пожалуй, психологически) устаревают различные формы пафосного читательского отношения к творчеству автора «Демона» и «Героя нашего времени». Кажется, что истекает и время эклектического совмещения публицистических и объективно-исследовательских позиций, совмещения, закрепленного длительной практикой, узаконенного нормативными идеологиями и методологиями и, наконец, глубоко укорененного в национальной ментальности (точнее, в традиционном ее варианте). Заметнее становятся приметы нового этапа — времени, когда столкновение позиций «за» и «против» Лермонтова может все-таки уступить место задачам непредвзятого объяснения и понимания его творчества, поиском адекватных ему исследовательских методик, языков описания, форм восприятия и рефлексии. Во всяком случае, некоторые отмеченные выше тенденции позволяют выразить осторожную надежду на это.



I

ИЗ ПЕРВЫХ ОТКЛИКОВ



С. О. БУРАЧОК

«Герой нашего времени». М. Лермонтов

Две части. СПб., 1840

(Разговор в гостиной)

— Вы читали, сударыня, «Героя» — как вам кажется?

— Ах, бесподобная вещь! По-русски ничего еще не было подобного... так это все живо, мило, ново... Слог такой легкий! Интерес — так и заманивает.

— А вам, сударыня?

— Я не видала, как прочла; и так жаль было, что скоро кончилось, — зачем только две, а не двадцать частей?

— А вам, сударыня?

— Читается... ну прелесть! Из рук не хочется выпустить. Вот если б все так писали по-русски, мы бы не стали читать ни одного романа французского.

— Ну а вы, Ив<ан> Ив<аныч>, что скажете?

— А мне кажется, что появление «Героя нашего времени» и такой прием ему всего разительнее доказывают упадок нашей литературы и вкуса читателей.

Все (в голос). Ах! да как это можно!.. Ах! кто этак варварски судит!.. Ах! это просто зависть!.. Ах! вот как убивают таланты!.. Ах! помилуйте, Ив<ан> Иваныч!

Я. Mesdames, messieurs*, чем так спорить да шуметь, не лучше ли теперь же развинтить всю книгу, пересмотреть все ее пружины, подставки, винтики, части, обсудить — и тогда.

Они. Пересмотреть, обсудить. Настоящий мужчина! Кто рассуждает, когда надо просто — наслаждаться? «Герой» — истинное наслаждение! Душечка, как мил! ужась как мил!

Я. Как вам угодно, mesdames; я хоть для себя это сделаю, пока вы наслаждаетесь.

* Дамы, господа (фр.). — *Сост.*

Я, в самой вещи, развинтил «Героя» и вот что нашел: внешнее построение романа хорошо, слог хорош; содержание — романтическое по превосходству, т. е. ложное в основании; гармонии между причинами, средствами, явлениями, следствиями и целью — ни малейшей¹, т. е. внутреннее построение романа никуда не годится: идея ложная, направление кривое. Оболочка светского человека схвачена довольно хорошо, черты духа и сердца человеческого обезображены до нелепости. — Весь роман — эпиграмма, составленная из непрерывных софизмов, так что философии, религиозности, русской народности и следов нет. Всего этого слишком достаточно, чтоб угодить вкусу «героев нашего времени», но в то же время для человека здравомыслящего, т. е. для профана в современном героизме, слишком неотраднo: от души жалеешь, зачем Печорин, настоящий автор книги, так во зло употребил прекрасные свои дарования, единственно из-за грошовой подачки — похвалы людей, зевающих от пустоты головной, душевной и сердечной. Жаль, что он умер и на могиле поставил себе памятник «легкого чтения»², похожий на гроб повапленный — снаружи красив, блестит мишурой, а внутри гниль и смрад.

— Кто же вскрывает гробы?

— Правда, не следовало бы; но для медико-литературного «следствия» это необходимо.

Вот *содержание* гроба: «герой нашего времени» — за отличие сослан на Кавказ, в одну из заполошных³ крепостей. Он является коменданту крепости, штабс-капитану Максиму Максимычу. Максим Максимыч — герой прошлых времен, простой, добро-сердечный, чуть-чуть грамотный, слуга царю и людям на жизнь и смерть; нынче многие Максимы Максимычи переродились в «героев нашего времени». Кой-где в отставке по хуторам и на Кавказе по крепостям уцелели их отрывки. — Здесь Максим Максимыч весь целиком! — живой; и был бы единственным отрадным лицом во всей книге, если б живописец для большего успеха своего «героя» не вздумал оттенить добряка штабс-капитана отливом d'un bon homme* — смешного чудака. Таковы уже законы легкого чтения! — ив самом добре надо находить только забавное, смешное, иначе будет сухо и скучно. Зато как мил и как велик «герой», стоя рядом с Максимом Максимычем, который принял его в свою пустыню как друга, ласкал как брата, ухаживал за ним как отец; а тот?.. Тому все это было смешно, несносно. Только что не наделял

* Простака (фр.). — *Сост.*

он Максима Максимыча, за любовь его, щелчками по носу. Жаль, автор не воспользовался этим для полноты трескучих эффектов.

«Герой» — настоящий герой! В дождик, в холод целый день на охоте; все иззябнут, устанут, а ему ничего. А в другой раз, в комнате — ветер пахнет: уверяет, что простудился; ставнем стукнет — он вздрогнет и побледнеет; а на кабана ходил один на один. Близ крепости жил мирный князь-черкес, у него прекрасная дочка Бэла и сын-повеса Азамат. Позвали героя и Максимыча туда на праздник. Дочь, разумеется красавица, тут же танцевавшая, подходит к герою, поет ему песенку, а в песенке изъясняется в любви к нему. — Герой влюбляется; соперник, черкес Казбич, видит это и ревнует. У него чудесный конь. Конь ужасно нравится брату героини Азамату. Черкесы перепились, стали резаться на шашках, наш герой с штабс-капитаном за добра ума ускакали в крепость. Герой обдумывает план похищения Бэлы. Является брат ее Азамат. — «Тебе нравится конь Казбича?» — говорит герой. «Ужасно нравится, да ни за что не хочет продать!» — «А хочешь, я тебе добуду его — что дашь?» — «Что угодно!» — «Привези мне сестру» — «Хорошо». — Сказано — сделано! Герой украл коня у Казбича, отдал Азамату, получил Бэлу, Казбич убил отца Бэлы, Азамат пропал без вести. В первый день похищения Максим Максимыч узнал об этом и, как комендант, пришел наказывать героя: «Вы сделали мерзкое дело — отдайте вашу шпагу».

— Митька, шпагу! — сказал герой, не вставая с кровати.

— Зачем ты увез Бэлу?

— Да когда она мне нравится.

Против этой логики комендант не нашелся, махнул рукой, а герой зажил с героиней как с женой; после четырех месяцев она ему надоела. Он начал скучать, уходить по целым дням на охоту. Бэла стала сохнуть, плакать — это его бесило. Коменданту стало жалко, он стал урезонивать героя. Герой отвечал ему по-геройски:

— У меня несчастный характер: воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиной несчастья других, то и сам не менее несчастлив. Разумеется, это им плохое утешение — только дело в том, что это так.

Герой риторически распространяет эту тему, подбирая столько оправдательных статей, чтоб их достало для оправдания всех настоящих и будущих подобных героев. Это верх красноречия! Максим Максимыч — не пикнул. Да тут и сам

Цицерон, с своими должностями человека и гражданина⁴, станет в тупик.

«Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни, — продолжает герой, — невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут, довольно сладких, я за нее отдам жизнь, только мне с нею скучно. глупец я или злодей, не знаю!..

— А я так знаю, — следовало бы отвечать М. Максимычу, — ты и то и другое: и глуп, как дерево, при всей остроте твоей, и зол, как голодный волк! И если не хотел отдать за нее мимолетной прихоти, то жизни и подавно не отдашь!» Но автор не велел ему так отвечать. А герой знай себе мелет героический вздор на тот же лад несколько страниц и кончил — «скукою».

Штабс-капитан, говорит автор, т. е. сам же герой Печорин, не понял этих тонкостей, покачал головой и улыбнулся лукаво:

— А все, чай, французы ввели моду скучать?

— Нет, англичане.

— А-га, вот что! — отвечал он, — да ведь они всегда были отъявленные пьяницы.

«Замечание штабс-капитана было извинительно: чтоб *воздерживаться от вина, он, конечно, старался уверить себя, что все в мире несчастья происходят от пьянства*».

— И, конечно, это вздор, по мнению автора.

Таким образом, герой разлюбил Бэлу «на законном основании» своих оправданий. Стал скучать свободнее, бродить на охоте чаще и продолжительнее. Раз он взманил с собой и штабс-капитана. Вот они едут и видят: Казбич скачет и что-то белое у него через седло. Герой догоняет, стреляет, подстреливает лошадь, Казбич падает — на руках у него Бэла, — вонзает ей кинжал в спину, а сам скрывается в кустах. Бэла умирает, перед смертью она хочет быть христианкою, чтоб не разлучаться с своим героем и на том свете, потом отдумывает. Штабс-капитан сказал несколько вялых слов в ее обращение, герой — ни слова! Бэла умерла, комендант плачет от глубины души, герой — хохочет!

Итого: воровство, грабёж, пьянство, похищение и оболъщение девушки, два убийства, презрение ко всему святому, одеревенелость, парадоксы, софизмы, зверство духовное и телесное. — Все это элементы первого акта похождения героя. В самом деле — должно ужасать как читаться! Так легко, утешительно! И все так мило — совершенно во вкусе образованного общества, особенно нежного пола! И так натурально — живая натура!

Этим я не то хочу сказать, будто грешные, грязные и порочные вещицы человеческие надо вовсе исключить из числа материалов

и колеров изящной словесности и убаюкивать читателя одними добродетельными, светлыми, высокими, чистыми, которые-де так редки в падшем человечестве, — нет, я хочу только, чтоб все колера картины человеческого сердца были с подлинным верны с темной и с светлой стороны; чтоб читателей не водили в кабинет идеальных чудовищ, нарочно подобранных; чтобы картина грязной стороны к чему-нибудь служила, а не вредила и *чтобы автор не клеветал на целое поколение людей, выдавая чудовище, а не человека представителем этого поколения.*

Три месяца герой проскучал в крепости по-геройски; его перевели в Грузию в полк

— и слух пропал. Через пять лет Максим Максимыч приезжает в Коби. Узнает, что герой его тут же, у коменданта. Рад старик без памяти — ждет не дождется милого друга! «Вот, — думает себе, — он обрадуется мне!» У героя и лакей — герой современных лакеев. П<табс->капитан просит его доложить барину о нем. Герой-лакей, не только не удостоивает ответом, даже взглядом. Все-таки доложил. Вот Максимыч сидит возле избы на лавке и ждет героя. Зовут чай пить, зовут ужинать, зовут спать — Максимыч сидит и ждет, герой нейдет. Наконец явился возжеланный. Старик хотел броситься на геройскую шею, тот довольно холодно протянул ему руку.

— Как я рад, М<аксим> М<аксимыч>, ну, каково вы поживаете?

— А... ты?... а вы?... — пробормотал со слезами на глазах старик. — Сколько лет... сколько дней... да куда это?

— Еду в Персию — и дальше...

— Неужто сейчас? Да подождите, дражайший! Неужто расстанемся? Столько времени не видались...

— Мне пора, Максим Максимыч, — отвечал герой и — уехал.

Максим Максимыч с горя сошел со сцены и во всей книге больше не показывался. А только записки героя Печорина, забытые им еще в крепости и которые на радостях при встрече не удалось отдать, — вручил он г. Лермонтову. Вот эти-то самые записки, или журнал Печорина, и напечатаны и теперь разбираются. Естественно-то оно естественно, да жаль, что не все натуральное — изящно, не все достойно печати и красивого оклада острыми софизмами и меткими эпиграммами. О многом, и очень о многом пренатуральном, не худо иногда помолчать. Впрочем, свобода — пароль романтизма! — так тут уж нечего соваться с старинными изношенными теориями.

Второе похождение героя случилось в Тамани. Городишко мерзкий, никто не пускал героя на квартиру. — Варвары! невежи! не пускать к себе героя наших времен! То ли дело образованный

и просвещенный класс! Не только все будуары ему настезь: живи и спи сколько хочешь, — но и сами спят с ним сладко и пресладко! Едва нашлась в Тамани честная семья на краю города, на берегу моря: глухая старуха, слепой сын и хорошенькая дочка, — то были контрабандисты, герои, достойные героя наших времен. В первую же ночь герой подметил, что старуха — не глуха, слепой — не слеп, и дочка — лихая девка. Он как-то стал присматриваться на красотку, намекнул ей, что он заметил их промысел. Девушка-героиня и в лице не изменилась, прикинулась влюбленною, обняла, поцеловала героя, назначила ночью свидание на берегу — герой заткнул пистолет за пояс и пошел. Девушка ждала его, посадила в лодку, оттолкнулась — лодка поплыла; героиня обняла героя нежносладко: пистолет — бух в воду. Герой смекнул дело. Девка — на героя, так и тащит его в воду. Герой борется, лодка накренилась. Девка — его, он — девку: кончилось тем, что, как и следует, герой победил героиню: сбросил ее в воду, та скрылась в волнах. Герой кое-как добился к берегу — идет и видит: в стороне ундина его выжимает косу. Подъезжает лодка с контрабандистом. Слепой принес в лодку какой-то узел. Ундина вскочила и уехала; слепого бросили. Слепой плачет. Герой входит в хату. Казак его спит, шкатулки и вещей геройских нет. Он еще пуще прогневался на человечество.

Что случилось с старухой и с бедным слепым? — «Не знаю, — отвечает герой, — да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!» Тем и закончилось это изящное похождение, а с ним и первая часть.

Вторая часть содержит в себе похождения героя на Кавказских Минеральных Водах. Удивительное создание! все романтические элементы тут наперечет. — Но лучше прослушаем по порядку.

Герой приехал на воды — а *groros**, он богатый человек — нанял в диком месте дикую квартиру, оделся в дикие чувства, зажил дикарем. Записывает свои впечатления в журнал, журнал вы читаете. Начинается описанием местности общими местами, — мимо. Вот он описывает жителей приезжих и туземных, мужеских и женских:

«Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее (к волокитам); у них есть лорнеты, они менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей *пылкое сердце* и под белой фуражкой — *образованный ум*».

* Кстати (фр.). — *Сост.*

Герой, хоть герой, а на сердце и на ум таки претендует — к чему бы уж и трогать эти пошлые вещи. Любопытно бы знать, чем пылает геройское сердце, высушенное в клочок кожи? И чем образован их ум — пустая мельница одних эпиграмм на все и про все; ум, которому черное кажется белым, а белое — черным? Как бы то ни было, но нет сомнения, что герой имеет о себе очень порядочное мнение.

«Эти дамы (туземки) очень милы, и долго милы. Всякий год их обожатели сменяются новыми...» Ну, довольно этого. Вот герой подходит к колодцу, видит и записывает.

«Под виноградными аллеями мелькала порою пестрая шляпка *любительницы уединения* вдвоем; потому что всегда возле такой шляпки я замечал военную фуражку или безобразную круглую шляпу». Вот ему встречается юнкер Грушницкий, знакомец по кавказским походам. Грушницкий — тоже вроде героя, и потому-то генерал-герой⁵ описывает его в самых злых эпиграммах. Вот встречается им княгиня и дочь ее Мери. — Грушницкий, в солдатской шинели, влюбляется в княжну, княжна в него, принимая его не юнкером, а страдальцем, разжалованным за дуэль, за грубости, вообще — за геройские похождения. Тут столько поэзии — и княжна решительно влюбляется. Они любезничают.

Герой их подслушивает, подсматривает и находит за нужное отбить княжну и влюбить в себя. Приступ начинается геройский — грубостями и непристойностями. Это обращает на него внимание и — что очень естественно — привлекает тайную благосклонность княжны. Княжна решительно влюбляется, сходит с ума — княжна тоже из героинь. Маменька княгиня — тоже из героинь:

«Она любит соблазнительные анекдоты и сама говорит иногда неприличные вещи, когда дочери нет в комнате. Она мне объявила, что дочь ее невинна как голубь — я хотел ей отвечать, чтоб она была спокойна, что я никому этого не скажу».

Является еще герой Вернер — медик при минеральных водах: следует описание хирургического героя, на ту же статью: «У него злой язык, под вывескою его эпиграммы не один добряк прослыл пошлым дураком... Мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я не способен к дружбе». Приятели начинают говорить и за версту угадывают мысли друг друга — все это ужас как естественно, а главное, свидетельствует о проницательности их умов.

— Я убежден, — говорит герой-медик, — что, рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — отвечает генерал-герой, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться.

С этой минуты герои отличили в толпе друг друга.

— Заметьте, любезный доктор, — сказал генерал-герой, — что без дураков было бы на свете очень скучно!.. Посмотрите, вот *нас двое умных* людей; мы знаем заранее, что обо всем *можем спорить до бесконечности*, и *потому не спорим* (стр. 209); мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку (разумеется, все это вздор — да в повести очень мило)! Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя.

Одним словом, видимо, что герой теперь, когда пошло на откровенность, очень хорошего о себе мнения; и резон — иначе стал ли бы он записывать подобные ничтожества и выдавать за вещи удивительно умные.

Но для полноты комплекта недостает еще одной героини — замужней. Вот она является на водах.

«— Вера! — вскрикнул герой. — Мы давно не видались.

— Давно, и переменялись оба во многом.

— Стало быть, уж ты меня не любишь?

— Я замужем! — отвечала она.

— Опять? Однако несколько лет тому назад эта причина также существовала, но между тем...»

Одним словом, вы понимаете героиню. Муж ее почтенный, добрый старичок. «Я не позволил себе над ним ни одной насмешки, — говорит автор-герой, — она его уважает, как отца, и будет обманывать, как мужа... гроза застала нас в гроте и удержала лишние полчаса».

Вот теперь драма сформирована. Вера, живущая в одном доме с княжной, хочет играть роль доброй жены. Герой влюбляется в княжну, княжна в него. Вера сохнет от ревности, юнкер Грушницкий, произведенный в прапорщики, вместе с серою шинелью утратил всю свою прелесть и любовь княжны — она отделала его наотрез. Тот замышляет дуэлью пострадать героя, советуется с подобными себе героями, генерал-герой подслушивает. Между тем собралась кавалькада гуляющих, все герои поскакали, княжна с генерал-героем едут рядом; случилось переезжать через быструю речку, у княжны закружилась голова, герой обнял ее стан по-геройски, мимоходом поцеловал ее — княжна ни гугу. Потом княжна, как героиня, призналась ему в любви, самоотверженный

герой признался ей, что он ее — не любит. Княжна слегла в постель. Между тем Вера из ревности разнежилась, назначила ему, в отсутствие мужа, свидание у себя ночью. Грушницкий как-то проведаль и стерег героя, который ночью после свидания стал спускаться из окна на двух связанных шалахах; и когда он был против окна княжны, соперник с товарищем хотели поймать его, он сшиб их с ног — один из них выстрелил. Жители будто бы сочли это за нападение черкесов. История разгласилась. Грушницкий въявь говорил, что герой был ночью у княжны. Герой вступился и вызвал на дуэль: стреляться на краю отдаленной скалы в шести шагах, чтоб убитый свалился в бездну и отвлек подозрение. Герой убил Грушницкого, тот свалился. «*Finita la comedia!*» * — сказал герой своему секунданту, герою-доктору.

История разгласилась. Дело ясно, хотя улики не было. Старичок, муж Веры, смекнул в чем дело, посадил жену в карету и поскакал. Герой захотел еще раз поцеловать ее и поскакал на измученном коне, загнал его насмерть, пешком идти не мог, герой упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал. Вообще, описание этой неудачи самое патетическое.

«*Вся моя твердость, — пишет герой-автор, — все мое хладнокровие — исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.*».

Удивительное дело, как эти герои трактуют себя высоко! Делая физическое и моральное душегубство — они считают себя твердыми и хладнокровными. Душа у них тверда — когда она валяется в грязи неистовств романтических. Рассудок у них здраво говорит — когда они мелют дичь хорошим слогом; и они думают себе, что в это время не за что от них отворачиваться с презрением! Поди же, сговори ты с ними.

Между тем начальство, как видится, неспособное понимать все тонкости и прелести современного героизма, за похождения героя назначило его в крепость к Максиму Максимовичу, где уже и видели его. Герой собрался, пришел к княгине проститься; она говорит:

— Дочь моя умирает от любви к вам, что вас удерживает — женитесь.

Герой просит позволения говорить с самой княжной. Княжна приходит.

— Я вас дурачил, княжна; я не люблю вас и не женюсь на вас, — сказал герой, почтительно поклонился, ушел — тем и кончилось.

* Комедия (фр.). — Сост.

Нечего греха таить, Печорину хотелось выставить свой героизм в самых колоссальных размерах — и он, как говорится, *пересолил*. Все герои и героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями — ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы.

Последняя повесть — «Фаталист» — из записок того же героя Печорина. Он где-то в батальоне. К майору собрались офицеры и заговорили о предопределении; герой тут, видимо, хотел блеснуть философским удалством. Поручик Вулич, серб, встает и говорит: «Вы мелете вздор!» — и в самой вещи они мололи вздор, опять-таки хорошим слогом, на манер геройской философии. Вулич снял со стены один из множества пистолетов, спрашивает у хозяина — заряжен ли? — «Не знаю». — Тем лучше. Он приставляет себе пистолет ко лбу и говорит: «Держу пари, что я не застрелюсь». Герой вынимает деньги и держит пари. — Все оцепенели, кроме героя. Вулич насыпал порошу на полку, пистолет ко лбу — бац!.. вспышка. Он снова насыпал, прицелился в фуражку, и пуля пробила ее — все ахнули.

— Видите ли, — говорит Вулич, — вот что значит предопределение.

— Ты сегодня умрешь, я это вижу по глазам твоим, — сказал ему герой. Вулич пошел домой; навстречу ему пьяный казак с обнаженной шашкой, который в неистовстве гнался за свиньей, разрубил ее; Вулич спрашивает пьяного: «Кого ты, братец, ищешь? — «Тебя!» — сказал казак и разрубил его шашкой от плеча до сердца. Тот, разумеется, умер, а герой, обещавшись: «Продолжение впредь», — пускается в нравственную философию, говорит что-то о суеверии предков и прибавляет:

«А мы — (ради истины имейте мя, купно со многими, отречена) — мы, жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому что знаем его невозможность* и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому**, не имея, как они, надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного, наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или

* Софизм

** Софизм и ложь.

с судьбою*. И много других подобных дум проходило в уме моем (NB: и легло на бумагу в моем журнале); я их не удерживал, потому что *не люблю останавливаться* на какой-нибудь отвлеченной мысли; и к чему это ведет?»**

Такова сплошь вся книга; ни одна строчка не успокоит вашего сердца. Все это практически почерпнуто в современных образцах легкого чтения. Верно сказано: «В злохудожну душу не внидет премудрость»⁶. Истина есть дар и милость Божия: она дается только достойному, кроткому и смиренному. Человек ожесточенный, самонадеянный, думая говорить истину, говорит ложь. Везде, где Печорин философствует, он удивительно верен с этой стороны характеру ожесточенных. Таков он и в отрывке, сейчас приведенном.

Нельзя лучше придумать эпитафии на могилы всех «героев нашего времени»! Софизм на софизме, ложь на лжи, нелепость на нелепости, — как сами они. Между тем здесь мотив всего романа: именно эта тема развита в ней в лицах и в словах. Психологические несообразности на каждом шагу перенизаны мышлением неистовой словесности⁷. Короче, эта книга — идеал легкого чтения. Она должна иметь огромный успех! Все действующие лица, кроме Максима Максимовича с его отливом *ridicule*'я*** — на подбор удивительные герои; и, при оптическом разнообразии, все отлиты в одну форму — самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы — кто в мундир, кто в юбку, кто в шинель, а присмотритесь: все на одно лицо, и все — казарменные прапорщики, не перебесившиеся. Добрый пучок розог — и все рукой бы сняло! Ну да, впрочем, это все вымышленное самим Печориным для «вящего эффекта»: в натуре этакие бесчувственные, бессовестные люди невозможны. Ванька Каин⁸, и тот, бывало, зарежет человека и мучится совестью, а у этих господ и госпож совести будто вовсе не бывало. Много есть эгоистов, негодяев, которые перед людьми кажутся, будто для них ничего нет святого, — но в душе, в своем журнале они совсем другое чувствуют и пишут. А тут герой точно доска: к доске прибитая мыслительная машинка; машинка вертится по ветру, а внутри ничего не отдается — ни разум, ни чувство, ни совесть. Это психологически невозможно.

Не стану повторять того, что сказано о легком чтении вообще⁹, — теорическая его нелепость еще виднее на практике. Коль

* Софизм и вздор.

** Софизм и вздор высшего порядка.

*** Смешного (*фр.*). — *Сост.*

скоро литература должна быть *служба Богу в лице человечества*¹⁰, то, спрашиваю, какую услугу принесет человечеству портрет такого героя? — Разве ту, что после него число героев гораздо порасплодится, а уж никак не убавится, потому что книга читается, герой — мил, умен, остер, в самых неистовствах своих он кажется только жертвою судьбы. Все свои поступки, т. е. проступки, он с такую наивностью выбеливает, по-видимому черня. Я не хлопочу уже о том, что в этом легком чтении нет ни религиозности, ни народности — до них ли тут. Но тут нет и философии, т. е. здравого смысла, — все подбор софизмов. Возьмите общие места здравого смысла, выверните их наизнанку — и получите самые новые, самые острые софизмы, которые в жару чтения ударят вас своею спиртуозностью и покажутся за что-то.

Многое на свете *умно*, да не *разумно*: снаружи — ангел света, а внутри — черт. И черт умен, да не разумен, и оттого-то он — ложь¹¹. Наши силы *душевные*: ум, чувственность и пожелание — очень непрочны без поддержки сил духовных: разума, чувства и воли. Ум одинаково логически и математически способен мыслить ложь и истину, смотря по тому основанию, исходной точке, какие даст ему разум. И когда разум помрачен, ум мелет вздор. *Эстетическое чувство*, элемент чувственности — самое своекорыстное чувство: оно во всем ищет только себя, своих наслаждений; оно одинаково услаждается и картиной зла, и картиной добра. Но при свете духовного чувства эстетическому вкусу несносны картины зла, уродства, неистовства. *Пожелание* равно стремится и к добру, и к злу, было бы только желательно; но под управлением обузданной воли духа, оно избирает только доброе и уклоняется от зла: и в случае нарушения этого порядка — душа страдает.

Итак, в ком силы духовные заглушены, тому герой наших времен покажется прелестью, несмотря, что он — эстетическая и психологическая нелепость. В ком силы духовные хоть маломальски живы, для тех эта книга — отвратительно несносна. Как не жаль хорошее дарование посвящать таким гадким нелепостям из одной только уверенности, что они будут иметь успех! Дело давно известное, чем всего скорее угодишь слабым людям! — Но дело ли художника пользоваться этою слабостью людей, тогда как художник и призван именно врачевать эту слабость, а не развивать ее? Вот где истинные трудности, истинное искусство! Все этому противное просто фокус-покусничество, достойное всего презрения благонамеренной критики. И признаюсь, ни за что бы я не упомянул о герое, если бы он не понадобился как образец лег-

кого чтения для наглядного пояснения нелепости романтических теорий легкой словесности.

Тот класс людей, для которых убийственна, невыносима компания с самим собой, которые ищут многолюдства, говорят, слушают, что бы то ни было, только бы говорить и слушать других, а не самих себя, не внутренние укоры чувства и совести, — для таких, когда нужда прикует их дома, герой нашего времени — находка: не выходя из дому, они чувствуют себя в кругу знакомцев, заглушают чувство своего одиночества — и пресчастливы, и книга — чудо! Все таковые, разумеется, не согласятся со мной — да я и не гонюсь за этим. Слава Богу, и без них не клином свет сошелся для добрых благоразумных людей; хотя ни одна душа такая не встретилась нашему герою — новая несообразность с натурой.

Еще раз спрашиваю: нужно ли, чтобы повесть, вызвавшись рисовать нам человека с натуры, рисовала игру и борьбу его духовной стороны с душевною? — В герое этого нет: вы видите только душевную его сторону, и то с одной внешней оболочки, да и ту не верную, не зрелую, но хорошо одетую; да и та во всем успевает, везде торжествует; все высокое, милое, благородное, усладительное — ниц перед ней; это душевное молодечество, т. е. современный мнимый героизм, так и топчет все духовное. Злые люди могут затоптать добрых — это в порядке вещей, но злые чувства никогда не одолевают чувств духовных. Пока человек живет, они каждую минуту пробиваются и воплями своими не дают ему покоя, особенно в минуты одиночества. А чтоб вы меня еще яснее поняли и убедились, что я не придираюсь, то я хочу показать, как удачно соблюдены условия истинного романа в «Мещанине»¹². Вкус наш много зависит от образа мыслей о вещах. <...>





Ф. В. БУЛГАРИН

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Две части. СПб., 1840. В тип. Ильи Глазунова и комп.,
в 8 д. л., 173 и 250 стр.

Предубеждение есть самое вредное ощущение в человеке, от которого что-нибудь зависит и который должен об чем бы то ни было произносить свои суждения и мнения. Под влиянием этого ощущения самый умный и самый честный человек может наделать глупостей, быть несправедливым и даже повергнуть в несчастье безвинного человека. Только сильная воля и постоянство в правилах могут избавить нас от этого вредного ощущения, которое так искусно уловляет ум наш и сердце в свои сети. Я чуть было не попался в них... Послушайте!

Однажды в восемь часов утра приходит ко мне человек, который отроду не бывал у меня, человек *положительный*, как червонец, человек, не увлекающийся мечтами, поэзией, порывами и т. п. Он оказал мне несколько из тех незначительных услуг, которыми образованные люди меняются в жизни, как приветствиями, и я не имел случая отплатить ему ни одною подобною услугою. «Я пришел к вам с просьбою», — сказал он. — «Приказывайте! Очень рад услужить вам». — «Напечатайте, пожалуйста, объявление о книге, которая выйдет в скором времени. Вот оно!» Я просмотрел объявление и невольно улыбнулся, узнав по напыщенности и умеренным, раздутым и нарумяненным похвалам, что это объявление выходит из фабрики *абсолютно-объективно-субъективной* литературы¹. Посетитель заметил мою двусмысленную улыбку и примолвил: «Сочинитель книги, о которой я прошу объявить, хотя печатает свои произведения в журналах, которые против вас вооружены, но даю вам слово, что молодой автор вовсе не принадлежит к этой партии...» Я едва мог скрыть досаду при сих словах. «Милостивый государь! — возразил я. — Вы не знаете меня, говоря со мною таким языком! В литературе я знаю только две партии:

партию *хороших* и партию *дурных* писателей. Враг ли мне автор или друг, мне все равно. Если он напишет *хорошее*, я буду хвалить, а напишет *дурное* — возглашу об этом с *доказательствами*. Вот мое неизменное правило! Объявление ваше я напечатаю, разумеется *смягчив* его, а выйдет книга — скажу об ней беспристрастно мое мнение». Посетитель оставил меня, заронив в уме моем зерно *предубеждения* противу книги.

Вышла в свет книга. В журналах, в которых автор печатает свои труды, стали хвалить книгу самым смешным образом, унижая при этом случае всех посторонних писателей². *Предубеждение* мое начало созреть, и я не имел духу взять книгу в руки!..

Эти странные похвалы до такой степени повредили книге, что об ней составилось какое-то неблагоприятное мнение, которому я невольно подчинился. Я даже не купил книги, чтоб не терять времени и денег на пустяки. *Предубеждение* мое уже принесло плоды!..

Наконец появилось (в «Маяке») суждение С. О. Бурачка об этой книге. Из этого суждения надлежало заключить, что роман «Герой нашего времени» есть ни более ни менее как подслащенная и ароматическая *аква-тофана*³ в прелестной стеклянке из граненого горного хрусталя. Сперва было я испугался, но, когда в той же самой статье С. О. Бурачка увидел я, что «Мещанин», соч. А. П. Башуцкого, поставляется в образец романов и что по этому масштабу измеряется достоинство «Героя нашего времени»⁴, я решился прочесть этот роман, противу которого *предубеждение* так сильно во мне вопияло. Почитая книгу ничтожною, я стал читать ее на сон *грядущий*, т. е. в постели, надеясь, что она усыпит меня, как многие из великих творений, прославляемых абсолютно-субъективно-объективными журналами, по рецепту Грибоедова:

Вам сна нет от французских книг,
А мне от русских больно спится!⁵

Была половина двенадцатого часа, когда я развернул книгу. Читаю, читаю; чтение завлекает меня... Наконец хочу положить книгу, погасить свечу и заснуть... Невозможно! Книга приковала к себе волю мою, ум, сердце, все ощущения души!.. Читаю — и когда я дочел до последней страницы, било шесть часов утра! В мои лета и при моих занятиях мне даже стыдно сознаваться, что я провел ночь без сна, за романом! На другой день я вовсе не мог работать, просидел весь день с головою болью, и не досадовал. На третий день я снова прочел «Героя нашего времени» и сердился на автора... что

книга так коротка... Все это случилось со мною впервые в течение двадцати лет. Ни для одного русского романа я не жертвовал целую ночь, и впервые прочел русский роман дважды сряду, и сожалел, что он не длиннее!

Я вовсе не знаю автора, никогда не видал его, ничего не читал прежде из его произведений, потому что не читаю тех журналов, в которых он печатает свои стихотворения. Не знаю и знать не хочу, какого он мнения обо мне⁶, но, прочитав «Героя нашего времени», преклоняю пред автором мое литературное знамя и отдаю ему полный салют!

Скажите, ради Бога, где созрело, где развилось это необыкновенное дарование? Каким волшебством этот юный ум проник в тайники природы, в глубину души человеческой? Какая непостижимая сила сорвала пред ним личину общества и объяснила болезнь, которою оно страждет в *наше время*, в XIX веке! Все это чудеса для меня! «Герой нашего времени» — первый опыт в прозе юного автора, первый — понимаете ли?⁷ Гениальные умы взываются на высоту при первых поэтических порывах, но в прозе эти примеры чрезвычайно редки. Проза требует глубокой науки и обдуманности. Виктор Гюго написал множество плохих романов и повестей, пока создал «Notre Dame de Paris»*. Бальзак долго влачил по земле, пока возвысился до «Евгении Гранде», «Отца Горио», «Истории тринадцати» и «Шагриновой кожи»⁸. Вальтер Скотт начал писать свои романы уже в зрелых летах, богатый опытами жизни и наукою. Автор «Героя нашего времени» в первом опыте стал на ту ступень, которой достигали другие долговременною опытностью, наукою, трудом и после многих попыток и неудач.

О Русь, мать всех племен славянских, сколько дарования, сколько ума и нравственной силы сокрыто в твоих недрах! Другие народы уже истощили дар слова, а мы едва тронули поверхность нашего рудника... Но обратимся к роману...

«Герой нашего времени» есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно. Господствующая идея есть разрешение великого нравственного вопроса нашего времени: к чему ведут блистательное воспитание и все светские преимущества без положительных правил, без веры, надежды и любви? Автор отвечает своим романом: к эгоизму, к пресыщению жизнью в начале жизни, к душевной сухотке и наконец к гибели. Главное действующее лицо романа, Печорин, не есть лицо новое и невиданное: это родной брат

* «Собор Парижской Богоматери» (фр.). — *Сост.*

Зафи, эгоиста в «Саламандре», романе гениального Евгения Сю⁹. Но все подробности, все аксессуары, все эпизоды и окружающие главное лицо характеры — создание русское, вполне оригинальное. Все характеры, кроме главного лица, Печорина, — первообразы (типы) русского быта и русского общества. Сам Печорин не мог быть вполне оригинален; он должен быть похож на западного европейца, потому что Запад Европы вытиснул на нашем современном поколении свое клеймо, потому что Запад образовал эти холодные существа и заразил их язвою эгоизма в те лета, когда мы должны пылать любовью, дружбою, самоотвержением. Действие происходит на Кавказе. Автор встречается, в переезде чрез горы, с старым штабс-капитаном Максимом Максимовичем и упрасивает рассказать что-нибудь о кавказской жизни. Максим Максимович, лицо, написанное карандашом Гораса Вернета и кистью Тениера и фан-Дейка¹⁰, рассказывает о поручике Печорине, который был под его начальством в одном из кавказских укреплений. Рассказ чудный, совершенство в своем роде! Печорин, человек, живший в высшем кругу петербургском, человек высокого образования, богатый, произвел на старого штабс-капитана удивительное влияние, так сказать, покорил его. Рассказ Максима Максимовича заключается в следующем. Они поехали на свадьбу к горскому князьку, и Печорину понравилась дочь его, Бэла, полудикая черкешенка необыкновенной красоты. У князька есть сын, Азамат, пятнадцатилетний юноша, удалец, наездник, настоящий горец. Азамат влюбился в коня наездника Казбича. Во время свадебного пиршества Максим Максимович подслушал, как Азамат умолял Казбича продать ему коня, обещая ему все на свете, и даже сестру свою, Бэлу, которую он решился украсть у отца и отдать наезднику. Печорин, узнав это, обещает Азамату коня Казбича, если он привезет ему сестру свою, Бэлу. Дело слажено. Азамат похитил сестру из родительского дома и привез в крепостцу, к Печорину, а тот отвязал лошадь Казбича, когда он продавал баранов Максиму Максимовичу, и отдал Азамату, который ускакал на ней в горы, пристал к наездникам и не возвращался в дом родительский. Казбич азиятец! Он из мщения убил князька, отца Азамата, подозревая его в участии с сыном, и когда Печорин с штабс-капитаном были на охоте, похитил Бэлу, вышедшую за крепостной вал. Печорин догоняет

Казбича, ранит его, но тот убивает Бэлу. Вот первая, так сказать, картина, которой подробности очаровательны.

Автор расстаётся в горах с Максимом Максимовичем и встречается с ним снова в Владикавказе. Они ждут конвоя, чтоб ехать далее.

Конвой прибыл, и автор с Максимом Максимовичем восхищаются коляскою одного путешественника. Коляска эта — Печорина! Вообразите радость доброго Максима Максимовича, который почитает Печорина искренним своим другом, прожив с ним столько времени в горной крепостце, баловав его и нежив, как родного сына! Печорин отослал коляску в гостиницу, а сам остался у полковника. Максим Максимович посылает к Печорину — дать знать, что он здесь, воображая, что Печорин тотчас прибежит к нему и бросится на шею. Не тут-то было! Максима Максимовича зовут пить чай, ужинать — он не может отойти от ворот гостиницы, он ждет милого своего Печорина. Тот не идет! Всю ночь проохал печальный Максим Максимович. На другой день, когда уже стали закладывать лошадей, является Печорин. Максим Максимович, забыв все свое горе, хочет принять в свои объятия старого товарища, но Печорин небрежно снимает перчатку, протягивает руку и холодно здоровается с добрым армейским штабс-капитаном. Максим Максимович упал духом! Душа его и самолюбие страждут от холодности Печорина! Тайком Максим Максимович даже прослезился. Печорин уехал; он сказал, что едет в Персию и далее. Максим Максимович удивляется, что он не спросил о своих бумагах, оставленных в крепости. Автор упрашивает отдать ему. Максим Максимович выбрасывает их из повозки, с досадою, как хлам. Это «Записки Печорина». С этих пор автор как рассказчик сходит со сцены. Вы читаете «Записки Печорина», который погиб где-то, возвращаясь из Персии. Записки эти — исповедь эгоиста, пресыщенного жизнью.

Вторая картина, сцена в Владикавказе, хотя не богата происшествиями, как первая, но написана тою же мастерскою кистью. Ожидания доброго Максима Максимовича, его нетерпение увидеть Печорина, встреча с ним, портрет Печорина, горе штабс-капитана, его досада... прелесть, прелесть и прелесть! Только необыкновенное дарование могло сделать *chef d'œuvre** из этого простого случая!

В «Записках Печорина» открывается полный курс анатомии сердца человеческого и разоблачается холодный ум, который в иных людях заступает место души. Зрелище ужасное и поучительное! Родители, юноши и девицы! Читайте, изучайте и поучайтесь! Что значит человек бездушный, со всеми прельщениями ума и любезности? Это человек зачумленный, который губит все, что к нему ни прикоснется, все, что его хочет любить, утешать и помогать ему! Ужасное положение, горькая и жалкая участь!

* Шедевр (фр.). — *Сост.*

Третья картина, Тамань. Печорин едет на Кавказ и останавливается в Тамани в ожидании отправления морем. Ему отводят квартиру в хижине убогой старухи. Семейство состоит из хозяйки, притворяющейся глухой, из слепого сироты и дочери хозяйки, полудикой девушки, полуйсступленной, полусумасшедшей, судя по ее приемам. Чудная картина, дивные характеры! Виктор Гюго! Мы уважаем в вас великое дарование, невзирая на возгласы некоторых журнальных шмелей¹¹, но при этом случае просим вас положить перо пред нашим юным романистом! Право, вы ничего не написали лучше этой картины! Я не стану рассказывать, чтоб не разрушать занимательности. Это целая драма!

Четвертая картина принадлежит к тому роду, как «Последний день Помпеи» Брюллова, не по сходству содержания, но по композиции, т. е. это множество отдельных картин на одном холсте и все отдельные картины приведены к одному знаменателю. На картине К. П. Брюллова знаменатель этот — пылающий Везувий, истребляющий целое население города, а в картине г. Лермонтова знаменатель — *ледяная душа Печорина*, наводящая гибель на все, что только подверглось мертвящему ее влиянию. Действие на водах, в Пятигорске и Кисловодске. Портрет княжны Мери, за которою Печорин волочится для препровождения времени и заставляет в себя влюбиться, этот портрет — прелесть! Княжна кокетка, и притом несколько сентиментальна, напитава романтизмом нашего времени. Она благосклонна к одному молодому человеку в солдатской шинели, с крестиком, и притом раненому. Она воображает себе, что это какой-нибудь несчастный, разжалованный, и когда этот самый юноша, которого она слушала так благосклонно, является к ней франтом, в офицерском мундире, раздушенный; когда она узнает, что это был просто юнкер, — очарование исчезает. Тут же, на водах, Вера, замужняя женщина, которая давно любит Печорина. Он привязан к ней более, нежели к другим женщинам. Характер Веры лучше всех обрисован: это истинное совершенство. Грушницкий, этот юнкер, потом офицер, влюбленный в княжну, который погибает на дуэли от руки Печорина, драгунский капитан, доктор Вернер — все это первообразы, создания самостоятельные. Жизнь на водах, общество описаны с удивительною живостию, верностию и искусством. Значительная часть «Записок Печорина» заполнена рассуждениями о самом себе, о людях, о обществе и женщинах. Судит эгоист и пресыщенный жизнью; следовательно, суждения колкие, иронические — это ум Мефистофеля, взгляд падшего духа, которому, однако ж, открыты все таинства сердца человеческого

и вся человеческая мудрость. Боже мой! Сколько тут ума, начитанности, наблюдательности и правды!

Пятая, и последняя, картина: «Фаталист». Это эпизод, который многие из читавших книгу почитают лишним. Я думаю, напротив. В этой книге все обдуманно и все расположено таким образом, что роман, составленный будто из отрывков, представляет одно стройное целое и причины не разногласятся с последствиями, и наоборот. Печорин видит зло, гнездящееся в его сердце, чувствует, что он несчастлив, отказавшись от всех человеческих чувствований: от любви, дружбы, сострадания к человечеству, и ищет оправдания в фатализме. Он не верит фатализму, но представляет событие не в доказательство и не в опровержение фатализма, а как простой случай. Но в рассказе его видно желание, чтоб другие поверили, что он бездушен силою фатализма! Рассуждая о том, должно ли верить в фатализм, в который верили древние и верят нынешние язычники и мусульманы, Печорин спросил доброго Максима Максимовича, что он думает об этом, и рассказал случай, подавший повод к рассуждению о сем предмете, случай чудный и необыкновенный. Это смерть одного офицера, убитого пьяным человеком на улице. Сначала Максим Максимович не понял вопроса, а потом, подумав хорошенько, сказал:

— Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно уж так у него на роду было написано. «Больше (говорит Печорин) я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений». Автор русским поверьем разрешает задачу и кончает книгу.

Повторяем в сотый раз, что роман этот прелесть, от первой страницы до последней. Картины, портреты, характеры написаны мастерскою кистью, слог живой, увлекательный, язык русский превосходный, чистый, ясный, правильный, без кудреватостей, без вычурностей*. Ума бездна! Занимательность в каждом очерке так сильна, что невольно увлекает читателя. Цель высокая! Вы, так называемые *львы*, брадатые и кудлатые, вы, копирующие холодность Бейрона¹² и гордость сатрапов, вы, поспешающие упиться жизнью, не изучив ее, — вот вам зеркало!

Лучшего романа я не читал на русском языке! Это говорит вам романист, рассказчик и критик, которого многие почитают неумолимым, беспощадным и даже привязчивым критиком, потому что

* Есть странности в правописании, например: выпить *чая*, поцаловал и т. п. Автор здесь не виноват, а корректор.

он говорит откровенно правду напыщенной бесталантности, дерзкой самонадеянности и пронырливому литературному корыстолюбию, прикрывающемуся глупым чванством. Вот юный автор, незнакомый мне и, вероятно, не благоприятствующий мне, судя по его литературным связям, в которые он мог попасть нечаянно. Этот юный автор с истинным, неподдельным дарованием, и я хвалю его сочинение с такою же радостью, как будто бы делился с ним его славою. И точно делюсь, потому что слава русской литературы отражается на всех нас, на всей России, а ее можно искренно поздравить с таким автором, каков творец романа «Герой нашего времени»! С этих пор автор должен вооружиться мужеством и терпением. У него будут бесталантные подражатели и завистники. Зависти не знает истинный литератор, посвятивший литературе всю жизнь свою, все свое время, пожертвовавший ей своим честолюбием и светскими преимуществами. Зависть есть удел тех самозванцев в литературе, которые употребляют ее как *средство* к достижению других целей. Истинный литератор — раб своей обязанности. Если б жесточайший враг его написал хорошее — он должен хвалить, если не хочет сам унизиться до степени своих клеветников. Литератор, как судья, должен смотреть не на лица, а на дела.

Вот правила, которыми издатели «Пчелы» всегда руководствовались в литературе, и оттого-то ни связь их не разрушилась в течение двадцати лет, ни журнал не упал, между тем как в течение этого времени множество литературных союзов и множество журналов — опрокинулись в Лету! Самый близкий путь к цели — по прямой линии! Самое прочное основание каждого дела — *правда!*





В. Г. БЕЛИНСКИЙ

«Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова

Санкт-Петербург, 1840. Две части
<Фрагменты>

<...> Какой страшный человек этот Печорин! <...> «Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!» — хором закричат, может быть, строгие моралисты. Ваша правда, господа; но вы-то из чего хлопочете? За что сердитесь? Право, нам кажется, вы пришли не в свое место, сели за стол, за которым вам не поставлено прибора... Не подходите слишком близко к этому человеку, не нападайте на него с такою запальчивою храбростию: он на вас взглянет, улыбнется, и вы будете осуждены, и на смущенных лицах ваших все прочтут суд ваш. Вы предаете его анафеме не за пороки — в вас их больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которою он говорит о них. Вы позволяете человеку делать все, что ему угодно, быть всем, чем он хочет, вы охотно прощаете ему и безумие, и низость, и разврат; но, как пошлину за право торговли, требуете от него *моральных сентенций* о том, как должен человек думать и действовать и как он в самом-то деле и не думает и не действует... И зато ваше инквизиторское аутодафе готово для всякого, кто имеет благородную привычку смотреть действительности прямо в глаза, не опуская своих глаз, называть вещи настоящими их именами и показывать другим себя не в бальном костюме, не в мундире, а в халате, в своей комнате, в уединенной беседе с самим собою, в домашнем расчете с своею совестью... И вы правы: покажитесь перед людьми хоть раз в своем позорном неглиже, в своих засаленных ночных колпаках, в своих оборванных халатах, люди с отвращением отвернутся от вас, и общество извергнет вас из себя. Но этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется и что он есть только в настоящую минуту. Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас

нет; в самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете... Пусть он клеветет на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клеветет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клеветет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостью, — пусть!.. Настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!..

<...> Этот человек не пылкий юноша, который гоняется за впечатлениями и всего себя отдает первому из них, пока оно не изгладится и душа не запросит нового. Нет, он вполне пережил юношеский возраст, этот период романического взгляда на жизнь: он уже не мечтает умереть за свою возлюбленную, произнося ее имя и завещая другу локон волос, не принимает слова за дело, порыв чувства, хотя бы самого возвышенного и благородного, за действительное состояние души человека. Он много перечувствовал, много любил и по опыту знает, как непродолжительны все чувства, все привязанности; он много думал о жизни и по опыту знает, как ненадежны все заключения и выводы для тех, кто прямо и смело смотрит на истину, не тешит и не обманывает себя убеждениями, которым уже сам не верит... Дух его созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни. Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней. — Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондриею», и «мнительностью», и «сомнением», и другими словами, далеко не выражающими сущности явления, и что на языке философском называется *рефлексиею*. Мы не будем объяснять ни этимологического, ни философского

значения этого слова, а скажем коротко, что в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии: как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут, — и благоуханный цвет чувства блекнет, не распустившись, мысль дробится в бесконечность, как солнечный луч в граненом хрустале; рука, поднятая для действия, как внезапно окаменелая, останавливается на взмахе и не ударяет...

Так робкими всегда творит нас совесть;
 Так яркий в нас решимости румянец
 Под тению тускнеет размышленья,
 И замыслов отважные порывы,
 От сей препоны уклоняя бег свой,
 Имен деяний не стяжают...¹

говорит Шекспиров Гамлет, этот поэтический апофеоз рефлексии. Ужасное состояние! Даже в объятиях любви, среди блаженнейшего упоения и полноты жизни, восстает этот враждебный внутренний голос, чтобы заставить человека думать и

...в такое время
 Когда не думает никто²,

вырвав из его рук очаровательный образ, заменить его отвратительным скелетом.

Но это состояние сколько ужасно, столько же и необходимо. Это один из величайших моментов духа. Полнота жизни — в чувстве, но чувство не есть еще последняя ступень духа, дальше которой он не может развиваться. При одном чувстве человек есть раб собственных ощущений, как животное есть раб собственного инстинкта. Достоинство бессмертного духа человеческого заключается в его разумности, а последний, высший акт разумности есть — мысль. В мысли — независимость и свобода человека от собственных страстей и темных ощущений. Когда человек поднимает в гневе руку на врага своего, — он следует чувству, его одушевляющему; но только разумная мысль о своем человеческом достоинстве и о своем человече-

ском братстве со врагом может удержать порыв гнева и обезоружить поднятую для убийства руку. Но переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию, более или менее болезненную, смотря по свойству индивидуума. Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством и хоть сколько-нибудь сознает себя духом в духе, — он не может быть чужд рефлексии. Исключения остаются только или за натурами чисто практическими, или за людьми мелкими и ничтожными, которые чужды интересов духа и которых жизнь — апатическая дремота. И наш век есть по преимуществу век рефлексии, почему от нее не освобождены ни те мирные и счастливые натуры, которые с глубиной соединяют тихость и невозмущаемое спокойствие, ни самые практические натуры, если они не лишены глубины. Отсюда значение целой германской литературы: в основании почти каждого из ее произведений лежит нравственный, религиозный или философский вопрос. «Фауст» Гете есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века. Естественно, что такое состояние человечества нашло свой отзыв и у нас; но оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра. Дивно художественная «Сцена Фауста» Пушкина представляет собою высокий образ рефлексии как болезни многих индивидуумов нашего общества. Ее характер — апатическое охлаждение к благам жизни, вследствие невозможности предаваться им со всею полнотою. Отсюда: томительная бездейственность в действиях, отвращение ко всякому делу, отсутствие всяких интересов в душе, неопределенность желаний и стремлений, безотчетная тоска, болезненная мечтательность при избытке внутренней жизни. Это противоречие превосходно выражено автором разбираемого нами романа в его чудно поэтической «Думе»*, исполненной благородного негодования, могучей жизни и поразительной верности идей. Чтобы убедиться в этом, достаточно припомнить из нее следующие четыре стиха, в которых сказано больше, чем в двенадцати томах иного «господина сочинителя»³:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови!..

* Отечественные записки. 1839. № 1.

Печорин есть один из тех, к кому особенно должно относиться это энергическое воззвание благородного поэта, которого это самое и заставило назвать героя романа героем нашего времени. Отсюда происходит и недостаток определенности, недостаток художественной рельефности в изображении этого лица, но отсюда же выходит и его высочайший поэтический интерес для всех, кто принадлежит к *нашему времени* не по одному году и числу месяца, в которые родился, — и то сильное неотразимо грустное впечатление, которое он на них производит...

<...> Итак — «герой нашего времени» — вот основная мысль романа. В самом деле, после этого весь роман может почтяться злою иронией, потому что большая часть читателей наверное воскликнет: «Хорош же герой!» — А чем же он дурен? — смеем вас спросить.

Зачем же так неблагоклонно
 Вы отзываетесь о нем?
 За то ль, что мы неугомонно
 Хлопочем, судим обо всем,
 Что пылких дум неосторожность,
 Себялюбивую ничтожность
 Иль оскорбляет, иль смешит,
 Что ум, любя простор, теснит,
 Что слишком часто разговоры
 Принять мы рады за дела,
 Что глупость ветрена и зла,
 Что важным людям важны вздоры
 И что посредственность одна
 Нам по плечу и не страшна? ⁴

Вы говорите против него, что в нем нет веры. Прекрасно! но ведь это то же самое, что обвинять нищего за то, что у него нет золота: он бы и рад иметь его, да не дается оно ему. И притом, разве Печорин рад своему безверию? Разве он гордится им? Разве он не страдал от него? Разве он не готов ценою жизни и счастья купить эту веру, для которой еще не настал час его?.. Вы говорите, что он эгоист? — Но разве он не презирает и не ненавидит себя за это? Разве сердце его не жаждет любви чистой и бескорыстной?.. Нет, это не эгоизм: эгоизм не страдает, не обвиняет себя, но доволен собою, рад себе. Эгоизм <не> знает мучения: страдание есть удел одной любви. Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля, пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы

небесной любви. Этому человеку стало больно и грустно, что его все не любят, — и кто же эти «все»? — Пустые, ничтожные люди, которые не могут простить ему его превосходства над ними. А его готовность задушить в себе ложный стыд, голос светской чести и оскорбленного самолюбия, когда он за признание в клевете готов был простить Грушницкому, человеку, сейчас только выстрелившему в него пулюю и бесстыдно ожидавшему от него холостого выстрела? А его слезы и рыдания в пустынной степи, у тела издохшего коня? — Нет, все это не эгоизм! Но его — скажете вы — холодная расчетливость, систематическая рассчитанность, с которой он ободряет бедную девушку, не любя ее, и только для того, чтобы посмеяться над нею и чем-нибудь занять свою праздность? — Так, но мы и не думаем оправдывать его в таких поступках, ни выставлять его образцом и высоким идеалом чистейшей нравственности: мы только хотим сказать, что в человеке должно видеть человека и что идеалы нравственности существуют в одних классических трагедиях и морально-сентиментальных романах прошлого века. Судя о человеке, должно брать в рассмотрение обстоятельства его развития и сферу жизни, в которую он поставлен судьбою. В идеях Печорина много ложного, в ощущениях его есть искажение; но все это выкупается его богатою натурою. Его во многих отношениях дурное настоящее — обещает прекрасное будущее. Вы восхищаетесь быстрым движением парохода, видите в нем великое торжество духа над природою? — и хотите потом отрицать в нем всякое достоинство, когда он сокрушает, как зерно жернов, неосторожных, попавших под его колеса: не значит ли это противоречить самим себе? Опасность от парохода есть результат его чрезмерной быстроты; следовательно, порок его выходит из его достоинства. Бывают люди, которые отвратительны при всей безукоризненности своего поведения, потому что она в них есть следствие безжизненности и слабости духа. Порок возмутителен и в великих людях; но, наказанный, он приводит в умиление вашу душу. Это наказание только тогда есть торжество нравственного духа, когда оно является не извне, но есть результат самого порока, отрицание собственной личности индивидуума в оправдание вечных законов оскорбленной нравственности. Автор разбираемого нами романа, описывая наружность Печорина, когда он с ним встретился на большой дороге, вот что говорит о его глазах: «Они не смеялись, когда он смеялся... Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? Это признак — или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц

они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен». — Согласитесь, что как эти глаза, так и вся сцена свидания Печорина с Максимом Максимычем показывают, что если это порок, то совсем не торжествующий, и надо быть рожденным для добра, чтоб так жестоко быть наказану за зло?.. Торжество нравственного духа гораздо поразительнее совершается над благородными натурами, чем над злодеями...

А между тем этот роман совсем не злая ирония, хотя и очень легко может быть принят за иронию; это один из тех романов,

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом⁵.

<...> Как в характеристике современного человека, сделанной Пушкиным, выражается весь Онегин, так Печорин весь в этих стихах Лермонтова:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

«Герой нашего времени» — это грустная дума о нашем времени, как и та, которую так благородно, так энергически возобновил поэт свое поэтическое поприще и из которой мы взяли эти четыре стиха.

<...> В «Предисловии» к журналу Печорина автор, между прочим, говорит:

«Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе. В моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь

и она явится на суд света, но теперь я не могу взять на себя эту ответственность».

Благодарим автора за приятное обещание, но сомневаемся, чтоб он его выполнил: мы крепко убеждены, что он навсегда расстался с своим Печориным. В этом убеждении утверждает нас признание Гете, который говорит в своих записках, что, написав «Вертера», бывшего плодом тяжелого состояния его духа, он освободился от него и был так далек от героя своего романа, что ему смешно было видеть, как сходила от него с ума пылкая молодежь...⁶ Такова благородная природа поэта, собственно силою своею вырывается он из всякого момента ограниченности и летит к новым, живым явлениям мира, в полное славы творенье. Объектируя собственное страдание, он освобождается от него; переводя на поэтические звуки диссонансы духа своего, он снова входит в родную ему сферу вечной гармонии... Если же г. Лермонтов и выполнит свое обещание, то мы уверены, что он представит уже не старого и знакомого нам, о котором он уже все сказал, а совершенно нового Печорина, о котором еще можно много сказать. Может быть, он покажет его нам исправившимся, признавшим законы нравственности, но, верно, уж не в утешение, а в пуще огорчение моралистов: может быть, он заставит его признать разумность и блаженство жизни, но для того, чтобы увериться, что это не для него, что он много утратил сил в ужасной борьбе, ожесточился в ней и не может сделать эту разумность и блаженство своим достоянием... А может быть и то: он сделает его и причастником радостей жизни, торжествующим победителем над злым гением жизни... Но то или другое, а во всяком случае искупление будет совершено через одну из тех женщин, существованию которых Печорин так упрямо не хотел верить, основываясь не на своем внутреннем созерцании, а на бедных опытах своей жизни... Так сделал и Пушкин с своим Онегиным: отвергнутая им женщина воскресила его из смертного усыпления для прекрасной жизни, но не для того, чтобы дать ему счастье, а для того, чтобы наказать его за неверие в таинство любви и жизни и в достоинство женщины...





В. С. МЕЖЕВИЧ

**Стихотворения М. Лермонтова
(Письмо к Ф. В. Булгарину)**

Странное дело, почтеннейший Фаддей Венедиктович! Когда только что вышел «Герой нашего времени», сочинение Лермонтова, когда одни журналы, превознося его похвалами в огромных статьях, перепечатали едва ли не полкниги в листах своих; другие, по странному взгляду и странным понятиям об искусстве, браня его немилосердно, тоже перепечатали огромные из него отрывки, книга, несмотря на все эти великолепные, хотя и искренние похвалы и ожесточенные, не смеем сказать неискренние нападки, оставалась почти нетронутой в книжных лавках... Надо же было случаю подsunуть вам в руки статью недоброжелательную¹, надо было, чтоб вы прочли ее, и потому только, что книгу бранят, превознося в то же время, правда, умный, но скучный, лишенный всякой поэзии роман, надо было, говорю, чтоб вы через это самое заохотились прочесть произведение молодого, почти неизвестного вам автора... Вы прочли его; через несколько дней вышла в «Северной пчеле» статья ваша², а через несколько недель «Героя нашего времени» в книжных лавках почти как не бывало!..

После этого снимаю перед вами шапку и низко кланяюсь: люди хлопотали год или два, чтоб ознакомить публику с замечательным дарованием молодого писателя, и публика все-таки мало была с ним знакома, а ваша одна статья сделала более, нежели их двухгодовые усилия. Честь и хвала вам!

Публика едва успела ознакомиться с прекрасным дарованием г. Лермонтова, по первому произведению его, как вот является новая книга с его именем — собрание стихотворений, исполненных живой, роскошной поэзии, ряд художественных произведений, каких, после Пушкина, еще не являлось в нашей литературе. Это такой дорогой подарок для нашего времени, почти отвыкшего от истинно художественных поэтических созданий, что, право, нельзя

налюбоваться этою неожиданною находкой, нельзя довольно нарадоваться. Боясь, что огромная статья с великолепными похвалами явится не скоро, а брани, может быть, и совсем не будет, и что вы, занявшись теперь «Экономом»³, не скоро удосужитесь заглянуть в область поэзии, я спешу поделиться с вами живыми впечатлениями, какие возбудило во мне чтение «Стихотворений» Лермонтова.

С именем Лермонтова соединяются самые сладкие воспоминания юношеской жизни. Лет десять с лишком тому назад, помню, я хаживал, бывало, в Московский университет (я был в то время студентом), молодой человек, с смуглым выразительным лицом, с маленькими, но необыкновенно быстрыми живыми глазами: это был Лермонтов. Некоторые из студентов видели в нем доброго, милого товарища; я с ним не сходил и не был знаком, хотя знал его более, нежели другие. Лермонтов воспитывался в Московском университетском пансионе* и посещал университетские лекции как вольно-приходящий слушатель. Между воспитанниками университетского пансиона было у меня несколько добрых друзей, из числа их упомяну о покойном С. М. Строеве⁴. В то время (в 1828, 1829 и 1830 гг.) в Москве была заметна особенная жизнь и деятельность литературная. Покойный М. Г. Павлов, инспектор Благородного университетского пансиона, издавал «Атеней»⁵; С. Е. Раич, преподаватель русской словесности, издавал «Галатею»⁶; пример наставников, искренне любивших науку и литературу, действовал на воспитанников — что очень естественно; по врожденной детям и юношам склонности подражать взрослым воспитанники Благородного пансиона также издавали *журналы*, разумеется, для своего круга и рукописные; я помню, что в 1830 году в университетском пансионе существовали *четыре* издания: «Арион», «Ум», «Пчелка» и «Маяк»!!** Из них одну книжку «Ариона», издававшегося покойным С. М. Строевым и подаренного мне в знак дружбы, берегу я и по сие время как драгоценное воспоминание юности. Из этих-то *детских журналов*, благородных забав в часы

* Где воспитывались также Жуковский, Воейков, Тургеневы, Шевырев, Колачевский, Строевы (В. М. и С. М.) и многие другие.

** Нельзя не воздать должной благодарности почтенным воспитателям юношества, которые умели вселить в питомцев своих благородную страсть к литературе и направить ее так, что они самые *досуги* посвящали таким невинным и полезным занятиям. Я помню, в то время и прежде были в Университетском благородном пансионе в Москве литературные собрания из воспитанников: это чрезвычайно утешало молодых людей и возбуждало в них соревнование в занятиях словесностью.

отдохновения, узнал я в первый раз имя *Лермонтова*, которое случалось мне встречать под стихотворениями, запечатленными живым поэтическим чувством и нередко зрелостью мысли не по летам. И вот что заставляло меня смотреть с особенным любопытством и уважением на Лермонтова, и потому более, что до того времени мне не случалось видеть ни одного русского поэта, кроме почтенного профессора, моего наставника, А. Ф. Мерзлякова⁷.

Не могу вспомнить теперь первых опытов Лермонтова; 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») ⁸.

Прошло несколько лет с того времени; имя Лермонтова не исчезло из моей памяти, хотя я нигде не встречал его печатно; наконец, если не ошибаюсь, в «Библиотеке для чтения» увидел я его в первый раз⁹ и, не будучи знаком с поэтом, обрадовался ему как старому другу. После того в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» появилось его стихотворение (без имени): «Песня про царя Иоанна Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»¹⁰. Не знаю, какое впечатление произвело стихотворение это в Петербурге, но в Москве оно возбудило общее участие, и хотя имени автора под этим стихотворением подписано не было, однако ж оно скоро сделалось известно всем любителям литературы. Вслед за тем имя Лермонтова стало появляться в печати довольно часто, только исключительно почти в «Отечественных записках» и «Литературной газете». Напечатанные в этих двух изданиях стихотворения с прибавлением некоторых новых, нигде не напечатанных пьес вышли ныне особенною книжкою.

Повторю: после Пушкина, мне кажется, ни один из русских поэтов не дебютировал с такою полнотою свежих, девственных сил, с таким запасом поэтического огня, с такою глубиною мысли самобытной, независимой от чуждого влияния. Лермонтов — это чисто русская душа, в полном смысле слова; и если можно сравнить его поэтические создания с чем-нибудь, так я сравню их с русскою народною песнею, конечно, разумея здесь сравнение не формы, но выражения, но идеи, но элементов русского духа.

Все блестящие дарования поэтов пушкинского периода, так ярко мелькнувшие и так скоро исчезнувшие на горизонте русской словесности, сияли светом, заимствованным от того солнца, которое вывело их за собою и вокруг которого теснились они как спутники великого светила. Подметив тайну стиха пушкинского, уловив его упоительную гармонию, они пели, так сказать, с голоса и в свое время, пленяя слух, еще не избалованный музыкальною утонченностью,

нередко увлекали чувство, увлекали душу. Пушкин как художник самобытный в последнее время променял стих на прозу, которая не переставала, однако ж, у него быть поэзией; лучшие свои поэтические создания стал он передавать большею частью в форме свободной речи, не стесняясь числом и мерою; подражатели его, не имея сил, чтобы выбиться из проложенной колеи, остались при своем прежнем направлении. Умер Пушкин: русская публика, заслушавшись последних звуков его гармонической лиры, забыла младенческий лепет его подражателей, так что имена их чуть-чуть не исчезли из ее памяти; опомнившись после первого поражения, она оглядывалась и спрашивала: где же наследник Пушкина? Наследника не было... Публика забыла было, что в литературе существует поэзия...

И вот в такое-то безвременье является Лермонтов. Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к *стихам* приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчишкам в забаву*. Лермонтов волшебною силою своего таланта привлечет, если не привлек уже, к себе общего внимания просвещенной публики.

В изданном ныне собрании стихотворений Лермонтова помещено всех пьес двадцать восемь. Из них две — «Песня про царя Иоанна Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и «Мцыри» — составляют целые небольшие поэмы.

Первая из них в высочайшей степени проникнута русским духом; перед ней бледнеют и уничтожаются все прежние попытки наших поэтов создать искусственную русскую сказку в подражание сказкам народным. Поэтической душою своею Лермонтов умел так хорошо понять, так чудно уловить и дух, и форму, и язык народной русской поэзии, что читая «Песню» его, невольно увлекаешься ею как произведением живым, исполненным неподражаемого простодушия, неподдельной натуры. Не могу утерпеть, чтобы не познакомить вас короче с этою песнею.

Ох ты гой еси, царь Иоанн Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твое любимого опричника
Да про смелого купца, про Калашникова;
Мы сложили ее на старинный лад,
Мы певали ее под гуслирный звон
И причитывали да присказывали.
Православный народ ею тешился,
А боярин Матвей Ромодановский
Нам чарку поднес меду пенного,

А боярыня его белолица
 Поднесла нам на блюде серебряном
 Полотенце новое, шелком шитое.
 Угощали нас три дня, три ночи,
 И всё слушали — не наслушались.

Так поэт начинает свою *песню* — прелюдиею, которая готовится слушателей к предмету его песнопения.

За трапезой сидит грозный царь Иоанн Васильевич, окруженный стольниками, боярами и опричниками. Ликованье веселое; он велит поднести опричникам в золоченом ковше своем вина заморского:

И все пили, царя славили.

Один только из опричников не принимает никакого участия в общем веселии и «*не мочит усов в золотом ковше*»: это опричник *Кирибеевич*, из роду *Скуратовых*, вскормленный семьею *Малютиной*. Царь заметил грусть Кирибеевича и спросил его, почему он «*царскою радостью гнушается*».

Не кори ты раба недостойного:
 Сердца жалкого не залить вином,
 Думу черную — не запотчевать!

Так отвечает ему молодой опричник. Какая же дума черная лежит на сердце у него, молодца удалого, статного, богатого, взысканного милостию царскою?

Прекрасен ответ Кирибеевича, в котором он исчисляет свои достоинства и преимущества, и где, между прочим, говорит:

Как я сяду-поеду на лихом коне
 За Москву-реку покатайся,
 Кушачком подтянуса шелковым,
 Заломлю набочок шапку бархатную,
 Черным соболем отороченную, —
 У ворот стоят у тесовых

Красны девушки да молодушки
 И любят, глядя, перешептываясь;
 Лишь *одна не глядит*, не любит,
 Полосатой фатой закрывается.

Эту непреклонную красавицу зовут *Аленой Дмитривной*. Она жена удалого московского купца Калашникова. Но Кирибеевич не сказал этого царю, «*обманул его, лукавый раб*», и царь дает такой совет своему любимцу:

Вот возьми перстенок ты мой яхонтовый
Да возьми ожерелье жемчужное.
Прежде свахе смышленной поклоняйся
И пошли дары драгоценные
Ты своей Алёне Дмитривне:
Как полюбишься — празднуй свадьбку,
Не полюбишься — не прогневайся.

После этого поэт начинает вторую часть *песни* своей.

Сцена действия переменяется. Мы переходим совсем в другой мир.

Молодой удалой купец Степан Парамонович Калашников, заперши лавку свою в гостином дворе, приходит домой. Жена его пошла к вечерне и, несмотря на то, что вечерня давно уже кончилась, она домой не возвращается. Наконец является она бледная, встревоженная, волосы и одежда в беспорядке... Когда она возвращалась из церкви, пристал к ней опричник Кирибеевич, ласкал и целовал ее, напевая ей сладкие речи —

А смотрели в калитку соседушки,
Смеючись, на нас пальцем показывали, —

говорит Алена Дмитривна.

Воспылал гневом молодой удалой купец. Он посылает за своими меньшими братьями и говорит им, что завтра

будет кулачный бой
На Москве-реке, при самом царе,

и он выйдет на опричника, чтоб биться с ним насмерть.

Ай, ребята, пойте — только гусли стройте!
Ай, ребята, пойте — дело разумеите!

Этим припевом поэт отделяет третью часть своей песни, третий акт превосходной драмы.

На Москве-реке кулачный бой. Сам грозный царь Иоанн Васильевич приехал посмотреть на удалых бойцов. Выходит удалой Кирибеевич, ожидая себе противника. Кликнули клич, никто не является.

На просторе опричник похаживает,
Над плохими бойцами подсмеивает:
*«Присмирели, не бойсь, призадумались!
Так и быть, обещаюсь, для праздника,
Отпущу живого с покаянием,
Лишь потешу царя нашего батюшку».*

Выходит удалой купец Калашников, поклонился в пояс царю, поклонился Кремлю белому и церквам православным, а потом всему народу русскому.

Кирибеевич спрашивает его об имени и об отчестве, подсмеиваясь над ним с русским юмором:

А поведай мне, добрый молодец,
Ты какого рода, племени,
Каким именем прозываешься?
*Чтобы знать, по ком панихиду служить,
Чтобы было чем и похвастаться.*

Прекрасен ответ Калашникова, полный убийственного сарказма: это буря души, раздражающаяся в грозных словах...

А зовут меня Степаном Калашниковым,
А родился я от честного отца,
*И жил я по закону Господнему:
Не позорил я чужой жены,
Не разбойничал ночью темною,
Не таился от света небесного.*
И промолвил ты правду истинную:
По одном из нас панихиду будут петь,
И не позже, как завтра в час полуденный;
И один из нас будет хвастаться,
С удалыми друзьями пируючи...
Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын, —
Вышел я на страшный бой, на последний бой.

Как ни храбр и удал Кирибеевич, но при этих словах —

Бойки очи его затуманились,
Между сильных плеч пробежал мороз...

Начался бой. Силен был удар, нанесенный от Кирибеевича Калашникову, но и жестоко отомстил за него последний: он ударил его в левый висок, так что Кирибеевич застонал и упал замертво...

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

Царь Иоанн Васильевич, увидев это, *прогневался* гневом, велел схватить удалого купца и привести его пред свои ясные очи.

Калашников признается, что он убил опричника *вольной волею*, но не открывает причины — за что. «А за что, про что, — говорит он, — скажу только Богу единому». Он готов снести на плаху повинную голову, но просит только не оставить малых детушек, не оставить молодой вдовы да меньших братьев.

За откровенное признание царь награждает удалого бойца тем, что обещается исполнить его просьбу — наградить жену и сирот из казаны царской. «А ты сам, — говорит он, —

ступай, детинушка,
На высокое место лобное,
Сложи свою буйную головушку.
Я топор велю *наточить-наострить*,
Палача велю *одеть-нарядить*,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью...»

На другой день, при многочисленном собрании народа, удалой боец Калашников казнен... Тело его схоронили —

за Москвой-рекой,
На чистом поле, промеж трех дорог:
Промеж Тульской, Рязанской, Владимирской,
И бугор земли тут насыпали,
И кленовый крест тут поставили.

И гуляют-шумят ветры буйные
Над его безымянной могилою.
И проходят мимо люди добрые:
Пройдет *стар человек* — *перекрестится*,
Пройдет *молодец* — *приосанится*,
Пройдет *девица* — *пригорюнится*,
А пройдут *гуслиры* — *споют песенку...*

Так оканчивает поэт свой неподражаемый рассказ, приделав к нему в заключение воззвание *молодым гуслирам*, по примеру русских старинных песен в этом роде.

Вы не станете сетовать на меня, почтеннейший Фаддей Венедиктович, что я дозволил себе сделать несколько выписок. Нельзя лучше познакомить с поэтическим произведением, а притом и стихи так увлекательны, что, выписывая, рука не может остановиться.

Теперь, когда вы ознакомились с содержанием *песни*, взгляните в ее художественное создание: ведь это целая драма, простая в завязке своей, но в то же время высоко поэтическая, но стройная в частях, но полная жизни и действия. Каких драматических фантазий и мистерий не отдали бы мы с вами за другое подобное произведение!

Но надобно прочесть эту драму вполне, чтоб увидеть, как поэт в таком малом объеме умел обрисовать характеры действующих лиц ее. Каждое лицо, начиная от грозного царя Иоанна Васильевича, до старой работницы Еремеевны, имеет свой живой образ, свой отдельный характер; каждое из них пластически рисуется в вашем воображении.

Но, кроме всего этого, меня поражает самая форма разбираемого произведения, его поэтический колорит, роскошь выражения, свежесть и жизнь картин и образов, яркость краски, поэзия языка, тут нет *натянутых*, или, лучше сказать, *стянутых* из народных песен и сказок слов, выражений, прибауток, присказок, сделавшихся общими местами у наших поддельных сказочников; здесь сама природа представляет образы и дает краски, и зато сколько самобытности, сколько силы и крепости в стихах этой «*Песни*»! Поэт наш не подслушивал *слова*, не передавал рабски *выражения* народные, но, проникнутый живым духом русским, он находил их сам собою, в глубине своей поэтической души, и потому-то у него все так свежо, так живо, так самобытно. Вы в этом убедитесь вполне, даже из одних только приведенных мною выписок.

Другая поэма Лермонтова, «*Мцыри*», отличается совершенно иным характером.

Мицери, как объясняется в примечании, значит на грузинском языке *неслужащий монах*, нечто в роде *послушника*. Поэт изображает жизнь, или, лучше сказать, момент из жизни *Мицери*, который, будучи еще ребенком, взят в плен в Грузии, оставлен русским генералом в одном грузинском монастыре, где он был призрен и воспитан монахами. Этот юноша ушел однажды из монастыря, пропал несколько дней и потом найден в степи лежащим без чувств. На увещания и мольбы монаха юноша высказывает исповедь души своей, и в этом заключается вся поэма. Содержание, по-видимому, очень скудно; но — Боже мой! сколько здесь поэзии, какая полнота чувства, какая неисчерпаемая глубина мысли! Под первую поэму Лермонтова поставлен 1837 год; под эту вторую — 1840 год: три года разницы, но как далеко шагнул, как окреп и возмужал талант молодого поэта! В первом произведении своем Лермонтов является юношею с необыкновенным талантом, с неисчерпаемым воображением, с самобытною фантазиею; во втором — это муж, это уже поэт-философ, не безотчетно творящий идеалы, но заглянувший в лицо жизни, силящийся разгадать тайну ее, приподнять таинственное покрывало с земного бытия человека.

Не смею в отрывочном прозаическом рассказе обезобразивать создания полного и целого; краткие выписки не дадут об нем никакого понятия. Потому что главное здесь — основная идея и ее гигантское развитие. Несколько, положим, очень верно срисованных лиц из эпической поэмы Брюллова «Последний день Помпеи» не могут даже приблизительно ознакомить нас во всей полноте с этим высоким произведением современного искусства; так точно отрывочные выписки из поэмы, о которой говорю я, не ознакомят вас с нею; а потому, предоставляя самим вам насладиться ею вполне, я позволю себе выписать только один отрывок, чтобы показать, как самобытен, как могуч талант нашего поэта. Этот отрывок я не назову *лучшим*, потому что в истинно художественном произведении, в котором все части гармонируют между собою, *лучшего*, очень естественно, быть не может, но я привожу его потому, что он сам по себе представляет нечто целое и полное.

Мицери продолжает рассказывать чернецу впечатления, волновавшие его во время двух, трех дней его свободного странствования, без цели и намерения. Между прочим, он описывает следующее приключение:

...передо мной

Была поляна. Вдруг на ней
Мелькнула тень, и двух огней
Промчались искры... и потом

Какой-то зверь одним прыжком
Из чащи выскочил и лег,
Играя, навзничь на песок.
То был пустыни вечный гость —
Могучий барс. Сырую кость
Он грыз и весело визжал;
То взор кровавый устремлял,
Мотая ласково хвостом,
На полный месяц, — и на нем
Шерсть отливалась серебром.

Я ждал, схватив рогатый сук,
Минуту битвы; сердце вдруг
Зажглося жаждою борьбы
И крови...

Я ждал. И вот в тени ночной
Врага почуял он, и вой
Протяжный, жалобный, как стон,
Раздался вдруг... и начал он
Сердито лапой рыть песок,
Встал на дыбы, потом прилег,
И первый бешеный скачок
Мне страшной смертью грозил...
Но я его предупредил.
Удар мой верен был и скор.
Надежный сук мой, как топор,
Широкий лоб его рассек...
Он застонал, как человек,
И опрокинулся. Но вновь,
Хотя лила из раны кровь
Густой, широкою волной,
Бой закипел, смертельный бой!

Ко мне он кинулся на грудь,
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... Он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик,

Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...
Но враг мой стал изнемогать,
Метаться, медленней дышать,
Сдавил меня в последний раз...
Зрачки его недвижных глаз
Блеснули грозно — и потом
Закрылись тихо вечным сном,
Но с торжествующим врагом
Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу!

Согласитесь, что такой свежей, энергической поэзии давно вы не встречали.

Не могу не выписать из этой же поэмы еще одного небольшого отрывка, замечательного по оригинальности мысли и поэтической грации. Это — песнь *Золотой рыбки*. *Мицыри* рассказывает, что ему, в бреду горячки, представлялось, будто он лежит на дне прозрачной реки; над ним играли стада рыбок, и одна из них, покрытая золотой чешуей, напевала ему:

Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье,
И холод, и покой.

Я созову моих сестер:
Мы пляской круговой
Развеселим туманный взор
И дух усталый твой.

Усни, постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

О милый мой! не утаю,
 Что я тебя люблю,
 Люблю, как вольную струю,
 Люблю, как жизнь мою...

Я вышел за пределы письма и не смею распространяться об остальных стихотворениях Лермонтова: почти каждое из них есть дорогой перл в нашей современной литературе. Иное, как, например, «Три пальмы», отличается глубиной мысли и художественною полнотою создания; другое, как «Дары Терека», поражает мощною, энергическою фантазией; некоторые исполнены глубокого чувства, неподражаемой грации, но все запечатлены свежестью, оригинальностью таланта крепкого и самобытного.

В заключение прошу у вас позволения выписать вполне одну небольшую пьесу Лермонтова, имеющую глубокое современное значение. Это его

ДУМА

Печально я гляжу на наше поколение!
 Его грядущее — иль пусто, иль темно,
 Меж тем, под бременем познания и сомненья,
 В бездействии состарится оно.
 Богаты мы, едва из колыбели,
 Ошибками отцов и поздним их умом,
 И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
 Как пир на празднике чужом.

К добру и злу постыдно равнодушны,
 В начале поприща мы вянем без борьбы;

 Так тощий плод, до времени созрелый,
 Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
 Висит между цветов, пришлец осиротелый,
 И час их красоты — его последний час!

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
 Тая завистливо от ближних и друзей
 Надежды лучшие и голос благородный
 Неверием осмеянных страстей.
 Едва касались мы до чаши наслажденья,
 Но юных сил мы тем не сберегли;
 Из каждой радости, бояся пресыщенья,
 Мы лучший сок навеки извлекли.

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

И предков скучны нам роскошные забавы,
Их добросовестный, ребяческий разврат;
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Согласитесь, почтеннейший Фаддей Венедиктович, что это стихотворение есть страница из современной истории. Глубок философский вывод из ее фактов. Прочтя эту «Думу», есть над чем подумать и о чем призадуматься.

Благодаря издателям «Стихотворений» Лермонтова под каждую пьесу его находим мы год, в котором она писана. Самые слабые произведения — слабые, разумеется, относительно — означены 1836 годом. С 1837 <года> дарование поэта нашего мужает и крепнет постепенно... Нельзя ли в этом факте подметить утешительную разгадку глубокой тайны, скрывающей будущую судьбу русской поэзии? В 1837 году не стало Пушкина... Последние, умирающие звуки лиры его сливаются с первыми, юношескими песнями нового поэта...





С. П. ШЕВЫРЕВ

«Герой нашего времени».

Соч. М. Лермонтова

Две части. СПб., 1840

По смерти Пушкина ни одно новое имя, конечно, не блеснуло так ярко на небосклоне нашей словесности, как имя г. Лермонтова. Талант решительный и разнообразный, почти равно владеющий и стихом и прозою. Бывает обыкновенно, что поэты начинают лиризмом: их мечта сначала носится в этом неопределенном эфире поэзии, из которого потом иные выходят в живой и разнообразный мир эпоса, драмы и романа, другие же остаются в нем навсегда. Талант г-на Лермонтова обнаружился с самого начала и в том и в другом роде: он и одушевленный лирик, и замечательный повествователь. Оба мира поэзии: наш внутренний, душевный, и внешний, действительный, — равно для него доступны. Редко бывает, чтобы в таком молодом таланте жизнь и искусство являлись в столь неразрывной и тесной дружбе. Почти всякое произведение г-на Лермонтова есть отголосок какой-нибудь сильно прожитой минуты. При самом начале поприща замечательны эта меткая наблюдательность, эта легкость, это уменье, с какими повествователь схватывает цельные характеры и воспроизводит их в искусстве. Опыт не может быть еще так силен и богат в эти годы; но в людях даровитых он заменяется каким-то предчувствием, которым они постигают заранее тайны жизни. Судьба, ударяя по такой душе, приавшей при своем рождении дар предугадания жизни, тотчас открывает в ней источник поэзии: так молния, случайно падая в скалу, таящую в себе источник воды живой, отверзает ему исход... и новый ключ бьет из открытого лона.

Верное чувство жизни дружно в новом поэте с верным чувством изящного. Его сила творческая легко покоряет себе образы, взятые из жизни, и дает им живую личность. На исполнении видна во всем печать строгого вкуса: нет никакой приторной выисканности и с первого раза особенно поражают эта трезвость, эта

полнота и краткость выражения, которые свойственны талантам более опытным, а в юности означают силу дара необыкновенного. В поэте, в стихотворце еще более, чем в повествователе, видим мы связь с его предшественниками, подмечаем их влияние, весьма понятное: ибо новое поколение должно начинать там, где другие кончили; в поэзии, при всей внезапности ее самых гениальных явлений, должна же быть память предания. Поэт, как бы ни был оригинален, а все имеет своих воспитателей. Но мы заметим с особенным удовольствием, что влияния, каким подвергался новый поэт, разнообразны, что нет у него исключительно какого-нибудь любимого учителя. Это самое уже говорит в пользу его оригинальности. Но есть многие произведения, в которых и по стилю виден он сам, заметна яркая его особенность.

С особенным радушием готовы мы на первых страницах нашей критики приветствовать свежий талант при его первом явлении и охотно посвящаем подробный и искренний разбор «Героя нашего времени» как одному из замечательнейших произведений нашей современной словесности.

После англичан как народа, на своих кораблях, окрыленных парами, объемлющего все земли мира, — конечно, нет другого, который бы в своих литературных произведениях мог представить такое богатое разнообразие местности, как русские. В Германии, при скудном мире действительности, поневоле будешь, как Жан-Поль¹ или Гофман², пускаться в мир фантазии и ее созданиями несколько заменять однообразную бедность существенного быта природы. Но то ли дело у нас? Все климаты под рукою; столько народов, говорящих языками неузнанными и хранящих у себя непочатые сокровища поэзии; у нас человечество во всех видах, какие имело от времен гомерических до наших. Прокатитесь по всему пространству России в известное время года — и вы проедете через зиму, осень, весну и лето. Северные сияния, ночи жаркого юга, огненные льды морей северных, небесная лазурь полуденных, горы в вечных снегах, современные миру; плоские степи без одного пригорочка; реки-моря, плавно текущие; реки-водопады, питомицы гор; болота с одною клюквой; виноградные сады; поля с тощим хлебом; поля, усеянные рисом; петербургские салоны со всем щегольством и роскошью нашего века; юрты кочующих народов, еще не получивших оседлости; Тальони³ на сцене великолепно освещенного театра при звуках европейского оркестра; тяжелая камчадалка перед юкагирами, при стуке диких инструментов... И все это у нас, в одно время, в одну минуту бытия!.. И вся Европа под руками...

И через семь дней мы теперь в Париже... И где нас нет?.. Мы везде: на пароходах Рейна, Дуная, около берегов Италии... Мы везде — может быть, кроме своей России...

Чудная земля!.. Что, если бы можно было взлететь над тобою высоко-высоко и окинуть тебя вдруг одним взглядом!.. О том мечтал еще Ломоносов, но мы старика уж забываем⁴.

Все гениальные поэты наши сознавали это великолепное разнообразие русской местности. Пушкин после первого своего произведения, родившегося в чистой области фантазии, воскормленной Ариостом⁵, начал с Кавказа писать первую свою картину из действительной жизни... Потом Крым, Одесса, Бессарабия, внутренность России, Петербург, Москва, Урал питали попеременно его разгульную музу...

Замечательно, что новый поэт наш начинает также Кавказом... Недаром фантазия многих наших писателей увлекалась этою странною. Здесь, кроме великолепного ландшафта природы, обольщающего очи поэта, сходятся в вечной непримиримой вражде Европа и Азия. Здесь Россия, граждански устроенная, ставит отпор этим вечно рвущимся потокам горных народов, не знающим, что такое договор общественный... Здесь вечная борьба наша, незаметная для исполина России... Здесь поединок двух сил, образованной и дикой... Здесь жизнь!.. Как же не рваться сюда воображению поэта?

Привлекательна для него эта яркая противоположность двух народов, из которых жизнь одного выкроена по мерке европейской, связана условиями принятого общежития; жизнь другого дика, необузданна и не признает ничего, кроме вольности. Здесь наши искусственные, выисканные страсти, охлажденные светом, сходятся с бурными, естественными страстями человека, не покорившегося никакой узде разумной. Здесь встречаются крайности любопытные и разительные для наблюдателя-психолога. Этот мир народа, совершенно отличный от нашего, уже сам в себе поэзия: мы не любим того, что обыкновенно, что всегда нас окружает, на что мы нагляделись и чего наслушались.

Отсюда нам понятно, почему дарование поэта, о котором мы говорим, раскрылось так быстро и свежо при виде гор Кавказа. Картины величавой природы сильно действуют на восприимчивую душу, рожденную для поэзии, и она распускается скоро, как роза при ударе лучей утреннего солнца. Ландшафт был готов. Яркие образы жизни горцев поразили поэта; с ними смешались воспоминания столичной жизни; общество светское мигом перенесено в ущелья Кавказа — и все это оживила мысль художника.

Объяснив несколько возможность явления кавказских повестей, мы перейдем к подробностям. Обратим внимание по порядку на картины природы и местности, на характеры лиц, на черты жизни светской и потом сольем все это в характере героя повестей, в котором, как в средоточии, постараемся уловить и главную мысль автора.

<...> В двух главных повестях своих: «Бэле» и «Княжне Мери» — он изобразил две картины, из которых первая взята более из жизни племен кавказских, вторая — из светской жизни русского общества. Там черкесская свадьба с ее условными обрядами, лихие набеги внезапных наездников, страшные абреки, арканы их и казацьи, вечная опасность, торговля скотом, похищения, чувство мести, нарушение клятв. Там Азия, которой люди, по словам Максима Максимовича, «что реки: никак нельзя положиться!..» Но всего живее, всего поразительнее эта история похищения коня, Карагеца, которая входит в завязку повести. Она метко схвачена из жизни горцев. Конь для черкеса все. На нем он царь всего мира и посмеивается судьбе. Был у Казбича конь Карагез, вороной как смоль, ноги — струнки, а глаза не хуже, чем у черкешенки. Казбич влюблен в Бэлу, но не хочет ее за коня... Азамат, брат Бэлы, выдает сестру свою, лишь бы только отнять коня у Казбича... Вся эта повесть вынута прямо из нравов черкесских.

В другой картине вы видите русское образованное общество. На эти великолепные горы, гнездо дикой и вольной жизни, оно привозит с собою свои недуги телесные — плоды его искусственной жизни — и недуги душевные, привитые к нему из чужи. Тут пустые, холодные страсти, тут затейливость душевного разврата, тут скептицизм, мечтания, сплетни, интриги, бал, игра, дуэль... Как мелок весь этот мир у подножия Кавказа! Люди в самом деле покажутся муравьями, когда посмотришь на эти их страсти с высоты гор, касающихся неба. <...>

От очерка двух главных картин из кавказской и светской русской жизни перейдем к характерам. Начнем с побочных, но не с героя повестей, о котором мы должны говорить подробнее, ибо в нем и главная связь произведения с нашею жизнью, и идея автора. Из побочных лиц первое место мы, конечно, должны отдать Максиму Максимовичу. Какой цельный характер коренного русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования; который, при мнимой наружной холодности воина, наглядевшегося на опасности, сохранил весь пыл, всю жизнь души; который любит природу внутренно, ею не восхищаясь, любит музыку пули, потому что сердце его бьется при этом сильнее. Как

он ходит за больною Бэлою! Как утешает ее! С каким нетерпением ждет старого знакомца — Печорина, услышав о его возврате. Как грустно ему, что Бэла при смерти не вспоминала об нем! Как тяжело его сердцу, когда Печорин равнодушно протянул ему холодную руку! Как он верит еще в чувства любви и дружбы! Свежая, непочатая природа! Чистая, детская душа в старом воине! Вот тип этого характера, в котором отзывается наша древняя Русь! И как он высок своим христианским смирением, когда, отрицая все свои качества, говорит: «Что же я такое, чтобы обо мне вспоминать перед смертью?» Давно, давно мы не встречались в литературе нашей с таким милым и живым характером, который тем приятнее для нас, что взят из коренного русского быта. Мы даже посетовали несколько на автора за то, что он (132 стран., ч. 1) как будто не разделяет благородного негодования с Максимом Максимовичем в ту минуту, как Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею.

За Максимом Максимовичем следует Грушницкий. Его личность, конечно, непривлекательна. Это в полном смысле слова пустой мальчик... Он тщеславен. Не имея чем гордиться, он гордится своею серою юнкерскою шинелью. Он любит без любви. Он играет роль разочарованного — и вот почему он не нравится Печорину; сей последний не любит Грушницкого по тому же самому чувству, по какому нам свойственно не любить человека, который нас раздраживает и превращает то в пустую маску, что в нас есть живая сущность. В нем даже нет и того чувства, которым отличались прежние наши военные, чувства чести. Это какой-то выродок из их общества, способный к самому подлому и черному поступку. Автор примиряет нас несколько с этим созданием своим незадолго перед его смертью, когда Грушницкий сам сознается в том, что презирает себя.

Доктор Вернер — материалист и скептик, как многие доктора нового поколения. Он должен был понравиться Печорину, потому что они оба понимают друг друга. Особенно остается в памяти живое описание его лица (25 стран., ч. 2). — Оба черкеса в «Бэле», Казбич и Азамат, описаны общими чертами, принадлежащими этому племени, в котором единичное различие характеров не может еще дойти до такой степени, как в кругу общества с развитым образованием.

Обратим внимание на женщин, особенно на двух героинь, которые обе достались в жертву герою. Бэла и княжна Мери образуют между собою две яркие противоположности, как те два общества, из которых каждая вышла, и принадлежат к числу замечательнейших созданий поэта, особенно первая. Бэла — это дикое, робкое дитя

природы, в котором чувство любви развивается просто, естественно и, развившись однажды, становится незалечимой раной сердца. Не такова княжна — произведение общества искусственного, в которой фантазия была раскрыта прежде сердца, которая заранее вообразила себе героя романа и хочет насильно воплотить его в каком-нибудь из своих обожателей. Бэла очень просто полюбила того человека, который хотя и похитил ее из дому родительского, но сделал это по страсти к ней, как она думает: он сначала посвятил себя всего ей, он подарил дитя подарками, он услаждает все ее минуты; видя ее холодность, он притворяется отчаянным и готов на все... Не такова княжна: в ней все природные чувства подавлены какою-то вредною мечтательностью, каким-то искусственным воспитанием. Мы любим в ней то сердечное человеческое движение, которое заставило ее поднять стакан бедному Грушницкому, когда он, опираясь на свой костыль, тщетно хотел к нему наклониться; мы понимаем и то, что она в это время покраснела; но нам досадно на нее, когда она оглядывается на галерею, боясь, чтобы мать не заметила ее прекрасного поступка. Мы совсем не сетуем за то на автора: напротив, мы отдаем всю справедливость его наблюдательности, которая искусно схватила черту предрассудка, не приносящего чести обществу, имеющему себя христианским. Мы прощаем княжне и то, что она увлеклась в Грушницком его серою шинелью и занялась в нем мнимой жертвою гонений судьбы. Заметим мимоходом, что это черта не новая, взятая с другой княжны, нарисованной нам одним из лучших наших повествователей⁶. Но в княжне Мери это произошло едва ли из естественного чувства сострадания, которым, как перлом, может гордиться русская женщина... Нет, в княжне Мери это был порыв выисканного чувства... Это доказала впоследствии любовь ее к Печорину. Она полюбила в нем то необыкновенное, чего искала, тот призрак своего воображения, которым увлеклась так легкомысленно... Тут мечта перешла из ума в сердце, ибо и княжна Мери способна также к естественным чувствованиям... Бэла своею ужасною смертью дорого искупила легкомыслие памяти своей об умершем отце. Но княжна своею участью только что получила заслуженное... Резкий урок всем княжнам, у которых природа чувства подавлена искусственным воспитанием и сердце испорчено фантазиею! — Как мила, как грациозна эта Бэла в ее простоте! Как приторна княжна в обществе мужчин, со всеми рассчитанными ее взглядами! Бэла поет и пляшет потому, что ей хочется петь и плясать, и потому, что она веселит тем своего друга. Княжна Мери поет для того, чтобы ее слушали, и досадует, когда не слушают.

Если бы можно было слить Бэлу и Мери в одно лицо: вот был бы идеал женщины, в которой природа сохранилась бы во всей своей прелести, а светское образование явилось бы не одним наружным лоском, а чем-то более существенным в жизни.

Мы не считаем за нужное упоминать об Вере, которая есть лицо вставочное, не привлекательное ничем. Это одна из жертв героя повестей — и еще более жертва авторской необходимости, чтобы запутать интригу. Мы не обращаем также подробного внимания на два маленькие эскиза: «Тамань» и «Фаталист», при двух значительнейших. Они только служат дополнением к тому, чтобы развить более характер героя, особенно последняя повесть, где виден фатализм Печорина, согласный со всеми прочими его свойствами. Но в «Тамани» мы не можем без внимания пропустить этой контрабандистки, причудливого создания, в котором отчасти слились воздушная неопределенность очертаний Гетевой Миньоны, на что намекает и сам автор, и грациозная дикость Эсмеральды Гюго⁷.

Но все эти события, все характеры и подробности примыкают к герою повести, Печорину, как нити паутины, обремененной яркими крылатыми насекомыми, примыкают к огромному пауку, который опутал их своею сетью. Вникнем же подробно в характер героя повести — и в нем раскроем главную связь произведения с жизнью, равно и мысль автора.

Печорин 25-ти лет. С виду он еще мальчик; вы дали бы ему не более 23-х, но, взглядевшись пристальнее, вы, конечно, дадите ему и 30. Лицо его хотя бледно, но еще свежо; по долгом наблюдении вы заметите в нем следы морщин, пересекающих одна другую. Кожа его имеет женскую нежность; пальцы бледны и худы; во всех движениях тела признаки нервической слабости. Когда он сам смеется, глаза его не смеются... потому что в глазах горит душа, а душа в Печорине уже иссохла. Но что ж это за мертвец 25-летний, увядший прежде срока? Что за мальчик, покрытый морщинами старости? Какая причина такой чудесной метаморфозы? Где внутренний корень болезни, которая иссушила его душу и ослабила тело? — Но послушаем его самого. Вот что он сам говорит об своей юности.

В первой его молодости, с той минуты, когда он вышел из опеки родных, он стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти ему опротивели. Он пустился в большой свет — общество ему надоело; он влюблялся в светских красавиц, был любим, но их любовь раздражала только его воображение и самолюбие, а сердце оставалось пусто... Он стал учиться — и науки ему надоели. Тогда ему стало скучно;

на Кавказе он хотел разогнать свою скуку чеченскими пулями, но ему стало еще скучнее. Его душа, говорит он, испорчена светом, воображение беспокойно, сердце ненасытно, ему все мало, а жизнь его становится пустее день ото дня... Есть болезнь физическая, которая носит в простонародии неопрятное название собачьей старости: это вечный голод тела, которое ничем насытиться не может. Этой болезни физической соответствует болезнь душевная — *скука* — вечный голод развратной души, которая ищет сильных ощущений и ими насытиться не может. Это самая высшая степень апатии в человеке, проистекающей от раннего разочарования, от убитой или промотанной юности. То, что бывает только апатиею в душах, рожденных без энергии, восходит на степень голодной, ненасытной скуки в душах сильных, призванных к действию. Болезнь одна и та же, и по корню своему, и по характеру, но разнится только по тому темпераменту, на который нападает. Эта болезнь убивает все чувства человеческие, даже сострадание. Вспомним, как Печорин обрадовался было раз, когда заметил в себе это чувство после разлуки с Верою. Мы не верим тому, чтобы в этом живом мертвце могла сохраниться любовь к природе, которую приписывает ему автор. Мы не верим, чтобы он мог забываться в ее картинах. В этом случае автор портит цельность характера — и едва ли своему герою не приписывает собственного своего чувства. Человек, который любит музыку только для пищеварения, может ли любить природу?

Евгений Онегин, участвовавший несколько в рождении Печорина, страдал тою же болезнию; но она в нем осталась на низшей степени апатии, потому что Евгений Онегин не был одарен энергиею душевной; он не страдал сверх апатии гордостью духа, жаждою власти, которою страдает новый герой. Печорин скучал в Петербурге, скучал на Кавказе, едет скучать в Персию; но эта скука его не проходит даром для тех, которые его окружают. Рядом с нею воспитана в нем неодолимая гордость духа, которая не знает никакой преграды и которая приносит в жертву все, что ни попадается на пути скучающему герою, лишь бы только было ему весело. Печорин захотел кабана во что бы то ни стало — он его достанет. У него врожденная страсть противоречить, как у всех людей, страдающих властолюбием духа. Он не способен к дружбе, потому что дружба требует уступок, обидных для его самолюбия. Он смотрит на все случаи своей жизни как на средства для того, чтобы найти какое-нибудь противоядие скуке, его снедающей. Высшее его веселье — разочаровывать других! Необъятное ему наслаждение — сорвать цветок, подышать им минуту и бросить его! Он сам сознается, что чувствует в себе эту ненасытную

жадность, поглощающую все, что встречается на его пути; он смотрит на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую его душевные силы. Честолюбие подавлено в нем обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде — в жажде власти, в удовольствии подчинять своей воле все, что его окружает... Самое счастье, по его мнению, есть только насыщенная гордость... Первое страдание дает ему понятие об удовольствии мучить другого... Бывают минуты, что он понимает Вампира... Половина души его высохла, а осталась другая, живущая только затем, чтобы мертвить все ее окружающее... Мы слили в одно все черты этого ужасного характера — и нам стало страшно при виде внутреннего портрета Печорина!

На кого же он напал в порывах своего неукротимого властолюбия? На ком испытывает непомерную гордость души своей? На бедных женщинах, которых презирает. Взгляд его на прекрасный пол обнаруживает материялиста, начитавшегося французских романов новой школы. Он замечает в женщинах породу, как в лошадях; все приметы, какие ему нравятся в них, касаются только свойств телесных; его занимают правильный нос, или бархатные глаза, или белые зубы, или какой-то тонкий аромат... По его мнению, первое прикосновение решает все дело в любви. Если женщина дает ему только почувствовать, что он должен на ней жениться — прости любовь! Его сердце превращается в камень... Одно препятствие только раздражает в нем мнимое чувство нежности. Вспомним, как при возможности потерять Веру она стала ему дороже всего. Он бросился на коня и полетел к ней... Конь издох на пути — и он плакал, как ребенок, потому только, что не мог достичь своей цели, потому, что его неприкосновенная власть как будто была обижена. Но он с досадою припоминает эту минуту слабости и говорит, что всякий, взглянув на его слезы, отвернулся бы от него с презрением. — Как в этих словах слышна его непреклонная гордость!

Этому 25-летнему сластолюбцу подалось на пути его много женщин, но особенно замечательны были две: Бэла и княжна Мери.

Первую развратил он чувственно — и сам увлекся чувствами. Вторую развратил душевно, потому что не мог развратить чувственно; он без любви шутил и играл любовью, он искал развлечения своей скуке, он забавлялся княжною, как сытая кошка забавляется мышью... и тут не избежал скуки, потому что, как человек опытный в делах любви, как знаток женского сердца, он предугадывал заранее всю драму, которую по прихоти своей разыгрывал... Раздражив мечту и сердце несчастной девушки, он кончил все тем, что сказал ей: я не люблю вас.

Мы никак не думаем, чтобы прошедшее сильно действовало на Печорина, чтобы он ничего не забывал, как он говорит в своем журнале. Эта черта ни из чего не вытекает, и ею нарушена опять цельность этого характера. Человек, который, похоронив Бэлу, мог в тот же день засмеяться и при напоминании об ней Максима Максимовича только слегка побледнеть и отвернуться, — такой человек не способен подчинять себя власти прошедшего. Это душа сильная, но черствая, по которой все впечатления скользят почти неприметно. Это холодный и расчетливый *esprit fort**, который не может быть способен ни пленяться природою, требующею чувства, ни хранить в себе следов минувшего, слишком тяжкого и щекотливого для раздражительной его самости. Эти эгоисты обыкновенно берегут себя и стараются избегать неприятных ощущений. Вспомним, как Печорин закрыл глаза, заметив между раселинами скал окровавленный труп им убитого Грушницкого... Это сделал он затем только, чтобы избегнуть неприятного впечатления. Если автор приписывает Печорину такую власть прошедшего над ним, то едва ли это не с тем, чтобы оправдать несколько возможность его журнала. Мы же думаем, что такие люди, как Печорин, не ведут и не могут вести своих записок, — и вот главная ошибка в отношении к исполнению. Гораздо лучше бы было, если бы автор рассказал все эти события от своего имени: так искуснее бы он сделал и в отношении к возможности вымысла, и в художественном, ибо своим личным участием как рассказчика мог бы несколько смягчить неприятность нравственного впечатления, производимого героем повести. Такая ошибка повлекла за собою и другую: рассказ Печорина несколько не отличается от рассказа самого автора, — а, конечно, характер первого должен бы был отразиться особенною чертою в самом слоге его журнала.

Извлечем же в нескольких словах все то, что мы сказали о характере героя. Апатия, следствие развращенной юности и всех пороков воспитания, породила в нем томительную скуку; скука же, сочетавшись с непомерною гордостью духа властолюбивого, произвела в Печорине злодея. Главный же корень всему злу — западное воспитание, чуждое всякого чувства веры. Печорин, как он сам говорит, убежден в одном только: что он в один прегадкий вечер родился, что хуже смерти будто бы ничего не случится, а смерти не минуешь. Эти слова — ключ ко всем его подвигам: в них загадка всей его жизни. А между тем это душа была сильная, душа, которая могла совершить что-то высокое... Он сам в одном месте

* Умник (фр.). — Сост.

своего журнала сознает в себе это призвание, говоря: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы. Из горнила страстей пустых и неблагодарных я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений...» Когда взглянешь на силу этой погибшей души, то становится жаль ее, как одной из жертв тяжелой болезни века...

Исследовав подробно характер героя повести, в котором сосредоточиваются все события, мы приходим к двум главным вопросам, разрешением которых заключим свое рассуждение: 1) как связан этот характер с современною жизнью? 2) возможен ли он в мире изящного искусства?

Но, прежде чем разрешать эти два вопроса, обратимся к самому автору и спросим его: что он сам думает о Печорине? — Не даст ли нам он какого-нибудь намека на свою мысль и на ее связь с жизнью современною?

На 140-й странице 1-й части говорит автор:

«Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. — “Да это злая ирония”, — скажут они. — Не знаю».

Итак, по мнению автора, Печорин есть герой нашего времени. В этом выражается и взгляд его на жизнь, нам современную, и основная мысль произведения.

Если это так, стало быть, век наш тяжело болен — и в чем же заключается главный недуг его? Если судить по тому больному, которым дебютирует фантазия нашего поэта, то этот недуг века заключается в гордости духа и в низости пресыщенного тела! — И в самом деле, если обратимся мы на Запад, то найдем, что горькая ирония автора есть тяжкая правда. Век гордой философии, которая духом человеческим думает постигнуть все тайны мира, и век суетной промышленности, которая угождает наперерыв всем прихотям истощенного наслаждениями тела, — такой век этими двумя крайностями выражает сам собою недуг, его одолевающий. Не гордость ли человеческого духа видна в этих злоупотреблениях личной свободы воли и разума, какие заметны во Франции и Германии? Разврат нравов, унижающий тело, не есть ли зло, признанное необходимым у многих народов Запада и вошедшее в их обычаи? — Между этими двумя крайностями как не погибнуть, как не иссохнуть душе без питательной любви, без веры и надежды, которыми только и может поддерживаться ее земное существование?

Поэзия доносила нам также об этом ужасном недуге века. Проникните всею силою мысли в глубину величайших ее произ-

ведений, в которых она бывает всегда верна современной жизни и отгадывает все ее задушевные тайны. Что выразил Гете в своем Фаусте, этом полном типе нашего века, если не тот же недуг? Фауст не представляет ли гордость не сытого ничем духа и сластолюбие, соединенные вместе? Манфред и Дон-Жуан Байрона — не суть ли это обе половины, слитые в Фаусте в одно, из которых каждая явилась у Байрона отдельно в особом герое? ⁸ Манфред не есть ли гордость человеческого духа? Дон-Жуан не олицетворенное ли сластолюбие? Все эти три героя — три великие недужные нашего века, три огромные идеала, в которых поэзия сокупила все то, что в разрозненных чертах представляет болезнь современного человечества. Этими исполинскими характерами, которые создало воображение двух величайших поэтов нашего столетия, питается по большей части вся поэзия современного Запада, по мелочам изображая то, что в созданиях Гете и Байрона является в поразительной и великой целостности. Но в этом-то и состоит одна из многих причин упадка западной поэзии: то, что идеально велико в Фаусте, Манфреде и Дон-Жуане; то, что имеет в них значительность всемирную в отношении к современной жизни; то, что возведено до художественного идеала, — низводится во множестве французских, английских и других драм, поэм и повестей до какой-то пошлой и низкой действительности! Зло, будучи в себе нравственно безобразно, может быть допущено в мир изящного только при условии глубокого нравственного значения, которым несколько смягчается его само по себе отвратительное существо. Зло как главный предмет художественного произведения может быть изображаемо только крупными чертами идеального типа. Таким является оно в «Аду» у Данта, в «Макбете» Шекспира и, наконец, в трех великих произведениях нашего века. Поэзия может избирать недуги сего последнего главными предметами своих созданий, но только в широких, значительных размерах; если же она будет дробить их по мелочам, вникать во все подробности гниения жизни и здесь черпать главное вдохновение для маленьких своих созданий, тогда унизит она свое бытие, и изящное и нравственное, и сойдет ниже самой действительности. Поэзия допускает иногда зло героем в свой мир, но в виде титана, а не пигмея. Потому-то одни только гениальные поэты первой степени осиливали трудную задачу изобразить какого-нибудь Макбета или Каина ⁹. Не считаем за нужное прибавлять, что, кроме того, зло везде может быть введено эпизодически, ибо жизнь наша не из одного же добра складывается.

Великий недуг, отражающийся в великих произведениях поэзии века, был на Западе результатом тех двух болезней, о которых

я имел случай говорить, представляя читателям свой взгляд на современное образование Европы¹⁰. Но откуда же, из каких же данных у нас мог бы развиваться тот же недуг, каким страдает Запад? Чем мы его заслужили? Если мы в нашем близком знакомстве с ним и могли заразиться чем-нибудь, — то, конечно, одним только недугом воображаемым, но не действительным. Выразимся примером: случается нам иногда, после долгих коротких сношений с опасно больным человеком, вообразить, что мы сами хвораем тою же самою болезнью. Вот, по нашему мнению, где заключается разгадка созданию того характера, который мы разбираем.

Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада. В этих словах ответ наш на второй из двух вопросов, предложенных выше, на вопрос эстетический. Но не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident*. Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии — и в этом смысле герой нашего времени. Вот существенный недостаток произведения. С тою же самою искренностью, с какою мы сначала приветствовали блистательный талант автора в создании многих цельных характеров, в описаниях, в даре рассказа, — с тою же искренностью порицаем мы главную мысль создания, олицетворившуюся в характере героя. — Да, и великолепный ландшафт Кавказа, и чудные очерки горской жизни, и грациозно-наивная Бэла, и искусственная княжна, и фантастическая шалунья «Тамани», и славный, добрый Максим Максимович, и даже пустой малый Грушницкий, и все тонкие черты светского общества России — все, все приковано в повестях к призраку главного характера, который из этой жизни не истекает, все принесено ему в жертву — и в этом главный и существенный недостаток изобретения.

Несмотря на то, произведение нового поэта и в своем существенном недостатке имеет глубокое значение в нашей русской жизни. Бытие наше делится, так сказать, на две резкие, почти противоположные половины, из которых одна пребывает в мире

* Западный мираж (фр.). — *Сост.*

существенном, в мире исто русском, другая в каком-то отвлеченном мире призраков: мы живем *на самом деле* своею русскою жизнью — и думаем, мечтаем жить еще жизнью Запада, с которым не имеем никаких существенных соприкосновений в истории прошедшего. В нашей коренной, в нашей действительной русской жизни мы храним богатое зерно для будущего развития, которое, будучи удобрено одними только полезными плодами образования западного, без его вредных зелий, на нашей свежей почве может разрастись деревом великолепным; но в нашей мечтательной жизни, которую навевает на нас Запад, мы нервически, воображаемо страдаем его недугами и детски примериваем на лицо свое маску разочарования, у нас ни из чего не вытекающего. Потому-то мы во сне своем, в этом страшном кошмаре, которым душит нас Мефистофель Запад, кажемся сами себе гораздо хуже, нежели мы на деле. Примените это к разбираемому произведению — и оно вам совершенно будет ясно. Все содержание повестей г-на Лермонтова, кроме Печорина, принадлежит нашей существенной русской жизни; но сам Печорин, за исключением одной его апатии, которая была только началом его нравственной болезни, принадлежит миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада. Это призрак, только в мире нашей фантазии имеющий существование...

И в этом отношении произведение г. Лермонтова носит в себе глубокую истину и даже нравственную важность. Он выдает нам этот призрак, принадлежащий не ему одному, а многим из поколений живущих, за что-то действительное — и нам становится страшно, — и вот полезный эффект его ужасной картины. Поэты, получившие от природы такой дар предугадания жизни, как г. Лермонтов, могут быть изучаемы в своих произведениях с великою пользою относительно к нравственному состоянию нашего общества. В таких поэтах, без их ведома, отражается жизнь, им современная: они, как воздушная арфа, доносят своими звуками о тех тайных движениях атмосферы, которых наше тупое чувство и заметить не может.

Употребим же с пользою урок, предлагаемый поэтом. Бывают в человеке болезни, которые начинаются воображением и потом мало-помалу переходят в существование. Предостережем себя, чтобы призрак недуга, сильно изображенный кистию свежего таланта, не перешел для нас из мира праздной мечты в мир тяжелой действительности.





С. О. БУРАЧОК

Стихотворения М. Лермонтова

СПб., 1840

(Письмо к автору)

Имеет ли образ мыслей наших влияние на наши действия, стремления, горести, радости — на всю нашу жизнь? Без сомнения, наш образ мыслей производит владычное влияние на все наше. Но если образ мыслей наших ошибочен, ложен, тогда и все наши стремления, все дела, вся наша жизнь непременно ошибочны, ложны, и мы — страдаем. Образ мыслей — это наша философия: у каждого своя. Истинная философия — одна: ей должны подчиняться все частные философии — Ивана, Кузьмы, Данилы, Терентия, если Иван, Кузьма, Данило не хотят оплакивать горьких следствий своей ложной философии, т. е. ложного, своевольного образа мыслей.

Страдания, несчастья, беды, неудачи нашей жизни — это горы, овраги, камни, которые Промысл Божий ставит на ложных путях наших; ими он *отводит*, мешая нам продолжать ход по ложной дороге и мало-помалу наводит на дорогу прямую или близкую к прямой. А мы что делаем? — В пылу героизма бросаемся на гору; там изрежемся, исколемся, измучимся, хватаемся за всякую хворостинку, первая из них нам изменяет, и мы — стремглав летим в пропасть. Или, одушевляемые *молодечеством*, встретя непроходимый овраг, самоуверенно с разбега хотим перепрыгнуть его; смотришь — бедняга лежит на дне с разбитой головой. Или, встретя поперек дороги камень, мешающий проезду всего кортежа наших замыслов, сознаем в себе силы Атланта¹: «Давай схватим камень в охапку, сбросим за девять земель!» — и в изнеможении от бесплодных усилий падаем, изрыгая проклятия на камень.

Что ни говорите, а такой героизм — смешон, такое молодечество безрассудно! А если вспомним, чья отеческая рука ставит преграды на путях погибели, именно желая спасти от них, если вспомним, против кого мы геройствуем, молодечествуем, то наше геройство,

молодечество будут уже преступны! Но не в таком ли героизме и молодечестве проходит вся наша жизнь? Оглянемся кругом себя. И почему все это? Потому что нам так *кажется*, мы так *думаем*; всему злу вина — образ мыслей, философия! Сколько ни горячись мы, как ни бейся, сколько ни увертывайся, а надо согласиться, что первая обязанность каждого — быть *умным*, т. е. *уметь* судить о вещах здраво, изучать истинный *порядок* вещей — и быть еще *разумным*, т. е. жить во свете разума вечного. Тогда образ мыслей наших (философия) будет верен, поступки наши — верны, жизнь — верная, светлая, и мы — счастливы. «*Век живи, век учись!*» Дело чрезвычайно просто. Отчего же не так делается? — Это очень любопытно.

Есть на свете животное, из рода домашних скотов, его зовут: *Я*. Удивительная, ужасная тварь этот господин *Я*. Как жаль: ни Бэр, ни Брандт, ни Куторга² не потрудятся порядком разанатомировать, рассмотреть его в микроскоп! Представьте себе инфузорий, презренный прах, чуть-чуть заметный зоркому глазу, вооруженному «солнечным» микроскопом, — этот инфузорий всей землей ворочает и такие штуки куролесит, такие страшные, денноночные опустошения производит повсюду, что удивительно, как целая рать досужих охотников до сих пор не ополчится на этого лютого зверя и не затравит его, как зайца.

Но, пока гг. физиологи ополчатся на него своими пинцетами и ланцетами и ретивейшие из охотников вселенной ополчатся на него вилами и секирами, я охотно предложу для желающих краткое описание этого ужасного, опустошительного инфузория, сделанное одним очень немудрым неучем, который во всю свою жизнь только и делал, что наблюдал его. Фамилии не помню.

«Это животное, — говорит он, — нельзя назвать духом, потому что в нем вовсе нет разума, а пропасть ума. Нельзя назвать его и веществом, несмотря что у него есть тело; *Я* проникает все тело, властвует в нем, непобедимо в нем, окопалось им, как неприступными окопами; его нельзя добыть, не разрушив тела, нельзя выжить его оттуда иначе как смертью, но можно усмирить его блокадой, можно крепко стеснить его тесною осадой — на штурм не советую ходить, не сдастся; нет, довольно осадить, неусыпно стеречь все выходы, крепко стоять против всех вылазок; а его вылазки ужасны, зверски зlostны, ежеминутны. Но *Я* — страшный трус: чуть видит, что вы тут, что вы не спите, что меч ваш обнажен, — сейчас же и назад! Голодом, только голодом морить его; до смерти боится! Чем он голоднее, тем полезнее, мало-помалу он присмирееет, подчас прикинется даже мертвым — лукавый!.. не верьте, не прекращайте

вашего строгого надзора за ним! Но, доведя его до состояния “ручного” животного, до послушности домашнего скота, можно извлечь из него большие житейские пользы. Этот *Я* ужасно силен, ужасно гибок, сметлив — на все руки! С ним чудеса можно делать: только надо держать в ежовых рукавицах. Ко всему этому еще он страшный лясник; такой сиреной запоет вам, таким добреньким прикинется, так вас разжалобит... только слушайте! беда! Законопатьте уши *разбивным* мушкетером (молотком), проварите густой смолой или доброю замазкой замажьте!

Вы узнаете его по следующим признакам.

Начать с того, что он ужасный вор. Крадет все на свете, все чужое, если может, присваивает себе. Это его отличительное качество, родоначальник всех бесчисленных его погубительных пороков. Он крадет чужую жену, чужое доброе имя, славу, открытие, статью — все, все на свете, что только чужое, ему ужасно хочется *присвоить* себе во что бы ни стало; все пропадай, только бы ему было хорошо! Но этого мало. *Я* выходит на сцену жизни: добивается насмерть курений, поклонений, самого рабского служения — все подавай ему на жертву! Где только вы слышите клики своеволия, свободы, вольности, — знайте, это оно — *Я*! Одно слово “закон” приводит его в бешенство. Он сам хочет предписывать всему законы, сегодня так, завтра иначе, смотря по тому, что для него лучше.

Сознавая себя чем-то великим, оно ищет блеска, славы, грома торжеств. Геройство, молодечество, удайство, выскочка, отличие — вот его поприще, пища, услада: “Смотрите, каков *Я*! — знайте меня!” — кричит оно, подбоченясь и высокомерно озираясь вокруг себя. Стать головой выше всех, где бы ни было, как бы ни было — ему все равно, только бы стать. Оно питается всем, везде находит себе пищу. В кулачном бою и в литературе, в презрении богатств и в скоплении богатств всех видов и родов, в лохмотьях нищего и в разряженной щеголихе, в игре в бабки и в политике, с Диогеном в бочке и с Алкивианом в кругу прелестниц — *Я* первый, *Я* всех выше, все мое, и все — мне!

В то же время, разумеется, этот *Я* — сама зависть! До того, что такой же ломоть черного хлеба в *чужой* руке ему кажется и белее, и слаще, и толще. Он *горд*, надут собой, как пустой пузырь воздухом; *зол* как василиск; но, зная очень хорошо, что люди презирают *чужую* зависть, гордость и злость, *Я* всячески их прячет — и вы всегда услышите: “Согласен, *Я* многого не знаю, во мне есть много недостатков, но зато *Я* не *завистлив*, не *зол*, не *горд*!” Где это говорят, там-то и ищите всего такого, хотя бы даже в самих себе: нужды нет.

Этот Я самолюбив как черт, от которого и напутствуется демонским самолюбием. Он все любит лишь для себя: жену, друга, службу, удовольствие, литературу! Нет вещей, существ, которых бы Я пощадил и не приносил в жертву своему самолюбию.

Этот Я — преленивое животное! Всякий труд — его в ужас приводит! Но поманите отличием, геройством, молодечеством — он готов себе двадцать раз шею сломить, вынести сорок чахоток, задохнуться в трехдюймовом корсете, только бы другие сказали: “Ах!”. Но сколько он ленив на бескорыстный труд, столько же неумоим на ловле удовольствий, ненасытен к наслаждениям; тут он не разбирает средств: только бы забавляло, только бы шумело в ушах, играло в глазах да беспрестанно переменялось: “Нового! новенького! животрепящего свежестью!” Резня, ссора, драка, сплетня, клевета, интрига — все ему по вкусу, самые грязные, ужасные, *раздираемые* сцены, — были бы только “новенькие”: о, он во всем найдет поэзию, все проглотит с жадностью, все обгложет до костей.

А какой лжец этот Я! Что ступит, то солжет, слукавит, притворится, обманет, сольстит, обольстит. Да как же иначе и быть ему: сказать правду значило бы показать себя, каков он есть, т. е. ужаснуть собой. Зато и “правда” колет его как стальной спицей, ест как дым, терзает как тупая пила; правду он до смерти ненавидит: попробуйте коснуться хоть лебяжьим перышком правды до его самолюбия — увидите, какой неистовый подымет рев! Довольно одного этого: мы уже предвидим в нем скопище всех возможных страстей, неистовств, беснований. Например...»

Прекращаю выписки: их много еще осталось — в другое время dokonчу; теперь с нас будет и этого. Какое страшное чудовище! В каком неприступном мраке оно гнездится! Какое дикое, злое, гнусное, величавое, блистательное, любезное, ленивое и неумоимое, злое и ласковое, гордое и льстивое, — о, ненавистное!

— Да кто же оно, кто этот ненавистный Я?

— Это — я, ты, он, она, оно, мы, вы, они, оне!

— Боже мой! Как это можно!

— Да точно так! — Присмотритесь, осяжите хорошенько, по возможности без самолюбия. «Кивните не на Петра, а на себя!»³ — и вы увидите.

С этим-то чудовищем мы родимся, проводим целую жизнь, и разве смерть убьет его... Но много и таких несчастных, которые, добровольно быв заодно с ним при жизни, совершенно преобразуются в него по смерти — и уже никакое могущество не спасет их от вечного страдания.

Много есть в человеке прекрасного, божественного: все это Божий дар — не наше, хотя *Я* и то присваивает себе и, как тарантул, отравляет своим ядом все, к чему ни прикоснется. Все прекрасное в человеке, все, чем украшается жизнь, история, все это снисходит свыше тройственной силою добра, истины и любви. Борьба свирепого *Я* с ними наполняет все минуты жизни, все страницы истории человечества. В каждое столетие эта борьба склоняется то на ту, то на другую сторону; так будет продолжаться до совершенной победы добра над злом. Наше столетие исключительно склонилось на сторону *Я*: посмотрите на необъятные разливы его в себе и кругом вас во всем. Это преобладание *Я* особенно выразилось в литературе XIX века и убило поэзию повсеместно. Поэзии нет! А как и мы считаем за честь и долг подражать своим наставникам, то и у нас. Но у нас это — наносное, привитое, вовсе несродное кореным элементам нашей народности, так дивно сохраненной промыслом в течение целого тысячелетия.

Перед нами «Стихотворения М. Ю. Лермонтова». Это замечательный стихотворец, очень и очень не последний, может быть первый из нынешних «стихотворцев». Стих славный, стальной: он и гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли. Но отличительное достоинство этого стиха, которым он едва ли не превосходит все русские стихи: в нем столько слов, сколько нужно их для полного и ясного выражения мысли. Стихотворец, кажется, и не думает о рифме, не разжижает для полного счета стоп своего стиха вставными ненужными словами. Ежели совершенный стих должен в чтении сохранять всю естественность и свободу прозы — а это действительно так, — то стих Лермонтова очень близок к совершенству.

Другое достоинство этого стиха — чистота, скупость на риторические орнаменты, даже иногда бедность их. Он совершенно противоположен стиху Бенедиктова⁴, увешанному метафорическими серьгами, браслетами, фероньерками, где брильянтовыми, а где, и большею частью, стразовыми, оттого что в них иногда, за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических⁵ гранях стиха, — «вода», простая стеклянная вода! Стих Бенедиктова — девочка: сформируется, довоспитается, образуется — будет хорошенькая. Стих Лермонтова — мальчик, рослый, плечистый, себе на уме. Редко он резвится, еще реже он играет теми миленькими пустячками, в которых многие находят поэзию поэзии.

— А когда так, то чего ж еще требовать, Россия может гордиться отличным поэтом?..

— «Впредь утро похваляю, как вечер уж наступит!»⁶. Одного захвалили наповал⁷, побережем хоть тех, которые целы еще. Послушайте, умный поэт! Пока стихи ваши были в вашей портфёли, они были неприкосновенны для критики. Вы их пустили в свет — не угодно ли вам стать поодаль и вместе с нами посмотреть на них глазом постороннего. Это, право, стоит труда.

Стих мы видели; сохраните его навсегда таким — и на первой же выставке покажем его всей Европе. Теперь посмотрите, что в этом стихе содержится: его *мысль, содержание* — его душу.

В книжке 168 страниц и 27 статей. Не бросаясь в крайности, придержимся середины, прочтемте XVI статью:

ЖУРНАЛИСТ, ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ

<.....>

О чем писать? Восток и юг
 Давно описаны, воспеты;
 Толпу ругали все поэты,
 Хвалили все семейный круг,
 Все в небеса неслись душою,
 Взывали с тайною мольбою
 К N. N., неведомой красе, —
 И страшно надоели все.

Вы сущую правду сказали, умный поэт, вам «не о чем писать», а все журналисты виноваты! Бегайте их! Не будь ежемесячной повинности, оброка, поставки стихов к сроку, вы бы, может быть, добровольно написали целую поэму; а из-под неволи: «Пиши! Дай стихов!» — да еще стихов по ихней теории, чтоб были *могучие, раздирательные*, без всякой цели, а пуще всего — непременно в честь и славу Я, которое терпеть не может «нравственных сентенций», «нравоучений» или, что одно и то же по новейшему толкованию, «китайского духа»⁸. Да ко всему этому чтоб были еще и новенькие, с новою оригинальною мыслию. *Ничто не ново под луною!* Данные все те же от создания мира — где же набраться новенького! Поневоле бросишься в свое Я, оно теперь гигантски шагает, молодеет, новеет, свобода у него полная; софизмы, призраки, все, что идет наперекор всему признанному за истинное здравым смыслом всего человечества, — одним словом, полный простор: пиши что душе угодно, только бы не совпадало с тем, о чем прежде писали, — и будет оригинально. Эти гг. эстетики журнальные решительно сбили с толку поэтов своими гасовыми теориями. «Маяк» говорил

уже об этом (Ч. IV, гл. IV, ст. IV)⁹. Они-то довели и вас, умный поэт, до печатного сознания, что вы не знаете «о чем писать», что вам недостает содержания. Посмотрим.

<.....>
 О чем писать?.. Бывает время,
 Когда забот спадает бремя,
 Дни вдохновенного труда,
 Когда и ум и сердце полны,
 И рифмы дружные, как волны,
 Журча, одна вослед другой
 Несутся вольной чередой.
 Восходит чудное светило
 В душе проснувшейся едва:
 На мысли, дышащие силой,
 Как жемчуг нижутся слова...
 Тогда с отвагою свободной
 Поэт на будущность глядит,
 И мир мечтою благородной
 Пред ним очищен и обмыт.
 Но эти *странные творенья*
 Читает дома он один,
 И ими после без зазренья
 Он затопляет свой камин.
*Ужель ребяческие чувства,
 Воздушный, безотчетный бред
 Достойны строгого искусства?
 Их осмеет, забудет свет...*

Как светло, как все это прекрасно! И как редко такое самосознание в поэтах, такой дар самокритической оценки. Остается желать, чтоб поэт был неумолимо послушен своему критическому чувству и при первой его невыгодной цензуре — в огонь. Но далее смотрите, как *Я* выходит из стихов:

Бывают тягостные ночи

 Болезненный, безумный крик
 Из груди рвется — и язык
 Лепечет громко без сознанья
 Давно забытые названья;
 Давно забытые черты
 В сиянье прежней красоты
 Рисует память своевольно:

В очах любовь, в устах обман —
И веришь снова им невольно,
И как-то весело и больно
Тревожить язвы старых ран...
Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
*То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно черных
И ложно радужных надежд.*
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору:
Неумолим я и жесток...
Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решусь показать...
Скажите ж мне, о чем писать?

Итак, поэт, вам не о чем писать? — Вы это говорите не шутя, настойчиво, повторяете не раз. Итак, вы делали ваши поиски в мрачной стране *Я* и за пределами этого мрака ничего более не видите? Ежели это так, то я согласен, что вам не о чем писать: вы точно ничего не видите — потому именно, что сидите упорно в потемках *Я*; это ужасное *Я* и не вам чета людей слепило. Но кто же вам дал право думать, что если вы не видите, то уж ничего и нет. За странюю мрака есть страна света — зачем вы туда нейдете? Там, во свете и при свете, вы увидите чудные тайны мироздания, устроенного по чертежу добра, истины и красоты. Проникнутые светом и любовью, вы не поспеете пером за быстротой потока поэзии чистой, небесной, который каскадом ринется из глубины сердца. Там царство поэзии, там ее ищите. В мрачной стране *Я* нет поэзии, там может быть лишь художественность блестящая, но мертвая, безжизненная. Моральные дети, воспитанные в школе *Я*, обрадуются ей, станут вам рукоплескать, умолять: «Пишите!» — отвернитесь, заткните уши, последуйте собственному критическому чувству и спасите себя от тяжкого отчета перед Богом

и потомством за злоупотребление великого дара, дара быть посредником между небом и землей; и если вы не можете (потому что не хотите) быть таким посредником, то уж не делайте из себя посредника между *Я* и землей, которые и без вас составляют одно и вас с собой погубят.

Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Не предавайте вы позору,

не только «неприготовленному взору» — никому на свете. И вот почему.

Для неприготовленного — это пагуба. Для подготовленного — противно. Видите, в чем дело: есть пороки — страсти сердца, и есть пороки — страсти ума. Все сердечное, хотя бы и порочное, так окрашивается сердечностью, что сколько вы его ни позорьте, только покажите, сейчас оно проберется в чужое сердце. Как бы вы ни хотели их позорить, но прежде всего вы должны описать их как они есть, как они кажутся; а они всегда нам являются в обольстительном виде и тем обольщают.

Напротив, пороки — страсти ума должно позорить, выставлять как они есть, потому что они подлежат расправе ума, который, убедясь в их лживости, пагубе, несообразности, легко может их отвергнуть, — по крайней мере, не заразится. Пороки ума — смешны: гордость, тщеславие, упрямство, молодечество и пропасть их. Пороки сердца — жалки, увлекают зрителя к состраданию: это самое малое! Вообще же, они прямо берутся за сердце, которое в нас так предано, так заодно с *Я*.

Понимаю жалкую уверенность романистов — жрецов *Я*. Живо рисуя сердечный быт *Я*, они уверены в успехе: чье *Я* не откликнется на голос *Я*? Но таким отвечаю вашими же стихами:

Скажите ж мне, о чем писать?
И для чего? — К тому ли,
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?
О нет! преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю!

Честный, благородный человек, — дайте вашу руку! Русские писатели и критики! Затвердите эти умные, превосходные стихи, и вы перестанете коситься на «Маяк» и швырять в него камешками из-за угла!

Но будемте откровенны, честный поэт, вы сделали много: вы превзошли стихом всех наших стихотворцев, и самого Пушкина. Большую связку лавров они купили ценою, которую вы назвали «преступною»! Вы дали честное слово не служить с этой стороны сластолюбцу Я и в этом собрании ваших стихотворений почти сдержали его. Но и за всем три четверти ваших стихотворений написаны по диктовке и принесены в жертву тому же Я, только с другой стороны. Статья чрезвычайно важная, потому что современная: многие идут по той же самой дороге. Не доскучайте пересмотреть со мною хладнокровно содержание лучших ваших стихотворных статей.

ДУМА

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания (?) и сомненья,
В бездействии состарится оно.
 Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом,
И жизнь уж нас томит, как ровный путь *без цели*,
 Как пир на празднике чужом.
 К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы.
.....

Что это такое? Это живая картина живущих в Я. Вы, гонители всяких «сентенций», особливо «нравственных сентенций», — посмотрите, здесь что стих, то сентенция, но сентенция на голос Я. Это исповедь нашего юного, могучего, девственного поколения.

Его грядущее — и пусто и темно.

Именно потому, что оно гнездится в мрачной стране Я и не хочет знать другой страны — не-Я, где свет и жизнь.

Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.

О, это бремя познаний только кажется ему веским, а в самой вещи оно по своей пустоте — призрак «невесомый». Две-три любвишки, две-три дружбы, запитые на шампанском, две-три несбывшиеся надежды производства, веселого бала, предпринятого волокитства — вот элементы юношеской опытности и разочарования, которые эти господа так смело называют *бременем познаний и сомнений*, от которых так смело делают посылку на все человечество, на всю жизнь.

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом.

То-то и есть, когда бы мы слушали *ошибки отцов* и *позднюю их опытность*, мы были бы богаты, а то мы все это такое считаем лишь за «нравственные сентенции» — зеваем, когда говорят про них, и с безгласной азбуки начинаем переделывать все дурачества *Я* заново; смерть застает нас за складами, тогда как, изучая опыты отцов, мы бы все это могли кончить в несколько ранних уроков, прямо бы узнали *Я* и, не плутая по его распутиям, блаженно устремились бы по путям света и жизни. <...>

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
 Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
 Над промотавшимся отцом.

Видите, любезный поэт, вы начали прозревать пустоту и ничтожность *Я* и его дел в человеке и его мороченья над человеком. Вы указали две-три раны, а их миллионы, и в тысячу крат более смертельных, но где же бальзам и для двух-трех ран? — Или вы не врач, а только прохожий, который тросточкою тычет в гниющие члены человечества? Или вы боитесь, веря своим недозрелым учителям, которым и вы давеча прочли такой поучительный урок, вы боитесь, что давать бальзам и читать нравоучения — одно и то же; посмотрите, в какой прекрасной одежде пустили вы *мрачные*, отрицательно-истинные *сентенции*, мысли свои; оденьте хоть так *светлые*, положительно-истинные мысли, и они произведут общий восторг, потому что в сущности их есть уже сила, свет, и жизнь, и красота, которые невольно движут, озаряют, живут и радуют

сердце сами по себе, независимо от художественной одежды, которая то же самое производит в Я — и через Я опять в сердце.

Чтоб окончательно убедить вас, честный и умный поэт, что вы только начали прозревать в безумие, пустоту Я и еще не прозрели окончательно, еще не отложились от служения ему, что вы еще не поэт, а только художник, подающий огромные надежды, могущие и не сбыться, — посмотрите вкратце другие ваши статьи. Только, Бога ради! понимайте меня так, как я говорю, не придавайте — как делают другие — моим словам того значения, которого в них нет и быть не может. И если вы не поставили себе в труд прочесть прежние критические статьи «Маяка», с которыми и эта статья имеет тесную и неразрывную связь, то, надеюсь, вы вполне если не согласитесь со мной, то отдадите справедливость чистоте моих побуждений: т. е. что я хотел только передать вам мое убеждение, а не чернить и оскорблять вас.

1-е ЯНВАРЯ

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
 При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
 Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
 Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе *старинную мечту*
 Погибших лет *святые* звуки.

Опять ряд «сентенций»! — Резкое обличение Я с другой точки зрения: посмотрим же, что это за *старинная* мечта? Что за святые звуки погибших ваших лет, которые вы, поэт, «ласкаете в душе»?

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к *недавней старине*
 Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места: высокий барский дом
 И сад с разрушенной теплицей;
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
 Вдали туманы над полями.

В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листья
Шумят под робкими шагами.

И страшная тоска теснит уж грудь мою*:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей (детской?) создание
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Так царства дивного всесильный господин —
Я долгие часы просиживал (ребенком?) один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно среди морей
Цветет на влажной их пустыне.

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!

Жаль! Напрасно! С больными не так поступают. Они, и вы, и все — подданные того же Я. Сперва спасите себя от власти его, тогда увидите, что и с ними надо делать. Заметьте, поэт, какие бесподобные описания у вас, — но все это лишь пластика, художественность**, принесенная в жертву Я, выглянувшему, как в три окна, в три последние стиха. Идем далее.

И СКУЧНО И ГРУСТНО

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

* Помните, вы сейчас сказали: *и вижу я себя ребенком*; мы ждем от вас рассказа о делах и чувствах вашего детства.

** См. «Маяк», часть IX, глава IV, стр. 35 и далее¹⁰.

Любить?.. но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка!

Нет, мой поэт, я не согласен с вами: жизнь совсем не шутка, и уж вовсе не такая, как вы говорите. Из всех тайн мироздания тайна жизни человеческой — высочайшая тайна Божией премудрости; и эта тайна полураскрыта человеку откровением; и воображение гаснет, и ум исчезает в беспредельной глубине и красоте этой великой тайны.

Но если вы говорите о жизни *Я* и в *Я* — дело другое! я согласен с вами. Жизнь в пустом *Я* — удивительное противоречие с нашим кичливым разумом, который хвалится, будто все знает и во всем избирает лучшее, а между тем пресмыкается в погибельном раболепстве этому *Я*. Жизнь в *Я*, конечно, и пустая, и глупая, но не шутка, а разве плачевная шутка, оканчивающаяся погибелью *Я* и всего его царства, и всех его подданных.

В себя ли заглянешь?..
И радость, и муки, и все там ничтожно.

Не все там ничтожно. Есть там чудный образ Божий или, лучше, следы разбитого образа. Но и самые эти следы в духе — удивительны! Ежели вы, поэт, видели, что там *все* ничтожно, значит, опять вы сталкивались только с *Я*, а об нем мало сказать — *ничтожно*.

Не хотел бы я видеть в ваших прекрасных стихах вот таких выражений:

Любить... на время — не стоит труда!

Мало! *Любить на время* — просто порок. В поэзии таким вещам и места нет: разве как тень может художник употребить их в своей картине. Но в таком виде, как тут, нельзя.

А вечно любить невозможно.

Не все то невозможно, что кажется таким. Для *Я*, конечно, это невозможно. Переменчивость, измена — в числе непреходящих атрибутов *Я*.

Прекрасная вещь у вас, поэт, «Бородино». Но Бородино — такая колоссальная поэма, что простому усачу даже не понять колоссальных ее элементов. Об этой вещи надо писать огневым пером Ф. Н. Глинки¹¹. Вы сделали большую ошибку, что не взяли труда на себя, а поручили усачу. Это произведение было бы в тысячу крат выше и «Песни про царя Ивана Васильевича» и «Мцыри» — двух серьезных поэм, где вы вполне показали себя и которые мы с вами повнимательнее пересмотрим; только наперед позвольте заметить вам: статьи, в которых вы особенно слабы, это «Русалка», «Еврейская мелодия»; вовсе не хотел бы я видеть ни в чем собрании стихотворений таких вещей, как «Расстались мы...», «Ребенку», «Благодарность», особенно же «Дары Терека». Скажите, какая поэзия может быть в тех картинах, где вы представляете, что Терек несет с собой и дарит Каспию — что же? — два трупа утопленников: кабардинца и казачки, разбухшие, посинелые, обрюзглые, безобразные трупы, — и будто Каспий с жадностью хватает труп казачки:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись *влагой* страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный, —
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви.

Воля ваша, эта картина столько же эстетически верна и красива, как и сия:

Борей наш дует,
Борей наш плюет,
И сильно под бока прохожего он сует¹².

«Олицетворения» природы надо делать с выбором и осторожно. Всю природу нельзя олицетворять страстями человеческими. На это есть скоты и звери: и посмотрите, как славно Крылов этим воспользовался. Его олицетворения нигде не бьют по эстетическому вкусу и чувству.

МОЛИТВА

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Как живой родник в пустыне, так эти двенадцать строк в вашей книге. Душа сладко отдыхает за вами от бурь, от ужасов, тревог, заполонивших остальные статьи. Нет, виноват, еще есть две: другая «Молитва»¹³ и «Ветка Палестины». Автор, неоспоримо, мог бы первенствовать в этом роде, но дух времени требует, как выразился Гете, *поэзии лазаретной*¹⁴, и автор видимо позволяет ей увлекать себя: как бы хорошо ему пригодился его же собственный совет:

НЕ ВЕРЬ СЕБЕ

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...
Оно — тяжелый *бред* души твоей *больной*
Иль *пленной* мысли *раздраженье*.
В нем признака *небес* напрасно *не ищи*:
То *кровь* кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в *заботах* истощи,
Разлей *отравленный* напиток!
.....
Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли *страсть* с грозой и вьюгой,
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею *бешеной* подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И *гнию душевных ран* надменно выставлять
На диво *черни* простодушной.

*Какое дело нам, страдал ты или нет?
 На что нам знать твои волненья,
 Надежды глупые первоначальных лет,
 Рассудка злые сожаленья?
 Взгляни: перед тобой играючи идет
 Толпа дорогою привычной;
 На лицах праздничных чуть виден след забот,
 Слезы не встретишь неприличной.*

А между тем из них едва ли есть один,
 Тяжелой пыткой не измятый,
 До преждевременных добравшийся морщин
 Без *преступленья* иль утраты!..
 Поверь: для них *смешон* твой плач и твой *укор*,
 С своим напевом заученным,
 Как разрумяненный трагический актер,
 Махающий мечом *картонным!*

Оборотите, поэт, такой совет прекрасный к самому себе! Вам он потому более необходим, что дар истинной поэзии, право же, не так легкомысленно дается, как легкомысленно иногда он употребляется для добычи горсточки удивления толпы и рукоплескания журналистов. Смотрите, здесь вы гоните в людях *Я* своим презрением, которого он точно заслуживает. Но верьте, это не лучший способ лечить *гной душевных ран* человечества. Надобно бояться, чтоб и самому не попасть в *разрумяненные трагические актеры с мечом картонным*. Почувствовав *отравленный напиток* — лучше *разлейте* его. *Кипяток крови* не есть вдохновение; *раздражение мысли, плененной* какою-нибудь страстью, не есть вдохновение; *тяжелый бред души больной* не считайте за вдохновение, потому что *Я* принимает вид искусителя, но у одного — дыхание холода, бури, смерти, разрушенья, у другого — дыхание тепла, мира, жизни и назидания. Только по этому дыханию можно различать *Я* от *не-Я*. Прекрасный совет подаете вы всем современным поэтам:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
 Открыть в душе давно безмолвной
 Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный,—
 Не вслушивайся в них; не предавайся им,
 Набрось на них покров забвенья:
 Стихом размеренным и словом ледяным
 Не передашь ты их значенья.

Да, что на сердце, то и на словах; а сердце наше там, где наше сокровище — предмет любви. Коль скоро *Я* — наше сокровище, то *стих размеренный* и *слово ледяное* способны выражать лишь мрачные дела *Я*. Пробивается иногда в душе, одержимой *Я*,

...неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный.

Но вы, поэт, велите:

Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья.

Боже вас сохрани! Этот чудный родник — дыхание Духа жизни: и вы еще велите задушить его покровом забвенья.

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно... —

невольно повторить с автором.

В «Песни про царя Ивана Васильевича» русская жизнь, русский молодецкий говор. <...>

— За что ты убил моего любимого опричника? — спрашивает царь.

— Я убил его вольной волею,
А за что, про что — не скажу тебе,
Скажу только Богу единому.
Прикажи меня казнить... —

отвечал Калашников царю. Отвечает ему царь:

...ступай, детинушка,
На высокое место лобное
Сложи свою буйную головушку.
Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю надеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моею милостью...

Как на площади народ собирается,
Заунывный гудит-воет колокол,
Разглашает всюду весть недобрую.

По высокому месту лобному,
 Во рубаше красной с яркой запонкой,
 С большим топором наостренным,
 Руки голые потираючи,
 Палач весело похаживает,
 Удалого бойца дожидается.

.....
 И казнили Степана Калашникова
 Смертью лютою, позорною;
 И головушка бесталанная
 В крови на плаху покатила!

Такие страницы, сказал Сегюр¹⁵, не достойны даже истории, не только поэзии. Но вы не виноваты: дух времени требует своих картин. Гении, которых вы изучали, которым, по порядку вещей, вы подражаете, сами предпочтительно воспевали подобные сцены кровавого, бурного молодечества. Говоря от души:

— о чем писать?

вы живо чувствовали, что подобные сюжеты недостойны поэзии, но в то же время чувствовали, что такая поэзия будет доступнее для современного поколения,

Чье грядущее — иль пусто, иль темно;

для тех людей, которые

К добру и злу постыдно равнодушны,

хотя все-таки предпочитают живописание картин зла. Вы чувствовали это все — и, по долгу подражателя и по праву каждого автора — желать, чтоб он «читался и нравился» современникам, — вы уступили непобедимой силе.

По этой же самой уступке вы написали: «Дума», «Русалка», где есть утопленник, «Не верь себе», «Еврейская мелодия», где есть «дикая песнь... я слез хочу... разорвется грудь от муки... кубок смерти, яда полный»; «Три пальмы», где караван срубил и сжег единственные три благодетельные пальмы, в песчаной пустыне закрывавшие колодец с водой; «Дары Терека», где есть два утопленника, «1-е января», «Казачья колыбельная песнь», где мать напевает будущему казаку про его будущий разгул и удалство. «Журналист, читатель и писатель»,

где все есть. «Воздушный корабль», где есть молодец из молодцов — Наполеон. — «И скучно и грустно», где все есть. «Ребенку», «Отчего». «Благодарность». «Из Гете». После всех этих песней во славу *Я* как отрадно прочесть следующее одинокое, как пальма в пустыне:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

*Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.*

Скажите же, кто вам мешает усердною молитвою, вечною враждой и отвержением *Я* призвать навсегда в душу свою дух мира, счастье? Кто мешает всегда видеть в небесах Бога — и мирить своих собратий с Богом, с жизнью, с людьми? — Скажите, кто вам мешает следовать истинному призванию поэта: быть оракулом и благодетелем современников и благословением потомства? Вы сами видите, что можете, — почему же не хотите? Вы скажете, нельзя же писать картин все одним светом? — И я вам скажу, и невозможно: куда мы денемся с своим тенистым *Я*, оно вечно с нами. Нет, пишите не картину для теней, а тени для картины, сколько ей нужно. Перестаньте ребят удивлять ребячеством, которое вы же лучше всех оцениваете! Предоставьте эту честь дюжинным певцам, которым недостает сил разорвать паутинные оковы подражания.

Займемтесь теперь самым капитальным вашим произведением, поэмой «Мцыри»*.

* *Мцыри* — на грузинском языке значит «неслужащий монах», нечто вроде «послушника».

Вступление — очерк разрушенного грузинского монастыря — хорош; происшествие, случившееся некогда в этом монастыре, составило поэму.

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису подъезжал;
Ребенка пленного он вез.
Тот занемог, не перенес
Трудов далекого пути;
Он был, казалось, лет шести;
Как серна гор, пуглив и дик
И *слаб* и гибок, как тростник.
Но в нем мучительный *недуг*
Развил тогда *могучий дух*
Его отцов.

Надоел этот *могучий дух!* Воспевания о нем поэтов и мудрования о нем философов — удивительно жалки и приторны. Что такое могучий дух? — Это дикие движения дикой натуры человека, не вышедшего еще из состояния животного, в котором *Я* свирепствует необузданно.

Могучий дух в медведе, барсе, василиске, Ваньке Каине, Картуше¹⁶, Робеспьере, Пугачеве, в диком горце, в Александре Македонском, в Цесаре, Наполеоне — один и тот же род: дикая, необузданная воля, естественная в звере, преступная в человеке, тем более преступная, чем он просвещеннее, — в человеке, которому на каждом шагу положен зарок и урок покорности, смирения! И если он добровольно не смиряется, так его смиряют и выбьют-таки из него этот «могучий дух» *Я*.

В чем состоит истинная сила, истинная *могучесть* воли? В том, чтоб она была полный господин в своем царстве, чтоб она самодержавно управляла, по закону правды, своим *я* — своими слабостями, привычками, пороками, страстями, — управляла в полной зависимости от воли Божией, вполне нам известной. Вот истинная *могучесть духа!* То ли вы разумеете под этим словом? Нет, вы разумеете совсем противное: вы разумеете не подобие могущества человеческого могуществу Божию, а разумеете подобие могущества человеческого могуществу зверя. Между могуществами Божиим и зверским разность неизмеримая, и заблуждение ваших учителей и ваше — неизмеримое. Необузданность духа и могущество смиренного духа — вещи неизмеримо разные. <...>

Итак, умный автор, позвольте мне видеть в вашем пленном мальчишке-горце не могучего духа, а дикого зверенка с необузданною

волей. Зачем после вопроса — *о чем писать?* — выбрали вы этого зверенка в герою своей искусной поэмы? Сказать ли вам? — Затем, что этот характер представлял вам случай блеснуть своим мастерством писать ужасные, дикие, разительные картины свирепого *молодечества* во всех родах: и надо отдать вам справедливость, за какую картину (дикую) вы ни брались, вы их славно написали. Но все это лишь орнаменты, которые и вместе-то взятые составляют лишь коллекцию орнаментов, а не целое здание, даже не домик, не шалаш, в котором можно бы пожить душой. <...>

...Мы отдаем вам справедливость — удивляемся! Но одно удивление — награда честолюбца, а не поэта: жертва ума, а не сердца; поэзия — по сердечной части.

Согласен, что стих, — то мастерство! О каждом стихе можно написать по странице комментариев, рассмотреть в микроскоп все его грани, жилки, отражения, игру; но дело вот в чем. Стихи — не ваша вина: вы родились с ними; для вас писать хорошие стихи — такая же заслуга, как для человека ходить на двух ногах, для птицы летать на двух крылах, — это Божий дар, Ему и благодаренье и слава, а вам тут — не за что. Ваше — выбор материала и употребление стиха. Вот почему критик останавливается не на стихе, а на выборе материала, на употреблении стиха. Припомните все ваши материалы — достойны ли они такого прекрасного стиха? Сделайте вы прекрасный выбор сюжета, не ограничиваясь одною сферой *Я*, сделайте вы прекрасное употребление стиха — какие бы чудные, *мировые* вещи могли бы вы создать! Род вами избранный — самый легкий: предоставьте его легким стихотворам, которые только и выезжают, что на крупных, колоссальных страстях, ужастях и дикостях. Их тупое зрение не способно уловлять мелкие черты добра, истины и красоты, рассыпанные внутри и вне вас, только не в *Я*. Род вами избранный — не новый; поверьте, он и не поэтический. Нынешние книжники и поэтоучители везде находят поэзию: на бойне быков, в битье собак фурманщиками¹⁷, в драке пьяных мужиков, в разрушении, уничтожении, истреблении, истязании — это ложь, убедитесь! Здесь отрицание поэзии. Ежели тот богач, у кого 500 000 долгу и ни гроша в кармане, то, пожалуй, я соглашусь, что и в резне есть поэзия. Ежели есть вкусы, которым это нравится, то ведь есть и звериные, и дикие вкусы. Есть же вкусы, которым нравится сивуха и листовой тютюн за губой; но у добрых людей такие вкусы называются испорченными! И кто уже нацело испортил свой вкус, с тем и говорить нечего: он не поймет, не убедится, потому что в этих вещах убеждаются

не умом, а вкусом. Но пока вкус еще не доторчен до конца — здравый ум может способствовать к его очищению и исправлению. Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему надо мало-помалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности. А если так, то род, вами избранный, — ошибка. Я это же самое говорил вам по случаю «Героя нашего времени». «О<течественные> з<аписки>» написали в защиту вашу длинную статью, распространились в исчислении внешних красот рассказа, выражения — я то же самое сказал в двух словах: «*Внешнее построение хорошо, слог хорош, содержание — романтическое по превосходству, т. е. ложное в основании*» *¹⁸, потому что все принесено в жертву Я, олицетворенному Печориним, копией Онегина. Но дело в том, что после самых пышных защищений вашего героя «О<течественные> з<аписки>» в конце своей статьи повторили, другими только словами, все мои заключения. Они согласились, что вы славно представили мир Я, тоже доказывали, с присовокуплением, что это только одна сторона человеческой действительности, в которой, кроме *темного* мира Я, есть еще и *светлый* мир Божий; в него-то вы и не заглянули! В этом-то вся и ошибка! оглядитесь: этот светлый Божий мир в вас и около вас — как же можно миновать его? Ту же ошибку повторили вы и в стихотворениях своих.

Булгарин вступился своим манером за «Героя» и превознес вас паче всех веков и времен. Вы первые, конечно, улыбнулись. Если сообразить то, что говорил Булгарин о «Мещанине», что говорили Булгарину за «Мещанина»¹⁹, то уже можно было заранее отгадать, что он скажет о «Герое» после сказанного о нем в «Маяке». Несмотря на все это, само по себе не постороннее, я от души верю, что Булгарин пришел в восторг от «Героя», что он точно не спал за ним целую ночь, что он прочел его дважды залпом. Все это очень натурально: вы так красиво изобразили Я, это Я так всем нам любезно, это Я так мило водит всех нас за нос, что чуть не остерегись — при встрече с портретом, — наш оригинал увлечет нас в самые колоссальные восторги, в самые напыщенные восклицания. Впрочем, Булгарин не вошел ни в опровержение моих доводов, ни в разбор и доказательство красот «Героя». Он поступил гораздо «экономнее» — просто на целом печатном листе разлил свои восторги и восклицания, довольствуясь, в замену доказательств, сво-

* Т. IV, гл. IV, стр. 210, столб. 2.

им авторитетом долголетнего романиста, рассказчика, критика, которому нечего и думать о возражениях.

Ко всему этому, Булгарин другой раз повторил*, что он не разделяет мнений одного из редакторов «Маяка», Бурачка, насчет изящной словесности, философии и критики. «Об изящной словесности мы с Бурачком имеем совершенно противоположные «м н е н и я», как то можно было видеть из разборов романа «Герой нашего времени», помещенных в «Северной пчеле» и «Маяке»»²⁰.

Булгарин и не догадывается, что этими немногими словами он ставит всю 20-летнюю литературную службу на одну карту, — и карта его убита. Не мнения предложил Бурачок, а логические доводы, не доводы предложил Булгарин, а мнения, основанные на сочувствии к тому, что «в его вкусе». Против доводов Бурачка Булгарин ни слова не сказал, и не скажет, помяните мое слово! Он очень хорошо знает, что Бурачок прав; но сознаться в этом не может; иначе надо ему сознаться, что его 20-летняя теория и практика романов — неверна. Вот он и спрятался под защиту вашего «Героя» в полной уверенности, что, как «Герой» понравился многим, и, может быть, лицам, имеющим вес в общественном мнении, то и думает себе: «Если теория словесности, философия и критика Бурачка приводит к тому, что «Герой» дурен, а «Герой» *нравится*, значит, «мнения» Бурачка — вздор! а «наши» мнения — истинны. Какого еще доказательства!»

Нет, не так, отец-командер: иное дело читатель, иное дело критик. Читатель думает лишь о себе, рад, если вещь доставляет ему удовольствие, завтра он ее бросит, забудет; критик думает обо всех, а пуще о законах искусства, и говорит: «Вы нравитесь, доставляете удовольствие — прекрасно, да зачем идете *кривой* дорогой. К этой же цели вы могли бы довести прямым путем». И вслед за этим доказывает, что «Герой» — *огромный софизм, составленный из тысячи софизмов*. Истина беспокоит, софизмы льстят и нравятся. Истинный художник — вечный раб Истины, а не лжи. Вкус общества состоит под влиянием тысячи вещей, и прямых и кривых; он переходчив! На него нельзя опираться. *Истина же Господня* пребывает вовеки! На нее-то и должно опираться. Вот только и всего.

В заключение, честный автор, согласитесь, корень всему — вдохновение; а вы же сами произнесли незабвенный приговор такого рода вдохновению:

* «Сев<ерная> п<чела>». 1840. № 271.

Оно — тяжелый бред души твоей больной,
 Иль пленной мысли раздраженье.
 В нем признака Небес напрасно не ищи:
 — То кровь кипит, то сил избыток!

 Разлей отравленный напиток!

Булгарин будто и не слышит, что есть на свете вдохновение по-
 гибельного Я, кроме вдохновения божественного.

Скажите ж мне, о чем писать?
 К чему толпы неблагодарной
 Мне злость и ненависть навлечь,
 Чтоб бранью назвали коварной
 Мою пророческую речь?
 Чтоб *тайный* яд страницы знойной
 Смутил ребенка сон покойный
 И сердце слабое увлек
 В свой необузданный поток?
 О нет! *преступною* мечтою
 Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю!

Посмотрите же, какую огромную славу купили вы! Сам Бул-
 гарин ратует за вас.

«Маяк» вам говорит одно, «О<течественные> з<аписки>»
 и «С<еверная> п<чела>» — другое: впереди вас с одной стороны
 бессмертие и благословение, с другой — минутное увлечение и заб-
 вение: выбирайте, пока время есть!





В. Г. БЕЛИНСКИЙ

Стихотворения М. Лермонтова

Санкт-Петербург, 1840

<Фрагменты>

<...> Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества. Пушкин начал свое поэтическое поприще «Русланом и Людмилою» — созданием, которого идея отзывается слишком раннею молодостию, но которое кипит чувством, блещет всеми красками, благоухает всеми цветами природы, созданием неистощимо веселым, игривым... Это была шалость гения после первой опорожненной им чаши на светлом пиру жизни. Лермонтов начал историческою поэмою, мрачною по содержанию, суровою и важною по форме... В первых своих лирических произведениях Пушкин явился провозвестником человечности, пророком высоких идей общественных; но эти лирические стихотворения были столько же полны светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В первых лирических произведениях Лермонтова, разумеется тех, в которых он особенно является русским и современным поэтом, также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства. Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов — поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества*.

* Заметим для большей ясности и «точности», что, говоря об обществе, мы разумеем только чувствующих и мыслящих людей нового поколения.

Первая пьеса Лермонтова напечатана была в «Современнике» 1837 года, уже после смерти Пушкина. Она называется «Бородино»¹. Поэт представляет молодого солдата, который спрашивает старого служаку:

— Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые?
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина.

Вся основная идея стихотворения выражена во втором куплете, которым начинается ответ старого солдата, состоящий из тринадцати куплетов:

— *Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:*
Богатыри — не вы!
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел. Дальше мы увидим, что эта тоска по жизни внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования. Что же до «Бородина», — это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительною основную мысль поэта. Впрочем, как ни прекрасно это стихотворение, оно не могло еще показать, что от его автора должна была ожидать наша поэзия. В 1838 году в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду»» была напечатана его поэма «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»; это произведение сделало известным имя автора, хотя оно явилось и без подписи этого имени. Спрашивали: кто такой безымянный поэт? кто такой Лермонтов? писал ли он что-нибудь, кроме этой поэмы? Но, несмотря на то, эта поэма

все-таки еще не оценена, толпа и не подозревает ее высокого достоинства.

<...> Эта «Песня» представляет собою факт о кровном родстве духа поэта с народным духом и свидетельствует об одном из богатейших элементов его поэзии, намекающем на великость его таланта. Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностию и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем. Но это прошедшее не могло долго занимать такого поэта: он скоро должен был почувствовать всю бедность и все однообразие его содержания и возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди. Не отделиться ему от него! Оно внедрилось в него, обвилось вокруг него, оно сосет кровь из его сердца, оно требует всей жизни его, всей деятельности! Оно ждет от него своего просветления, врачевания своих язв и недугов. Он, только он, может совершить это, как полный представитель настоящего, «другой властитель наших дум»!² В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества, общество находит облегчение от своих скорбей и недугов: тайна этого целительного действия — сознание причины болезни чрез представление болезни, как мы говорили об этом выше в нашей статье. <...>

Наш век — век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастает из исторической почвы и на исторической почве. Человечество давно уже пережило век полноты своих верований; может быть, для него наступит эпоха еще высшей полноты, нежели какую когда-либо прежде наслаждалось оно; но наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии»*. *Вопрос* — вот альфа и омега нашего времени. Ощутим ли мы в себе чувство любви к женщине, — вместо того, чтоб роскошно упиваться его полнотою, мы прежде всего спрашиваем себя, что такое любовь, в самом ли деле мы любим? и пр. Стремясь к предмету с ненасытною жаждою желая, с тяжелою тоскою, со всем безумством страсти, мы часто удивляемся холодности, с какою видим исполнение самых пламенных желаний нашего сердца. <...>

* Хотя слово «размышление» и далеко не выражает вполне слова «рефлексия», но намекает на его значение в том смысле, в каком употребил его Пушкин в своей «Сцене из Фауста». Французское слово *reflexion* ближе значением к тому, что немцы разумеют под словом *reflectieren* и *Reflexion*.

Но это не смерть и даже не старость мира, как думает старое поколение, которое, в своей молодости, так беззаботно пило и ело, так весело плясало, так бессознательно наслаждалось жизнью. Нет, это не смерть и не старость: люди нашего времени так же или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего. Та же рефлексия, то же размышление, которое теперь отравляет полноту всякой нашей радости, должно быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо, блаженства, высшей полноты жизни. Но горе тем, кто является в эпоху общественного недуга! Общество живет не годами — веками, а человеку дан миг жизни: общество выздоровеет, а те люди, в которых выразился кризис его болезни, благороднейшие сосуды духа, навсегда могут остаться в разрушающем элементе жизни!..

Как бы то ни было, но наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань: Байрон в «Манфреде», «Каине» и других произведениях; Гете особенно в «Фаусте»; вся поэзия Шиллера по преимуществу *рефлектирующая*, размышляющая. В наше время едва ли возможна поэзия в смысле древних поэтов, созерцающая явление жизни без всякого отношения к личности поэта (поэзия объективная), и в наше время тот не поэт и особенно не художник, у которого в основании таланта не лежит созерцательность древних и способность воспроизводить явления жизни без отношений к своей личности; но в наше время отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток. В самом Гете не без основания порицают отсутствие исторических и общественных элементов, спокойное довольство действительностию, как она есть. Это и было причиною, почему менее гетевской *художественная*, но более *человечественная, гуманная* поэзия Шиллера нашла себе больше отзыва в человечестве, чем поэзия Гете. <...>

В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнаёт свою грусть, в его душе всякий узнаёт свою и видит в нем не только *поэта*, но и *человека*, брата своего по человечеству. Признавая его существом несравненно высшим себя, всякий в то же время сознает свое родство с ним.

Вот что заставило нас обратить особенное внимание на субъективные* стихотворения Лермонтова и даже порадоваться, что их больше, чем чисто художественных. По этому признаку мы узнаём в нем поэта русского, *народного*, в высшем и благороднейшем значении этого слова, — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества. И все такие его стихотворения глубоки и многозначительны; в них выражается богатая дарами духа природа, благородная человеческая личность.

Через год после напечатания «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» Лермонтов вышел снова на арену литературы с стихотворением «Дума»³, изумившим всех алмазною крепостью стиха, громовую силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти. С тех пор стихотворения Лермонтова стали являться одни за другими без перемежки и с его именем.

Поэт говорит о новом поколении, что он смотрит на него с печалью, что его будущее «иль пусто, иль темно», что оно должно состариться под бременем *познания* и сомнения; укоряет его, что оно иссушило ум *бесплодную наукою*. В этом нельзя согласиться с поэтом: сомнение — так; но излишества познания и науки, хотя бы и «бесплодной», мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь!⁴

Хорошо бы еще, если б взамен утраченной жизни мы насладились хоть знанием: был бы хоть какой-нибудь выигрыш! Но сильное движение общественности сделало нас обладателями знания без труда и учения — и этот плод без корня, надо признаться, пришелся нам горек: он только пресытил нас, а не напитал, притупил наш вкус, но не усладил его. Это обыкновенное и необходимое явление во всех обществах, вдруг вступающих из естественной непосредственности в сознательную жизнь, не в недрах их возросшую и созревшую, а пересаженную от развившихся народов. Мы в этом отношении — *без вины виноваты!*

* Повторяем, что слово «субъективность» здесь принимается в смысле внутреннего элемента духа, а не выражения ограниченной личности, как понимали его прежде.

Богаты мы, едва из колыбели,
 Ошибками отцов и *поздним их умом*,
 И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
 Как пир на празднике чужом!

Какая верная картина! Какая точность и оригинальность в выражении! Да, ум отцов наших для нас — *поздний ум*; великая истина!

*И ненавидим мы, и любим мы случайно,
 Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
 И царствует в душе какой-то холод тайный,
 Когда огонь кипит в крови!*
 И предков скучны нам роскошные забавы,
 Их легкомысленный, ребяческий разврат;
 И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
 Глядя насмешливо назад.

Толпой угрюмою и скоро позабытой
 Над миром мы пройдем без шума и следа,
*Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
 Ни гением начатого труда.*
 И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
 Потомок оскорбит презрительным стихом,
*Насмешкой горькою обманутого сына
 Над промотавшимся отцом!*

Эти стихи писаны кровью, они вышли из глубины оскорбленного духа: это вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти!.. И кто же из людей нового поколения не найдет в нем загадки собственного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?.. Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии. Если сатиры Ювенала⁵ дышат такою же бурей чувства, таким же могуществом огненного слова, то Ювенал действительно великий поэт!.. <...>

Со времени появления Пушкина в нашей литературе показались какие-то неслыханные прежде жалобы на жизнь, пошло в оборот новое слово «разочарование», которое теперь уже успело сделаться и старым и приторным. Элегия сменила оду и стала господствующим родом поэзии. За поэтами даже и плохие стихотворцы начали воспевать

...погибший жизни цвет
Без малого в восемнадцать лет⁶.

Ясно, что это была эпоха пробуждения нашего общества к жизни: литература в первый раз еще начала быть выражением общества. Это новое направление литературы вполне выразилось в дивном создании Пушкина — «Демон». <...>

Это демон сомнения, это дух размышления, рефлексии, разрушающей всякую полноту жизни, отравляющей всякую радость. Странное дело: пробудилась жизнь, и с нею об руку пошло сомнение — враг жизни! «Демон» Пушкина с тех пор остался у нас вечным гостем и с злою, насмешливою улыбкою показывается то тут, то там... Мало этого: он привел другого демона, еще более страшного, более неразгаданного (Стихотворения М. Лермонтова, стр. 109):

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды.
Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

Любить... но кого же?... На время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и мука, и все там ничтожно!..

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь — как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая шутка...

Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни! От него содрогается человеческая природа, стынет кровь в жилах и прежний светлый образ жизни представляется отвратительным скелетом, который душит нас в своих костяных объятиях, улыбается своими костяными челюстями и прижимается к устам нашим! Это не минута духовной дисгармонии, сердечного отчаяния: это — похоронная песня всей жизни! Кому не знакомо по опыту состояние духа, выраженное в ней, в чьей натуре не скрывается возможность ее страшных диссонансов, — те, конечно, увидят в ней не больше, как маленькую пьеску грустного содержания,

и будут правы; но тот, кто не раз слышал внутри себя ее могильный напев, а в ней увидел только художественное выражение давно знакомого ему ужасного чувства, тот припишет ей слишком глубокое значение, слишком высокую цену, даст ей почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид⁷, освещали бездонные пропасти человеческого духа. И какая простота в выражении, какая естественность, свобода в стихе! Так и чувствуешь, что вся пьеса мгновенно излилась на бумагу сама собою, как поток слез, давно уже накипевших, как струя горячей крови из раны, с которой вдруг сорвана перевязка... <...>

«И скучно и грустно» из всех пьес Лермонтова обратила на себя особенную неприязнь старого поколения. Странные люди! Им все кажется, что поэзия должна выдумывать, а не быть жрицею истины, тешить побрякушками, а не греметь правдою! Им все кажется, что люди — дети, которых можно заговорить прибаутками или утешать сказочками! Они не хотят понять, что если кто кое-что знает, тот смеется над уверениями и поэта и моралиста, зная, что они сами им не верят. Такие правдивые представления того, что есть, кажутся нашим чудакам безнравственными. Питомцы Бульи и Жанлис⁸, они думают, что истина сама по себе не есть высочайшая нравственность... Но вот самое лучшее доказательство их детского заблуждения: из того же самого духа поэта, из которого вышли такие безотрадные, леденящие сердце человеческое звуки, из того же самого духа вышла и эта молитвенная, елейная мелодия надежды, примирения и блаженства в жизни жизнью (стр. 71):

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко,—
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Другую сторону духа нашего поэта представляет его превосходное стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го»; это сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе... Есть в этом стихотворении что-то кроткое, задушевное, отрадно успокоивающее душу...

<...> «Русалкою» начнем мы ряд чисто художественных стихотворений Лермонтова, в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни. Эта пьеса покрыта фантастическим колоритом и по роскоши картин, богатству поэтических образов, художественности отделки составляет собою один из драгоценнейших перлов русской поэзии. «Три пальмы» дышат знойною природою Востока, переносят нас на песчаные пустыни Аравии, на ее цветущие оазисы. Мысль поэта ярко выдается, — и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственною сентенциею. Самая эта мысль могла быть опоэтизирована только своим восточным колоритом и оправдана названием «Восточное сказание»; иначе она была бы детскою мыслию. Пластицизм и рельефность образов, выпуклость форм и яркий блеск восточных красок — сливаются в этой пьесе поэзию с живописью: это картина Брюллова, смотря на которую, хочешь еще и осязать ее. <...>

«Дары Терека» есть поэтическая апофеоза Кавказа. Только роскошная, живая фантазия греков умела так олицетворять природу, давать образ и личность ее немым и разбросанным явлениям. Нет возможности выписывать стихов из этой дивно художественной пьесы, этого роскошного видения богатой, радужной, исполинской фантазии; иначе пришлось бы переписать все стихотворение. Терек и Каспий олицетворяют собою Кавказ, как самые характеристические его явления. Терек сулит Каспию дорогой подарок; но сладострастно-ленивый сибарит моря, покоясь в мягких берегах, не внемлет ему, не обольщаясь ни стадом валунов, ни трупом удалого кабардинца; но когда Терек сулит ему сокровенный дар — бесценнее всех даров вселенной, и когда

...над ним, как снег бела,
Голова с косою размытой,
Кольхаяся, всплыла, —

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделась влагой страсти
Темно-синие глаза.

Он взыграл, веселья полный —
И в объятия свои
Набегающие волны
Принял с ропотом любви...

Мы не назовем Лермонтова ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным; но не думаем сделать ему гиперболической похвалы, сказав, что *такие* стихотворения, как «Русалка», «Три пальмы» и «Дары Терека», можно находить только у таких поэтов, как Байрон, Гете и Пушкин... <...>

Бросая общий взгляд на стихотворения Лермонтова, мы видим в них все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия. В этой глубокой натуре, в этом мощном духе все живет; им все доступно, все понятно; они на все откликаются. Он всевластный обладатель царства явлений жизни, он воспроизводит их как истинный художник; он поэт русский в душе — в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни; он глубоко знаком и с внутренним миром души. Несокрушимая сила и мощь духа, смирение жалоб, елейное благоухание молитвы, пламенное, бурное одушевление, тихая грусть, кроткая задумчивость, вопли гордого страдания, стоны отчаяния, таинственная нежность чувства, неукротимые порывы дерзких желаний, целомудренная чистота, недуги современного общества, картины мировой жизни, хмельные обаяния жизни, укоры совести, умиленное раскаяние, рыдания страсти и тихие слезы, как звук за звуком льющиеся в полноте умирного бурею жизни сердца, упоения любви, трепет разлуки, радость свидания, чувство матери, презрение к прозе жизни, безумная жажда восторгов, полнота упивающегося роскошью бытия духа, пламенная вера, мука душевной пустоты, стон отвращающегося самого себя чувства замершей жизни, яд отрицания, холод сомнения, борьба полноты чувства с разрушающею силою рефлексии, падший дух неба, гордый демон и невинный младенец, буйная вакханка и чистая дева — всё, всё в поэзии Лермонтова: и небо и земля, и рай и ад... По глубине мысли, роскоши поэтических образов, увлекательной, неотразимой силе поэтического обаяния, полноте жизни и типической оригинальности, по избытку силы, бьющей огненным фонтаном, его создания напоминают собою создания великих поэтов. Его поприще еще только начато, и уже как много им сделано, какое неистощимое богатство элементов обнаружено им: чего же должно ожидать от него в будущем?.. Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным и не скажем,

чтоб из него со временем вышел Байрон, Гете или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет — *Лермонтов*. Знаем, что наши похвалы покажутся большинству публики преувеличенными; но мы уже обрекли себя тяжелой роли говорить резко и определенно то, чему сначала никто не верит, но в чем скоро все убеждаются, забывая того, кто первый выговорил сознание общества и на кого оно за это смотрело с насмешкою и неудовольствием... Для толпы немой и безмолвный свидетель духа, которым запечатлены создания вновь явившегося таланта: она составляет свое суждение не по самым этим созданиям, а по тому, что о них говорят сперва люди почтенные, литераторы заслуженные, а потом, что говорят о них *все*. Даже восхищаясь произведениями молодого поэта, толпа косо смотрит, когда его сравнивают с именами, которых значения она не понимает, но к которым она прислушалась, которых привыкла уважать на слово... Для толпы не существуют убеждения истины: она верит только авторитетам, а не собственному чувству и разуму, — и хорошо делает... Чтоб преклониться перед поэтом, ей надо сперва прислушаться к его имени, привыкнуть к нему и забыть множество ничтожных имен, которые на минуту похищали ее бессмысленное удивление. *Procul profani!**⁹

Как бы то ни было, но и в толпе есть люди, которые высятся над нею: они поймут нас. <...> И мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова, — и уже недалеко то время, когда имя его в литературе делается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах...



* Прочь, непосвященные! (*лат.*). — *Сост.*



С. П. ШЕВЫРЕВ

Стихотворения М. Лермонтова

С. Петербург. 1840. В 12-ю д. 168 стран.

Автор «Героя нашего времени», явившийся в одно время на двух поприщах, повествователя и лирического поэта, издал небольшую книжку стихотворений. Прекрасные надежды видим мы и в стихотворце; но будем и здесь искренны, как были в первом нашем разборе. Нам кажется, что еще рано было ему собирать свои звуки, рассеянные по альманахам и журналам, в одно: такого рода собрания и позволительны и необходимы бывают тогда, когда уже лирик образовался и в замечательных произведениях запечатлел свой оригинальный, решительный характер. Так сожалеем мы, что нет у нас до сих пор полного собрания стихотворений князя Вяземского и Хомякова: они были бы необходимы для того, чтобы обнять совокупные черты этих поэтов, сливающиеся в характеры цельные и означенные ярко личностью и в мысли и в выражении.

Г. Лермонтов принадлежит в нашей литературе к числу таких талантов, которые не нуждаются в том, чтобы собирать славу по клочкам: мы, судя по его дебюту, вправе ожидать от него не одной небольшой книжки стихотворений уже известных, которые, будучи собраны вместе, ставят в недоумение критика. Да, признаемся, что мы в недоумении. Мы хотели бы начертать портрет лирика; но материалов еще слишком мало для того, чтобы этот портрет был возможен. К тому же с первого раза поражает нас в сих произведениях какой-то необыкновенный протезизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному. Объяснимся.

Всякий, изучавший сколько-нибудь русскую поэзию в новом ее периоде, начиная с Жуковского, конечно, знает, что каждый

из замечательнейших лириков наших имеет вместе с оригинальностью своей поэтической мысли и оригинальность внешнего выражения, отмеченную в особенности стиха, принадлежащего лицу поэта и соответствующего его поэтической идее. Это проистекает из того, что каждый из них по-своему наслаждается гармониею языка отечественного и уловляет в нем *свои* звуки для *своей* мысли. Так и во всех искусствах, как в поэзии: в живописи есть также своя внешняя форма, называемая стилем. Прошедши несколько картинных галерей со вниманием, вы скоро приучитесь отгадывать имена художников, и, не справляясь с каталогом, заранее будете говорить: это картина Перуджино, Франчия, Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино, Рафаэля¹. Так, если внимательным ухом вы вникали в стихотворения известнейших лириков наших нового периода, вы, конечно, знаете, что есть у нас стих Жуковского, Батюшкова, Пушкина, к<нязя> Вяземского, Языкова, Хомякова, Ф. Глинки, Бенедиктова. У иных поэтов нет яркой особенности в звуке стиха, но есть известный склад в поэтическом слогое, известные обороты, замашки, собственно им принадлежащие. Так, по этим оборотам, по известным выражениям вы узнаете Баратынского и Дениса Давыдова. Хомякова вы отгадаете еще более по глубине и особенности его мысли, нежели по стиху; но прислушавшись к его лире, конечно увидите, почему только с нее могли слететь звуки «Острова» и «Песни праху Наполеона»². Бенедиктов не развил разнообразно своего лирического таланта; но и в немногом, что он написал, с первого раза ярко обозначилась особенность его стиха, можно уже было сказать: вот стиль Бенедиктова³. Ниже мы еще яснее это увидим. Говорить ли о стихе Языкова, который узнается с первого раза? Батюшков, несмотря на то что угас преждевременно и опережен был столь многими товарищами, сохранил на Парнасе русском — самобытность своей собственной мелодии. Пушкин, ученик Жуковского, потому и стал главою школы, что в своем стихе отгадал всеобщий художественный склад стиха русского, как отгадал то же Карамзин для русской прозы.

Можно заметить, что даже бездарные стихотворцы имеют свой особенный род какофонии; это диссонансы, но диссонансы, только известному уху принадлежащие. Так, в этом отношении был у нас замечателен Хвостов, под стихи которого подделывались в шутку лучшие наши поэты⁴. Стало быть, можно было сказать: вот нескладность в русском стихе, которая могла родиться только в несчастно организованном ухе такого-то.

Когда вы внимательно прислушиваетесь к звукам той новой лиры, которая подала нам повод к такому рассуждению, вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кириши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что, собственно, принадлежит новому поэту и где предстает он самим собою. Вот что выше назвали мы протеизмом. Да, г. Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем⁵ с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. Немногие пиесы выходят из этого разряда — и в них мы видим, не столько в форме, сколько в мысли, зародыш чего-то особенного, своего, об чем скажем после.

Первое стихотворение, в котором стихотворец-протей является во всем блеске своего дарования, есть, конечно, «Песня про удалого купца Калашникова» (1837) — мастерское подражание эпическому стилю русских песен, известных под именем собирателя их Кириши Данилова⁶. Нельзя довольно надивиться тому, как искусно поэт умел перенять все приемы русского песенника. Очень немногие стихи изменяют стилю народному. Нельзя притом не сказать, что это не набор выражений из Кириши, не подделка, не рабское подражание, — нет, это создание в духе и стиле наших древних эпических песен. Если где свободное подражание может взойти на степень создания, то, конечно, в этом случае: подражать русской песни, отдаленной от нас временем, не то что подражать поэту, нам современному, стих которого в нравах и обычаях нашего искусства. К тому же содержание этой картины имеет глубокое историческое значение — и характеры опричника и купца Калашникова чисто народные.

«Мцыри» (1840) по содержанию своему есть воспоминание о героях Байрона. Этот чеченец, запертый в келью монаха; эта бурная воля дикого человека, скованная клеткою; ненасытимая жажда жизни, ищущей сильных потрясений в природе, борьбы с стихиями и зверями, и притом непреклонная гордость духа, бегущая людей и стыдящаяся обнаружить какую-нибудь свойственную человеку слабость: все это заимствовано из созданий Байрона, заимствовано с умением и талантом неотъемлемым. Что касается до формы этой маленькой лирической поэмы, она так верно снята с «Шильонского узника» Жуковского, за исключением третьей рифмы, по временам

прибавляемой, что иногда, читая вслух, забываешься и как будто переносишься в прекрасное преложение нашего творца-переводчика⁷. Есть даже обороты, выражения, места, до излишества напоминающие сходство. Вот, например:

То трепетал, то снова гас:
На небесах в полночный час
Так гаснет яркая звезда!

Или:

Грузинки голос молодой
Так безыскусственно-живой,
Так сладко-вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

Если вы помните «Шильонского узника», то, конечно, согласитесь, что это как будто из него взято; сравните с этими стихами:

...Увы, он гас,
Как радуга, пленяя нас,
Прекрасно гаснет в небесах...

Или:

Он гас, столь кротко-молчалив,
Столь безнадежно-терпелив,
Столь грустно-томен...

К стилю Жуковского принадлежат также: «Русалка», «Три пальмы» и одна из двух «Молитв». Изобретение в «Русалке» (1836) напоминает Гете⁸; но формы стиха и выражения подслушаны у лиры Жуковского:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

И шумя и крутясь, колебала река
Отраженные в ней облака,
И пела русалка — и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.

Следующие стихи из «Молитвы» (1839, стран. 71, 72) как будто написал сам Жуковский, кроме второго.

Есть сила благодатная
 В созвучье слов живых,
 И дышит непонятная,
 Святая прелесть в них.

 И верится, и плачется,
 И так легко, легко.

При этом так и наворачиваются на память звуки Жуковского:

А слезы — слезы в сладость нам,
 От них душе легко⁹.

«Три пальмы» (1839) — создание прекрасное по мысли и выражению. Здесь поэт как будто освобождается от одного из своих учителей — и начинает творить свободнее.

Перейдем к другим. «Узник», «Ветка Палестины», «Памяти А. И. О-го», «Разговор между журналистом, читателем и писателем» и «Дары Терека» напоминают совершенно стиль Пушкина. Прочтите «Узника» (1837):

Отворите мне темницу,
 Дайте мне сиянье дня,
*Черноглазую девицу,
 Черногривого коня.*
 Я красавицу младую
 Прежде сладко поцелую,
 На коня потом вскочу,
 В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,
 Дверь тяжелая с замком;
 Черноокая далеко,
 В пышном тереме своем;
*Добрый конь в зеленом поле
 Без узды, один, по воле
 Скачет, весел и игрив,
 Хвост по ветру распустил.*

Одинок я — нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
*Только слышно: за дверями,
Звучно-мерными шагами,
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.*

Всю эту пиесу, особенно курсивные в ней стихи, как будто написал сам Пушкин. Кто коротко знаком с лирою сего последнего, тот, конечно, согласится с нами.

«Ветка Палестины» (1836) напоминает живо «Цветок» Пушкина: тот же самый оборот мысли и слов. Читайте:

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветер в горах Ливана
Тебя сердито колыхал?

Молитву ль тихую читали
Иль пели песни старины,
Когда листы твои сплетали
Солима бедные сыны?

И пальма та жива ль поныне?
Все так же ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Сравните с Пушкиным:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,

Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Стихи к *памяти А. И. О-го* (1839) напоминают вольным складом пятистопного стиха одно из последних стихотворений Пушкина: «Отрывок», напечатанное в «Современнике»¹⁰. Форма разговора писателя с журналистом и читателем снята с известного подобного произведения Пушкина¹¹. Но в словах писателя есть большие особенности, в которых выражается образ мыслей самого автора: об этом будет ниже. В стихах «Дары Терека» (1839) слышна гармония лучших произведений Пушкина в подобном роде: в этой пьесе, так же как в «Трех пальмах» (1839), поэт как будто освобождается от второго своего учителя и уже гораздо самостоятельнее.

«Молитва» (стран. 44, 1837) и «Тучи» (1840) до того отзываются звуками, оборотами, выражением лиры Бенедиктова, что могли бы быть перенесены в собрание его стихотворений. Прочтите и поверьте сами наше замечание:

Я, Матьерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного,
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.

.....
Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную —
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Или вот следующие:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною,

Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.
.....
Нет, вам наскучили нивы бесплодные.
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Читая эти стихи, кто не припомнит «Полярную звезду» и «Незабвенную» Бенедиктова?¹²

В военной песенке «Бородино» есть ухватки, напоминающие музу в кивере Дениса Давыдова. Стихотворения: «Не верь себе», «1-е января»¹³ и «Дума» заострены на конце мыслию или сравнением, например:

Как нарумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Или:

И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью.

Или:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Эта манера напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется *la pointe* и чему нет соответственного слова в языке русском.

При этом невольно приходит на ум то славное *вострие* (если нам позволят это выражение), которым заключается одно из лучших стихотворений Баратынского. Вспомним, как он говорит о поэте, поощая притворную грусть, что он:

Подобен нищей развращенной,
Просящей лепты незаконной
С чужим младенцем на руках¹⁴.

Кроме прекрасных переводов из Зейдлица, Байрона, и особенно маленькой пиесы Гете¹⁵, есть стихотворения, в которых заметно

влияние поэтов иностранных. «Казачья колыбельная песня» (1840), при всей красоте своей и истине, своим содержанием напоминает подобную колыбельную песенку В. Скотта: “Lullaby of an infant chief”¹⁶. В стихотворении к ребенку очевидно влияние поэтов новой французской школы, чему, конечно, менее всего мы рады¹⁷: все это произведение, и особенно три последние стиха, оставляют на душе впечатление самое тягостное.

Мы увлеклись выписками; но читатель видит сам, что они были необходимы для того, чтобы очевидными примерами доказать истину нашего первого положения.

Таким образом, в стихотворениях г. Лермонтова мы слышим отзывы уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия. Но как же объяснить это явление? — Новый поэт предстает ли нам каким-то эклектиком, который, как пчела, собирает в себя все прежние сладости русской музыки, чтобы сотворить из них новые соты? Такого рода эклектизм случался в истории искусства после известных его периодов: он мог бы отозваться и у нас, по единству законов его повсюдного развития. Или этот протеизм есть личное свойство самого поэта? Мы, разбирая его произведения в повествовательном роде, заметили в нем способность, которую именуем с *немецкого* объективностью, означая тем уметь переселяться в предметы внешние, в людей, в характеры, и сживаться с ними. Это еще одна половина достоинств в повествователе, который в главной мысли должен быть *субъективен*, должен являться независимо от всего внешнего, самим собою. Нет ли подобной объективности и в поэте? Нет ли в нем особенной склонности подчинять себя власти других художников? Нет ли признаков того, что Жан-Поль в своей «Эстетике» так прекрасно назвал *женственным* гением (das weibliche Genie¹⁸)?

Или это есть явление очень естественное в молодом таланте, еще не развившемся, еще не достигшем своей самобытности? В таком случае весьма понятно, почему его лира отзывается звуками его предшественников: должен же он начинать там, где другие кончили.

Мы всего охотнее останавливаемся на сей последней мысли — и тем крепче держимся за нее, что большая часть стихотворений, отмеченных позднейшими годами, обнаруживает уже ярче его самобытность. К тому же приятно заметить, что поэт подчиняет свою музыку не чьей-либо преимущественно, а многим, — и это разнообразие влияний есть уже доброе ручательство в будущем. Нужно ли предупреждать читателей в том, что такие подражания совершаются

в поэте невольно; что в них видим мы воспроизведения сильных впечатлений молодости, легко увлекающейся чужим порывом; что их должно отличить от подражаний умышленных? Мы помним же одного журналиста, который вздумал было перед лицом публики подражать всем известнейшим поэтам русским: но так подражать значит только *передразнивать*, и такое стиходелье справедливо можно сравнить с *кривляньем* в области мимики¹⁹.

Мы сказали выше, что в некоторых стихотворениях обнаруживается какая-то особенная личность поэта, не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью. Лучшие стихотворения в этом роде, конечно, «Дары Терека» и колыбельная казачья песенка. Оба внушены поэту Кавказом, оба схвачены верно из тамошней жизни, где Терек, бурный, как страсти горцев, носит на себе частые жертвы мщениия и ревности; где колыбельная песня матери должна отзываться страхом непрерывно тревожной жизни. Верное чувство природы, отгаданной поэтом, находим мы в «Трех пальмах», восточном сказании, глубоко значительном при всей наружной его неопределенности. То же искреннее, простосердечное чувство природы, сознаваемое в самом себе поэтом, мы с особенным наслаждением заметили в 24-м стихотворении:

Когда волнуется желтеющая нива...

Это чувство, святое и великое, может быть зародышем многого прекрасного. Оно обозначалось и в повествователе, но в стихотворце высказалось еще ярче, — и это сильнее убедило нас в истине прежнего нашего замечания о том, что автор «Героя нашего времени» придал свое собственное чувство Печорину, который симпатии к природе питать не может. Прекрасны и глубоки: чувства дружбы, выраженные в стихах к *памяти А. И. О-го*, и чувства религиозные в двух «Молитвах».

Но случалось ли вам по голубому, чистому небу увидеть вдруг черное крыло ворона или густое облако, резко противоречащее ясной лазури? Такое же тягостное впечатление, какое производят эти внезапные явления в природе, произвели на нас немногие пиесы автора, мрачно мелькающие в светлом венке его стихотворений. Сюда отнесем мы: «И скучно и грустно», слова писателя из разговора его с журналистом, и в особенности эту черную, эту траурную, эту роковую «Думу». Признаемся, что мы не могли без внутреннего содрогания читать стихов, которые обдают сердце каким-то холодом:

Печально я гляжу на наше поколение!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познания и сомненья,
В бездействии состарится оно.

.....
.....

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда...

Неужели о том поколении здесь говорится, которое с такими вдохновенными надеждами приветствовал незадолго до смерти своей наш Пушкин, говоря ему:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий, поздний возраст...

В противность этим чудным стихам, которые должны глубоким эхом отдаваться в сердце каждого, кто живет в поре цвета и упования, — что это здесь за ужасная эпитафия всему молодому поколению? Признаёмся: среди нашего отечества, мы не можем понять живых мертвецов в 25 лет, от которых веет не свежеею надеждою юности, не думою, чреватую грядущим, но каким-то могильным холодом, каким-то тлением преждевременным. Если сказать правду, эти мертвецы не похожи ли на юношей, которые нарочно из шутки надевают белый саван, чтобы пугать народ, не привыкший у нас к привидениям?

Но успокоимся: такие произведения, как видно по всему их окружающему, являются только мгновенными плодами какой-то мрачной хандры, навещающей по временам поэта. Но, поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не верить взыскательному свету. Вы даже обязаны тем, как художник, потому что такие произведения, нарушая гармонию чувства, совершенно противны миру прекрасного; как представитель мыслей современного вам поколения, потому что эти думы не могут отозваться приятно в душе ваших сверстников, — и наконец, вы должны быть побуждены к тому из своего собственного расчета, коль не хотите прослыть в глазах мира играющим какую-то выисканную ролью преждевременного разочарования. Скажите, уж не ваши ли собственные слова вложили вы в уста писателю в этих стихах?

Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча одна вослед другой,
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нисходят слова...
*Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.
Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.*

Нет, нет! не предавайте огню этих вдохновенных ваших мечтаний о будущем, мечтаний о мире очищенном и обытвом вашею поэтической думою в лучшие минуты ее полной жизни! Уж если жечь, то жгите лучше то, в чем выражаются припадки какого-то странного недуга, омрачающие свет вашей ясной мысли.

Не так, не так, как вы, понимаем мы современное назначение высшего из искусств у нас в отечестве. Нам кажется, что для русской поэзии неприличны ни верные сколки с жизни действительной, сопровождаемые какою-то апатиею наблюдения, тем еще менее мечты отчаянного разочарования, не истекающего ниоткуда. Пускай поэзия Запада, поэзия народов отживающих, переходит от байронического отчаяния к равнодушному созерцанию всякой жизни. Мода на первое почти уже там исчезла, и поэзия, утомленная скучною борьбою, празднует какое-то незаслуженное примирение с обыкновенным миром действительности, признавая все за необходимость. Так, французская повесть и драма — обе неутомимо, без сатиры, без иронии, передают картины жизни: или сцены холодные разврата, или явления обыкновенные до пошлости²⁰. Так, апатическая поэзия современной Германии, в зародыше которой виноват еще Гете, готова стихами золотить всякое пустое событие дня и ставить, как делали язычники, храм в память каждой минуте бытия ежедневного²¹.

Нет, такое кумиротворение действительности нейдет к нашему русскому миру, носящему в себе сокровище надежд великих. Если где еще возможна в лирике поэзия вдохновенных прозрений, поэзия фантазии творческой, возносящаяся над всем существенным, то, конечно, она *должна быть возможна* у нас.

Поэты русской лиры! Если вы сознаете в себе высокое призвание, — прозревайте же от Бога данным вам предчувствием в великое грядущее России, передавайте нам видения ваши и созидайте мир русской мечты из всего того, что есть светлого и прекрасного в небе и природе, святого, великого и благородного в душе человеческой, — и пусть, заранее предсказанный вами, из воздушных областей вашей фантазии перейдет этот светлый и избранный мир в действительную жизнь нашего любезного отечества.





**МЕЖДУ ПОХОРОНАМИ
И ЮБИЛЕЕМ**



Е. Ф. РОЗЕН

Стихотворения М. Лермонтова,

три части, с портретом автора. С.-Петербург,
в типографии Ильи Глазунова и комп., 1842. В 12-ю д. л.

Лет пятнадцать тому наша читающая публика в отношении к поэзии обнаруживала такое свежее и любознательное чувство изящного, что каждое истинное дарование, без всяких домогательств, не свойственных природе таланта, могло проложить себе путь к известности; можно было выдавать свои сочинения в свет без особенной приязни с журналистами и книгопродавцами и, продолжая трудиться, предоставить времени конечную оценку трудов. Подле Пушкина являлись другие таланты; публика ими всеми интересовалась и внимательно следила за успехами каждого из них. Охлаждение дружественных соотношений между публикою и литературою повредило им обоим: одна скучает, другая чахнет! Причины охлаждения толкуют различно, но оно достоверно, как факт. Счастлив, кто в то время или сошел со сцены мира, или захватил столько репутации, что покуда еще достает на удвоенное число бесплодных фараоновых годов¹ нашей литературы! Молодой поэт теперь не суйся в свет с одним своим дарованием! Не пропустят его в парнасский цирк² без свидетельства, подписанного именитым книгопродавцем и двумя-тремя голосистыми рецензентами. А некоторые из них действуют весьма оригинально! Или они, за неимением времени, по первой и по последней страницам разбираемого сочинения *отгадывают* его достоинство; или — если прочтут всю книгу, то в вознаграждение за такой труд предаются полному разгулу насмешек над бедною книгою; или они совершают черкесский набег на область германской философии, пускаются в отчаянную игру таинственными ее терминами в мутном полусвете недоучения; или они с видом тонкого знатока рассматривают какой-нибудь гриб, признают его самым дивным, благоуханным цветком словесности и подносят в подарок Гомеру³.

При такой тактике записных рецензентов, при равнодушии публики к поэзии, именно в то время, когда забывали даже Пушкина, мы были обрадованы самым приятным феноменом: появился молодой поэт, открытым, благородным путем быстро стяжал известность и заинтересовал публику. Этот поэт был *М. Ю. Лермонтов*. Чем объяснится этот феномен? Талантом ли поэта? Талант прекрасный, но еще не являвший решительных признаков гения, а великий гений — поверьте — всего менее был бы постигнут и оценен в наше время! Ключ к этой тайне мы отыщем в прошедшем, перенесясь за пятнадцать лет назад, именно к тому периоду, о котором мы говорили.

Тогда имя Пушкина гремело в нашей словесности; судьба юноши-поэта, сладкозвучный язык, легкие, красивые формы, простота и ясность мыслей, энергическая полнота жизни, незаносчивое, умеренное воображение; столько светлых, грациозных качеств, оттеняемых скептицизмом Бейрона, охлаждением к жизни и тою глубиною чувств, которую разведывает и простейший ум, — и это светлое, и это темное выражалось в разнообразных, удачно выбранных сюжетах, которые приходились всегда по душе и по плечу юношескому возрасту народа. При таких *данных* Пушкин мог бы и не быть первоклассным поэтом — и все-таки имел бы тот же успех: это обнаружилось впоследствии. Но Пушкин был первоклассный поэт! Он созрел; оглянул свои творения, сказал: «Меня хвалили Бог весть за что!» — и решил быть достойным своей славы. Этот излишне строгий приговор самому себе доказывает, что Пушкин стремился к последней высоте искусства. Но его «Борис Годунов», единственное из сочинений его, которым он сам всегда оставался доволен, был принят публикою с меньшим уже восторгом, чем его прежние произведения⁴. Не ясно ли, что автор «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана» стяжал славу не тем, что составляет отличительное превосходство *Пушкина*? Не выказывалось ли этим охлаждение публики к литературе, о котором мы выше говорили? Трагическая кончина похитила Пушкина и снова возбудила в публике общий энтузиазм к ее любимцу. Исчез Евфорион, но остались на земле заветные его *exuviae!*⁵ В них, конечно, уже не содержится самый дух его поэзии; но они еще благоухают его духом; они и *материально* так живо напоминают отшедшего, что непременно привлекут внимание на того, кто их захватит. Современные Пушкину поэты имеют каждый свою физио-

* Одежды (*лат.*). — *Сост.*

номию и столько самобытного, что не могли бы, в плаще Пушкина, произвести в публике достаточного обмана чувств. Атрибуты Евфориона остаются для молодого, еще неизвестного поэта, который был бы воспитан на чтении Пушкина и если не весь проникнут, то, по крайней мере, *напитан* духом первых его сочинений, и отчасти свойственник ему по природе дарования. Таким чувствовал себя Лермонтов и присвоил себе роковые атрибуты. И справедливо: он исшел из обеих стихий Пушкина, из светлой и из темной, — но более из темной; он весь *подражатель*, по крайней мере в первых его пьесах, но подражатель одного Пушкина — хотя и далеко *не весь молодой Пушкин!* Лермонтов удачно перенял легкость, и звучность, и самый склад стиха, ясность и гибкость языка и образ выражения Пушкина (не довольно ли для обмана чувств?), но не мог перенять ни тонкого вкуса, ни умственной грации, ни строгой отчетливости, ни высшей, нежнейшей обворожительности его гения, — словом: ему дался талант, но не дался гений Пушкина. Что же касается до *воображения*, то Лермонтов едва ли не перецеголял Пушкина и из этого источника развился бы и самобытно, если бы с теми атрибутами, к несчастью, не была соединена и *судьба* Евфориона.

Из приложенного к концу III части, в хронологическом порядке, оглавления стихотворений Лермонтова, мы видим, что первые его пьесы написаны в 1835 и <18>36 годах. Если иные из этих пьес тогда же были напечатаны — чего мы не помним, — то, по крайней мере, их не заметила публика. Первый проблеск его имени совпадает со смертью Пушкина; новый талант вышел, так сказать, из заветного, только что заколоченного гроба поэта, — и сказался молодым Пушкиным, вышедшим из Царскосельского лица: та же сила, тот же дух и прочее — словом, разительное наружное сходство! Среди глубокой грусти о кончине Пушкина, сперва в небольшом кругу, поговаривали с восторженною верою, что судьба, отнявшая у нас Пушкина, заменила его Лермонтовым; круг этой веры расширялся; расторопный журналист схватил столь радостную для нашей словесности мысль и протрубил о том на длинном и толстом тромбоне⁶. Первая пьеса Лермонтова, в роде *молодого* Пушкина, оканчивалась совершенною бессмыслицею, проскользнувшею в пылу сочинения, а ее никто и не заметил⁷. Когда мы на нее указали одному почтенному, опытному литератору, так же, как и другие, ослепленному живым колоритом этой бессмыслицы, он крайне удивился, что он этого сам прежде не заметил. Как бы то ни было, но ослепление подобного рода, наведенное атрибутами Евфориона, было верным предзнаменованием успеха, который впоследствии оправдывался

и большим развитием в роде Пушкина, и пьесами, отчасти достойными напоминать Пушкина. Вот чем объяснится, по нашему мнению, внимание публики к Лермонтову в такое время, где она не смотрит ни на какого поэта; вот что проложило ему дорогу! Один Пушкин возмужал и быстро совершил свою судьбу; публика первых его стихотворений есть еще и нынешняя публика. Посмертная слава его, слившись со славой его юности, еще так жива и громка, что если бы другой даровитый юноша, подобный Лермонтову, захотел бы присвоить себе эти роковые, сызнова праздные атрибуты, то повторился бы любопытный феномен, нами описанный.

В сочинениях поэта, дышавшего сильными страстями, вечно тревожную бранную жизнью и так рано погибшего в буре, приятно было бы встречать иногда и чистый, нежный голос души посреди таких сильных и мрачных выражений скептицизма и прискорбного на мир воззрения. Мы этого ищем не для контраста, не для эстетического эффекта; нет! это есть священное требование сердца, имеющее глубокое психическое основание. Как часто этот нежный, чистый голос одушевлял струны Пушкина! Не говорите, что это требование неги и женственности души! Мы вам ответим, что *этот* голос раздавался и посреди бурных звуков самого мужественного из поэтов Беллониных⁸, в страшной, мирсокрушительной поэзии Тамерлана! Мы знаем, что критики не должно испещрять анекдотами; но расскажем факт, в котором содержится много здоровой и в наше время полезной критики. Тимур, еще не хан Джагатайский, но уже прославленный и удалством и несчастьем, возвращался на родину. Он нашел на трех приверженцев своих, сопровождаемых отрядом, и с ними заговорил. Приведем его собственные слова: «Когда очи их увидели меня, они возрадовались, и соскочили с коней, и ко мне подошли, и преклонили колени, и стали целовать мои стремяна. И я также сошел с коня и каждого из них принял в свои объятия. На первого надел я свою чалму; второму подвязал я свой пояс, вышитый золотом и изукрашенный драгоценными камнями; на третьего накинул свою епанчу. И они плакали, и я плакал тоже. И наступил час молитвы, и мы стали молиться. И мы сели опять на коней и поехали в мою обитель; и я созвал своих людей и приготовил пир!»⁹

После этой сцены сердце наше снесет *всего* Тамерлана! Вслушайтесь в эти простые, умиленные звуки, поэты 19-го века, в своих произведениях жаждущие крови и мрачных, убийственных ощущений... и признайтесь, что в подобных звуках слышится наилучшая поэзия! Увлекайтесь, сколько вам угодно, своим бейронизмом, своею гениальною жестокостью; но не будьте, по крайней

мере, суровее судьбы, создавшей Тамерлана! Подавайте нам иногда и светлого, и чистого, и священного!

Этим *чистым* и *светлым* мы не разживемся у Лермонтова, хотя и есть пиесы, в которых он хотел изображать что-то в этом роде. С удивлением замечаем, что они гораздо слабее прочих. Начнем с двух *молив* в I томе. В «Молитве», стр. 79, поэт предстает перед образом Богоматери не с благодарностью иль покаянием, не за себя молит, а *вручает деву невинную теплой заступнице мира холодного*; дай ей всякого счастья, и *сопутников, полных внимания*, и светлую молодость, и покойную *старость* и проч.! В этих кудрявых стихах нет ни возвышенной простоты, ни искренности — двух главнейших принадлежностей молитвы! Молясь за *молодую* невинную деву, не рано ли упоминать о *старости* и даже о смерти ее? Заметьте *теплую* заступницу мира *холодного*! Какой холодный антитез! И, наконец, что за *сопутники, полные внимания*? Это уже вовсе не у места! И другая «Молитва», стр. 99, дышит заимствованным чувством; если б она излилась из души поэта, то не была б обезображена таким диссонансом, какова рифма *скатится* и *плачется*. Достаточная, даже богатая рифма приходит сама собою при истинном, живом вдохновении, и какое вдохновение чище и живее молитвенного? — В *том* отношении, в каком мы теперь рассматриваем стихотворения нашего поэта, «Ветка Палестины» с первого взгляда кажется удовлетворительною; но если рассмотришь ближе, то увидишь, что пиеса, хотя и хороша, но ниже своего предмета. «Где ты росла? Где ты цвела? Жива ли еще *та* пальма или увяла? Кто тебя занес в этот край? Ты стоишь перед иконой — *святыхи верный часовой!*» Не говоря уже о том, как *неверно* это уподобление, потому что *часовой* уже по названию означает стража, *сменяемого* в короткое время, и, при всей важности в военном смысле, как-то не согласуется с кроткою святостью, придаваемою *ветви Ерусалима*, которая завсегда остается над иконой, — невольно спросишь себя: ужели даровитый поэт не мог извлечь ничего *нового* и занимательнейшего из предмета столь красноречивого и почему он ограничился только подражанием? Оттого, что ветвь Иерусалима не дышала ему ни глубоким чувством, ни истинным вдохновением. Жаль!..

В пиесе «Ребенку» поэт изображает грустно-занимательное положение и в продолжение двенадцати стихов выдерживает глубокое чувство; но вдруг мы озадачены странным вопросом *ребенку*:

Слеза моя ланит твоих не обожгла ль?

Это что-то вроде *sanctae simplicitatis!** Может ли *ребенок* понять духовную горячность слезы любви? Так не промахнется *истинное* чувство! Оно спросило бы гораздо проще и умильнее. Так и здесь только поддельное чувство, что подтверждается и окончательным стихом: мы отнюдь не понимаем, отчего дитяти *проклинать* того, кто когда-то любил его мать и еще любит с таким благоговением к ее обязанностям, что весьма осторожно выведывает у ребенка, учит ли мать его молиться и за *него*? Нельзя же предполагать, чтобы тут намекнули дитяти на что-то неприличное или порочное!

Обратимся, наконец, к той хвальной пиесе, в которой, как говорят, так хорошо выражено чувство дружбы: «Памяти А. И. Од-го». Не найдем ли хоть тут что-нибудь, могущее состязаться с чистым и глубоким чувством Тамерлана? В этой пиесе Лермонтов всего удачнее перенял манеру, обороты, образ воззрения, а местами даже и собственность Пушкина; вся пиеса так и пахнет и блещет Пушкиным! Восхищаясь этим запахом и этим блеском, быстро читаешь ее, наперед уверенный, что под этим наружным сходством должно быть и внутреннее достоинство Пушкина. Но трезвое тонкое чутье скоро дознается, что под этим лоском чувство дружбы — слабо и пусто и одним искусством подражателя вздуто до чего-то заманчивого. Начало напоминает прелестную элегию барона Дельвига:

*Я знал ее; она была душою
Прелестней своего прекрасного лица!*¹⁰

Наш поэт только что обмакнул перо в чувство Дельвига — и опять тотчас предался Пушкину:

*Я знал его: мы странствовали с ним
В горах востока и тоску изгнанья
Делили дружно!*

Прекрасно!

Но к полям родным
Вернулся я...

Слово вернулся не в тоне пиесы!

* Святой простоты (лат.). — Сост.

И время испытанья
Промчалось законной чередой...

Сперва время испытания должно было промчатся, потом уже можно было *вернуться* к полям родным. Поэт поставил *заднее впереди*: этот оборот называется *hysteron proteron!** Но не в том дело! Поэт возвратился на родину, а друг «*не дождался минуты сладкой!*» Он умер в изгнании! *Светские* люди здесь, вероятно, не останутся; но тот, кто чувство дружбы считает чем-то глубоким и священным, замечает тут весьма важный, непростительный пропуск. Как? Для *одного* из «деливших дружно тоску изгнания» ударил час свободы, и нет ни единого слова сожаления о том, что он не может с *другим* делиться и восторгом освобождения! Сильвио Пеллико, выходя из Шпильберга, хотел бы взять с собою на волю *всех* своих товарищей несчастья¹¹: вот чувство естественное, человеческое; а чувство *друга* должно быть еще сильнее. У Лермонтова холодные выражения: *законная череда* и — *он не дождался* часа свободы — так и возмущают чувствительного читателя. Отсюда видно, что не смерть Од — го только послужила поэту поводом к размышлениям, и вся пьеса, по наружности, есть общее место из Пушкина! В начале третьей строфы есть стих, который будто дышит чувством:

Мир сердцу твоему, мой милый Саша!

Уменьшительное имеет здесь особенную прелесть! Извлеки-те из пьесы *один* этот *стих*, и он сделается чем-то истинно трогательным, будто надгробная надпись; он будет возвышенно прост и прекрасен. Но в следующих за тем стихах это мгновенное чувство тотчас выдыхается в пустой, надутой метафоре:

Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно (сердце друга), как дружба наша
В немом кладбище памяти моей!

Говорят: *на кладбище*, а не в кладбище! Но что за *кладбище памяти*? Кладбище *сердца* можно бы допустить, потому что, в переносном смысле, можно схоронить друга в своем сердце. Но *память* есть некая область *бессмертия*, тихой, светлой *жизни*,

* Более позднее (становится) более ранним (греч.). — *Сост.*

среди тревожной смертности; там для нас *живы* наши умершие друзья! Она ни в каком случае не может быть *кладбищем*! Если мы забываем кого, то это значит, что он *выбыл* из нашей памяти.

Оставляя неудачные поиски *чистого* и *светлого* по пьесам ясного и понятного содержания, погадаем мимоходом о небольшом стихотворении, смысл которого загадочен и темен. Вот оно:

СОСНА
(том II, стр. 123)

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.
И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Отчего сосна (правильнее же сказать: *сósна*)¹², дочь севера, растущая на родной почве, в родной стихии холода, свежая и зеленая во всякое время и весьма к лицу одетая в ризу снега, — отчего, спрашиваем, сосна все мечтает о дочери жаркого климата, о пальме, которая также растет у себя *дома* и дышит родным зноем, и некстати *грустит* в этой пьеске? Мы не видим ни малейшей умственной связи между этих двух предметов! Не все равно ли, что сказать: лапландка все мечтает о бедуинке? или белая медведица Ледовитого моря — о стройной газели в жарких ливийских песках? Между тем нельзя не чувствовать, что поэт хотел тут сказать что-то очень милое и очень нежное и только ошибся в выборе предметов и в форме и в способах выражения¹³. Невзирая на столь важный недостаток, скажем поэту искреннее спасибо за пьеску, которая, касаясь одной из нежнейших струн сердца, побуждает нас по-своему пояснять и разгадывать мысль автора.

Пора перейти к бейронизму Лермонтова и к тем стихотворениям, где он всегда искренен и поэтому почти всегда силен и увлекателен и всего более *поэт*. Аналогия, выводимая (в пьесе XXX, стр. 151, том II) между *кинжалом* и *поэтом*, вполне характеризует нашего автора¹⁴. «Хаджи Абрек», *первое* его произведение¹⁵, еще довольно слабое, уже очень силен мстительною злобою черкеса: он клянется, что за единый мщенья час он не взял бы вселенной. Может статься, это и в нравах черкесов; но если Хаджи Абрек

(том I, стр. 16) уже занес кинжал на врага и отложил свою месть, подумав, что минутная гибель врага есть мщение самое пустое, что надобно отыскать *ту*, которую он любит — или когда-нибудь *полюбит*, — и поразить именно *этот* предмет, дабы враг его порядком настрадался в своей душе, — то мы здесь видим утонченный варваризм бейронистов, неудачно приносивший к простой и гораздо более человеческой суровости кавказских дикарей, — удвоенный варваризм, очень прискорбный в *дебюте* поэта-юноши! Не всегда довольствуясь бейронизмом Пушкина, Лермонтов часто доходит до самого источника диких и страшных ощущений: это видно во втором (по хронологическому порядку) стихотворении его, «Боярин Орша». Здесь отец предает свою — только в женской слабости виновную — дочь *голодной смерти*, заперши накрепко дверь ее светлицы и бросив ключ в Днепр. Это вовсе не в нравах русских! Боярин времен Грозного, после родительского *поученьица*, или выдал бы ее поскорее замуж, или заключил бы в монастырь; но тогда бы мы не имели всей этой страшной поэмы, не имели бейроновской сцены, где любовник, с помощью разбойников и польских удальцов победив отца и насмотревшись на дикую кончину его, спешит освободить свою милую и, среди самых сладостных ожиданий, наткнулся на обезображенный, червями давно изъеденный труп ее. Посмотрите: желтый череп без очей, густая, длинная, рассыпанная коса, кой-где прилипнувшая к сухим костям!.. Два таких *первенца* юной, даровитой музы — право, грустно! Однако должно заметить, что автор, вероятно, думал уничтожить эту поэму, ибо перенес из нее множество лучших стихов в свою позднейшую пьесу «Мцыри». Если издатели не хотели воспользоваться этим намеком, то, по крайней мере, сделали хорошо, поместив подле ужасного Орши милую «Казначейшу», легкий юмористический рассказ в онегинской форме¹⁶. Хотя и юмор этот также основан на происшествии, невыгодном для нравов, но подобную ветренность охотно прощаешь после тяжелого от Орши впечатления. — Отыщем теперь автора Хаджи и Орши в образованном свете, в столичной людскости, в стихотворении его «Первое января». Посреди блистательного общества, где *давно бестрепетные* руки городских красавиц с небрежной смелостью касаются *холодных* рук нашего поэта, он глубоко — но весьма не у места — погружается в живописную сельскую мечту о прошедшем; и когда шум толпы людской спугнул его мечту — *на праздник незванную гостью*, — поэт вспыхнул, как сын Кавказа:

О! как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза *железный* стих,
Облитый горечью и злостью!

Любуйтесь, сколько вам угодно, этими стихами, но мы вам скажем, во-1-х, что такая неуместная в обществе и даже неестественная злость испортила милое стихотворение и есть пустое жеманство со стороны поэта, который *жил в свете и для света* и талантом, остроумием и молодечеством всячески старался о том, чтобы имя его было всегда, как говорится, *au haut de la conversation**; а во-2-х, что *железный* стих, *облитый* чем бы то ни было, есть неудачное выражение. Представьте себе злость в виде *жидкости*: будет *желчь*! И теперь эта желчь, текущая по железной полосе стиха, — право, нехорошо! Но без этой влаги очень хорош сам по себе *железный* стих; и если непременно нужно еще поддавать жару и силы, то *раскалите* его злостью или чем угодно и пустите в глаза милым красавицам, встречающим, как и вы, Новый год у хлебосольного N. N. — Критика должна указать на подобные выходы, где из-за энергии не замечают *безвкусыя* и которые так и вызывают подражателей.

Следовало бы еще заметить многое — по нашему мнению, ложное, затемнявшее поэзию Лермонтова до такой степени, что он (см. «Любовь мертвеца») и *туда* (в тот мир) *перенес с собой земные страсти*; что и *там* ему не надо *мира и покоя*, — *заметить*, для предостережения юных талантов... Но довольно! Мы исполнили печальный долг добросовестного критика и теперь позволяем себе отдохнуть на тех произведениях нашего поэта, где мы можем вместе с публикою радоваться его таланту.

В собрании его стихотворений единственна в своем роде «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Эти чисто русские и древнерусские звуки производят самый приятный эффект посреди европейских мелодий бейронизма! — Песня была написана *до смерти Пушкина*¹⁷; следственно, автор повернул было на путь самобытного развития. *Пустую* эпическую форму Кирши Данилова наполнил он прекрасным, свойственным ей *содержанием*: мысль оригинальная и неожиданная от молодого поэта, уже привыкшего к опиату поэзии Хаджи и Орши. По истории известно, что и сам Иван Васильевич, и опричники его не очень уважали святость брач-

* В центре внимания (фр.). — *Сост.*

ных уз; тем более похвалы заслуживает автор, который сумел их облагородить, сохраняя основную черту их исторического характера. Казнь Калашникова достаточно рисует *Грозного*; но, к счастью, он спасается здесь видом справедливости, ибо Калашников благородно признался, что он *вольною волею* убил опричника в кулачном бою. А похвала царская за этот ответ по совести и милость семейству и братьям казнимого, и самому Калашникову в том, что казнь будет совершена от нарядно одетого палача и при звоне в большой колокол, — все это придает царю и историческое его величие. Кирибеевич объявляет себя настоящим опричником в поступке с женою купца; но автор сделал его занимательным сильною страстию его: он грустит даже на пиру царском и с теплого местечка опричника просится в степи привольные:

На житье на вольное, на казацкое! —

чтобы сложить буйную голову на копье бусурманское.

Мои очи слезные коршун выклюет,
Мои кости сырые дождик вымоет,
И без похорон горемычный прах
На четыре стороны развеется...

Заметьте еще, с каким искусством автор умел скрыть главную часть вины опричника, влагая рассказ об этом в уста купчихи; одно *то*, что она рассказывает, не могло задержать ее так поздно... Уже нечего мужу расспрашивать: он знает опричников! Выказывать ясно между строками *то*, чего не написано, есть редкое искусство.

«Дары Терека» — прекрасная, богатая содержанием *баллада*, хотя и не носит этого наименования. Здесь чувствуешь и внутреннюю форму Пушкина. Право, не страсть к мелочной критике, а желание добра юным поэтам побуждает нас быть строгими именно к лучшим пиесам, которых недостатки скорее могут расплодиться в подражателях. К сожалению, мы и в «Дарах Терека» находим несколько странных промахов и недосмотров!

Терек воеет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре *плач* его подобен!

Плач тут вовсе нейдет: для чего плакать Тереку? Да и в самой пьесе мы не видим ни малейшей тому причины. Он воет от избытка своих диких сил, как лев ревет в пустыне. Это неудачное подражание стихам Пушкина о буре:

То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя¹⁸.

Далее автор, позабыв, что Терек уже не злится, а с лукавой лаской говорит Морю-Каспию, опять назвал его *сердитым*. На Тереке всплывает, *бела как снег, голова* с размытой косой; это голова *молодой* казачки! Мы этого не понимаем: только у *старухи* могла быть *белая как снег голова*! Поэт, вероятно, хотел сказать: *лик*, ибо головы, *покрытой* чем-то белым, нельзя назвать *белою головою*. Каспий *взыграл, веселья полный*; отчего же он этот милый ему дар принял с *ропотом*?

Самой оригинальною по вымыслу и лучшею по отделке считаем пьесу «Сказка для детей». Она также в чистом стиле Пушкина и весьма заманчивого содержания, но вовсе не сказка *для детей*!

В числе замечательных пьес автора назовем «Спор», «Любовь мертвеца», «Родину» и «Казачью колыбельную песню».

Весь третий том занимает «Маскарад», драма в 4-х действиях, в стихах. Это одна из первых пьес молодого поэта, принадлежащих к эпохе Хаджи Абрека и боярина Орши; потому мы ограничиваемся только замечанием, что автор в этой *драме* показывает менее драматического таланта, нежели в упомянутой песне про царя Ивана Васильевича.

В заключение нашей статьи поговорим о пьесе «Мцыри».

С тех пор, как влияние Бейрона проникло и к нам, Кавказ сделался нашим *Парнасом*. Двух лучших наших поэтов, Пушкина и Марлинского, судьба, видно не без умысла, откинула именно в тот край, где они всего лучше и всего полезнее могли разведывать бейронизм¹⁹: кавказские дикари, все до единого, суть *природные* Бейроны, точно *от природы* и посреди природы самой бейронической! Там наши поэты могли с *натуры*, с пластической природы, списывать суровые идеалы английского лорда, который сам был только *искусственным* Бейроном. Пушкин сделал счастливую в горы экспедицию своим «Кавказским пленником», а грандиозный Марлинский — гениальнейший из русских писателей — решительно завоевал весь этот край и всю природу горцев, покорил своему гению *все*, от духов высочайших гор и гномов сокровен-

нейших ущелий — до всего поэтического и молодецкого во нравах и в душе сынов Кавказа! Что после двух *таких* гениев оставалось для третьего поэта, одаренного только *талантом*, хотя и весьма замечательным? Здесь Лермонтов обнаруживает прекрасный дар изобретения. Он берет у черкесов шестилетнего ребенка и отдаст в грузинский монастырь. В этих стенах, среди торжественной тишины святого жития, шире и свободнее развивается огненная сила души черкесской и врожденная любовь к дикой, необузданной воле. — «В тюрьме, — сказал Шиллер, — снятся лучшие мечты о воле!»²⁰ И действительно, если слабая душа скоро подчиняется внешним условиям, то, наоборот, внешние, именно стеснительные условия беспрестанно побуждают твердый характер к сопротивлению, к ранней умственной гимнастике, развивающей жизненную силу души до невероятной степени. Этот дикий, молчаливый, никогда не плакавший отрок стал *юноша*. Наконец упорная неизменность и вековечность этих внешних условий, и окрещение в христианство, и успокоительное влияние его начинает брать свое; юный черкес готовится в монахи, поверив, вероятно, что только религия может насыщать ненасытную душу. Но, когда разразилась такая страшная гроза, что в монастыре все трепетали и молились у алтарей Божиих, дух юного черкеса воспрянул в первобытной силе и с диким восторгом откликнулся на голос грома... И юноша бросился вон из душных стен, в леса, в вольную природу — чтобы *пожить*, подышать свежестью открытого мира, распахнуть широко всю душу и пламенные, столько лет в ней крепко запертые чувства неограниченной воли *выпустить* на волю неограниченную... И он пожил на дикой воле, так роскошно пожил, что издержал в *три дня* весь огромный запас душевных сил, Провидением рассчитанный на целый век вольного черкеса, — и нашли юношу в лесах без чувств, и отнесли его назад в монастырь, где он очнулся, рассказал иноку всю повесть — и скончался. Рассказ о том, как он прожил эти три дня дикой воли, составляет предмет пьесы «Мцыри». Какой поэтический предмет! Как чудесно он пришелся по душе бейронического поэта! Признаемся: если б Лермонтов надлежащим образом выполнил *эту* задачу, то мы не только подписали бы охотно большую часть похвал, расточаемых ему в некоторых журналах, но и поставили б его смело наряду с певцом «Шильонского узника», послужившего ему образцом для этого стихотворения. Но именно в этой пьесе, где проявляется столько силы, видна совершенная неопытность в искусстве! Для чего было так ужасно растянуть рассказ? Отсюда проистекает неудача! Пьеса

долженствовала бы быть вполтину короче, ибо, по идее ее, всякий стих требовал силы гиганта. Лишь одно автор постиг хорошо: что из пиесы подобного содержания должна быть исключена *женская* рифма; но напрасно он местами прибавляет *третью* рифму: она чрезвычайно неприятна. Воспламененный своим предметом, поэт штурмует его в иррегулярных порывах: то побеждает до гениальности, то отпадает до слабости; опять штурмует титански и опять опрокинут — и после долгой, мучительной борьбы падает наконец под великую непосильную тяжестью предмета: это Сизиф с своим огромным камнем! — Наш поэт, как мы заметили выше, обобрал своего «Оршу» для «Мцыри»; если б он пожил еще несколько лет, он, наверное, обобрал бы и «Мцыри» для *лучшей* пиесы в этом роде или переделал бы «Мцыри». Стоило бы только выкинуть слабые стихи, а сильные и гениальные привести в стройный порядок; иное прибавить (например: каким образом он достался русским? — Вероятно, по истреблении аула. Он припоминает обстоятельства меньшей важности, а *этого* нет!); иное более развить, как-то: чувство любви к грузинке, чувство столь сильное, что темнота ночи смотрела *миллионом черных глаз*; и, постепенно воспламенясь до битвы с барсом, после немногих сильных стихов принять последний вздох Мцыри и кончить энергическим размышлением над холодным трупом *того*, в ком за несколько минут перед тем кипела и бушевала такая необъятная сила жизни. Право, голова кружится, когда воображаешь, что мог бы сделать наш поэт из *такого* сюжета, если бы еще пожил, образовал свой вкус и окреп бы в зачинающейся гениальности! Эта странная, после битвы с барсом, мечта о золотой рыбке, поющей ему балладу в гетевском роде²¹, так чужда предмету, что наводит досадное разочарование; но все-таки остается от пиесы столько прекрасного в памяти читателя, что во всем собрании стихотворений Лермонтова предпочтительно этот «Мцыри» заставляет сожалеть — и горько сожалеть — о ранней кончине поэта.





О. И. СЕНКОВСКИЙ

Стихотворения М. Лермонтова

Извините, если я еще раз стану говорить о Лермонтове. Летопись уж столько раз о нем говорила, столько раз молчала, и всегда с полным уважением, как и должно говорить и молчать о человеке с дарованием, — большим, прекрасным дарованием, которое еще не развилось во всей полноте и силе своей, не упрочилось, не нашло своей настоящей дороги, но обещало вскоре явиться самостоятельным и могущественным. Многого, очень многого не доставало еще Лермонтову как поэту, между прочим, литературного образования, немножко хороших сведений, немножко классической учености, столь полезной для вкуса, для силы и изящества мысли, даже для разнообразия воображения: но Лермонтов приобрел бы все это непременно и приобрел бы очень скоро, потому что, написав шутя пару томиков стихов и прозы, он уж начинал чувствовать и отгадывать существование искусства. Между тем как его унижали, как поносили! как усердно старались уничтожить!.. Этими ушами, этими глазами сам я слышал, сам видел, как недоброжелательно называли его... с позволения сказать... *Байроном!* Как будто бы у Лермонтова был только один из тех сомнительных талантов, которые позволено всякому производить в Гомеры, Шекспиры или Байроны по своему усмотрению, не зная ни Шекспира, ни Байрона!.. Скажите, пожалуйста, Лермонтов — Байрон! Как это можно! Да кто нынче не Шекспир, не Гомер, не Байрон?.. Лермонтов был лучше всех настоящих и будущих Байронов: он уже начинал быть поэтом с оригинальным дарованием, настоящим поэтом. О, бедный Лермонтов! зачем ты умер так скоро? Ты торжественно доказал бы твоим недоброжелателям, что ты вовсе не Байрон. Ты был бы украшением родной словесности, кроме того, ты не допустил бы

врагов твоей славы до последней обиды, которую теперь нанесли они ей, эти Геростраты.

Извините, если я заговорил здесь о Геростратах. Это по случаю нового издания «Стихотворений» Лермонтова. Но я не знаю, как назвать иначе тех, которые ради спекуляции нарушают последнюю волю только что скончавшегося таланта, его литературное завещание. Лермонтов оставил завещание, утвержденное пятьюдесятью тысячами свидетелей. Это завещание — изданное им самим перед смертью собрание его стихотворений...¹ В нем поместил он все, что считал достойным себя и читателей из первых своих опытов. Остальное он благоразумно предал забвению. По какому же праву, едва закрыл он глаза, спекуляция тотчас исторгает из забвения все эти неудавшиеся, непризнанные пробы юного пера, перемешивает их с хорошими и признанными сочинениями, составляет из этого безвкусную кашу и издает ее в трех тетрадках или, как говорится в высоком книгопродавческом слоге, в трех *частях*? Кто разрешил спекуляции затмевать блеск этого таланта тем, что он перед кончиною старался сам скрыть от публики? Что это такое? Необдуманное ли усердие или коварная злоба?... Разобрать трудно: но, я думаю, тут нет ни усердия, ни злобы, а просто спекуляция. Новое издательство! Три *части*, вместо двух-с! Портретец автора-с! Пойдет!.. Вот вся история.

Извините теперь, если я буду говорить о таком новом издании. Но в нем очень много нового. Первая новость — предисловие, в котором ничего не сказано². Вторая новость — приблизительный портрет автора³. Третья новость — хронологический список стихотворений Лермонтова. Спекуляция считает это прибавление чрезвычайно важным, потому что хронологический список осуществлен искусством издателей отдельно и независимо от хронологии, означенной цифрами под каждую пьесу. Этот хронологический список придает книге вид ужасно ученого издания. Что Валькенер сделал для Горация⁴, то искусство издателей, еще с большим напряжением учености, сделало теперь для Лермонтова. Какого труда это стоило искусству издателей!

«Благодарим!
Благодарим!..»

И какприятно читателю, взглянув на хронологический список, сказать с чувством: «Ах, Лермонтов написал драму “*Маскарад*” в 1835 году, а изъясил “*Желание*” в 1841...»

— Лермонтов написал целую драму? — спросит читатель. — Да! Не только драму, но и поэму и роман. Роман не вошел в это издание, потому что роман не стихотворение, а драма — стихотворение: она в стихах!

— И поэма тоже в стихах? — спросит читатель. — И поэма тоже. Лермонтов не дожил еще до изображения поэм без стихов.

Откуда же взялись целая поэма, целая драма Лермонтова?

Как откуда? Спекуляция искусна в некроманции. Она прибегает к колдовству, вызывает тени умерших писателей и на коленях умоляет их: «Смилуйтесь, великие писатели, скажите, где, в каком журнале, в каком ящике спрятали вы первую свою большую поэму? Быть не может, чтобы, вышедши из училища или еще в училище, прежде, чем начали вы писать коротенькие пьески, не на писали хоть одной эпопеи, хоть одной трагедии? Куда забили вы эти сокровища, которыми можно увеличить объем ваших новых изданий?» «Отстань, искусительница!» — отвечают спекуляции великие писатели, *comerpersonneacorte**. — «Не отста-ну!» — кричит она. — «Я произнесу магические слова и заставлю вас вытрясти передо мною из гробов ваших все до последней строчки! я обшарю все ваши карманы! я из дна Тартара добуду все, что вы прячете как недостойное себя и что между тем я могу продать любопытству на чистые деньги!» — «Отстань, не срами нас перед людьми, не тревожь нашего вечного покоя!» — отвечают тени великих писателей. — «Мы — люди мертвы, мы — мертвые души». «Мертвые! — восклицает спекуляция. — А в писании сказано: *мертвые бо сраму не имут*⁵. Следственно, я без спросу воспользуюсь всем, что скрываете, выскребу ножом все журналы, все портфели, все столики и буду торговать не только вашими литературными грехами, по вашими любовными записочками, счетами ваших прачек».

Вот история всех посмертных изданий, всех *oeuvresposthumes*** , и вот где опечаленный читатель находит ужасную разницу между бессмертным и посмертным любимцем своего воображения. Таким образом, и драма Лермонтова увидела дневной свет. Самая хронология ее, 1835 год, показывает, что его один из первых опытов еще совершенно неопытной юности. Впрочем, в этом чрезвычайно слабом опыте есть уже прекрасные места, предвещавшие будущий талант.

* Как люди в суде (*ит.*). — *Сост.*

**Посмертных произведений (*фр.*). — *Сост.*

Князь Звездич попался в шайку картежников, и проигрался; но является Арбенин, некогда знаменитый игрок, ни с того ни с другого объегоривает картежников и возвращает деньги князю. Бескорыстие мифологическое! Но и князь, и Арбенин — герои нашего времени: следственно, им все не в радость; их мучат и хандра, и сплин, и меланхолия, и ипохондрия, и романтизм, все черные немощи студентов. Само собою разумеется, они едут на маскарад. Тут одна дамская маска потеряла браслет, а другая подняла и как будто свой подарила князю. Само собою разумеется, князь по уши влюбился в маску и показал браслет Арбенину. Арбенин, возвратясь домой, отправляет слугу:

Иди, свечу

Поставь на стол. Как будет нужно, я *вскричу*.
(Слуга уходит; он садится в кресла.)

Бог справедлив! и я теперь едва ли
 Не осужден нести печали
 За все грехи минувших дней.
 Бывало, так меня чужие жены ждали,
 Теперь я жду жены своей...
 В кругу обманщиц милых я напрасно
 И глупо юность погубил;
 Любим был часто пламенно и страстно,
 И ни одну из них я не любил.
 Романа не начав, я знал уже развязку
 И для других сердец твердил
 Слова любви, как няня сказку.
 И тяжело стало мне, и скучно жить!
 И кто-то подал мне тогда совет лукавый
 Жениться... чтоб иметь святое право
 Уж ровно никого на свете не любить.
 И я нашел жену, покорное создание,
 Она была прекрасна и нежна,
 Как агнец Божий на закланье,
 Мной к алтарю она приведена...
 И вдруг во мне забытый звук проснулся:
 Я в душу мертвую свою
 Взглянул... и увидал, что я ее люблю;
 И, стыдно молвить... ужаснулся!..
 Опять мечты, опять любовь
 В пустой груди бушуют на просторе.
 Изломанный челнок, я снова брошен в море;
 Вернусь ли к пристани я вновь!..

После этих прекрасных стихов Нина, жена Арбенина, входит; наступают нежности; Арбенин расчувствовался и говорит:

Ты молода летами и душою,
В огромной книге жизни ты прочла
Один заглавный лист, и пред тобою
Открыто море счастья и зла.
Иди любой дорогой,
Надейся и мечтай — вдали надежды много,
А в прошлом жизнь твоя бела!
Ни сердца своего, ни моего не зная,
Ты отдалася мне — и любишь, верю я,
Но безотчетно, чувствами играя,
И резвись, как дитя.
Но я люблю иначе: я всё видел,
Всё перечувствовал, всё понял, всё узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал.
Сначала всё хотел, потом всё презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастья земли...
Так годы многие прошли.
О днях, отравленных волнением
Порочной юности моей,
С каким глубоким отвращеньем
Я мыслю на груди твоей!
Так, прежде я тебе цены не знал, несчастный!
Но скоро черствая кора
С моей души слетела — мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра.
Но иногда опять какой-то дух враждебный
Меня уносит в бурю прежних дней,
Стирает с памяти моей
Твой светлый взор и голос твой волшебный.
В борьбе с собой, под грузом тяжких дум,
Я молчалив, суров, угрюм.
Боюсь осквернить тебя прикосновеньем,
Боюсь, чтобы тебя не испугал ни стон,
Ни звук, исторгнутый мученьем.
Тогда ты говоришь: меня не любит он!

Но за нежностями всегда наступает ссора или, по крайней мере, размолвка. Яблоко раздора — браслет: он потерян, и начинаются ужасы. Нина заезжает к баронессе Штраль, где она встречается с князем Звездичем. Князь видел, как Нина в английском магазине покупала браслет, узнал его хозяйку и решил преследовать жену своего благодетеля. Грозный ответ Нины не останавливает его. Баронесса, виновница всей этой проделки, не признается, и стихотворение продолжается. Услужливые люди разносят измену Нины по городу, а князь, без церемоний, пишет ей любовную записку. Само собой разумеется, записка попадает в руки мужу. Тот, само собой разумеется, хочет вызвать князя на дуэль, но это не в духе нашего времени: надо отомстить в духе новейшего романтизма, и Арбенин, посредством очень вежливой записки, приглашает князя в дом к картежникам, начинает с ним играть, привязывается и дает пощечину. Тут, само собой разумеется, князь приходит в азарт и вызывает Арбенина на дуэль, но тот уклоняется от лестного предложения, объявляя, что он — игрок. Неизвестно, почему эта вторая дуэль не состоялась. Князь с пощечиной приезжает на бал и возвращает браслет по принадлежности. Само собою разумеется, муж это видит, вполне убеждается в своих подозрениях и подносит жене яд в *мороженом*. Нина скушала мороженое с ядом дочиста и, само собою разумеется, умерла. Не успели еще похоронить Нины, как приходят, вместо одного, три мстителя: неизвестный, которого Арбенин некогда обыграл безжалостно до нищенства; князь, но этот добрее других: он пришел так, или, точнее, он принес третьего мстителя — письмо от баронессы, объясняющее все дело. Арбенин выходит со свечой и говорит:

Смерть! смерть! о, это слово здесь,
 Везде, — я им проникнут весь,
 Оно меня преследует. Безмолвно
 Смотрел я целый час на труп ее немой,
 И сердце было полно, полно
 Невыразимую тоской.

В чертах спокойствие и детская беспечность.
 Улыбка вечная тихонько расцвела,
 Когда пред ней открылась вечность,
 И там свою судьбу душа ее прочла.
 Ужель я ошибался? — Невозможно!
 Мне — ошибиться? — Кто докажет мне
 Ее невинность? — ложно! ложно!
 Где доказательства? — есть у меня оне!

Я не поверил ей — кому же стану верить?
Да, я был страстный муж, но был судья
Холодный. — Кто же разуверит
Меня осмелится?
Неизвестный
Осмелюсь — я!

После объяснения Арбенин, само собою разумеется, сошел с ума, неизвестный отомщен, и только один князь недоволен, потому что он без всякого возмездия остается при пощечине, чем «Стихотворение» и заключается.

Несмотря на несколько хороших стихов, нельзя не признать этой драмы самослабейшим опытом Лермонтова. Другие прибавления к первому изданию, вышедшему при жизни поэта, не лучше драмы. Но разве Лермонтов виноват этому? Само собою разумеется, виновата спекуляция!





Н. В. ГОГОЛЬ

В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность

<Фрагмент>

<...> Со смертью Пушкина остановилось движение поэзии нашей вперед. Это, однако же, не значит, чтобы дух ее угаснул; напротив, он, как гроза, невидимо накапливается вдали; самая сухость и духота в воздухе возвещают его приближение. Уже явились и теперь люди не без талантов. Но еще всё находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очертанного круга и показать собственные силы. Еще даже не слышит никто, что вокруг него настало другое время, образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались; а потому ни в ком из них еще нет самоцветности. Их даже не следует называть по именам, кроме одного Лермонтова, который себя выставил вперед больше других и которого уже нет на свете. В нем слышатся признаки таланта первостепенного; поприще великое могло ожидать его, если бы не какая-то несчастная звезда, которой управление захотелось ему над собой признать. Попавши с самого начала в круг того общества, которое справедливо можно было назвать временным и переходным, которое, как бедное растение, сорвавшееся с родной почвы, осуждено было безрадостно носиться по степям, слыша само, что не прирасти ему ни к какой другой почве и его жребий — завянуть и пропасть, — он уже с ранних пор стал выражать то раздирающее сердце равнодушие ко всему, которое не слышалось еще ни у одного из наших поэтов. Безрадостные встречи, беспечальные расставанья, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом *безочарование*¹. С помощью таланта Лермонтова оно сделалось было на время модным. Как некогда с легкой руки Шиллера пронеслось было по всему свету *очарование* и стало модным², как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход *разочарование*, порожденное, может быть, излишним очарованием, и стало также на время модным, так наконец пришла

очередь и *безочарованью*, родному детищу байроновского разочарованья. Существование его, разумеется, было кратковременней всех прочих, потому что в безочарованье ровно нет никакой приманки ни для кого. Признавши над собою власть какого-то оболстительного демона, поэт покушался не раз изобразить его образ, как бы желая стихами от него отделаться³. Образ этот не вызначен определительно, даже не получил того оболстительного могущества над человеком, которое он хотел ему придать. Видно, что вырос он не от собственной силы, но от усталости и лени человека сражаться с ним. В неоконченном его стихотвореньи, названном «Сказка для детей», образ этот получает больше определительности и больше смысла. Может быть, с окончанием этой повести, которая есть его лучшее стихотворение, отделался бы он от самого духа, а вместе с ним и от безотрадного своего состояния (приметы тому уже сияют в стихотвореньях «Ангел», «Молитва» и некоторых других), если бы только сохранилось в нем самом побольше уваженья и любви к своему таланту. Но никто еще не играл так легкомысленно с своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презренье, как Лермонтов. Незаметно в нем никакой любви к детям своего же воображенья. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлелеялось чадолобно и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой. Тут видно больше углубленья в действительность жизни; готовился будущий великий живописец русского быта... Но внезапная смерть вдруг его от нас унесла. Слышно страшное в судьбе наших поэтов. Как только кто-нибудь из них, упустив из виду свое главное поприще и назначенье, бросался на другое или же опускался в тот омут светских отношений, где не следует ему быть и где нет места для поэта, внезапная, насильственная смерть вырывала его вдруг из нашей среды. Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих, — и никого это не поразило: даже не содрогнулось ветреное племя. <...>





В. Т. ПЛАКСИН

Сочинения Лермонтова

С.-Петербург, 1847, в типографии Академии наук.
Два тома. 390 и 510 стр., в 8-ю д. л.

Давно ли, кажется, мы услышали первый звук новой кипучей песни, раздавшийся в «Хаджи Абреке»¹, и на имени Лермонтова сосредоточивали лучшие надежды нашей поэзии? Давно ли прозвучал печально-гневный голос молодого поэта над свежей могилой его могучего предшественника и все повторяли это мужественное стихотворение, остающееся еще в рукописи?² Это недавно, и уже давно. Его уже нет между нами, и смелые звуки давно уже замолкли. Много из наших поэтов слишком рано кончали свою жизнь; жизнь Лермонтова была одна из самых кратких. Но она была наполнена кипением бурных страстей, и вот мы читаем самый верный и полный отчет того, что поэт перечувствовал и перемыслил в десять лет своей деятельности в шумном свете. Этот поэтический отчет в чувствовании и ставит Лермонтова в ряд тех поразительных личностей, которые долго не забываются.

Поэтический талант и замечательность Лермонтова в нашей литературе несомненны, и нет человека в читающем русском обществе, который бы прямо отвергал то и другое; однако мы часто слышим об нем горячие споры. О чем же спорить, когда все согласны признавать талант и значение писателя? С одной стороны, эти споры естественны потому, что время деятельности Лермонтова так недавно, так коротко, что общество не успело еще привыкнуть к нему и мнения о поэте не успели еще установиться; с другой стороны, критика наша так молода, что она иначе не может судить и ценить писателей, как сравнительно, и, всего чаще, желая хвалить одного, другого непременно унижает, и наоборот. Особенно же достается сильно покойникам: их творения ниспровергают умышленно³, чтоб сделать из них подножие для новой знаменитости.

Лермонтов, бывши еще в школе гвардейских подпрапорщиков, обнаруживал сильный поэтический талант: тут он, между многими попытками, изобразил в бойких стихах один случай из светской жизни⁴; но это стихотворение не вошло в полное собрание его сочинений, вероятно потому, что касается живых известных лиц; здесь он начал свою поэму «Демон». Но читающее русское общество в первый раз узнало его в 1835 году, когда напечатана была в «Библиотеке для чтения» его поэма «Хаджи Абрек». Это стихотворение напоминает одно довольно странное обстоятельство, какие часто повторяются в ходе каждодневных дел нашей литературы и которые производят обычные споры и противоречия: когда в первый раз, еще при жизни поэта, в 1840 году, вышло собрание «Стихотворений Лермонтова», некоторые журналы насказали столько восторженных похвал молодому поэту, что как будто он совершил уже полный круг своей деятельности; в 1845 году, после смерти поэта, все эти похвалы повторились; конечно, на этот раз они были более кстати, и критики в оба раза торжественно объявили, что никто *так не начинал, как Лермонтов*, разве только один Пушкин⁵. Но об этом не только можно спорить, даже можно положительно доказать, что это несправедливо: вспомните только первое появление всех замечательных наших талантов, так вы сами увидите, много ли тут справедливости, а притом счастливое или блестящее начало — вопреки нерусской пословице: *хорошее начало — половина дела*, — не всегда ручается за такое же окончание; много было у нас блестящих начал, но зачем трогать людей, смиренно отдыхающих на лаврах? А были и такие люди, которые вышли на литературную арену тихо, незаметно и совершили обширный и славный круг деятельности: вспомните Державина, Крылова, Жуковского... Но дело не о том: мы говорим, как начал наш современник Лермонтов, а между тем не вспомнили даже о том, чем он начал-то — о «Хаджи Абреке»; на это стихотворение даже не указали хвалители поэта; а потом кто-то вспомнил да назвал его *слабейшим* произведением⁶, — удивительное внимание к тому, что мы хвалим! А вот, кстати, и другое подобное обстоятельство: в прошедшем году, в одной, с дидактическою целию написанной, книге «Хаджи Абрек» назван подражанием «Кавказскому пленнику» и «Галубу» Пушкина, а «Боярин Орша» — «Суду в подземелье» Жуковского⁷, и это мнение теперь уже повторяется и невзыскательными читателями признано за истину. Как же Лермонтов мог за два года до смерти Пушкина подражать «Галубу», который сделался известен долго спустя после смерти знаменитого поэта?⁸ Притом же,

долго и внимательно сличая эти произведения, мы не нашли в них ничего общего; скажем более: мы нашли, что «Хаджи Абрек», не имея ничего общего с «Кавказским пленником», несравненно глубже и сильнее его. В «Кавказском пленнике» — картины, хотя роскошные, пленительные, но все-таки не более, как картины; а в «Хаджи Абреке» — живые кипучие страсти; там жизнь внешняя, а здесь внутренняя. Конечно, обе эти поэмы не имеют целости и похожи более на отрывки, нежели на полные поэмы; но все-таки в последней более полноты и связности, нежели в первой. Что же касается до «Боярина Орши», то эта поэма имеет только одно сходство с «Судом в подземелье»: там судят за нарушение монашеских обетов и здесь тоже, и «Боярин Орша» далеко слабее «Суда в подземелье». Но оставим эти мелочи для любителей их...

Лермонтов, в самом деле, *начал* свое дело прекрасно: что он задумал и написал уже несколько строк своего «Демона» еще в школе, это известно немногим, и ни общество, ни критика не обязаны знать такие обстоятельства; однако, чего мы положительно не знаем, о том не имеем права и произносить положительный решительный приговор. Нет надобности входить в изыскание причин равнодушия или невнимания критиков к первому произведению поэта; они не так важны, чтоб ими заняться с особенным вниманием; это произведение просто было пропущено в первом собрании его стихотворений, а критики не вспомнили или не могли вспомнить появление его в свет. Мы не скажем, удивляет или не удивляет нас этот странный случай; но находим справедливым и даже необходимым высказать несколько замечаний о сравнении выхода Лермонтова на литературную деятельность с выходом Пушкина.

Здесь прежде всего бросается в глаза, в этом сравнении, какая-то недоказанность, которая есть, как кажется, следствие недостатка убеждения в истине того, что критики говорили и повторяли; оттого-то, несмотря на весь энтузиазм и увлечение в пользу поэта, они не отдали полной справедливости ему и не умели даже близко подойти к истине при оценке первых его произведений, которые отличаются необыкновенною глубиной чувств, какой вовсе нет в первых созданиях Пушкина.

Но, чтоб сравнение было полно, ясно и, главное, чтоб оно было справедливо, следовательно, неоскорбительно для той и другой стороны, надо рассмотреть обстоятельства, сопутствовавшие начальной деятельности Пушкина и Лермонтова. Если мы станем измерять достоинства этих двух поэтов степенью успеха их в общественном мнении или теми впечатлениями, которые они произвели на современников

первыми своими созданиями, то можем впасть в большую ошибку, потому что они явились при совершенно различных обстоятельствах! Когда явилось в свет первое произведение Пушкина, в литературе нашей было тихо, спокойно; писателей было у нас немного, и оттого всякий значительный талант легко мог быть замечен; но Лермонтов вышел на литературную арену в самую шумную, кипучую эпоху, когда внимание общества было занято сосредоточением известнейших талантов в «Библиотеке для чтения» и недавним появлением вдруг нескольких сильных новых талантов: Гоголя, Кукольника⁹, Бенедиктова и других, из которых некоторые хотя и изменили нашим надеждам, но в то время все они занимали наше внимание и обилием, и внутренним достоинством произведений.

Таким образом, для Лермонтова труднее было обратить на себя внимание читающего общества, нежели для Пушкина. Однако ж это не все; эти обстоятельства имеют и другую сторону: Пушкин явился в такое время, когда в школах и в журналах господствовали неизменные правила; когда от молодого поэта требовали, чтоб он начинал подражанием старым образцам, чтоб он не смел *умничать* и прокладывать себе новую дорогу; когда не было общественного мнения; когда и самые журналы спорили только о частных красотах, выражениях, а в смысле общих законов поэзии никто не сомневался и о силе их никто не смел спорить. Лермонтов выступил на поприще литературы тогда, как этот порядок дел был уже разрушен, когда начинало укореняться мнение, что все новое лучше старого, что человечество до последнего поколения не знало даже и того, что оно ничего не знало. При этом возьмите во внимание и то, что Пушкин вносил в мир поэзии много основных начал самой поэзии, а Лермонтов вносил в литературу только свои личные особенности, отразившиеся на его произведениях, не касаясь коренных начал поэтического искусства. Вот почему Пушкину надобно было иметь силу богатырскую, чтоб устоять на том пути, который он избрал для себя.

Современники Пушкина хорошо помнят, как первая его поэма, «Руслан и Людмила», разделила все общество на две враждебные партии, и надобно признаться, что большинство было против поэта, потому что большая часть и тех, которые признавали в нем несомненный талант, порицала его за несоблюдения условных правил поэмы и за то особенно, что он поэме героической дал характер сказочный; но многих, особенно молодых людей, это произведение совершенно отуманило: они ратовали за него со всею романтическою восторженностью и, в случае недостатка логических и эстетических доводов, готовы были защищать Руслана даже корешком книги,

называя всех несогласных с их мнением «черноморами, у которых вся сила в бороде» (это была современная острота)¹⁰. Но по мере того, как Пушкин созрел и талант его рос, очарование, произведенное «Русланом и Людмилою», — не скажем, исчезало, но уменьшалось, принимало другой характер и переходило в более спокойное наслаждение, растворяемое размышлением. Мы стали замечать, что тут разгульная юношеская фантазия брала верх над сердцем, что в этой поэме недостает глубокости чувствований. В самом деле, истинная страсть и сила чувства у Пушкина явились в первый раз в «Бакчисарайском фонтане» и с этих пор росли у него богатырски; так что в «Цыганах» мы уже увидели вулкан страстей. Потому-то те, которые ищут поэзии в силе чувств, тогда только поняли могущество нашего поэта, а напротив, люди, ищущие ее в картинах, уверяли, что Пушкин падает; а иные находили, и едва ли не справедливо, что в этих малых поэмах его недостает творчества. Однако скоро поэт умел примирить эти споры; у него достало сил удовлетворить всем¹¹.

Так ли шел по пути развития и совершенствования Лермонтов? — Нет! Впрочем, мы и не думаем требовать того же самого хода в развитии его деятельности; мы только хотим противопоставить таланту его гений Пушкина, вызванный на сравнительный суд самими панегиристами его; хотим объяснить и определить его значение не по личным отношениям к нему и не по первым свежим впечатлениям, а по его действиям и по тому развитию, которого он достиг в продолжение своей десятилетней деятельности. Пушкин с первой минуты, <как> пробуждает<ся> в нем сознание, хочет понять поэзию мира, хочет вызвать из души своей те образы, которые привели ее в движение, — он стремился к творчеству. Это первое движение души к творчеству пробуждено в нем народными сказками, которые он слышал в детстве от нянек; его юный, еще не развившийся дух воссоздал дикие сказочные образы; они вместе с ним росли и очерчивались все яснее и яснее. Здесь видна сила творческая, не знавшая пределов искусства; школьная теория показала ему эти границы, которые, впрочем, не имели ничего общего с его поэтическими видениями. По мере того как жизнь и обстоятельства раскрывали пред ним картины живой и разнообразной действительности, он узнавал людей и природу в их бесконечно различных видоизменениях, творчество его отражалось в образах более ясных и более естественных, так что ряд произведений Пушкина представляет последовательно связную и дивно разнообразную деятельность, как Божий мир. Это явный признак творческого гения, который иногда кажется несовершенным потому только, что

он ограничен человеческою природой, и потому, что он не кончил своего назначения. Оттого-то многие до такой степени не поняли его, что называли часто подражателем; но всмотритесь внимательно в то, что вы называете у него подражанием, и вы увидите, что это свободный отзыв восприимчивого и самостоятельного гения на призыв духа времени, которого, однако ж, он никогда не был рабом.

А Лермонтов? Он остановлен судьбою на пути своей деятельности еще дальше от окончания ее, а потому понять его еще труднее, нежели Пушкина; и эта трудность еще более увеличивается характером его поэзии. Однако, не забегая в будущее, не вдаваясь в предположения, что бы поэт мог сделать, — мы посмотрим без увлечения, но с сочувствием на то, что он успел сделать; и если есть последовательность в развитии его таланта, то аналогия поможет нам приблизительно разгадывать и то, что мы потеряли в нем. Прочитав и перечитав с удвоенным вниманием произведения Лермонтова, мы находим в них, кроме только немногих мелких стихотворений, одну общую черту: преобладание страсти пред творческим воображением, так что самые картины, которые везде у него так живы, всегда происходят от страстей, даже безжизненная неорганическая природа нередко у него движется страстями: и небо, и горы, и реки то серебрятся, то негодуют, то ропщут; и страсти его всегда упорны, дики, непокорны и буйны. Из этого смело можно заключить, что страсти были господствующими двигателями Лермонтова; они вызвали его к поэтической деятельности и воспламеняли его воображение. В самом деле, в каком из произведений его вы найдете прямое отражение мира действительного, со всем его добром и злом, со всею ясною тишиною и грозными бурями, со всеми радостями и огорчениями? Нет, душа его не была одарена той восприимчивостию, которая ставит поэта в стройное согласие с миром Божиим; его кипучая страстью душа, неспособная к наслаждениям безмятежными красотоми мира, не находившая отрады в обыкновенной действительности, стремилась к местам диким и временам бурным и кровавым; она везде искала страстей и вливала их в существа бездушные. Оттого-то в основе всех его созданий лежат страсти, не идеи; оттого-то во всех его произведениях картины имеют лирическое развитие, которое более характеризует самого поэта, нежели изображаемый предмет; оттого-то он часто повторяется не только в частных мыслях и картинах, но даже в целом; оттого-то лица действующих его неясны, неполны и односторонни: черты страстей в них выдаются слишком выпукло; но где их задушевные, заветные думы, где

мечты? Где их житейская деятельность, которая служит канвою для дум, страстей и мечтательных затей!? Этого не разгадаете вы ни в одном из его характеров. Оттого-то произведения его увлекательны более для людей страстных, для характеров неумеренных, для тех, которые ищут сильных, потрясающих душу ощущений; но души покойные, которые в созерцание изящного погружаются всем своим существом, которые ищут наслаждения полного, человеческого и находят его только в стройном излиянии истины, силы и легкости, — всегда недовольны остаются теми впечатлениями, которые он производит на них. Этим-то решится и вопрос, почему Лермонтов так удачно начал и почему нет возраста в его поэтической деятельности, если мы исключим «Героя нашего времени».

Темою большей части произведений Лермонтова можно считать поэтическую думу «Печально я гляжу на наше поколение...», потому что все они, кроме немногих лирических песнопений, выражают какую-то неопределенную тоску, скорбное соболезнование, едкую насмешку и презрение к настоящему, ко всему холодное равнодушие; только изредка промелькнет искра горячего чувства к добру; да и того действователи его поэм, кажется, стыдятся, как слабости. Начнем с «Хаджи Абрека»: вы читаете эту поэму и увлекаетесь смелыми, бойко очерченными картинами; вас трогает грусть несчастного отца, который оплакивает свое печальное сиротство и потерю трех сыновей и трех дочерей, вызывая мстителя за похищение младшей дочери; еще более поражает вас отчаяние добродушной и беззащитной Леилы; но что такое Хаджи Абрек? Это не удалой, смелый наездник, каким хотел представить его поэт, а неумолимый храбрец перед беззащитной девушкой. Прочитавши поэму до конца, вы спрашиваете себя: какая мысль владела душою поэта при создании этой поэмы и возбуждала в нем творческую деятельность? Что радовало его в этом создании, когда он, оконченное, обзирал его? — Едва ли читатель может отвечать на эти вопросы. Кому из действующих этой повести поэт сочувствовал более других? — Кажется, Хаджи Абреку — ответ неутешительный!

Возьмем теперь «Мцыри» и «Боярина Оршу». Основание обеих поэм одно и то же. Мцыри случайно, в детстве, попадает в монастырь; но воспоминания, сохранившиеся в душе его о дикой горской жизни, и бурные неукротимые страсти не дают ему ужиться в тихом жилище смирения и неизменного порядка; и Арсений, дитя какой-то неразгаданной тайны, отдан также в монастырь боярином Оршею, неизвестно почему и для чего, и также не ужился в обители смирения и строгого благочестия. Но тут они расходятся: Мцыри бежит

из монастыря, дерется с барсом и побеждает его; однако, израненный, изнуренный течением крови, и голодом, и зноем, снова попадает в монастырь и там, несмотря на ласку и приветливость брата, умирает в ожесточении и тоске о свободе; а Арсений каким-то образом делается любовником дочери боярина Орши и в то же время атаманом разбойников или предводителем каких-то неведомых, кажется литовских, наездников; Орша, наведенный на след бессонницей и сказочником, подстерегает Арсения, отдает его на суд монастырский, а дочь морит голодной смертью. Но, осужденный на смерть, Арсений с помощью своих удалцов *спасается бегством*; потом, в глубокую зиму, он делает набег; боярин Орша от ран, полученных при этом случае в сражении, умирает с упрямо-злой ненавистью к преступному юноше; а он, увидев объединенный червями остов своей возлюбленной, возненавидел жизнь и проклял ее, и в заключение говорит:

Теперь осталось мне одно:
Иду... куда? Не все ль равно,
Та иль другая сторона?
Здесь прах ее, но не она!
Иду отсюда навсегда
Без дум, без цели и труда,
Один с тоской во тьме ночной,
И вьюга след завевает мой!..

В первой поэме много лиризма, много глубокого, трогательного чувства, но мало поэтического творчества и совсем нет действия; во второй — творческая сила поэта развернулась широко, смело; но характеры без лиц; положения их очень занимательны, но, по своей неясности и по недостатку последовательности, совсем не возбуждают того участия, какое они могли бы пробудить при более правильном развитии и большей ясности действия. Различны эти две поэмы в изложении действия или содержания; но характеры Арсения и Мцыри, можно сказать, повторяются один в другом; сходство их так велико, что они не только одинаково думают и чувствуют, но даже говорят теми же самыми словами, например:

Мцыри: Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, благодарю.
(стр. 87).

Арсений: Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел, — благодарю.
(стр. 134).

Мцыри: И если б хоть минутный крик
Мне изменил, — клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык.
(стр. 100).

Арсений: И если хоть минутный крик
Изменит мне... тогда, старик,
Я вырву слабый мой язык.
(стр. 138).

Мцыри: Я никому не мог сказать
Священных слов: «отец» и «мать».
Конечно, ты хотел, старик,
Чтоб я в обители отвык
От этих сладостных имен, —
Напрасно: звук их был рожден
Со мной. Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ — могил!
(стр. 88).

Арсений: Никто не смел мне здесь сказать
Священных слов: «отец» и «мать»...
Конечно, ты хотел.

И так далее слово в слово (стр. 136).

Мцыри: Меня могила не страшит.
Там, говорят, страданье спит
В холодной, вечной тишине;
Но с жизнью жаль расстаться мне:
Я молод, молод... Знал ли ты
Разгульной юности мечты?
Или не знал, или забыл,
Как ненавидел, как любил;
Как сердце билось живей
При виде солнца и полей
С высокой башни угловой,
Где воздух свеж и где порой,
В глубокой скважине стены,
Дитя неведомой страны,
Прижавшись, голубь молодой
Сидит, испуганный грозой!..

А на странице 140 Арсений повторяет те же самые стихи без всякой перемены. Но эти повторения не единственные в поэмах Лермонтова; мы выписали только те, которые именно резко бросаются в глаза; повторения мыслей, которые здесь можно считать десятками, мы не считаем нужным и указывать.

Трудно понять и еще труднее объяснить, почему поэт заставляет своих действующих лиц повторять такие длинные тирады, высказанные в других местах другими лицами; но почему эти действующие лица похожи один на другого, — это понять легко. Всмотритесь внимательно в характеры этих лиц, что найдете в них? Какую-то странную смесь холодности со страстию, и кажется, они хотят сказать:

И ненавижим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви;
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

В самом деле, в этом длинном ряду множества лиц, кроме Зары в «Измаил-Бее», ни одна душа не согрета теплым живым чувством; кроме купца Калашникова, ни один характер не отличен чертою нравственного величия. Это все такие люди, которые в душе своей не имеют никаких целей; с обществом они или вовсе не имеют связей, или имеют какие-то только случайные к нему отношения; в них даже нет того эгоизма, который бы мог возбудить к ним отвращение или ненависть; эти лица или по самой натуре своей нам совсем чужие, потому что они сами чуждаются нас; или так односторонни, что мы видим в них только одну какую-либо черту человечества, которая покрывает собою в них все остальное; потому-то, несмотря на всю естественность этой отличительной черты, характеры лиц, в общем их значении, кажутся неестественными, и, несмотря на самую резкую их необыкновенность, они нисколько не удивляют и не занимают нас. Возьмем, например, характер Мцыри, который яснее других очерчен и которого стремление выражено определительнее большей части других характеров: этот дикий сын Кавказа взят в плен или, лучше сказать, спасен от голодной смерти русским генералом и отдан в монастырь на попечение монахов; он ими воспитан, но он помнит, хотя и темно, дикую жизнь и к ней стремился; ясно и понятно, что стремление это так сильно, что он о трех днях, проведенных им без пищи, без ночлега, вот как говорит монаху, который более всех заботился о нем:

Ты хочешь знать, что делал я
 На воле? Жил — и жизнь моя
 Без этих трех блаженных дней
 Была б печальней и мрачней
 Бессильной старости твоей.

И это было бы естественно и понятно и могло бы быть даже трогательно, если бы этот человек не описывал тут же своего отчаяния, которое овладевало его душою в эти *блаженные дни*; он говорит:

Напрасно в бешенстве порой
 Я рвал отчаянной рукой
 Терновник, спутанный плющом...
 Тогда на землю я упал,
 И в исступлении рыдал,
 И грыз сырую грудь земли,
 И слезы, слезы потекли...

Такое противоречие разрушает в читателе очарование, которое могли бы произвести в нем картина счастья и сила воли, и уничтожает сострадание, которое он мог бы чувствовать при изображении горести и страданий; но это еще не все: лживая хвастливость Мцыри человеконенавистничеством даже отталкивает от него читателя, так что, читая описание борьбы его с барсом, вы не принимаете в нем никакого участия; вы смотрите на эту картину, как на простую звериную травлю; кажется странно, однако справедливо! Отчего же? — Оттого, что он вырос, окруженный заботливостью и попечениями людей, которые, кроме добра, ничего ему не желали и не делали; между тем, рассказывая о своем отчаянном положении, когда он *в бешенстве рвал терновник и в исступлении рыдал и грыз землю*, говорит:

Но верь мне, помощи людской
 Я не желал... Я был чужой
 Для них навек, как зверь степной;
 И если б хоть минутный крик
 Мне изменил, — клянусь, старик,
 Я б вырвал слабый мой язык.

Что же все это доказывает? Неужели отсутствие дарования? Нисколько. Кто написал «Мцыри», «Купца Калашникова», «Измаил-Бея», «Валерика», «Последнее новоселье», «Русалку» и многое

другое, *ubi tanta nitent**¹², в том было много силы души. Но, с одной стороны, эта сила была далеко не то, что мы привыкли называть творческим гением, который, по мере обогащения ума знаниями и опытностью, беспрестанно растет и крепнет; эта сила была простая способность воспламеняться только минутными порывами творчества, в которых они успевали набрасывать несколько резких черт на лица и события представляемые; с другой стороны, она так тесно была связана с кипучими страстями или, еще лучше, так была подавлена ими, что создаваемые ею образы обрисовывались только глубокими чертами страстей, которые оттесняли все думы и мечты. Гений, по свойству творческой своей природы, создает не по частям, отдельно и в случайной последовательности, а целое, с полным количеством и объемом частей, необходимых для стройного создания; потому-то гений никогда не повторяет того, что он творит. Но когда страсть управляет движением поэтических сил, то неполнота, несвязность создания и повторение образов и картин бывают необходимым следствием; потому что страсть не терпит того, что противно ей; следовательно, не допускает противоположности и разнообразия и дает всему свой цвет и характер. Если бы объем журнальной статьи позволил нам разобрать характеры всех действующих лиц в поэмах Лермонтова, то мы могли бы убедить всякого в справедливости всех этих замечаний; и для этого даже не нужно глубоких соображений; достаточно простого, обыкновенного воззрения, чтоб видеть везде один и тот же недостаток терпения, необходимый спутник страсти, одну и ту же преувеличенность в отдельных чертах изображений, неполноту или недоконченность в целом, презрение к условиям общества, везде нетерпимость к разномыслию и фанатическую навязчивость с своими личными желаниями и направлениями.

Все эти недостатки очевидны не только в собственных произведениях поэта, которые он сам задумал и выполнял по своим идеям, но даже в подражаниях; возьмем, для примера, «Казначейшу», этот неудачный сколок с «Евгения Онегина». Здесь поэт прямо говорит, что *пишет он Онегина размером, поет на старый лад*; и в самом деле, здесь часто встречаются такие места, что прямо напоминают повесть Пушкина; но при всем преднамеренном усилии идти по следам своего предшественника, Лермонтов скоро сбивается на свой лад. Так, Пушкин в шестой главе «Онегина», написанной на тридцатом году его возраста, и шутя и грустя вспомнил, что прошла его шумная, кипучая юность; он дружно с нею прощается,

* Где столь многое блистательно (лат.). — Сост.

дружески благодарит ее за все ее дары, доверчиво встречает зрелый мужеский возраст и смело просит прежнее *младое вдохновенье*, чтоб оно не давало *остыть душе поэта, ожесточиться, очерстветь в мертвящем упоенье света*¹³; и все это он говорит так простодушно, так игриво и легко, что веришь ему от души и, любясь его беспечною юностью, с доверчивою надеждой встречаешь его мужескую зрелость; и как бы в оправдание этой надежды поэт непосредственно за тем рисует утешительные картины... А Лермонтов в своей «Казначейше», вспомнив как-то не совсем кстати, *что он спешил жить, исчез его милый возраст, когда он искал волнений и тревог*, — он спрашивает:

Ужель исчез ты, возраст милый,
 Когда все сердцу говорит,
 И бьется сердце с дивной силой,
 И мысль восторгами кипит?
 Не все ж томиться бесполезно
 Орлу за клеткою железной:
 Он свой воздушный прежний путь
 Еще найдет когда-нибудь,
 Туда, где снегом и туманом
 Одеты темные скалы,
 Где гнезда вьют одни орлы,
 Где тучи бродят караваном,
 Там можно крылья развернуть
 На вольный и роскошный путь!¹⁴

Как понимать это воспоминание юности? С одной стороны, поэт называет этот возраст милым, «когда и сердце бьется с дивной силой, и мысль восторгами кипит»; с другой стороны, он прошедшее свое называет железной клеткой, а себя — молодым орлом, запертым в ней, и в будущем обещает летать там, где гнезда вьют одни орлы, чтоб там «крылья развернуть на вольный и широкий путь». Но что же следует за этим пышным обещанием? Картина самой отвратительной действительности, от которой *обомлела толпа людей*, привыкших ко всем ужасам порока: казначей ставит на карту жену свою — и проигрывает ее! Чтоб изображать такую гниль человечества, не нужно иметь орлиный полет и подниматься так высоко, *где вьют гнезда одни орлы!* Какие шумные сборы на такой постыдный праздник! Неужели в самом деле Лермонтов, этот даровитый, сильный писатель, не понимал таких несообразностей? Нет, он понял бы свои ошибки, если бы журнальные друзья не восхищались всем, что выходило из-под пера его; а может быть, при большей зрелости

и эти похвалы не помешали бы ему понять себя. Кстати, о друзьях литературных, на которых так справедливо сетовал Пушкин:

Уж эти мне друзья, друзья!¹⁵

Они прямо говорят, что Лермонтов *тем же был для России, чем Байрон для Европы*, и в доказательство этой мысли проводят параллель, впрочем, довольно кривую, между этими поэтами. Вместе с тем они так же ясно говорят, что в *прогессе* нашей литературы «промежуток между “Ревизором” и “Мертвыми душами” занят был Лермонтовым» («Отечественные зап<иски>», 1846, октябрь)¹⁶. Как растолковать два такие определения характера поэзии Лермонтова? Как поставить его в параллель с Байроном и в то же время заставить его занять промежуток в Гоголе между «Ревизором» и «Мертвыми душами»? Что общего между Байроном, который довел идеализм — не в философии, а в искусстве, т. е. в создании образов, — до крайней возможности, и между Гоголем, который, в свою очередь, также довел до крайности естественность как в выборе, так и в изображении лиц и положений?

Конечно, если мы станем сравнивать писателей по отдельным частным чертам, разбросанным в их произведениях, то можем найти сходство между самыми разнохарактерными писателями, даже между такими, которых странно и смешно было бы сравнивать в общем их значении. Возьмем хоть начало и некоторые места из середины «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и сравним характер рассказа этих мест с «Словом о полку Игоря», — тут найдется большое сходство в этих молодецких замашках и приемах рассказов, но следует ли из этого, что Лермонтов продолжал то, что начал певец Игоря? — Не только утверждать, даже опровергать эту мысль было бы очень странно. На каком же основании мы поверим, что *Лермонтов для России был тем, чем Байрон для Европы*? Во-первых, мы должны сказать, что Байрон для России был тем же, чем и для всей Европы; потому что все наши и поэты, и стихотворцы, и даже простые «стиходеды» задолго до Лермонтова байронили — каждый по-своему, да и до сих пор многие из них продолжают эту потеху, у кого сколько достает сил; так что Пушкин, которого обыкновенно называют подражателем Байрона, всех менее об этом думал. Во-вторых, хотя у Лермонтова были замашки байроновские, но так как и между силами, и между обстоятельствами этих двух поэтов была целая бездна, то Лермонтов и не мог создать у нас никакой особой литературной школы; он имел

и имеет очень многих поклонников; но мы не знаем, кого бы можно было назвать последователем его. В этом отношении даже влияние Марлинского было гораздо заметнее, нежели Лермонтова; он имел многих подражателей. Впрочем, здесь речь не о сравнении двух разнородных талантов, находившихся в различных обстоятельствах; на это нет ни мерки, ни штата, и писатели могут иметь большие достоинства, не имея ничего общего.

При этом случае необходимо рождается вопрос, почему Лермонтов непременно должен подходить под мерку Гоголя? Неужели это такое условие, без которого и талант не в талант? Ежели это правда, то — жаль, а делать нечего — надобно Лермонтову отказать в бессмертии; потому что он никак не может занять промежутка между «Ревизором» и «Мертвыми душами». Эти два произведения Гоголя, равно как и большая часть других, представляют нам мир таких людей, которые всем довольны и везде уживутся; переберите их всех: от Чичикова, который сумел из мертвых душ нажать питательного соку и нажать, как говорится, коку с соком, до Петрушки, который довольствуется процессом чтения, или до того Петра Ивановича, у которого зуб с свистом и который считает верхом благополучия, когда министр узнает о его существовании. Не таковы действители у Лермонтова: эти люди неуживчивые, неумеренные, фанатики своих убеждений и самых неосновательных желаний; они все разрушают, не имея сил создавать. Гоголь, несмотря на пошлость созданного им мира, в большей части своих произведений любит его и любит совершенством каждого своего создания; каждое лицо имеет свой образ, очерченный верно, отчетливо и с теплотою отеческой любви. Это нежная мать, которая возненавидит вас, ежели вы осмелитесь найти в ее дитяти какой-либо недостаток; потому что она, с могуществом сильной природы и пламенной материнской любви, произвела его; для нее и мир Божий прекрасен потому только, что в нем живет ее дитя, и даже себя любит и ценит потому только, что она мать этой красоты мира. Лермонтов производил и создавал, удовлетворяя только необходимой естественной потребности и не думая, не заботясь о том, что произведется. Это нетерпеливый, беспечный, но гордый отец, который любит в дитяти своем самого себя, который хочет им блистать и удивлять всех, который готов отказать от него и проклясть его, если бы тот уронил его имя; потому он развивает в своем ребенке только такие черты, которые могут поражать, ослеплять толпу, хотя бы это делало его нравственным уродом и поставляло в самое неестественное положение. Возьмем для примера драму «Маскарад». Не говоря уже об общем недостатке связности в целом, спросим всякого, кто захочет

нам противоречить: естественны ли эти отношения лиц? Возможны ли эти характеры и положения их? Начнем с баронессы Штраль: она очень хорошо знает бездушного князька Звездича и из-под маски говорит ему ужасные истины, вовсе не шутя:

Ты? — бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек...

И этого-то человека, которого далее она изображает самым ничтожным существом, она так любит, что решается прийти к ним в дом непрощенная, неожиданная, и говорит:

...Я хочу
Его спасти во что бы то ни стало — буду
Просить и унижаться: обличу
Себя в обмане, преступленьи!

И что же? Страсть к такому человеку, в нравственной уродливости которого убеждена умная, образованная женщина, — вовсе не чувственная, а платоническая, — она таила, скрывала ее, как святыню, до роковой минуты. А этот бездушный князек — чувствителен чуть не до слез, беспечен и доверчив, как ребенок, но неблагодарен, как дьявол, неумолим перед прекрасною плачущею женщиною в припадке храбрости, которая ему вовсе не к лицу.

Что это за люди? Уродливость — не заблуждение; они неисправимы!

Главное действующее лицо этой драмы — Арбенин; он списан не с действительного мира, а с даровитого актера в разных ролях: то вы видите в нем Чацкого, то Кина¹⁷, то Гамлета, то Отелло. Арбенин сначала является холодным резонером; он с холодною пронизательностию замечает пороки общества; с спокойною стойкостию обыгрывает он шулеров, возвращает князю Звездичу все деньги, которые тот проиграл этим игрокам-ремесленникам; уклоняется от всякой благодарности; зато потом, по подозрениям в волокитстве князя за его женою, хочет убить его сонного и только потому не исполняет этого намерения, что считает такую смерть слишком легким мщением; коварно затащив Звездича в игорный дом, обыгрывает его, вдобавок дает пощечину и отказывается от поединка; отравляет ядом свою жену, подозреваемую в измене; жестоко издевается над ее предсмертными муками и, с каким-то адским спокойствием, дает ей так умереть, не трогаясь ни простодушными жалобами, ни мольбами, ни угрозами суда Божия. Рядом с той комнатой, где лежит прах несчастной жертвы людского безумия, разврата и злобы, происходит самая оскорбительная комическая

сцена. — Наконец является князь с каким-то неизвестным, который некогда был обыгран Арбениным и который какими-то тайными, ему только известными средствами устроил всю эту трагедию. Если бы их сложить обоих, то они бы составили нечто вроде Сильвио Пушкина, только пониже. — Они обличают Арбенина в отравлении жены, открывают невинность и чистоту ее; и — он сходит с ума! Впрочем, надо признаться, что образ Арбенина, несмотря на всю преувеличенность и неестественное сочетание несогласных черт в лице его, есть самый полный из всех лиц. — Итак, в чем тут согласие Лермонтова с Гоголем, у которого каждое лицо видишь перед собою живым, движущимся?

Не ясно ли после этого, что все произведения Лермонтова составляют развитие личной его думы? Эта дума более или менее отражается почти во всем, что он создал или произвел.

Нам скажут: поэт изображал людей своего века, изображал для того, чтоб дать живой интерес своим произведениям и вместе с тем резкий урок современному обществу; но, к сожалению, он достиг первой цели чисто на счет второй; потому-то поэт, действуя под влиянием века или, по крайней мере, под влиянием той идеи, которую он создал себе о своем веке, дал этим представителям страстей, эгоизма, холодного презрения к добру и равнодушия к злу и бедствиям людей какую-то нравственную силу и очарование; а те лица, которые должны бы проливать в душу теплоту утешительную или оставлять трогательное воспоминание, всегда остаются у него на дальнем плане, в тени, и трогаются только на минуту; оттого, что в них нет нравственной силы, они гибнут без борьбы; так — Леила в «Хаджи Абреке», Зара в «Измаил-Бее» и Нина в «Маскараде». Все это доказывает, что Лермонтов или совсем не имел творческой силы духа, или дух его в развитии своем далеко не дошел еще до прямого сознания своей творческой силы и потому не знал законов искусства; или, наконец, эта сила, увлеченная внешними влияниями жрецов современно-вековой расчетливости, получила ложное направление.

Что сказать о «Герое нашего времени»? Зачем мы не сказали о нем прежде, чем о поэзии? Ведь это лучшее произведение Лермонтова? Оттого-то мы и не говорили об нем ни слова, что оно лучшее его произведение; мы не хотели смешивать его с другими. Там во всех произведениях, кроме драмы «Маскарад», которой, кажется, не дано последней отделки, не видим ни одного шага к совершенствованию; искусство ограничивалось только звучностью стиха и силою выражения; так что, судя по этим произведениям, по крайней мере по внешней отделке их, поэта можно отнести скорее к старой школе, нежели к новой. В «Герое нашего времени» Лермонтов в первый раз обнаружил

это высокое стремление к искусству, эту бескорыстную любовь к своему произведению и выражение той художнической любви, которая ищет благородного наслаждения в совершенстве своих созданий; тут уже явно открылось его сатирическое направление; тут мы видим людей — представителей действительного мира — с их двойственной натурою, способною к добру и злу, с их грубою простотою и светскою испорченностью, с естественною народною смышленостию, с ленивым, добрым невежеством, с утонченными страстями, с рабскою покорностию предрассудкам и простого неведения, и светской образованности. Посмотрите хоть на Максима Максимовича: как он легко, живо высказывается с своим добродушием, с своими доверчивыми простодушными привязанностями, и как столкновение его с холодным, безответным эгоизмом посеяло в его доброй, восприимчивой душе сомнение! Изображение Печорина так полно и всесторонне, что не оставляет ничего более желать: вы видите его во всех положениях, при всех возможных отношениях — и он везде, становясь в уровень с обстоятельствами, остается неизменно верен своему коренному характеру. Хотите ли видеть в нем это неестественное сочетание того, что дала ему природа и что навязал ему деспотизм духа времени, — прочтите ссору и дуэль его с Грушницким: это торжество таланта и искусства!

Впрочем, и здесь не найдете того широкого, могучего искусства, которое дается только гению. Истинное гениальное искусство сосредоточивает все создание, как бы оно обширно ни было, на одной идее, дает ему единство интереса и поставляет всех действующих в такие отношения, что они, несмотря на большее или меньшее их участие в действии, по личным своим особенностям и частному значению составляют необходимые условия для полноты и стройности целого. А в «Герое нашего времени» есть такие лица, присутствие которых здесь совершенно случайно, так что они могут быть и не быть, и повесть от этого ничего не выигрывает и не теряет; для них здесь нет такого дела, которое бы не могло быть исполнено другими лицами; оттого и характеры их несколько не обозначились, и лица остались без физиономий. Это три отдельные повести, которые имеют свои особенные завязки, особенные развития и особенные интересы; в них главное действующее лицо одно; но какое отношение имеет Печорин в «Тамани» к Печорину — обольстителю Бэлы? Никакого! Итак, все доказывает, что Лермонтов был силач, способный поражать, но не возбуждать сочувствие.





А. И. ГЕРЦЕН

Из книги

«О развитии революционных идей в России»

<...> Ничто не может с большей наглядностью свидетельствовать о перемене, произошедшей в умах с 1825 года, чем сравнение Пушкина с Лермонтовым. Пушкин, часто недовольный и печальный, оскорбленный и полный негодования, все же готов заключить мир. Он желает его, он не теряет на него надежды; в его сердце не переставала звучать струна воспоминаний о временах императора Александра. Лермонтов же так свыкся с отчаяньем и враждебностью, что не только не искал выхода, но и не видел возможности борьбы или соглашения. Лермонтов никогда не знал надежды, он не жертвовал собой, ибо ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел, гордо неся голову, навстречу палачу, как Пестель и Рылеев, потому что не мог верить в действительность жертвы; он метнулся в сторону и погиб ни за что.

Пистолетный выстрел, убивший Пушкина, пробудил душу Лермонтова. Он написал энергическую оду, в которой, заклеив низкие интриги, предшествовавшие дуэли, — интриги, затеянные министрами-литераторами и журналистами-шпионами¹, — воскликнул с юношеским негодованием: «Отмщенье, государь, отмщенье!»² Эту единственную свою непоследовательность поэт искупил ссылкой на Кавказ. Произошло это в 1837 году; в 1841 тело Лермонтова было опущено в могилу у подножья Кавказских гор.

И то, что ты сказал перед кончиной.
Из слушавших тебя не понял ни единый.
...Твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье
Потеряно... *³

* Стихи, посвященные Лермонтовым памяти князя Одоевского, одного из осужденных по делу 14 декабря, умершего на Кавказе солдатом.

К счастью, для нас не потеряно то, что написал Лермонтов за последние четыре года своей жизни. Он полностью принадлежит к нашему поколению. Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин. Он влачил тяжелый груз скептицизма через все свои мечты и наслаждения. Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии; нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила*. Симпатии его к Байрону были глубже, чем у Пушкина. К несчастью быть слишком пронизательным у него присоединилось и другое — он смело высказывался о многом без всякой пощады и без прикрас. Существа слабые, задетые этим, никогда не прощают подобной искренности. О Лермонтове говорили как о балованном отпрыске аристократической семьи, как об одном из тех бездельников, которые погибают от скуки и пресыщения. Не хотели знать, сколько боролся этот человек, сколько выстрадал, прежде чем отважился выразить свои мысли. Люди гораздо снисходительней относятся к брани и ненависти, нежели к известной зрелости мысли, нежели к отчуждению, которое, не желая разделять ни их надежды, ни их тревоги, смеет открыто говорить об этом разрыве. Когда Лермонтов, вторично приговоренный к ссылке, уезжал из Петербурга на Кавказ, он чувствовал сильную усталость и говорил своим друзьям, что постарается как можно скорее найти смерть⁶. Он сдержал слово.

Что же это, наконец, за чудовище, называемое Россией, которому нужно столько жертв и которое предоставляет детям своим лишь печальный выбор погибнуть нравственно в среде, враждебной всему человечеству, или умереть на заре своей жизни? Это бездонная пучина, где тонут лучшие пловцы, где величайшие усилия, величайшие таланты, величайшие способности исчезают прежде, чем успевают чего-либо достигнуть. <...>

* Стихотворения Лермонтова превосходно переведены на немецкий язык Боденштедтом⁴. Существует французский перевод его романа «Герой нашего времени», сделанный Шопеном⁵.



А. А. ГАЛАХОВ

Лермонтов (Ф. И. Буслаеву¹)

<Фрагменты>

I

В № № 10 и 11 нашего журнала за 1857 год помещен разбор трех драм Лермонтова: «Испанцы», «Странный человек» и «Два брата»². Написанные в 1830–31 годах, они принадлежат к первым опытам поэта, преждевременно похищенного роковой смертью, и потому справедливо названы его «юношескими произведениями». Излагая содержание первого из них («Испанцы»), покойный С. Д. Шестаков коснулся сущности идеала, который под разными именами, но всегда один и тот же, является в повестях, поэмах и драмах Лермонтова. В этой мимоходной, так сказать, заметке высказано понятие о характере того направления, которому постоянно и с такою энергиею следовал автор «Героя нашего времени». Вот слова Шестакова:

«Не станем поднимать вопроса о том, откуда взялось в нашем поэте это направление: самобытно ли оно зародилось в его собственной душе или пришло от кого-нибудь, заимствованное от другого, родственного, но чуждого ему гения. Мы стали бы во всяком случае утверждать первое. Мы не можем допустить чуждого влияния, если в собственной душе нашей нет никакого к нему приготовления. Если мы знаем, что направление одного писателя бывает сходно с направлением другого, то это не значит еще непременно, что одно направление порождает другое, и что последнее вышло из первого; но значит только, что оба писателя родились с одинаковым направлением, с одними и теми же стремлениями. К одному направлению принадлежат те писатели, которые, следуя одним и тем же стремлениям, вносят в то же время нечто самобытное, каждый свое особенное, ему одному принадлежащее. Даровитый писатель не может быть слепым подражателем другого, хотя бы и гениального писателя: они могут только принадлежать к одному направлению» (Русский вестник 1857 г. № 40, стр. 262).

Я желаю войти в рассмотрение вопроса, слегка затронутого Шестаковым, и по возможности определить, в чем заключается направление поэзии Лермонтова, как оно выразилось, и откуда оно взялось.

Поэтическая деятельность объясняется теми же самыми предметами, которые входят в сферу всякой другой деятельности как ее основные элементы. Таких элементов три. На первом плане стоит личность деятеля, со всею ее обстановкой, внутреннею и внешнею, от наклонностей природы до положения в свете. Второе место занимает современное поэту состояние того общества, которого он необходимый член, от которого получает непосредственное влияние и на которое сам более или менее действует. Наконец третьим условием развития поэта служит умственное и нравственное настроение всей европейской жизни, задающее тон каждому отдельному народу, особенно такому, для которого, по многим историческим причинам, период заимствований, подражательности сохраняет еще несомненную значительность и силу. Указанные элементы можно уподобить концентрическим кругам, у которых средоточие одно — поэтическая деятельность, но которых окружности не одинаковы по величине своей. Откуда бы ни начали мы осматривать предмет нашего наблюдения, из ближайшего ли к нему или из отдаленнейшего от него круга, результат выйдет один и тот же: освещенная определенная деятельность поэта. Исследование, правильно произведенное, покажет, каким образом развитие общеевропейской и народной жизни, вместе с развитием личности поэта, обусловило характер его деятельности; и наоборот, разумное знакомство с характером поэтической деятельности определит, как именно отразились на ней все три действующие элемента: личный, национальный и общеевропейский. Отражение бывает иногда так ярко, что история сочинений раскрывает вместе историю того времени, в которое они явились. Ломени, биограф и критик Бомарше, имел право назвать свою книгу «*Beaumarchais et son temps*»^{*3}.

Прежде суждения о факте нам нужно ясное представление факта: необходимо по самым сочинениям Лермонтова познакомиться с его идеалом. При этом непосредственном, личном, так сказать, знакомстве мы соберем воедино рассеянные в повестях и драмах типические черты героя как представителя направления, отличающего поэзию Лермонтова. Для достижения нашей цели нет

* Бомарше и его время (фр.). — Сост.

надобности держаться хронологического порядка пьес. Это и невозможно, потому что неизвестна в точности последовательность их появления; и не интересно, потому что в нашем намерении интерес сосредоточивается на представлении идеала, которого большая или меньшая сила не всегда находится в прямом отношении к позднему или начальному периоду поэтической деятельности. Необходимая в том случае, когда дело идет о постоянном развитии авторского таланта, хронология теряет свою особенную важность, когда критика полагает своею задачею определить направление поэта. Направление может сказаться при первом дебюте так же ясно и сильно, как и в последнем слове, иногда даже сильнее и определительнее. Часто меняется оно с возрастающими успехами автора: в дальнейшем пути своем он оставляет те идеи, за которые так усердно подвизался при начале поприща. Наконец, в направлении совершаются нередко счастливые или несчастные возвраты к прежнему: царство ума, наряду с ренегатами, имеет и блудных сыновей, с покаянием возвращающихся в отеческий дом; мысль, после долгого и извилистого течения, приближается снова к местам родного истока, как бы жалея, что расставалась с ними так надолго и так напрасно.

Если же ясность и живость направления не зависят от времени, когда появлялись поэтические произведения, то полнота и точность библиографических данных стоят в стороне как предметы побочные, нужные для комментария и справок, а не для оснований исследованию. В поэтической деятельности Лермонтова, которую мы именно и рассмотрим относительно ее содержания, можно отправиться из какого угодно пункта, но придешь непременно к одному и тому же выводу.

Направление мыслей Лермонтова, его взгляд на людей и природу, его мирозерцание выразилось прежде всего и преимущественно в объективной поэзии — в характере созданных им лиц, или, вернее, одного лица, постоянного героя его поэм, повестей и драм. К ним и должны мы обратиться.

Во втором отрывке из неконченных повестей⁴ является на сцену Александр Сергеевич Арбенин, десятилетний мальчик. Описание его душевных и телесных свойств показывает, какой человек должен был выйти из такого дитяти. Характер Саши чрезвычайно замечателен: природа, вместе с железным телосложением, дала ему склонность к разрушению, страстные порывы к беспокойству и тревоге. Рассказы раболепной дворни о разбойниках наполнили его воображение картинами мрачными, понятиями противообще-

ственными. Шести лет он уже мечтал, заглядываясь на красоты природы: он любил смотреть на закат, усеянный румяными облаками, и непонятно-сладостное чувство волновало его душу, когда полный месяц светил в окно в его детскую кроватку. Герой поэмы «Измаил-Бей» разделял с Арбениным ту же наклонность:

Еще ребенком он любил
Природы дикой пышные картины,
Разлив зари и льдистые вершины,
Блестящие на небе голубом.

Глубокое сочувствие к миру физическому, составляя неотъемлемую принадлежность подобных людей, как бы вознаграждает их за то, что они немногому сочувствуют в мире человеческом. Семи лет Саша выказывал повелительность, гордость и презрение. Долговременный и опасный недуг развил в нем душевную крепость: он привык побеждать страдания тела грезами и мыслями. То же самое видим в шестилетнем Мцыри: мучительная болезнь «развила в нем могучий дух его отцов». Если б, — говорит он в своем рассказе чернецу, —

...Хоть минутный крик
Мне изменил, — клянусь, старик,
Я б вырвал слабый мой язык —

слова, повторенные Арсением игумену (в поэме «Боярин Орша»):

И если хоть минутный крик
Изменит мне... тогда, старик,
Я вырву слабый мой язык.

Таким образом, под разными именами — Арбенина, Измаила-Бея, Мцыри, выступают перед нами черты одного и того же лица еще в первом детском периоде его жизни. Дальнейший анализ покажет, что черты эти нисколько не изменились и в других возрастах, при увеличившемся числе типов, созданных Лермонтовым.

Отрывок, о котором говорим мы, знакомит читателя с детскими годами Арбенина. Что именно вышло бы из него дальше — неизвестно: повесть только что начата. Автор называет его «чудаком», по редкости страстных людей, каким был Арбенин, в нашем равнодушном веке. И действительно, он оказался таким в двух драмах:

«Странный человек» и «Маскарад». Обе они имеют главным лицом — Арбенина, хотя и с переменою его имени; обе характером этого лица убеждают, что в них идет дело о том самом человеке, который в отрывке назван Сашей. Первая пьеса изображает юношу Арбенина, вторая — Арбенина мужа. Самое заглавие драмы («Странный человек») дает уразуметь тождество главного действующего лица ее, Виктора Павловича, с *чудаком* Александром Сергеевичем. К той же мысли склоняют и заключительные слова пьесы, произнесенные одним из гостей в доме графа: «Ваш Арбенин не великий человек; он был *странный человек*, вот и все». Можно предположить с достоверностью, что Лермонтов долго вынашивал в уме своем любимый образ, пытаясь нарисовать его в разных поэтических формах — и эпической, и драматической.

Сходство между романтической драмой «Странный человек» и отрывком из повести заключается как в характерах главных действующих лиц, так и в одном внешнем обстоятельстве — в разрыве между родителями этих лиц: там и здесь Арбенин, рано лишенный ласк матери, остался на руках отца, сурового и холодного, не занимавшегося его воспитанием. Признавая всю силу впечатления, какое способно произвести подобное событие в семейной жизни, мы не можем, однако ж, объяснить им одним ни всех действий молодого Арбенина, ни всех сторон его характера. Попытки оправдать рационально те явления, которыми он так странно и большею частью так неприятно сталкивается с окружающими его людьми, будут необходимо искусственны. Может быть, разбор других позднейших сочинений Лермонтова разъяснит дело; но драма «Странный человек» не допускает определительного разъяснения. Нельзя основаться на одном данном, особенно если это юношеское произведение; нельзя тем более, что из драмы видим, и то смутно, что такое Арбенин, но несколько не видим, почему он именно таков и почему долженствовал быть таким. И от кого же, в самом деле, могли бы мы узнать об этом? От второстепенных лиц? Но их отзывы так неопределительны! Они говорят о фактах, а не о причинах: «ум язвительный и вместе глубокий, желанья, не знающие никакой преграды, и переменчивость склонностей»; переходы от веселья к грусти и от грусти к веселью — вещь обыкновенная в Арбенине; «он сам не знает, чего хочет». От самого героя? Но он также не откровенен. Его исповедь прорывается краткими и общими выходками; прямого, резко отличительного в ней нет. В одном из лирических стихотворений своих (которые Заруцкий читал Рябинову) Арбенин говорит, что «он проклят строгою судьбой»;

помогая бедному мужику, он замечает, в разговоре с Белинским, что «несчастье мужиков ничего не значит в сравнении с несчастьем многих других людей, которых *преследует судьба*»⁵. Везде судьба как неведомая, враждебная какая-то сила или природа, которая, наделив человека известными, неизменными наклонностями, играет также роль судьбы. Конечно, к этим двум предметам можно отнести все: они так сильны, что выдержат какие угодно тяжести, и так верховны, что приговор их не допускает апелляции. Ими, как подставными силами, заменяется любое объяснение, которого не находим в жизненной самостоятельности разумного существа, в его семейном и общественном положении, во всем, отчего познается человек и чем он оправдывается или осуждается.

Немного больше объяснительных данных и в драме «Маскарад», которая принадлежит тоже к числу начальных произведений Лермонтова. Большею частью дело держится на анатомии характера и не вступает в анализ отправлений, которыми обнаруживается жизненная деятельность. А между тем физиология была бы здесь нужна особенно: герой драмы ведет процесс между собою и светом; зрителю или читателю необходимо выслушать истца в подробности, чтобы произнести свое решение, или пусть он сам, этот истец, примет на себя данность адвоката, от которой требуется не только изложения фактов, но и суждения о фактах. Арбенин в третий раз является здесь главным лицом, под именем Евгения Александровича. Можно допустить, пожалуй, что это сын Александра Сергеевича, которого детство описано в отрывке, — и тогда он наследовал все существенные качества отца. Но вероятнее будет предположение, что это тот же Саша, из ребенка ставший мужем. Как в повести, Лермонтов задумывал рассказать историю Александра Сергеевича Арбенина, «которого *судьба* (опять *судьба!*), как нарочно, поставила пред непонятною женщиной»⁶; как в драме «Станный человек», Владимир Павлович Арбенин сведен с девушкой, которая не была бы с ним счастлива и ему не доставила бы счастья: так в новой драме «Маскарад» изображена трагическая судьба Евгения Александровича Арбенина и жены его Нины. Кроме фамилии главного лица, есть и другое внешнее соприкосновение между обеими драмами «Станный человек» и «Маскарад», обе они разделены на сцены и выходы, вместо обычного деления на явления. Но существенное дело не в наружном, а внутреннем сходстве, не в одноименности лиц, а в однородности их характеров, на что мы и обратим внимание как на главный предмет нашей статьи.

Характеры же действительно однородны, с тем, однако, различием, что не одни уже склонности природы властвуют над Арбениным, но и тяжкий, долгий опыт жизни, о котором узнаем из разговора его с женой.

...Я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал;
Любил я часто, чаще ненавидел,
И более всего страдал.
Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятия
Для чувств и счастья земли...

Страдания, которым подвергалась грудь Арбенина, были так многочисленны и велики, что он сам удивляется, как мог он после того оставаться в живых. Если он вынес их, то этим обязан единственно могучим силам своего духа и тела. Юность его прошла в безумных и напрасных волнениях: странствиях, азартной игре, ветрености и трудах; коварство любви и дружбы, измена всех обольщений света были постигнуты им вполне. Он сделался молчалив, суров и угрюм. Сердце его погрузилось в спокойствие, из которого он желал бы выйти хотя искусственным волнением крови: его радуют случаи, наполняющие ум и кровь неожиданною тревогою. Душа его, мрачная и глубокая, подобна могиле: принятое ею однажды остается в ней навсегда. Наконец душа эта исполнена неимоверной гордости: ни перед кем, ни перед чем не преклонялась она, никому не завидовала, ни в ком не принимала участия; все ей чужды, и она всем чужая. Сила разочарования, апатии равняется в ней только силе эгоизма. Холодно закрыв свои объятия для чувств и блаженства, Арбенин не хочет даже благодарности. Бурная природа его безжалостно сокрушает все попадающееся ей на пути и с гордым презрением смотрит на развалины.

Однако ж в этом человеке, все испытавшем и презирающем, от всего скучающем, смотрящем на жизнь как на бремя, таится еще огонь жизни. Черствая кора может спадать с его сердца, и тогда снова открывается глазам его прекрасный мир. «Душа моя, — говорит Арбенин, — подобна застывшей лаве, твердой как камень, пока не растопится; но горе тому, кто встретится с ее потоком!»⁷ Ту же

мысль, только облеченную в другие два сравнения, высказывает Измаил-Бей: «Чувства, страсти — темная поверхность моря, которую преждевременный холод покрывает ледяною корой до первой бури; они таятся глубоко в сердце, как лев в пещере, но сердце не избежит их власти»⁸, — потому, прибавим мы, что эта власть роковая. И взгляд на жизнь, которая довела обоих героев до безотрадного состояния, одинаков у того и другого. Жизнь, по мнению Арбенина, известная шарада, годная для детского упражнения, где первое — рождение, второе — ряд забот и тайных мучений, последнее — смерть, а целое — обман. Жизнь, повторяет за ним Измаил-Бей, есть ряд взаимных измен; и радость, и печаль ее — ложный призрак; память о добре и зле равно ядовиты: зло льстит человеку, но более тревожит, а добро не в силах принести сердечную отраду; сердце, покорствуя страстям, оставляет нам одно только раскаяние.

Но это временное пробуждение для жизни пугает Арбенина. Он с ужасом отступает, почувствовав, что в мертвой душе его, когда он женился на Нине, опять возникла любовь, что он снова, как изломанный челнок, брошен в море. Неожиданное оживление, он это предвидит, не на радость ни ему, ни другим: пристань будет бурная в темных силах его духа. Новых и, может быть, многих жертв потребует лукавое обольщение сердца, которое идет наперекор неизбежной судьбе героя.

Так губительны следствия жизни Арбенина, так горек плод испытанных им страданий, и не один, а многие плоды.

Но в чем же заключались эти страдания, и какова именно была эта жизнь?

К сожалению, и здесь вопрос не допускает положительного ответа. Мы по-прежнему остаемся в сомнении и темноте, которой не освещают ни сам Арбенин, ни действующие с ним лица. Несомненно лишь одно присутствие роковой силы, которая, подобно древней судьбе греков, покорных ведет за собой, непокорных влечет. Последние подчиняются ей невольно, при всем могуществе гордого сопротивления. Они не склоняются перед ней духом; но торжество ее над новыми Прометейями очевидно из того, что она приковывает их к скале страданий. Арбенин чувствует и сознает господство фанатизма над своею жизнью. Он говорит:

На жизни я своей узнал *печать проклятья*.

Что значат слова эти, как не признание могущества, или внутри нас пребывающего, или вне нас лежащего, но в обоих случаях

независимого? Существенным отличием Эврипидовых трагедий полагают то, что они низвели судьбу с неба в сердце человека, которого страсти есть тоже своего рода *fatum**. Не играют ли и здесь, в сердце героев Лермонтова, такой же фаталистической роли обуревающие их страсти? Судьба виновата, соединив в лице Нины неопытность, невинность и непосредственное чувство с таким лицом, как Арбенин, муж разочарования, апатии и горького знания. «Оковы одной *судьбы* связали нас навсегда», — говорит он Нине, и, конечно, эти слова не могли утешить ни жену его, ни его самого. Другие слова Арбенина:

Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал —

не более, как перифраз отзыва княжны Софьи о молодом Арбенине (в драме «Странный человек»): «он сам не знает, чего хочет».

Мы уже заметили и теперь повторим то же самое, что в роковой силе, наложившей свою железную руку на такого железного человека, каков Арбенин, природным его склонностям дано широкое место и великое значение. Послушайте, как описывает его Казарин:

Женился и богат, стал человек солидный,
Глядит ягненокком, а право, тот же зверь.
Мне скажут: можно отучиться,
Природу победить? Дурак, кто говорит:
Пусть ангелом и притворится,
А черт-то все в душе сидит.

Когда в последнем акте драмы выходить на сцену «Неизвестный», эта как бы олицетворенная совесть Арбенина, напоминающая ему прошлые, за семь лет до того случившиеся события, или, по выражению самого Арбенина, «грехи мивувших дней», — что слышим мы от него? Мы слышим упреки в мрачных, роковых свойствах души его:

...В твоей груди уж крылся этот холод.
То адское презренье ко всему,
Которым ты гордился всюду.

* Рок, судьба (лат.). — Сост.

Не знаю, *приписать его к уму*
Иль к обстоятельствам — я разбирать не буду
Твоей души, — *ее поймет лишь Бог.*

Эти два элемента, управляющие течением жизни Арбенина, внешняя судьба и личная природа, весьма значительны. Та и другая имеют значение роковой силы, и в своем влиянии на жизненную обстановку героя до того сливаются, что трудно положить между ними какие-либо границы: судьба служит как бы второю природой, которой избежать невозможно, и природа восходит на высоту судьбы, от которой также нет спасения. Присущие ему естественные силы и господствующая над ним сила сверхъестественная образуют ту сферу фатализма, в которой вращаются герои Лермонтова и в которую веровал сам Лермонтов. Нельзя без пособия этих элементов объяснить такой характер, каков Арбенин; еще менее можно оправдать его, если нравственным судом потребуется он к допросу и ответу. Страданиями очищается человек, что бы ни было их причиною, сам ли он или другие люди и обстоятельства; но затруднение в том, что читатель видит только указание голого факта, то есть страданий, и притом отвлеченное, выраженное общими признаками, но не видит причин и побуждений, объясняющих факт. Главными побуждениями пребывают, как и прежде, природа и судьба, не подлежащие людской расправе.

Как лицо, на жизни которого тяготеет таинственная сила рока, Арбенин может быть уподоблен героям тех поэтических произведений, в которых завязкой и развязкой события управляет судьба. Это уподобление находим в статье Грановского «Песни Эдды о Нифлунгах»⁹: «В сумрачном мире скандинавской поэзии мы встретим образы, дивно отмеченные трагическою красотой страдания, носящие в себе такой избыток сил и скорби, что их можно принять за могучих прадедов выродившегося и слабодушного страдальца, который сделался типическим героем новейших литератур» (Сочин. Грановского, т. I, стр. 479). Присоединим сюда небольшую оговорку, как защиту героев Лермонтова: конечно, в сравнении с великими мужами «Эдды», Арбенин не отличается значительною величиною; гордый ум его под конец изнемог, и в сумасшествии находит он спасение от сознательных несчастий; но все же нельзя назвать его страдальцем слабодушным, особенно когда поставишь его рядом с хилыми, болезненными натурами, выведенными на сцену во многих произведениях европейских литератур, в том числе и нашей, под именами человека *лишнего, больного* и тому подобных.

Мы сказали, что горьки были последствия изломанной жизни Арбенина. Одно из них особенно, своим печальным интересом, возбуждает сочувствие мыслящих людей. Зловещие признаки его показались еще в десятилетнем мальчике Саше, привыкшем «побеждать страдания тела грезами души». Там оно было произведением болезни, укрепившей мощь духа. Умственный рост дитяти, быстрыми и сильными побегами, обогнал рост физический. Такая несоразмерность в развития составных элементов человека крайне опасна: в дальнейшем ходе своем приводит она к совершенной апатии, постепенно ослабляя напряженность и свежесть естественных ощущений, омрачая бытие вечным надзором мысли, безотвязным анализом, преждевременным знанием дела, забегающим вперед самого дела. В подобном состоянии жить тяжело: жизнь и скука знаменуют одно и то же. Герой «Маскарада» страдает этою болезнью, корень которой в спешном развитии души. На помощь его опыту пришла и мысль как анализ опыта: он все видел, все переживал, все узнал.

Романа не начав, он знал уже развязку,
И для других сердец твердил
Слова любви, как няня сказку.

Потому именно несчастна связь его с Ниной. Его ужасает противоположность между ним и женой его: она взглянула только на заглавный лист в огромной книге жизни, а он прочел ее с начала до конца, прочел не только строки, но и между строками. Ничего больше не узнает он; смысл ее разоблачен вполне. Закрыв ее, он восклицает: какая старая и пустая книга!

Многие писатели поставляли на вид ненормальный перевес духа над телом, искренно жалея о том, кому досталось изведать это злое несчастье. Баратынский усмотрел подобные явления в искусстве, вредящие искусству. Поэтов, постоянно заботящихся о мысли, называет он бедными художниками.

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О, жрец ее! Тебе забвенья нет!
Все тут да тут: и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, И правда без покрова¹⁰.

«Стремитесь к чувственному, — советует он, — не переступая за грань его. Пред обнаженным мечом мысли бледнеет земная жизнь»¹¹.

Перевес духовного развития над чувственным, развития, при котором незрелость одного сталкивается с старостью другого, при котором жизнь, не исчерпанная годами, исчерпывается мыслью, при котором душа как бы «совершает свой подвиг прежде тела»¹², есть нравственная болезнь новых людей, бывшая неизвестною древним. Болезнь эта растет с годами; к ней можно отнести то самое, что сказал Пушкин о печали минувших дней: «чем старе она, тем сильнее»¹³. «Не годы жизнь, а наслажденье»¹⁴, — говорит полный отчаяния юноша; не годы жизнь, а мысль о жизни, говорят люди, дошедшие до состояния Арбенина¹⁵. Мы увидим, какие широкие размеры приняла новая нравственная болезнь в дальнейших созданиях Лермонтова.

С большею подробностью описан характер Измаил-Бея в восточной повести того же имени. Лицо это взято не из европейского мира: Измаил — горец, равно как горцы же действуют и в «Мцыри» и в «Хаджи-Абреке». Несмотря, однако ж, на различные условия национальной жизни, характер остался решительно тот же. Из-под одежды боевого черкеса выглядывает знакомый нам Арбенин. Самое разительное между ними сходство — власть судьбы, которую они испытывают. Да и в самом герое восточной повести есть тоже роковое: отношения его к другим, влияние, производимое на все, что ему соприкосновенно, чисто фаталистические. То и другое сознает он сам. По поводу сближения своего с людьми, которое не обходится им даром, он горестно говорит, что «все любящее его увлечено за ним вслед, что его дыханье губит радость, что он *не властен щадить*»¹⁶. Но принося невольные жертвы себе, как судьбе, он в то же время и сам жертва судьбы:

Бывают люди: чувства — им страданья;
Причуда злой судьбы — их бытие;
Чтоб самовластье показать свое,
Она порой кидает их меж нами.
Так, древле, в море кинул царь алмаз;
Но гордый камень в свой урочный час
Ему обратно отдан был волнами!
И *детям рока* места в мире нет;
Они его пугают жизнью новой,
Они блеснут — и сгладится их след,
Как в темной туче след стрелы громовой.
Толпа дивится часто их уму,

Но чаще обвиняет, потому,
 Что в море бед, как вихри их ни носят,
 Они пособий от рабов не просят;
 Хотят их превзойти в добре и зле,
 И власти знак на гордом их челе.

От фатализма рождается в душе Измаила холодное спокойствие: он знает, что положенного предела переступить нельзя, что людская вражда не постигает главы, постигнутой уже роком, который не уступает своих жертв земным судиям. Но этому мужу судьбы природа дала непобедимый ум, окрепший в борьбе; при нем всегда на страже гордая мысль и холод сомнения; он не желает ни усладить, ни позабыть страданий: он мечтает только победить, хотя победить не может. Но здесь снова возникает вопрос, который мы уже предлагали: отчего эти страдания? какая причина грусти, этого жестокого властелина людей, в таком человеке, каков Измаил? Правда, он создан для великих страстей; но все им испытанное — враги, друзья, изгнание, не могли осудить его на те страдания, которые являются только на вершине утонченной европейской цивилизации, не могли привести его ни к анализу, ни к сомнению, этому лютому врагу новых людей. Вопрос, нами предложенный, снова остается без ответа. Для решения его не имеется надлежащих объяснений, — а есть только факт, который рассказать не трудно: юный летами, Измаил старопытом;

Старик для чувств и наслажденья,
 Без седины между волос;

сердце его сделалось мертвым; на душе лежит бремя тяжелых дум; уста привыкли к проклятью; он лишний между людьми. Часто обманутый, он боялся,

...верить только потому,
 Что верил некогда всему, —

причина, одинаковая у него с боярином Оршей, который так же не удивлялся злу и не верил добру,

Не верил только потому,
 Что верил некогда всему.

Страдания Измаила еще сильнее страданий Арбенина и выражены превосходными стихами. Выдающийся пункт мучения — известные моменты, которые, однако ж, не сокрушают могучих мучеников.

Видали ль вы, как хищные и злые,
 К оставленному трупу в тихий дол
 Слетаются наследники земные,
 Могильный ворон, коршун и орел?
 Так есть мгновенья, краткие мгновенья,
 Когда, столпясь, все адские мученья
 Слетаются на сердце — и грызут!
 Века печали стоят тех минут.
 Лишь дунет вихрь — и сломится лилея;
 Таков с душой кто слабою рожден,
 Не вынесет минут подобных он;
 Но мощный ум, крепясь и каменяя,
 Их превращает в пытку Прометея!
 Не сгладит время их глубокий след:
 Всё в мире есть — забвенья только нет!

Самозабвенье, покой, нужные в таком безотрадном положении, не даются великим страдальцам. Герои невыразимой печали, они в то же время герои неотразимой мысли: вот второе капитальное сходство между Измаилом и Арбениным. А где мысль, там не стихает живая боль человека. «Я глупо создан, — восклицает Печорин, — ничего не забываю, ничего»¹⁷. С другой стороны, герои так горды, что хотят прямо смотреть в ужасное лицо страдания и принимать его удары, презирая их. «Судьба, — говорит Демон (в поэме того же имени), — не дала мне забвенья, да я и не взял бы его».

Из толпы мыслей, преследующих Измаила, замечательна также мысль о скоротечности жизни, о ничтожестве. Два раза встречаем мы ее: однажды при взгляде Измаила на родные горы, в другой раз — при смертельной ране, им полученной.

Забыл он жизни скоротечность,
 Он, в мыслях мира властелин,
 Присвоить бы желал их вечность.

 Ужель степная лишь могила
 Ничтожный в мире будет след
 Того, чье сердце столько лет
 Мысль о ничтожестве томила?

Не странно слышать эту мысль от человека, пораженного сомнением, которое сделалось обиходною монетой в переходные времена цивилизации; но как понять ее в устах черкеса? Впрочем, мы обратимся к ней впоследствии и постараемся объяснить ее значение.

Рассказ *Мцыри* энергически выражает стремление к простору и свободе того гордого и могучего горца, которого хотели запереть в монастыре, как орла в клетке. Шести лет привезенный русским генералом из гор в Тифлис и сильно заболевший, Мцыри томился без жалоб, не обнаруживал мук даже слабым стоном, отвергал пищу и с гордым безмолвием дожидался смерти. Как видите, он не уступает ни Измаилу, ни Арбенину в могучих силах духа, укрепленных, а не ослабленных болезнью, что мы уже заметили. Попечения монаха спасли его от смерти. Впоследствии окрестили его; он вырос, сделался послушником и уже готовился изречь обет монашества, как вдруг одною осеннею ночью, при смутном воспоминании о родных горах и воде, убежал из монастыря. Через несколько дней нашли его без чувств в степи. Принесенный в обитель, он перед смертью рассказывает чернецу повесть своего бегства и своих ощущений вне монастырских стен.

Черта наиболее замечательная в рассказе — инстинктивное стремление к бурной жизни, пламенная жажда волнений. Две жизни, подобные той, которая проведена в монастыре, Мцыри готов отдать за одну, полную тревог:

Я знал одной лишь думы власть,
 Одну, но пламенную страсть:
 Она, как червь, во мне жила,
 Изгрызла душу и сожгла.
 Она мечты мои звала
 От келий душных и молитв
 В тот чудный мир тревог и битв,
 Где в тучах прячутся скалы,
 Где люди вольны как орлы.
 Я эту страсть во тьме ночной
 Вскормил слезами и тоской.

Это бурное сердце, не знающее и не желающее покоя, бьется также неровно и порывисто, как у Арбенина и Измаила. Описывая грозу в дремучем лесу, Мцыри с восторгом восклицает:

О, я как брат
 Обняться с бурей был бы рад!
 Глазами тучи я следил,
 Рукою молнию ловил...

Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой
Меж бурным сердцем и грозой?

К Измаилу и Арбенину Мцыри относится так же, как один момент жизни относится к целой жизни. Мцыри умирает в цвете лет, не искушенный опытом, подобно двум первым. Рассказ его передает нам один факт, в котором обнаружили свойства могучего духа; но те же самые свойства обнаружили бы при подобном событии у Арбенина и Измаила. Форма проявления характера могла быть различна; самый характер сохранился бы неизменным.

Неизменность характера, действительно, и сохранялась, как мы видим, в поэме «Боярин Орша». Удивительное пристрастие к одному и тому же типу! Ни время, ни пространство не действуют на него. Как в горце, несмотря на все племенное отличие его от европейцев явился европеец Арбенин, так Арбенине, жителе нашего века, современнике Лермонтова, явились боярин Орша и Арсений, живший *во время оно* (так начинается поэма), в царствование Иоанна Грозного. Разумеется, при такой выдержанной любви к одному образу, преследовавшему воображение и мысль поэта, нельзя и требовать верно-поэтического, согласного со всеми временными и местными условиями действительности воспроизведения лиц и событий, которые берутся из разных эпох и разных стран. Каков бы ни был родовой характер, он не лишен способности изменяться. Явления этого рода, как ступени последовательного его осуществления, не похожи друг на друга, как похожи две капли воды: и движение времени, и цвет местности кладут на них особенные отличия, так что каждое явление, не теряя родового иди видового признака, тем не менее, по своим характеристическим принадлежностям, есть нечто индивидуальное, статья особая. Что же сказать, например, о таких характерах, которые возможны только в известную эпоху, при известной степени человеческого развития, и которых сформирование произошло как бы на наших глазах или, по крайней мере, на памяти ближайших наших предшественников? Откуда зашли они в век Иоанна Грозного или в пределы Кавказа? Выговариваем это замечание не с тем, чтобы поставить в вину Лермонтову его уклонения от истории в частности или от действительности вообще. Напротив, такой недостаток, в настоящем случае, имеет еще свою цену. При рассуждении о поэте нам нужен идеал, в котором выразилось духовное настроение

известного общества, в известную эпоху. Чем сходственнее разные личности как единичные явления одного и того же рода, тем легче осматривается и удобнее определяется самый род.

Таких личностей в поэме Орша две: сам Орша и Арсений. По положению своему, они враги; по своим характерам — натуры родственные. Неравенство лет, конечно, не значит здесь ничего. У Орши угрюмый, крутой врав, никогда не слабевший перед бедами. Сходство его с Арбениным, выраженное почти тождественными стихами, мы указали выше. Другое сходство — страшная мстительность. Поступок его с дочерью еще ужаснее, чем поступок Арбенина с женой. Нина, отравленная, мучится не долго, но дочь Орши умирает медленною голодною смертью, запертая в башне, где видалась с Арсением. В битве с врагами Орша падает героем, не изменяя ни силе непреклонного нрава, ни чувству непреклонного мщениа.

Арсений — второй экземпляр Мцыри, с прибавкою житейской опытности. Рассказ его о себе не только изложением, но целыми тирадами повторяет по местам рассказ Мцыри. Справедливо будет предположить, что последний, как более обработанный, передает тот образ, который в первом, еще неясно обозначившемся очерке, зачался в фантазии поэта. Это две концепции одного и того же характера: одна, набросанная без отделки, другая — более отделанная. Из монастыря Арсений убежал к шайке разбойников,

Бесстрашных, твердых как булат;
 Людской закон для них не свят;
 Война — их рай, а мир — их ад.

Кто в этих чертах не распознает героев Лермонтова, непреклонных и тревожных, которых воображение, как у Саши Арбенина, еще с детства наполнялось «понятиями противообщественными»?¹⁸ Гордый вид и гордый дух, не смиряющийся перед судьбой, и эта самая судьба, как грозная тень Банко¹⁹, все это есть в Арсении, и все это не новость для того, кому знакомы Измаил и Арбенин. Подобно Измаилу, Арсений молод; но эта молодость у них обоих отягощена бессменной думой, силою которой жизнь изживается в немногие годы, и грядущее сулит только повторение прошлых страданий:

...Рассмотрев его черты,
 Не чуждые той красоты
 Невыразимой, но живой,

Которой блеск печальный свой
Мысль неизменная дала,
Где всё, что есть добра и зла
В душе, прикованной к земле,
Отражено как на стекле,
Вздыхнувши, всякий бы сказал,
Что жил он меньше, чем страдал.

Мысль последнего стиха нам уже известна из слов Арбенина (в «Маскараде»). К довершению сходства укажем на бесцельную жизнь Арсения; увидав остов своей возлюбленной, пожелтевший и покрытый прахом, он заключает поэму такими словами:

Иду отсюда навсегда,
Без дум, без цели, без труда,
Один с тоской.

Если Мцыри изображает один факт из жизни могучего духа, то Хаджи-Абрек изображает одну страсть такого же духа. Страсть эта — мщение. Абрек мстит убийце своего брата, Бей-Булагу, убивая его любовницу Леилу. Но эта обязанность кровавой отплаты, обычная варварским племенам, не дает, однако ж, права видеть в Абреке человека дикого: он думает и чувствует как разочарованный европеец нового времени. Похоронив все, чему он верил и что любил, Абрек находит блаженство в сладострастии преступлений. На мщение смотрит он единственно как на утешение в несчастьи, как на замену счастья. С другой стороны, Арбенин, при всем своем европеизме, по чувству мщения нисходит на степень дикаря: подозрения равны для него доказательствам; он не знает тогда ни жалости, ни помилования:

Когда обижен — мщенье, мщенье!
Вот цель его тогда, и вот его закон!

Средства мщения у Арбенина и Хаджи-Абрека различны, но сила мщения одинакова: в этом они сходятся как нельзя больше.

На всех этих фигурах мрачных и вместе обольстительных невыразимую красотой, которой «неизменная мысль дала печальный блеск свой», лежит печать не только фатализма, но и демонической силы. Поэтому одна из поэм Лермонтова носит название «Демон». Герой ее принадлежит к сфере бесплотных; но это различие несущественное: в образе его соединяются черты, которыми

наделены человеческие лица, выведенные в других поэмах и повестях Лермонтова. Демону придается эпитет «печальный». Его печаль бессменна и бесконечна; она

Мечтаний прежних и страстей
Несокрушимый мавзолей.

Подобно Арсению, блуждает он «без цели и приюта», пустыня души его одно и то же с грудью Измаила, «опустошенной тоской». Он не чужд воспоминания лучших дней, когда он «верил и любил; не знал ни страха, ни сомнения, когда душе его не грозил унылый ряд веков»²⁰. Что для падшего духа — века, то для человека — годы; пространство времени обширнее, но свойство жизни, в большем или меньшем времени совершающейся, одинаково: это свойство — уныние. Сея зло без наслаждения, Демон наскучил злом. Скука — болезнь его, наравне с душевными болезнями такой человеческой природы, какую одарены Арбенин, Измаил и Печорин. С гордостью смотрел злой дух на творение, и при этом взгляде на челе его не отражалось ничего, кроме холодной зависти:

Природы блеск не возбудил
В груди изгнанника бесплодной
Ни новых чувств, ни новых сил,
И всё, что пред собой он видел,
Он презирал, он ненавидел²¹.

В бесплодной груди Измаила не зарождается также ничего, кроме ненависти и презрения. К тому же он и «изгнанник», только из родины, а не с неба; но для падшего ангела небо было родиной. Оба они, и Демон и Измаил, страдают сомнением, горький плод которого — бессмертная мысль, неизбежная дума. Им желалось бы «забыть незабвенное»²², но где взять для этого сил? Что Арбенин говорил о себе Нине, то самое, почти теми же словами, говорит Тамаре Демон:

Какое горькое томленье
Жить для себя, скучать собой
И этой долгою борьбой,
Без торжества, без примиренья,
Всегда желать и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть
И все на свете презирать²³.

Минуты страданий Измаила, стоящие веков печали, испытываются и Демоном в большей еще силе, невыносимой для человека:

Что повесть тягостных лишений,
Трудов и бед толпы людской,
Грядущих, прошлых поколений
Перед минутою одной
Моих непризнанных мучений!

Наравне с Печориным, Измаилом и Арбениным, Демон Лермонтова способен пробуждаться для чувств: при виде княжны Тамары он ощутил в себе «неизъяснимое волнение». Образ его отмечен тою красотой, которой неизменная мысль дает особенный блеск:

Пришлец туманный и немой,
Красой блистая неземной...
То не был ангел-небожитель,
Ее божественный хранитель:
Венец из радужных лучей
Не украшал его кудрей;
То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о, нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

Портрет дорисовывается самим действующим лицом. На вопрос Тамары: кто ты? Демон отвечает:

Я тот, кого никто не любит
И все живущее клянет;
Ничто пространство мне и годы
Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы²⁴.

Наконец, сходство между Демоном и теми лицами, о которых мы уже говорили, заключается в отношении их к женщинам. Сближение падшего ангела с Тамарой причинило ей гибель; ту же участь разделяют с ней Нина, Мери и Вера, возбудившие любовь в Арбенине и Печорине.

«Могучий образ врага святых и чистых побуждений» является и в «Сказке для детей» совершенно таким же. Он несет на себе

двойное наказание — вечности и знания. Как царь немой и гордый, сияет он волшеббно-сладкою красотою, при созерцании которой смертному становится страшно. Сказка изображает притом характер Нины, нисколько не похожей на Нину в Маскараде: последняя — кроткое и нежное существо, тогда как первая в кругу женщин то же, что Арбенин и ему подобные между мужчинами;

...Душа ее была
 Из тех, которым рано все понятно.
 Для мук и счастья, для добра и зла
 В них пищи много; только невозвратно
 Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
 И жалобы. Им в жизни нет уроков:
 Их чувствам повторяться не дано.

Заметьте слово «случайность»: оно имеет здесь значение «судьбы», и таким образом отводит Нине место в ряду фаталистических существ. На жизни ее, если б автор кончил свой рассказ, непременно легло бы влияние рока.

Теперь нам следует познакомиться с характером Печорина, героя нашего времени; но можно сказать, что мы уже с ним знакомы через посредство тех лиц, о которых говорено выше. Если и есть какое-нибудь здесь различие, то оно кроется не в сущности характера, а в более отчетливой его постановке. У Печорина ближайшее сходство с Александром Радиным (в драме «Два брата»), которое обнаруживается и внутренними, и внешними свойствами обеих личностей: даже слова одного повторяются иногда в точности другим. Только круг действий Печорина обширнее. Радин выказывает себя в трагическом столкновении с братом и княжной Верой, а Печорин является героем нескольких повестей, образующих одно целое: сводя его со многими и разнохарактерными людьми, автор имел возможность рассмотреть его всесторонним образом и каждую сторону обрисовать полнее. Нередко сам Печорин описывает или анализирует себя; нередко и другие принимают на себя эту обязанность. Конечно, самые верные известия должны принадлежать самому герою. Многое мы узнаем от него, но это многое недостаточно, однако ж, ни для того, чтобы вполне разумно объяснить характер как естественное произведение, ни для того, чтоб оправдать его действия как существа нравственного. И натуралист, и правовед, последний еще более чем первый, встретят

большие препятствия своему делу, за недостатком данных. Что передает им роман? Роман описывает героя таким образом: у него крепкое сложение, не побежденное ни разворотом столичной жизни, ни душевными бурями; он бешено наслаждался удовольствиями, и удовольствия наскучили ему; кружился в большом свете, и общество ему надоело; влюблялся и был любим, но любовь только раздражила воображение, а сердце оставалось пусто; в науках не нашел он также ни вкуса, ни пользы, ибо видел, что слава и счастье не зависят от них нисколько. Ему стало скучно. Этой злой скуки не разогнали ни чеченские пули, ни любовь дикарки Бэлы. Свидевшись с Максимом Максимычем после долгой разлуки, на вопрос его: «Что подельвали?» он отвечает: *скучал*. Скука ходячая монета всех героев Лермонтова: они расплачиваются ею не только за целую жизнь, но и за каждый период ее, долгий или короткий, все равно.

Какие же причины скуки?.. Вопрос почти лишний, потому что ответ на него дан уже прежними лицами: главная причина — преждевременное знание всего, знание, приобретенное и ранним опытом жизни (Печорину только двадцать пять лет) и еще более анализом недолговременной еще жизни. Арбенин (в «Маскараде») видел развязку романа, прежде чем начиналась его завязка; то самое Печорин говорит доктору Вернеру: «Мы знаем почти сокровенные мысли друг друга; одно слово для нас целая история; видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку». Так как подобные знатоки по зародышу предмета угадывают и дальнейшее его развитие, и последние плоды развития, то нисколько не удивительно, что печальное для других на их глаза смешно, и наоборот — смешное печально. Ум становится для них тягостен: он ведет к скуке; дураки им сноснее и выгоднее, потому что при глупости веселее в свете. Печорин, наряду с Измаилом и Арбениным, мученик бессменной мысли. Постоянный анализ каждого душевного движения, каждого жизненного факта расколол его существование на две половины. В нем совершилось раздвоение. «Во мне два человека, — говорит он, — один живет в полном смысле этого слова; другой мыслит и судит его»²⁵. Но слово *живет* надобно понимать здесь только как простую противоположность слова *не живет*, а не как выражение полноты и свежести жизни. При анализе этого быть не может. Вторая половина человека, мыслящая и судящая, губит первую половину — живущую. Человек становится нравственным калекою, каким и стал Печорин: он живет не сердцем, а головою; у него остались одни только обломки

идей, и не спасено ни одного чувства. Поэтому и мысль не согрета никаким чувством: анатомирование и взвешивание самого себя производится им без участия, единственно из любопытства. Замечательно, что Печорин сам почти ничего о себе не знает. Поэтому он редко дает категорическую форму суждениям, которые могли бы определить образование его характера, и настоящее его положение. Характер свой называет он «несчастливым», — название, не дающее определенного понятия о предмете. Мы видели, как в драме «Маскарад» Неизвестный остается в нерешимости, чему приписать душевный холод Арбенина, «обстоятельствам или уму»; такую же нерешимость выражают слова Печорина Максиму Максимычу: «Воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю, — знаю только, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив»²⁶. Что ж он такое? На этот вопрос опять нет ответа: «Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я очень достоин сожаления»²⁷. Впрочем, Печорин иногда сваливает вину на других. «Душа моя, — говорит он, — испорчена светом»²⁸. О ней можно сказать то самое, что автор, в предисловии к «Герою нашего времени» сказал о русской публике: она дурно воспитана. Худые качества родились в ней оттого, что другие начали предполагать их, когда их не было. Трудно поверить этому; однако ж употребим выражение самого Печорина, «это так». Когда Мери сравнила его с убийцею, он отвечает ей тою же самою тирадою, какою, по поводу такого же сравнения, Александр Радищев отвечал княжне Вере (в драме «Два брата»). Считаю излишним выписывать это место, так как оно было уже приведено, из обоих сочинений, в статье Шестакова о юношеских произведениях Лермонтова, при разборе упомянутой драмы (Русск. вестн. 1857, № 11).

Как сильный организм, Печорин производит на окружающих его магнетическое влияние, которое всегда разрешается бедою. Но, подобно неразумной силе рока, он не дорожит своими жертвами, даже не жалеет их. Эгоизм его переступает все пределы. Самое счастье, по его мнению, не что иное, как удовлетворенный эгоизм, насыщенная гордость. В исповеди его по этому поводу, разоблачающей внутреннее настроение, есть какое-то величие дерзости, цинизм откровенности:

«Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием

страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви»²⁹.

«Есть минуты, — восклицает в другом месте Печорин, — когда я понимаю вампира»³⁰. Таким образом, снова перед нами неизбежная судьба, и Печорин, наравне с другими известными уже нам лицами, становится роковым человеком. Он подчинен высшей власти и сам для других такая же власть. Радин, в упомянутом ответе княжне Вере, говорит: «Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с судьбою и светом»; Печорин, в таком же ответе княжне Мери, изменяет несколько фразу: «Моя бесцветная молодость протекла в борьбе между собой и светом». Но эта замена слова *судьбою* словом *собой* сохраняет неприкосновенную сущность признания и мысли. Печорин, как муж судьбы, и сам был судьбою не только для других, но и для себя. Борьба с собою есть вместе борьба с судьбою; и как от судьбы нельзя требовать ответов и объяснений, так и Печорин, несмотря на некоторые свои признания, мало себя объясняет, оставаясь безответным.

С тех самых пор, как он живет и действует, следовательно, с самого начала жизни, если понимать под этими словами обыкновенное течение лет, или, по крайней мере, с эпохи юношества, если понимать под ними сознательность бытия, открывшуюся для Печорина слишком рано, — с тех самых пор судьба приводила его к развязке чужих драм. Он справедливо называет себя необходимым лицом пятого акта: без него не могла завершиться пьеса. Но эта пьеса была постоянно трагическим крушением надежд и счастья. Необходимое лицо, словно таинственная роковая сила или *dues ex machina*^{*31}, разыгрывало роль палача или предателя. Судьба подвинула Печорина на разрыв Мери с Грушницким; судьба бросила его в мирный круг контрабандистов. Зачем это так было? Зачем этому следовало быть так? — спрашивает он сам себя. Как камень, брошенный в гладкий

* Бог из машины (лат.). — Сост.

источник, говорит он, я тревожил его спокойствие, и как камень едва сам не тонул!³² «Сколько раз играл я роль топора в руках *судьбы!* Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления»³³.

Наконец, Печорин, как и все его предшественники, бурной породы. У него врожденная склонность к тревогам; тихие радости, душевное спокойствие ему не по сердцу и не к лицу:

«Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль, не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»³⁴

Рассмотрев произведения объективной поэзии Лермонтова, мы приходим к следующим заключениям:

Главные лица, выведенные поэтом, представляют поразительное между собою сходство, доходящее почти до тождества. Можно сказать, что это один и тот же образ, являющийся в разных возрастах и полах, в разные времена и у разных народов, под разными именами, а иногда и под одним именем. Поэт изображает его с одной стороны или с многих; рассматривает многие действия из его жизни или один только факт; берет одну способность его духа или многие способности.

Все различное в идеале несущественно; все сходственное или тождественное — существенно. Поэтому одно какое-нибудь представление идеала, в повести или драме, позволяет угадывать безошибочно другие его представления, во всех остальных повестях и драмах. Саша Арбенин оказался бы в зрелом возрасте точно таковым, каковыми оказались двое других Арбениных, Радин, Печорин; и наоборот: эти последние, в возрасте детском, походили бы как нельзя больше на Сашу Арбенина. Равным образом, все эти лица, Арбенины, Радин, Печорин, будучи европейцами, служат подлинниками для азиатцев — Измаила, Хаджи-Абрека, Мцыри, которые в свою очередь могли сделаться образцами для своих подлинников. Боярин Орша и Арсений, люди XVI века, ярко отражаются в своих потомках — Печорине и Арбенине, жителях XIX века, современниках Лермонтова. Семнадцатилетняя Нина, в «Сказке

для детей», имеет такое же значение между женщинами, какое Арбенин, Мцыри и Печорин между мужчинами. Факт, рассказанный из жизни любого лица (например, Мцыри), относится к одной категории с целым рядом фактов из жизни другого (например, Печорина): по первому можно определить второе, и наоборот. Страсть или склонность, взятая из целого характера (например, Абрека), дает возможность представить себе целый характер (например, Арбенина), и наоборот. Одна частность указывает целое, один момент — все течение жизни, одна стихия — весь состав духа, указывает не только в сфере одного и того же характера, но и в сфере всех прочих: ибо эти прочие равны ему.

Что же следует заключить из такой неизменной склонности поэта к представлению одного и того же образа? Заключение останавливается на следующих положениях:

Или, в героях своих, Лермонтов выводил современного ему человека, взятого живьем из действительности и, по особенным общественным условиям, ставшего героем эпохи.

Или, под образом созданных лиц, изображал он себя самого: свой собственный характер — в их характерах, свою жизнь — в их жизни. Поэма, драма, повесть были только формы объективной поэзии, нужные для раскрытия личности поэта, которая вовсе не была выражением современного человека, героя лермонтовской эпохи.

Или, наконец, оба эти предположения совместимы, то есть творя идеал, воплощающий в себе понятие о современном человеке, поэт вместе с тем рисовал и себя самого, подходящего под это понятие. Примеры подобных явлений нередки в истории поэтического творчества.

Чтоб узнать, которое из трех предположений ближе к истине, необходимо обратиться к лирическим произведениям Лермонтова. Лирическая поэзия, имея предметом не внешний, а внутренний мир, мир души поэта, изображает его личные чувства и мысли.

Но прежде этого остановим внимание читателя на одном замечании, важном для нашей цели. Уже в повестях и поэмах Лермонтова проявляются его личные ощущения. Вольное или невольное отношение собственной жизни к жизни созданных лиц достаточно показывает, что поэт сочувствовал им, что они ему не чужие, не только как автору, с любовью творящему образы, но и как человеку, видящему в них себя самого. Так в «посвящении» «Демона» прямо говорится, что эта поэма, хотя сюжет ее заимствован из грузинского предания, есть «простое выражение тоски, много лет тяготившей ум поэта». Рассказ написан, следовательно, с известною целью — в положении

действующего лица изобразить положение рассказчика. Главное дело здесь не Демон, а судьба человека, одаренного демоническими силами. Эпиграф к «Измаилу-Бею» дает также знать о внутреннем настроении поэта, родственном или даже тождественном такому же настроению вымышленного героя: в нем Лермонтов называет свою душу «безжизненной»; вдохновение, снова на него ниспешшее, воспекает «тоску, развалину страстей». Последние слова как бы повторяются в самой повести, при описании потока, шумящего на дне пропасти. «Слышал я этот шум, — прибавляет от себя Лермонтов, — и много будил он мыслей *в груди, опустошенной тоскою*». Самый рассказ чеченца об Измаиле характеризуется эпитетами: «буйный и печальный». Лермонтов, перенося его с юга на дальний север, не боится невнимания публики, да и не требует внимания:

Кто с гордою душою
Родился, тот не требует венца.

Таким образом, «тоска, тяготеющая над умом», «грудь, опустошенная тоскою», эту развалиной страстей, «душа безжизненная и вместе гордая» — вот признаки, общие героям и певцу их. Еще важнее то указание, которым Лермонтов положительно обнаруживает свою родственную связь с любимым идеалом. Обрисовав (в «Сказке для детей») характер Нины, этой как бы родной сестры Арбениных, Печориных и Радиных, он замечает:

Такие души я любил давно
Отыскивать по свету на свободе:
Я сам ведь был немножко в этом роде.

Мы увидим, что слова «был» и «немножко» употреблены здесь не в строго-точном своем значении. Вместо прошедшего времени поэт мог бы поставить настоящее, и от наречия «немного» откинуть отрицание.

Указания эти достаточно свидетельствуют о сочувствии Лермонтова к его героям; а так как сочувствие основывается на родственном сходстве характеров, на их принадлежности к одной и той же породе, то... Но мы не хотим заблаговременно высказывать выводы, для полной ясности которых необходимы многие другие свидетельства, и между прочим искреннее свидетельство лирических пьес.

Самая характеристическая из них, по моему мнению, «Парус». Это эмблема добровольного изгнанника из родины:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы, он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой;
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Чем иным объяснить душевное настроение, выраженное в стихотворении, как не врожденною склонностью к тревоге, подобною такой же склонности семилетнего Арбенина к разрушению? Обстоятельства жизни совершенно благоприятные: и золотые лучи солнца, и светло-лазурные струи. Обвинять их, ссылаться на них нет никакого права. Может быть, по естественному недовольству нашего сердца, поэт стремится к лучшему? Нет: «он *счастья* не ищет». Но отсюда не следует, однако ж, что счастье найдено, и нечего искать его: нет, «он бежит *не от счастья*». Он сам не дает себе отчета, зачем бросил родину и направился в далекий край. И мы напрасно стали бы вместе с ним искать положительныхтому причин. Причина одна — природа. Мятежно-рожденный просит бури, потому что в него вложен инстинкт мятежа, и ему также необходима бурная погода жизни, как хищной птице — хищничество. Так Печорин не уживается с мирною долею: его душа сроднилась с битвами и бурями; он томится и вздыхает на гостеприимном берегу, не прельщаясь ни тенистыми рощами, ни светом солнца. Он сравнивает себя с челноком, брошенным в море; поэт берет другое сравнение для выражения такого же состояния — парус, белеющий в голубом тумане моря. Так и Мцыри готов отдать две спокойные жизни за одну, полную тревог и битв; ничего не возьмет он взамен живой дружбы меж грозой и бурным сердцем; он был бы рад обняться с бурей. Что в пьесе «Парус» представлено эмблематически, то в других стихотворениях выражается непосредственно. Романс «К ***» говорит, что автор уносит в чужую сторону, под южное небо свою *мятежную* кручину³⁵; элегия «Когда волнуется желтеющая нива...» указывает, как, при виде спокойной природы, смиряется *тревога* его души.

Другой предмет, взятый из мира физического для уподобления ему предмета нравственного, есть гранитный утес (впесе «Я не хочу»³⁶). Это символ гордости, источник которой и право на которую — высокая душа. Угрюмый жилец двух стихий — воды и воздуха, вверяет свои думы только громам и бурям: так и душа поэта равнодушна к одобрению и укору людскому. Поэт не склоняется перед кумирами света; для него нет предметов ни сильной любви, ни сильной злобы; он горд не меньше Измаила, Арбенина, Печорина.

Наравне с этими лицами, поэт поражен преждевременным опытом жизни, приведшим его к анализу и сомнению. В пьесе «Гляжу на будущность с боязнью» душа его уподобляется «раннему плоду, лишённому сока»: она увяла в роковых бурях под знойным солнцем бытия. Как дубовый листок, она выросла в суровой отчизне и «созрела до срока» (пьеса «Дубовый листок оторвался»). Можно заметить, что бездушные предметы: парус, дубовый листок, гранитный утес, облака и другие, взятые для символического представления предметов душевных, в стихотворениях лирических так же относятся к поэту, как относятся к нему лица повестей и драм, эти образы его самого.

Что же вынес поэт из раннего опыта жизни и ее анализа? Пустую душу, сомнение, скуку, отсутствие всякой цели. Припомним из эпитафии к «Измаилу» «грудь, опустошенную тоской», которая сверх того называется «развалиною страстей», и нам понятно будет, почему в «Молитве» (одной из двух пьес того же названия) поэт называет свою душу «пустынною», а себя «безродным странником в свете»³⁷ (каким и был Измаил), и почему в другой пьесе «Благодарность», он благодарит «за жар души, растраченный в пустыне». Припомним также Арсения, который отправляется в чужую сторону «*один, без дум, цели и труда*»: так и дубовый листок, образ поэта, носится по свету *один и без цели*. В настоящем поэт живет под бурей тягостных *сомнений* и страстей («Первое января»³⁸); он рад, когда святые слова молитвы далеко отгоняют от него *сомнение* («В минуту жизни трудную...»).

Несмотря, однако ж, на всю тягость бремени, душа поэта не подчиняется скорби, но презрительно смотрит ей в очи. При нем всегда неумирающая память боли и томленья. Он не забудет их даже в могильной стране покоя; он не хочет забвенья:

Покоя, мира и забвенья
 Не надо мне.
 («Любовь мертвеца»)

Невольно представляются при этих стихах и Печорин, который называет себя глупым созданием, ничего не забывающим; и Измаил, который восклицал тоскливо, что в мире все есть, кроме забвенья; и еще более Демон, которому не дано забвенья и который его бы и не взял. Не ясное ли здесь сходство, даже тождество!

Что же осталось поэту, которому так больно и так трудно? ждет ли он чего-нибудь? жалеет ли о чем?.. Вот собственный ответ его в элегии «Выхожу один я на дорогу»:

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

Совершенно такое же состояние жизни изображено под видом облаков в поэме «Демон». Волшебный голос, утешая Тамару, говорит об облаках, не оставляющих по себе следов на небе:

Им в грядущем нет желанья,
Им прошедшего не жаль.

Другие два стиха в том же описании облаков:

Час разлуки, час свиданья
Им не радость, не печаль,

как бы повторены в пьесе «Договор», при представлении неразгаданного союза двух сердец, в котором:

Была без радостей любовь,
Разлука будет без печали.

Таким образом, мысли, чувства и даже выражения, приписанные героям поэм и драм, в стихотворениях лирических относятся к самому поэту и составляют его неотъемлемую собственность.

Укажем еще один пример. Отрывок из повести, в которой идет речь о Саше Арбенине, описывает господский сад, дом и их окрестности: «От барского дома по скату горы до самой реки расстилался фруктовой сад; с балкона видны были дымящиеся села луговой стороны, синеющие степи и желтые нивы». Пьеса «Первое января» воспоминает родные места, которыми поэт восхищался в детстве:

И вижу я себя ребенком; и кругом
 Родные всё места: высокий барский дом
 И сад с разрушенной теплицей;
 Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
 А за прудом село дымится — и встают
 Вдали туманы над полями³⁹.

Измаил также обращался мечтою к картинам природы, которые он любил, будучи еще ребенком. У подобных людей воспоминание о детстве и первых впечатлениях есть своего рода мысленный рай, куда они любят временно уходить от жестоких тревожностей сердца, от бессменного присутствия одолевающих мыслей, от себя самих.

Понятие поэта о жизни одинаково с понятием Измаила и Арбенина. Жизнь, по его мнению, «пустая и глупая шутка» (в пьесе «И скучно и грустно»). Не то же ли говорили и Арбенин, назвавший жизнь детскою шарадой, и Измаил, определивший ее рядом измен?

Временное преображение поэта, закаленного в роковых бурях, совершается при помощи тех предметов, которые, по своей сущности, противоположны душевному его состоянию. Прелести природы, подчиненной положительным законам, тихая песня незнакомого соседа, слова молитвы, дарующей благодатную силу разбитому сердцу, вид прекрасного ребенка, живущего непосредственно жизнью, или память о друге, сохранившем и в недетском возрасте —

И звонкий детский смех, и речь живую,
 И веру гордую в людей и жизнь иную...⁴⁰ —

вот что умиряет тревогу души его, наполняет грудь покоем и заставляет иногда проливать тихие слезы. Тогда он может постигать земное счастье и способен видеть в небесах Бога. При таком внутреннем настроении самая речь становится нежнее и спокойнее, как бы в противоположность энергическому, сжатому и мятежному стиху. Доказательствами служат пьесы: «Две молитвы», «Ребенку», «Памяти А. И. Одоевского», «К соседу», «Ангел», «Ребенка милого рожденье...», «Выхожу один я на дорогу...», «Когда волнуется желтеющая нива...» и пр.

Временные переходы от тревоги к спокойствию принадлежат и каждому из лиц, созданных поэтом, особенно Печорину. Отрадное чувство разливалось в его жилах при ярком солнце,

при синем небе, при воздухе, чистом и свежем, как поцелуй ребенка. Умственное волнение затихало в нем, когда перед ним открывались высокие горы и широкие степи. «Я люблю, — говорил он, — скакать на горячей лошади против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее. Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума»⁴¹.

Таким образом, сличение лирических произведений Лермонтова с его повествовательными и драматическими пьесами убедительно показывает, что он сам является в созданных им лицах, или, что внутреннее состояние этих лиц выражается его собственным душевным состоянием. Родственное отношение, существующее между образами Арбенина, Печорина, Измаила и других, существует также между ними и творцом их. Они зеркало его самого, и он сам — верное их отражение или воспроизведение.

Из трех предположений, выше нами высказанных, необходимо признать справедливым то, по которому образы созданных лиц служили выражением самого поэта. Остается решить, было ли это выражение подражательное, из чужих рук взятое, или самобытное, без помощи заимствований явившееся, или и подражательное и самобытное вместе. Потом, определив долю обоих элементов, необходимо показать, было ли какое-нибудь отношение между выражением и современною действительностью, или оно порождено мечтою, не имевшею никакой связи ни с жизнью общества, ни с жизнью самого поэта. <...>

II

<...> Не нужно больших соображений для того, чтобы видеть близкое родство идеала, начертанного нашим поэтом, с героями Байрона. Кому хотя сколько-нибудь известен последний, даже из русских переводов, тот нисколько в этом не усомнится. Может быть, несомненною родства объясняется и то, почему до сих пор не указаны определительно сходственные, часто тождественные места оригинала и подражания. Говорю «подражания», потому что такова действительно причина означенного литературного явления. Если и допустим, что между такими натурами, каковы Байрон и Лермонтов, существовала внутренняя гармония, кровный

духовный союз, то предположение наше не объяснит достаточно, вследствие чего многие черты, описания и даже выражения целиком зашли к Лермонтову. Необходимо, следовательно, принять такое объяснение, что, на основании духовного родства и, может быть, сходства общественных положений, Лермонтов особенно сочувствовал Байрону и, не уклоняясь от обычно-подражательного хода нашей поэзии, заимствовал многое из богатого источника его творений, приложив к заимствованному и свое собственное, благоприобретенное.

«Воспоминания о Лермонтове» (Русский вестник, № 18) показывают нам, что «он не разлучался с Байроном»⁴². Немудрено было отсюда явиться вольным и невольным подражаниям английскому поэту. Отделить первые от последних невозможно, так как сам Лермонтов нигде не указывает влияния, им испытанного. Напротив, в одном стихотворении он отклоняет уподобление себя Байрону: он видит в себе также странника, гонимого миром, но только с русской душой. Какое значение имеют эти слова, увидим ниже.

Несмотря на свое сочувствие к Байрону, Лермонтов перевел из него только три пьесы: «В альбом» («Как одинокая гробница»)⁴³, «Еврейская мелодия»⁴⁴, «Умиравший гладиатор» (из 4-й песни «Чайльд-Гарольда»). Гораздо яснее выразилось оно в подражании, которое относится к трем предметам: отдельным выражениям, постройке пьес и преимущественно характерам лиц или, точнее, характеру лица.

Начнем с отдельных выражений.

В «Измаил-Бее» изображаются краткие, но мучительные мгновения, которые переживает сердце, как сосуд, переполненный горечью страданий:

Века печали стоят тех минут.

То же самое читаем и в стихотворении «Сон», принадлежащем Арбенину, герою драмы «Странный человек»:

Как мрамор, бледный и безгласный, он
Стоял. *Века ужасных мук равны*
Такой минуте.

Арбенин подражал здесь Байрону, но у Байрона, в означенной пьесе⁴⁵, нет такого стиха. Лермонтов внес его в свою поэму из «Манфреда»⁴⁶, который так описывает свои душевные муки:

«Видеть чело свое, изрытое морщинами, которые проведены не годами, а минутами, часами пыток, равнявшимися векам».

Тирада, выписанная в первой нашей статье из «Измаила», когда он, стеснив дыханье, обратив лицо к небу, лежал на земле, подобно ему немой и мрачной («Видали ль вы, как хищные и злые...»), есть подражание одному месту в «Гяуре»⁴⁷, когда он в бегстве своем остановил на мгновение коня и потом снова продолжал путь:

«Но этот краткий промежуток развил перед ним годы воспоминаний и взгромоздил в его душе целую жизнь страданий — век преступлений. В подобное мгновение все муки прошлого терзают сердце как добычу любви, ненависти и страха. Что должен чувствовать тот, кого обременяют вдруг все душевные пытки? Промежуток, в который размышлял он о своей судьбе, — кто исчислит его ужасающую продолжительность? Едва заметный в книге времени, он был для его мысли — вечность! ибо мысль бесконечна, как пространство беспредельно, мысль, которую объемлет сознание и в которой сокращаются страдания без имени, без надежды, без границ».

Спасением от такого невыносимо тяжелого состояния могло бы служить забвение, но его не дано ни Измаилу, ни Печорину, ни Демону. Манфред на вопрос вызванных им гениев «чего ты хочешь?» отвечает: «Забвения, забвения того, что во мне, забвения себя самого!» Если Арбенин как странный человек «сам не знает, чего хочет», то и Манфред не знает «ни чего он требует, ни чего он ищет». Не зная, как объяснить характер Арбенина (в драме «Маскарад»), Казарин объясняет его природой: «Дурак, — говорит он, — кто думает, что можно победить природу». Манфред дает такое же объяснение аббату: «Я не мог переломить моей природы».

В числе особенностей Печорина наиболее замечательною была та, что «глаза его не смеялись, когда он смеялся». Это свойство разделяет он с Ларой⁴⁸: «Улыбка его не шла дальше губ; никто не видал смеха в его взгляде». Как сердце Измаила уподобляется темной поверхности моря, покрытой ледяною корою до первой бури, так и сердце Азо (в «Паризине»⁴⁹) есть плотный лед, покрывающий волну только на ее поверхности, между тем как в глубине течет и будет течь незастывшая вода. Когда Орша кинул злобный взгляд на свою дочь, застав у ней Арсения, тогда

Мучительный, ужасный крик
Раздался, пролетел и стих;
И тот, кто крик сей услышал,

Подумал верно, иль сказал,
 Что дважды из груди одной
 Не вылетает звук такой.

Стихи эти заимствованы из того места «Конрада Валленрода»⁵⁰, где он тушит лампаду и тем дает знать Альдоне о своей гибели. Но Мицкевич в свою очередь подражал «Паризине»:

«Какой это мучительный крик рассек воздух — крик ужаса и безумия, подобный воплю матери, которой дитя поражено внезапным и смертельным ударом! Он восходит к небу, как стон души, пытаемой адским мучением. То был крик женщины; никогда отчаяние не исторгало ужаснейшего, и все, его слышавшие, пожелали, чтоб он был последний».

Картину запустения Гассанова дворца, по смерти Леилы (в поэме «Гяур»), Лермонтов перенес в поэму «Демон», разумеется, с изменениями, при описании замка, в котором жил отец Тамары, Гудал. Как там «отшельник-паук медленно растягивает по стенам свою широкую сеть», так и здесь

Седой паук, отшельник новый,
 Прядет сетей своих основы.

Несмотря на различие обстоятельств, тон описания умершей Тамары, ее похорон и могилы, напомним читателю те же самые предметы в «Абидосской невесте»⁵¹, при описании смерти Зюлейки.

Относительно постройки пьес должно указать на сходство Измаил-Бея с Ларой, одной из самых замечательных личностей, созданных Байроном. Измаил и Лара, оба воротились на родину после долгого отсутствия; оба облечены в какую-то таинственность. Лермонтов особенно интересовался изгнанниками или скитальцами, находя в них, вероятно, известное отношение к своей судьбе. Он и себя самого называет странником, подобным Байрону, который в странствовании Чайльд-Гарольда⁵² изобразил значительную долю своей личности. Калед, паж Лары, соответствует юноше Селиму, разделявшему военные труды и опасности Измаила. Тот и другой — переодетые женщины; имя первой неизвестно, имя второй Зара. Сцена, когда Калед находится безотлучно при умирающем Ларе, есть и в Измаиле, который тоже ранен и за которым ухаживает Зара. Эццелин, незнакомец, явившийся на праздник в замке Лары, напоминает Неизвестного в «Маскараде».

Сюжет поэмы «Боярин Орша», по отношениям между главными действующими лицами, подходит и к «Абидосской невесте», и к «Паризине». Арсений, которого Орша взял к себе ребенком и отдал под строгий надзор иноков и к которому он обращается с такими жестокими словами:

...найденш без креста,
Презренный раб и сирота,

представляет Селима, сына Абдаллы, отравленного родным его братом Гиафиром. Гиафир также клеймит Селима позорными названиями: «сын рабы, сын жены неверной». Любовь Зюлейки к Селиму, раздражившая отца ее Гиафира⁵³, то же, что любовь дочери Орши к Арсению, возбуждавшая ужасное мщение отца. Прибавим, что Арсений — атаман разбойничьей шайки, как Селим — предводитель пиратов.

Но отношения Орши к Арсению находят более близкий образец в «Паризине». Как Арсений похож характером на Оршу, при всем различии лет и отсутствии родственных связей, так Гуго, побочный сын Азо, похож на своего отца: «Вот плод твоей незаконной любви, — говорит судимый сын отцу-обвинителю, — и она наказала тебя, даровав тебе сына, совершенно на тебя похожего! Подобно твоей, моя душа не терпит никакого ига!» Гуго свел преступную связь с Паризиной, женою своего отца; Арсений влюблен в дочь Орши. Над обоими производится суд. Паризина не вынесла казни, которой была свидетельницей, равно как и дочь Орши не вынесла угрюмого взгляда отца.

Мцыри, как мы уже видели, двойник Арсения и по характеру, и по некоторым обстоятельствам жизни. Сходство обнаруживается, кроме того, многими местами рассказа, выражаемого иногда одинаковыми стихами. Но самое содержание и тон рассказа заставляют видеть в «Мцыри» подражание «Мазепе»⁵⁴ и еще более «Шильонскому узнику»⁵⁵. В первой поэме представлены ощущения, испытанные Мазепой в то время, как дикий конь мчал его по степи и в лесу; во второй поэме — ощущения, испытанные узником в долголетнее его заключение. Так и «Мцыри» есть повесть впечатлений, которые пережила душа юного послушника вне монастырских стен, на воле и просторе. Самая форма рассказа — одни мужские стихи (которые Лермонтов разнообразит иногда вставкою немногих женских) — одинакова в «Шильонском узнике» и «Мцыри».

Желая показать, насколько подражание имело место в создании главного лица, заметим, что нельзя думать, будто каждый характер, выведенный Лермонтовым, есть снимок с одного какого-нибудь характера в творениях Байрона. Процесс подражания совершался иначе. Поэт наш или соединял в один образ черты, принадлежащие разным личностям, или свойствами как составными элементами одной и той же личности наделял разных героев. При таком способе действия образ мог бы выйти не органическим и, следовательно, не поэтическим; но как между героями Лермонтова нет существенного различия, так и герои Байрона существенно сходны между собою: все они, говорит Вальтер Скотт, Чайльд-Гарольды. Суждение это относится и к Лермонтову: все его создания — Печорины. Единый тип у обоих поэтов сохраняет свою неприкосновенность при всем различии возрастов, общественного положения, времени и места. Различия эти не что иное, как формы, в которые воплотился один и тот же идеал.

Измаил-Бей и Арбенин (в «Маскараде») легко распознаются в Манфреде и Ларе. Чело Манфреда покрыто морщинами и волосы побелели, но не от времени: он едва достиг зрелого возраста, и аббат удивляется в нем сочетанию юности тела с отжившим сердцем: короче, это — «старик для чувств в наслажденья, без седины между волос», как сказано в «Измаиле». Бессменная мысль — такое же мучение Манфреда, как я наших двух героев: «Мое усыпление, — говорит он, — не сон, а продолжение непрерывной моей мысли». Таинственный голос поет ему: «В недрах самого глубокого сна твой дух будет бодрствовать: есть тени, которым не исчезнуть! есть мысли, которых не прогнать!» Страдания Манфреда бессмертного свойства: другие не вынесли бы того и в сновидении, что он выносит наяву. В сердце его нет ни надежды, ни желания, ни остатка любви к чему бы то ни было. Потребность жизни давно и навсегда им утрачена: когда гении предлагают ему власть, могущество, долгие дни, он отвечает: что мне в долгих днях? Мои и так тянутся слишком долго. Не знаю, говорит он в другом месте, какую властью осужден я на существование, если только существовать значит носить в себе бесплодное сердце, быть могилою собственной души».

Измаил, муж судьбы, наряду с Печориным и Арбениным, с тяжелым чувством признается Заре, что все его любящее увлечено за ним невольно, что его дыхание губит радость, что ему не дано власти щадить. Такова же исповедь и Манфреда, существа рокового: «Удары мои падали на тех, кто любил меня, кого любил я наиболее; мои объятия были роковые». И не только объятия, но и страдания

были роковые, ему самому и другим. Но разве одни его любящие и любимые им испытывают тяжесть этого губительного могущества? Нет: «Я подобен пустынному ветру, которого дыхание палит и пожирает, который живет только в пустыне, дует только на безлюдных песках, гуляет на диких волнах его; никого не ищет он, если его никто не ищет, но его прикосновение смертельно всему, что с ним ни встретится».

Лара тоже в силе, если не в цвете возраста, хотя утомление и время провели на челе его морщины — печать потухших страстей, честолюбия, славы, любви, волновавших некогда его сердце. В груди его, равно как в груди героев Лермонтова, бывает возврат глубоких и необъяснимых чувств, которыми на мгновение освещается мрачный его образ. Он горд, но не гордостью пылких лет: холодный вид, презрение к славе и сарказм, поражающий сердце язвительными стрелами, — вот что замечают в Ларе, и однако ж юность его была не такова. (Но разве таковы были сначала Арбенин, Печорин и Радин, несмотря на свою молодость?) В юности Лара кипел деятельностью и жизнью, жадный к удовольствиям, не презирающий битв; женщины, поле сражения, океан — все, что обещало наслаждения или опасности, испытано им поочередно; он искал награды не в однообразной и холодной среде, а в избытке радости или скорби: только в напряженности волнения находил приют от своей мысли. Буря его сердца с презрением улыбалась легкому столкновению стихий; доводя все до излишка, невольник всех крайностей, как он воспрянул от чудовищного сна? Увы, он молчит об этом, но он проснулся для того единственно, чтобы проклинать увядшее сердце, которое не хотело сокрушиться вконец.

Таково свойство всех людей подобного рода, которые, как сказано в «Измаиле», «хотят превзойти ближних в добре и зле», не по гордости только, но и по стремлению к крайностям. Фея называет Манфреда «человеком крайностей в добре и зле». Вспомните Арбенина и Печорина; последнему за его крайние переходы из одной противоположности в другую удивлялся Максим Максимыч и видел в этом признак крайне странного человека. Этою чертой он снова примыкает к Ларе, который иногда превосходил веселостию самый веселый круг; но при дальнейшем наблюдении оказывалось, что улыбка его, мало-помалу исчезая, обращалась в сарказм. Ни ему, ни другим его братьям по духу, мрачным и печальным фигурам, смех вообще не приличен. Малейшую сердечную слабость Лара подавлял как недостойную своей могучей и гордой природы.

Он как бы обрек себя добровольному наказанию за то, что в былое время сердечные привязанности возмущали его покой: то был муж постоянно бодрствующей скорби, осужденный ненавидеть, потому что много любил. Поставив вместо «любви и ненависти» «верование и неверие», мы получим известные уже нам стихи из «Орши»:

Добру давно не верил он,
Не верил только потому,
Что верил некогда всему,

или такие же стихи из поэмы «Измаил»:

Боялся верить только потому,
Что верил некогда всему.

Герои Байрона и Лермонтова не следуют в жизни проложенными путями: гордая душа их (берем в пример Лару) не в силах низойти до обыкновенных размеров эгоизма; они умеют иногда жертвовать своими интересами в пользу других, но не из сожаления или чувства долга, а по какой-то исключительной превратности ума, который побуждает их делать именно то, чего другой не захотел бы сделать на их месте, вследствие этого они или возвышаются над людьми, или нисходят на низшие ступени. Так им нравится резкое отличие от всего, их окружающего. Другой пример — Манфред, раскрывающий таким образом особенность своего характера: «С самой юности рассудок мой уклонялся от обычного пути людей; я смотрел на землю не их, а иными глазами. Их честолюбие не было моим честолюбием; цель их существования не была моею целью; мои радости, печали, страсти, дух — все из меня делало им чуждого».

В этом желании вознестись над породой обыкновенных смертных, конечно, участвует наиболее дух высокомерия. Гордость — общее достояние Манфреда, Гяура, Гуго, Альпа, Люцифера, Прометей. Непреклонные и независимые, они не умеют ни вздыхать, ни жаловаться; они способны только получать желаемое или умирать. Какое бы огорчение ни лежало на душе их, душа не унижается пред толпою. Прометей нового мира, они страшатся только одного, чтобы небо не узнало их страданий, чтобы самое эхо не подслушало их болезненных стонов.

А между тем страдания так ужасны, что самые камни могли бы вопиять о них. Нет пыток, равных казни, на которую душа их

осуждена собственным своим судом. Их ад внутри их самих, что и говорит Манфред аббату. Он уподобляет себя древесному стволу, пораженному на проклятом корне, годном только на то, чтобы давать чувствовать чувство разрушения. Сильнейшие муки ничто в сравнении с душевною пустынею Гяура, с отчаянием и скукою ничем не занятого сердца. Тоска Селима тяжелее самого безумия; это червь вечно бодрствующий, никогда не умирающий; это мысль, омрачающая сияние солнца: она страшится тени, бежит света, вращается вокруг бьющегося сердца и неумолимо терзает его. Азо не знал ни слезы, ни улыбки; на величественном челе его горячая соха скорби преждевременно провела морщины, эти раны измученной души; ему остались бессонные ночи, тяжкие дни, сердце мертвое к осуждению и похвале, сердце, убегающее себя самого, неспособное ни к смирению, ни к забвению, и преданное в жертву мыслям, в добычу самым напряженным волнениям. Покой — заветный эдем их, врата которого не растворяются пред ними. Он больше чем эдем. «Я не хочу блаженства избранных, — восклицает Манфред, — мне нужен покой, а не рай. Так и Лермонтов искал «свободы и покоя», хотя тревожная натура не мирится даже и с предметом своего пламенного желания, утверждая, что ей не надобно «покоя, мира и забвения».

Последнюю несостоятельность зла Манфред видит в том, что он отказался от оправдания своих поступков перед самим собою. Но если не оправдывать, то надобно, по крайней мере, объяснить такие характеры, каковы Манфред и Лара. О первом из них аббат отзывается следующим образом: «Этот человек мог бы быть благородным созданием. У него есть сила, которая могла бы произвести прекрасное целое при разумном сочетании элементов. В настоящем же своем составе, эти элементы — ужасный хаос, смутная смесь тени и света, духа и праха, страстей и чистых мыслей, преданных необузданной борьбе, иногда недействительных, иногда разрушительных». Лара, как Печорин и Арбенин, слагал ответственность на природу и судьбу: «Сохраняя гордость и отказываясь обвинять самого себя, он приписывал свои проступки телесной оболочке, которую природа даровала в пищу червям и в темницу душе; наконец он уже не различал добра от зла, и действия свои принимал за творения судьбы».

В предыдущей статье было замечено, что на всех «роковых» лицах, представленных Лермонтовым, лежит печать демонизма. То же видим и в героях Байрона. Таков, например, Гяур: «Если когда-нибудь дух тьмы принимал на себя человеческий образ, то верно

принимал он образ Гяура, который не принадлежит ни земле, ни небу». Демон Лермонтова — этот «не ангел-небожитель, ужасный дух ада» — не тот же ли Гяур? На челе его печать проклятия — Каинова печать, начертанная такими буквами, которых не стирает время. Существа, вроде Гяура, занимают как бы срединное место между духами света и духами тьмы: это — Каины, любящие беседовать с Люцифером. А сам Люцифер (в поэме Байрона «Каин») красотой своею напоминает красоту Арсения, «которой блеск печальный свой мысль неизменная дала». Половину его бессмертия составляет горесть. Вечность и могущество не принесли ему счастья. На вопрос Каина: «Счастливы ли вы?» он отвечает: «Нет».

Некоторые черты Конрада взяты для портрета Печорина: он крепкого телосложения, хотя и не владеет геркулесовскою силою; рост его обыкновенный, в нем есть нечто благородное, отличающее его от толпы; наружность его высказывает приличие и осторожность, которая как бы избегает взоров и внушает почтение и страх; взгляд надменный, не допускающий фамильярности и вместе с тем не пренебрегающий обычной вежливости. Этими-то средствами приобрел он повиновение своей шайки. Хотелось ли ему нравится, — он умел с таким искусством владеть собою, что его мягкость изгоняла страх из сердца тех, кто внимал ему; никакая любезность других не могла равняться прелести его речей, и нежные звуки его голоса, как бы от души идущие, производили неотразимое обаяние. Что Радин говорит княгине Вере (драма «Два брата»), а Печорин княгине Мери, оба оправдывая свой характер и поступки, то частию находим в изображении свойств Конрада: природа не назначила ему повелевать отверженцами общества, быть ужаснейшим орудием преступления; душа его претерпела всякие перемены, прежде чем он вступил в открытую войну с людьми и сделался вероломным перед небом. Свет обманул его; непреклонный и гордый, он не мог склоняться перед другими и побеждать самого себя; даже добродетели его содействовали разочарованию и обману: он проклял их как причину своих бедствий, вместо того, чтобы обвинять вероломных изменников. Если ненависть блистала в зловещем взоре Конрада, надобно было сказать «прости» надежде и жалости. Так и Арбенин, оскорбленный, не знает ни прощения, ни жалости: цель и закон его в то время — единственно мщение. Аристократизм наружности, равно как и происхождения, ценится и Байроном, и Лермонтовым: в Конраде есть нечто отличное от толпы; вид Манфреда обнаруживает знатность рода; у Печорина была маленькая «аристократическая» ручка,

и черные усы его и брови, при светлом цвете его волос, служили знаком хорошей породы.

Тревога и волнение врожденны всем исчисленным нами лицам. Они невольные скитальцы: природа и судьба вручает им страннический посох. То чувство, которое выражено Лермонтовым в «Парусе» и которое объясняется инстинктивным влечением к беспокойству, живет в сердце Чайльд-Гарольда: «Я морская трава, брошенная с вершины скалы на пенистые волны океана, плывущая повсюду, куда увлекает ее течение воды, повсюду, куда несет ее дыхание бури...» «Для деятельных душ покой есть ад... и это-то было причиною моей гибели. Есть душевный огонь, который не остается в тесных пределах своих, но порывается постоянно переступить черту уверенности; воспламененный, он не потухает более; ему нужна отважная судьба; он утомляется покоем; он под властью внутренней лихорадки, роковой для всех, кого она пожирает...» «Самые смелые морские пловцы направляют свой парус к гостеприимной пристани; но есть пловцы, заблудившиеся на волнах вечности: корабль их плывет все далее и далее, нигде не бросая якоря». Другими словами, но то же самое говорит Печорин в заключение повести «Княжна Мери». Мы выписали их в предыдущей статье.

Таким образом, все черты характера, нами представленного: разочарование, апатия, скука, преждевременное знание, перевес духа над телом неумирающая мысль как главная причина мучительных, убийственных страданий, непреклонная гордость, роковая сила судьбы и природы, несмиримое волнение жизни, демонизм... являются в различных по имени, но тождественных по значению героях Байрона: Ларе, Конраде, Альпе, Азо, Гуго, Гяуре, Селиме, Манфреде, Каине и Люцифере. Отсюда перешли они в создания Лермонтова — Оршу, Арсения, Мцыри, Арбенина, Хаджи-Абрека, Измаила-Бея, Печорина, Демона, тоже неодинаковые именем, но одинаковые сущностью. Как первые могут быть названы видоизменениями Чайльд-Гарольда, так и вторые суть в большей или меньшей степени Печорины. И как сам Байрон отразился в лице Чайльд-Гарольда, что, между прочим, можно заключить и по лирическим его пьесам, так и лицо Печорина есть отражение Лермонтова, как позволено утверждать на основании лирических же стихотворений нашего поэта.

Поэтому вопрос о значении поэзии Лермонтова обращается в вопрос о значении поэзии Байрона или байроновской. Название это, характеризуя известное поэтическое направление, господствовавшее

в первые десятилетия нашего века, заимствовано от имени лица, в творениях которого выразилась с наибольшею полнотою и силою сущность направления. Не Байрон начал его, но он — главный его представитель. <...>

Направление поэзии, которая обозначается именем байроновской, выразилась в двух типах. Оба они как произведение одних и тех же исторических обстоятельств, связующих предыдущее столетие с текущим, несут одинаковое бремя страданий, преимущественно сомнения и отчаяния; но один из них, слабовольный, пассивный страдалец, а другой — гордый и непреклонный муж, с могучими силами духа, с жаждою деятельности, являющий нам образ Титана, никем и ничем не сокрушаемого.

Мы видели, что последний тип является на сцену и в сочинениях Лермонтова. Но у него есть и первый. Откуда и как они зашли туда? Другими словами: какая связь между теми обстоятельствами, которые породили поэзию байроновскую, и обстоятельствами собственно нашими, русскими, которыми обусловилась поэзия Лермонтова, представляющая такое несомненное сходство с байроновскою? <...>

III

Те два образа, титанический и мелкий, о которых мы упоминали в предыдущей статье: один — наделенный мощными способностями духа и тела, часто изнемогающий от избытка сил, другой — всегда бессильный и своею слабостию возбуждающий не только сожаление, но и презрение, — эти два образа выступают постоянно и в сочинениях Лермонтова.

Типы могучих характеров нам уже известны: это Измаил, Арсений, Орша, Мцыри, Арбенин, Демон, Печорин; это, наконец, сам Лермонтов. Типы слабых натур или являются перед нами лицом к лицу, или знакомятся с нами посредством описаний и лирических излиятий самого автора. Они ничтожны иногда до презрения, каков, например, в «Маскараде» князь Звездич, иногда до смешного, каков, например, в «Герое нашего времени» Грушницкий. <...>

Но и могучие герои Лермонтова платят дань общей судьбе современному поколению, они также причастники его немощей, заражены тою же болезнью. Двойственность лиц, титанических и мелких, повторяется и в двойственности титанического образа. Герой и сам видит, и другим дает видеть раздвоение своей природы: одна ее половина сильная и деятельная, выдвигающая его на передний план; другая — ослабленная и растленная, приравнивающая

его пигмеям. Ослабление, как нам уже известно, совершилось влиянием мысли, анализа, сомнения, которое не только поражает энергию воли, но иногда и вовсе осуждает на вялую жизнь. «Во мне два человека, — говорит Печорин, — один живет в полном смысле слова, другой мыслит и судит его». Мцыри противопоставляет человека коню и отдает предпочтение последнему, ибо он умеет в чужой степи сбросить с себя седока и найти прямую и короткую дорогу на родину. Природным чувством бессознательное существо достигает цели, тогда как сознание часто мешает нам достигнуть цели. Хилость одолевает нас. Мы — темничный цветок, боящийся света и опаляемый лучами даже утреннего солнца. Подобно шильонскому узнику, мы вздыхаем по тюрьме, к которой привыкли, вздыхаем выпущенные на свободу, от которой отвыкли⁵⁶. Сколько завидует герой бодрой силе животного инстинкта, столько же завидует он наивным заблуждениям, которые у предков наших могли идти рядом с силою воли, не препятствовали уверенности, дающей уму и сердцу спокойствие, наслаждению истинную сладость, делу орудие. <...>

В числе жалких потомков, «скитающихся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха», Печорин дает место и себе: «В напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге».

Немощь современного поколения, которого грядущее или темно, или пусто и которое ветшает в бездействии, под бременем познания и сомнения, всего яснее и определительнее раскрыта в лирическом стихотворении «Дума», одной из самых печальных элегий и вместе одной из самых правдивых и обидных сатир. Не выписываем ее, как известную всем, вероятно даже наизусть. Эта сатира-элегия характеризует действительную болезнь эпохи, истинное чувство поэта, не чуждого той же боли, главный, если не единственный, источник его грусти о других и себе, его ненависти к другим и себе.

После этого понятна антипатия Лермонтова к состоянию людей, нами представленному, равно как его симпатия ко всему, что противоположно подобному состоянию. Все, выказывающее свежие силы или восстанавливающее силы истощенные, любовно привлекает его. Он всегда готов срывать лживо-изящный покров, которым думает замаскироваться пустота сердца, фальшь ума. Он скоро задыхается в атмосфере официального света, но так же скоро отдыхает на вольном просторе степи, когда мчится на горячей лошади по высокой

траве, против пустынного ветра. Первобытность дикого народа или наивность простого человека служит для него убежищем от разных бедствий полубразованного общества, стоящего на рубеже Европы и Азии. Особенно негодует он на лицемерие столичной жизни, где думают одно, а делают другое, где так просвещенны, что не могут уже думать иначе, и так растленны, что лишены способности обратить мысль в дело. Понятно также, почему Лермонтов выбирает нередко в своих поэмах местом действия Кавказ, а действующими лицами горцев, народ первобытный, не утративший естественных сил и готовый отважно заявить их при каждом случае. Это герои, хотя и дикие. Если черкес привязан к родине, привязанность его могущественна, как у Мцыри; если он считает себя обиженным, мщение для него неотразимый долг, как у Хаджи Абрека. При многих предрассудках и суевериях, необходимых принадлежностях варварского племени, у него есть сила в руке и уверенность в душе. Он умеет владеть кинжалом и не задумается отравить ядом.

Вследствие того же Лермонтов от настоящего времени охотно обращается к годам старым, царствованию Грозного. Предки наши, менее нас знавшие, пользовались, однако ж, благами, для нас заветными, как бы невозможными при знании развитом. У них воля не состояла в обратном отношении к мысли. Раз убежденные в долге или необходимости поступить так или иначе, они не откладывали дела, не раздумывали при его совершении, не раскаивались по совершении. Опричник, полюбив купеческую жену, ласкал ее без боязни, а купец тоже без боязни умел отомстить за свою честь, «не дать свою верную жену на поругание злему охульнику». Боярин Орша и Арсений, хотя вызванные для воплощения байроновских идей, были люди твердые: тот крепко стоял за власть и честь отца, этот за свою независимость. Наконец, вследствие того же самого, Лермонтов питает такое расположение к личностям простым, чуждым лицемерия и аффектации, к детям, у которых и быть не может разлада между силами духа и стремлениями жизни, и не к детям, вроде Максима Максимыча, сохранившим за собою естественную гармонию человека. Описав впечатление, произведенное на штабс-капитана видом с Гуд-горы, Лермонтов прибавляет: «В сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и бумаге». Печорин прияженно сошелся с доктором Вернером не потому собственно, что доктор умен и остроумен, а потому, что при этих качествах он не заразился обычными недостатками людей образованных: он прост в обращении, во взгляде на жизнь, в поступках.

О сочувствии героев Лермонтова и самого Лермонтова к природе, как вытекающем из того же источника, мы уже говорили в первой статье.

Вину такого жалкого состояния современных людей Лермонтов приписывает цивилизации. Нельзя несколько усомниться в его понятии об этом предмете, которое свидетельствуется многими местами его сочинений. Так Арбенин, хотя и сильный человек, прижат к земле нашим веком наряду с другими: *он изнемог под гнетом просвещения*: любить он не умел, а на мщенье не решался, при всем хотении мстить; смеясь над своим слабоволием, он горькою иронией оканчивает один из своих монологов:

Так, в образованном родился я народе:
Язык и золото — вот наш кинжал и яд.

Одна из лирических тирад в «Измаил-Бее» указывает на бесчестное обыкновение *образованных людей* — не отдавать своей души вместе с рукою. «Дума» оплакивает наше поколение за то, что оно бездейственно дряхлеет под *бременем познания* и сомнения, что оно иссушило ум *наукою* бесплодною. Стихотворение «Поэт» называет современных певцов осмеянными пророками, ибо в наш изнеженный век они утратили свое назначение, променяв на золото ту власть, которой свет некогда внимал с благоговением:

Нас тешат блестящие и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны.

Таким образом, просвещение является у Лермонтова бременем, или игом, которое гнетет нас, иссушает ум, поражает бездействием волю. Благодаря ему ветшает мир; благодаря ему мы жалкие, хотя и образованные, потомки предков почтенных, хотя и необразованных. От него человек, по энергическому выражению Гоголя, становится дрянью и тряпкой⁵⁷.

Настроение жизни, против которого сильно негодует Лермонтов, действительно заслуживает негодования людей здравомыслящих. Хотя жестоко поступать с Грушницким, Мери, князем Звездичем и другими им подобными так, как поступили с ними герои нашего поэта, лишая их спокойствия, чести и даже жизни: ибо эта жестокость есть своего рода неразумие и несправедливость; но совершенно разумно и справедливо вооружаться всеми законными

способами против нравственной болезни во имя нравственной трезвости.

Если тревожное состояние духа обязано своим происхождением известным историческим обстоятельствам и, как естественное, вполне последовательное явление, доступно не только объяснению, но и оправданию, то при дальнейшем своем развитии оно способно уклониться в сторону, принять искаженный вид, обратиться, по воле нас самих, в уродливость и, таким образом, не теряя возможности быть объяснимым, терять право на защиту и оправдание. Человеку нетрудно извратить свою природу: умный нередко отрекается от своего ума, больной считает себя здоровым или находит удовольствие в ясно сознаваемой болезни. Многие, чувствуя неловкость положения, в которое зашли они, нисколько не стараются из него выйти; напротив, они укрепляются за ним силою привычки, получают вкус к фальшивому и неестественному, остаются добровольными мучениками бесплодного существования, ибо не только легко переносить эти мучения, но и приятно ощущать в них какую-то неопределенную сладость. Иное дело — внутренние страдания людей, у которых сила мысли и чувство нравственности действительно глубоки: здесь раскрывается героизм скорби — вполне истинный и сильный и потому вполне достойный общего сочувствия. Иное же дело героизм, разменянный на мелкую монету, который мы напускаем на себя, который становится потом предметом моды, окружает нас искусственной, нами самими созданною атмосферой. Зная ее заразительность, мы дышим ею охотно, вместо того чтобы выйти на свежий воздух...

При таком искусственном, превратном настроении духа, при такой привычке к нездоровым элементам человеческой жизни важное не отличается более от неважного, мечтательные, воображением созданные горести узаконяются наравне с действительными, и даже первым отдается преимущество пред последними. У человека есть все, что нужно для счастья, а он видит в себе несчастного. Нося в груди своей так называемую *скорбь мира*, он не замечает вблизи себя действительной скорби и страданий. Ему трудно прожить и один день, тяготящий его своим ровным, давно изведанным течением, а другие мужественно и с самоотвержением изживают долгую жизнь лишений, не представляющую им и надежды на облегчение. Его боль, часто вычитанная из книг или заимствованная от других примеров, становится для него предметом психологического анализа, целью сердечной привязанности. В этой привычке с тем, от чего

следовало бы отвыкать как можно скорее, играет немаловажную роль тщеславие. Привычка *так* мыслить и чувствовать есть особый эпикуреизм, комфорт вроде мягкой мебели и прихотливого обеда. Тщеславный кокетничает своею внутреннею настроенностью или, вернее, расстроенностью, любит ее, делает из нее парад. Само собою разумеется, что подобному эпикурейцу нетрудно попасть с течением времени в разряд дюжинных донжуанов. Страдалец оканчивает свой век фатом.

Впрочем, это только смешная сторона дела и потому еще менее важная. Но есть в нем сторона опасная и, следовательно, очень важная. Под опасностью надобно разуметь искажение мысли и чувства и привычку к искаженному состоянию умственно-нравственной природы человека.

Непосредственное чувство утрачено. И наслаждение и страдание совершаются посредственно, под надзором мысли, при сознании, часто холодном, того, что проходит в нас именно в то время, когда бы, кажется, анализ вовсе не мог иметь места, когда бы долженствовало в нас затихнуть всему, кроме живого чувства бытия. Новейший эпикуреизм, говорит Юлиан Шмидт в своем резком, хотя и основательном, суждении о некоторых произведениях повествовательной французской поэзии*⁵⁸, вовсе не похож на эпикуреизм, собственно так называемый. В самом разгаре страстей он умеет сохранять воздержание и холодность; упоение чувств не мешает ему рассуждать о том, какое впечатление произведет оно и на самого эпикурейца, и на его ближних. Он приобрел легкую склонность к представлениям пламенной любви примешивать представления мрачной смерти, осмеивать и презирать чувство в тот самый момент, когда оно достигло высочайшей степени сладости, ощущать мучительную пустоту в сердце при видимом избытке наслаждения, жаждать бесконечного удовлетворения, которое не может быть нашим уделом. Он наслаждается своею греховностью, сознавая ее как греховность. Он удивительно любит разнообразное, хитрое смешение самых утонченных духовных и чувственных наслаждений. Прелесть контраста, алчность к переменам увлекает его до того, что он охотно выступает из одной сферы ощущений в другую, совершенно ей противоположную. Недостает ему искренности, задушевности, полнодушного растворения в испытываемом чувстве, которое он как бы только что терпит. Нет в его страсти того самозабвения, которым даже подкупается строгий судья и которым смягчается

* «Geschichte der französischen Literatur».

проступок. Это особенного рода странный пиетизм⁵⁹: чтоб изведать сладость раскаяния, он намеренно совершает какое-нибудь преступление.

Тот же самый факт искажения обнаруживается и в области мысли. Пытливость ума, столь законная и благородная в своем правильном возникновении и ходе, — обращается в праздную гимнастику, которая обессиливает дух, созданный для деятельности, и делает его неспособным к исполнению долга. Широко распространенная образованность дает возможность даже и ленивым познакомиться с духовными побуждениями. Чтение книг сообщает нам очень многое без большого для нас труда. Мы узнаем желания и чувствования, которых еще не могли иметь. Эти чувствования, преждевременно явившиеся, противопоставляются дальнейшему, действительному опыту жизни как чистый идеал. Ум утомляется прежде, чем он серьезно мыслит; сердце изнашивается прежде, чем найден порядочный предмет для сердца. При первом столкновении с действительностью, с одной стороны, идеал разлетается, как мечта, с другой — долгое пребывание в атмосфере бесплодного мышления притупляет волю: ибо работа мысли сосредоточивалась не на положительном утверждении или отрицании, особенно не на утверждении, необходимом для действия, а на скитальчестве между разными сферами, на созерцании вопросов, преднамеренно и добровольно поставленных, на разборе основ, на которых должно утверждаться положение чего-либо. Медлительность, нерешительность умственная сообщает и поведению нерешительность, медленность. Плодом такого провозждения времени оказывается постоянное стремление отрицать единственно ради отрицания, сомневаться только из любви к сомнению!

То, что выработано вышесказанною умственною гимнастикой, облекается именем идеала, который ставится потом в прямую противоположность с жизнью. Состояние, в котором пребывает человек, достигший подобного идеала, называется борьбою между жизнью и идеалом, действительностью и внутренним стремлением. Но такого разрыва между внутренним и внешним никто не осудит, если он истинный, а не мнимый. Беда в том, что при создании идеала важную роль играет *нравственная незрелость мысли*, бессильная видеть истину мира и выработать подлинное на него воззрение. Недовольство самим собою и другими, страдание при отсутствии согласия между искомым и данным часто происходит не от действительного нестроения общества и всего света, не от сомнения в истине и прочности идеала, который противоречит

и обществу и свету, а от противоречия между различными идеалами, замышляемыми и вымышляемыми идеалистом. Неясное настроение духа причиною тому, что исключительные случаи и патологические моменты собственной жизни человек возводит в нечто общее, в правило или закон; оно причиною смещения пределов чистой мысли, постоянной и одинаковой для всех, и поэтического чувства, мгновенно приходящего и мгновенно уходящего; оно причиною, что капризные требования чувства ценятся наряду с законными тенденциями мысли. Отсюда убеждение в мнимом превосходстве мечтательного и идеального над обыкновенным разумом и силою вещей; отсюда попытка творить жизнь искусственную, которая, конечно, не удовлетворяет потребностям здорового человека; отсюда гордая замашка задавать себе как можно более проблем трудных, многосложных и часто нелепых и потом, при неумении разрешить их, ропот на землю и небо; отсюда же, наконец, еще более высокомерная попытка окончательно решить поставленные вопросы не помощью науки и опыта, а изливанием субъективного чувства. При этих вопросах, имеющих в виду не менее как реформу общественную, или даже и всемирную, реформатор все приносит в жертву своему личному взгляду — и природу, и историю. История, говорит он, есть ряд ошибок и заблуждений: мы начнем истинную, новейшую историю, первая страница которой открывается нашею книгой или статьей. Природа, продолжает он, не существует независимо от человека: мы творим природу, смотря на нее, как нам угодно, и делая из нее, что нам нужно. В таком виде преобразователи, конечно, имеют все значение их родоначальника Герострата.

Как ни печальны результаты вышеизложенного настроения духа, несправедливо обвинять за них, вместе с Лермонтовым, просвещение. Без сомнения, он разумел под этим именем дурное, превратное направление образования или неизбежные невыгоды цивилизации развивающейся. На пути этого развития действительно есть моменты, когда возникают искусственные и неправильные отношения между людьми вместо разумных и естественных, когда мыслящая личность чувствует внутренний разлад с собою и со всем ее окружающим. В такую эпоху являются и аффектация, и страсть к эффектам, и лицемерие, и все другие, частью смешные, частью вредные наплывы, как необходимое почти зло каждого развития, ибо потеря природной, детской наивности не вознаграждена еще приобретением наивности высшей, простоты мудрой. Но в дальнейшем своем преуспевании просвещение гонит все ложное и злое.

Контраст между тем, что есть, и тем, что должно быть, мало-помалу исчезает. Высшая образованность согласуется с благороднейшими склонностями природы; в жизни водворяется спокойствие сознательное, трезвость духа; примирение, внутренняя гармония становится уделом человека. Хотя Лермонтов ничем не оговорил своих выходов против образования, то есть не обозначал, какое значение придает он тому, что служит предметом его гнева или иронии, но мы никак не можем себе представить, чтобы такой талант и такой ум решился серьезно вздыхать по грубой первобытности народа и детской простоте человека, предпочитая эти качества всем общественным успехам.

Но каким образом в русском обществе сформировалось подобное духовное настроение, против которого сильно негодует Лермонтов и которым овладела русская литература, изобразив его в типе слабобольного человека?

Если настроение это, как своего рода болезнь, приписывается Лермонтовым «гнету просвещения», то разумеется, что оно могло явиться только в среде людей образованных.

У нас не было прямых, непосредственных причин, которые в некоторых сферах западной жизни вызывали то мимоидущее состояние, которое объяснено выше. Мы познакомились с ним большею частью не из собственного, а из чужого опыта. Тем не менее переходная эпоха с ее главными отличиями нам очень известна и Лермонтов может быть сравниваем с Байроном, даже получить почетное название русского Байрона, не по одному обычаю старинных наших критиков, благодаря которым явились у нас свои Горации, Малербы, Расины и Лафонтены. Сочинения его, несмотря на значительный элемент подражательности, служат верным отражением действительности. Другими словами: поэзия его подражательна в том же смысле, в каком подражательна и образованность наша, и самая жизнь, о которых нельзя же сказать, что они призрак, а не действительность. Поэзия Байрона и поэзия Лермонтова столько же однородны, сколько и искренни. Различие между ними, равно как и различие между двумя действительностями, которые в них представлены, заключается не в сущности, а в объеме и степени. Различие по объему состоит в том, что у нас гораздо менее, чем на Западе, то общество, болезни которого раскрыты Лермонтовым; различие по степени состоит в том, что и самые болезни слабее. Общество таких людей, каких мы видим в «Думе», не обнимает даже целого общественного круга, а складывается из единиц и десятков. Однако ж эта малая доля имеет полное

право на внимание мыслящего, с одной стороны, на поэтическое ее воспроизведение — с другой. Ибо там и здесь главное дело не величина общественного круга, а его действительное существование, условленное разными причинами⁶⁰. <...>

В среде духовной атмосферы, которая отличается напряжением мысли и ослаблением воли, пытливостью ума и недостатком энергии, нужной для деятельности, являются иногда люди исключительные, не в пример большинству. Их также коснулась зараза времени; в натуре их также совершилось раздвоение, по которому одна ее половина живет в полном смысле этого слова, а другая мыслит и судит; их также разумела «Дума», оплакивая пустоту и мрак современного поколения: однако ж по особенным дарам природы они возвышаются над общим уровнем и не могут помириться с окружающим их миром. К числу таких людей относятся герои Лермонтова, преимущественно Печорин.

Печорин сознает в себе эту врожденную мощь. Вопросы о самом себе, о цели своей жизни нередко выступают перед ним, особенно в те минуты, когда он видит чудное, фаталистическое сплетение судьбы своей с судьбою других: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно, она существовала, и верно, было мне назначение высокое, потому что *я чувствую в душе моей силы необъятные...* Уж не назначен ли я судьбою в сочинители мещанских трагедий и семейных романов — или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”?.. Почему знать? *Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками!*.. Гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением при сидячей жизни и скромном поведении умирает от апоплексического удара».

Вот как смотрел на себя Печорин! Он различал в себе человека с могучею организацией, существо гениальное, из разряда Байронов или Александров Великих, с высоким назначением на земле. Отчего же цель не достигнута, поток жизни проложил себе дорогу не соответственно назначению? Могут быть тому разные причины. В одном месте Печорин берет всю ответственность на себя: «Я не угадал назначения, 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». Но в других местах, напротив, он отклоняет от себя

вину и таким образом ставит в затруднение читателя, который желал бы объяснить себе настоящий источник его действий.

Человек, одаренный мужественными способностями, одарен с тем вместе и могущественною жаждою деятельности. Деятельность должна служить необходимым выражением его силы, которая находит в себе двойное побуждение: и природный инстинкт, вызывающий ее наружу, и образованное понятие об ее употреблении, запрещающее ей сидеть сложа руки. Что ж, если по каким-либо условиям время не благоприятствует развитию всего сильного и гениального? если оно осуждает или на бездействие, или на пустоту деятельности? Нет поприща, где бы оказалась возможность развернуться и прилично, и широко; но есть много преград к развитию. Душа, оскорбленная таким порядком дел, испытывает тягостное противоречие не только между идеалом и действительностью вообще, но между идеалом и ближайшею средою. Сила, не находя исхода, пробивает себе другой путь. Желая заявить себя, она истощается на что-нибудь, часто на пустое и недоброе. Печорин похищает и бросает Бэлу, оскорбляет Мери, терзает Веру, убивает Грушницкого. Опыты его деятельности — ряд самых неприятных столкновений с ближними: она истощается в волокитстве, в преследовании таких ничтожных личностей, как Грушницкий или князь Звездич, в обидном обращении с такими добрыми личностями, как Максим Максимыч. Вся его забота проходит в том, чтобы выказать свое превосходство. Затем он уединяется в высокомерной эгоизм — это единственное пристанище сердца, презирающего свет, подобно тому как хищное животное, утолив стремление к хищничеству, скрывается в своей берлоге*.

Вооружаясь против «гнета просвещения», которое будто бы сделало нас ничтожными, слабавольными лицемерами, сами герои Лермонтова страдают полуобразованием. В них легко рассмотреть цивилизованное варварство. Не по одной антипатии к поверхностному европеизму Лермонтов обращается к горцам и России XVI века. Здесь действовало известное внутреннее сочувствие: *c'est son faible*** — можно сказать о нем. Идеалы, им выведенные даже из среды европейской, дики, неистовы; деспотичный Арбенин, Печорин, Радин, поставленные рядом с героями Байрона, должны завидовать их гуманности и разумности действий. Арбенин любит

* См. статью Рене Тальяндые “Poètes et Romanciers de la Russie” в “Revue des deux mondes” (1855, февраль, книжка первая)⁶¹.

** Это его слабость (фр.). — *Сост.*

Нину, но как мстит ей? — Хуже Отелло. Вера не столько предмет истинной страсти Печорина, сколько игрушка его тирании и чувственности. Когда он, уморив коня в поездке к Вере, заплакал как ребенок, то были не слезы сердечной привязанности, а, скорее, слезы досады, беснующейся на неудачу прихоти. Тиранические, роковые наклонности нисколько не возвышают его ни над жителем нашей старины, боярином Оршей, ни над жителем Кавказских гор, Хаджи Абреком. Неужели думал Лермонтов реставрировать хилых своих современников, освободить их из-под гнета мирной цивилизации посредством подобных идеалов? Шиллер, в рассуждении о наивной и сентиментальной поэзии, запрещает идиллику обращаться назад, к детству, чтобы не покупать себе желанного покоя ценою драгоценнейших приобретений ума; человека, не могущего воротиться более в Аркадию, предписывает он вести в Элизиум⁶². Неужели этот Элизиум в эпохе Иоанна IV или на вершинах Кавказа? Такова ли *profession de foi** нашего поэта? И в этом ли смысле надобно понимать его стихотворение: «Нет, я не Байрон, я другой»? Было бы странно и жалко убедиться в таком взгляде на общество, хотя лица, с которыми мы познакомились, своим образом мыслей и действий заставляют видеть в себе адептов этой, а не иной «общественной философии».

Отсюда прямой переход к нравственному значению героев Лермонтова. Объяснить возможность того или другого образа действий не значит еще вполне с ним расквитаться: следует определить его законность или противозаконность. Различные влияния раскрывают перед нами причины, почему такой-то человек вышел тем, а не иным лицом; они могут даже в известной мере оправдать его, если он выказал себя дурною личностью; но это только обстоятельства, облегчающие виновность, а не оправдывающие ее, *circonstances atténuantes***, как говорят французы, не более. Преступный характер, уклонившийся при таких обстоятельствах от нравственного начала, заставляет смотреть на себя снисходительнее: самое же начало остается непреклонным.

Если *нельзя* было герою известного времени действовать так, как бы ему хотелось, даже (допустим и это) как бы следовало по его понятиям; то все-таки совести каждого неизбежно представляется вопрос: *должно* ли было действовать ему так, как он действовал? Кто имеет право (и себе допустить, и другим позволить) посвятить

* Исповедание веры (фр.). — *Сост.*

** Смягчающие обстоятельства (фр.). — *Сост.*

жизнь мщению за бессилие, на которое он обрекается современной обстановкой жизни? Кто имеет право, удовлетворив чувству мщения, утешаться им, как будто в этом удовлетворении единственный долг человека и гражданина, а в этом горьком утешении единственная награда за подвиг мстителя? И кому же мстить? Тем, которые нисколько не участвовали в печальной жизненной обстановке? В жизни много путей, в обществе много обителей, где можно найти честный приют и серьезную цель: ибо честь и серьезность измеряются не обширным кругом служения, не внешним его блеском, а отношением их к долгу. Кто, помышляя о своих высоких силах, пренебрегает или скучает бременем невысоких обязанностей, в душе того очень много высокомерия и нисколько нет истинной любви к общему благу. Он — аристократический белоручка, бегающий черной работы и брезгающий чернорабочими. Его протест вытекает не из бескорыстной преданности правде: его протест — гневный голос самолюбия, раздраженного неудачей гордых покушений, заносчивых притязаний. В том случае, когда архитектор лишен возможности воздвигать новое здание по своему замыслу, пусть он будет простым каменщиком: пусть готовит камни для будущего здания или расчищает мусор в здании разрушенном. Поденщик, делающий свое дело, почтеннее гения, ничего не делающего или, что еще хуже, делающего ничего. Искренние заботы о собственном и общественном совершенствовании неминуемо связаны с готовностью на жертвы. К жертвам, самозабвению, разумному примирению не способны герои Лермонтова. Они или пассивны и праздны, или тревожны и разрушительны. Им нравится возбуждение единственно ради возбуждения. Их деятельность без всякого содержания. Они руководствуются не идеей долга и созидания, а инстинктом хищничества и нестроения. Это — элемент противообщественный, враждебный самому принципу общества, своего рода Аттилы⁶³, то истребляющие, то скучающие. Аристотелево определение человека как существа, назначенного жить в связи, обществе⁶⁴, им не к лицу; они оправдывают определение Гоббеса, который в человеке видел природного врага каждому человеку⁶⁵.

Мы не знаем, какова именно нравственная точка зрения самого автора на личности, им созданные; однако ж не можем не заметить, что эти личности выставляют себя с красивой стороны и часто любят себя собою. Повесть их жизни — более ее апология, гораздо менее — ее осуждение. Не можем также не заметить, что в отношении к ним Лермонтова легко различить сочувствие и нелегко отыскать антипатию. Он не смотрит на них иронически, говоря:

«Вот жалкий герой нашего времени, больного слабоволием и бездействием, сам зараженный теми же болезнями!» или: «Вот чем в наше время сильный человек принужден заявлять свою силу!» Нет, Печорин, Арбенин, Радин поставлены им на значительно-высокие подмости, окружены обаянием, могущим привлекать к ним сердца многих, преимущественно молодых, людей. Они кокетничают своею силой, выставляют ее напоказ, делают из нее парад. К ним как нельзя лучше идут слова, сказанные об Адольфе Бенжаменом Констаном, который, по предположению некоторых, изобразил в вымышленном герое дурные черты своего характера, тщеславие и изменчивость, но который с тем вместе произнес им правдивый упрек:

«Я ненавижу фатство ума, который думает оправдать то, что он объясняет; ненавижу тщеславие, которое занимается само собою, рассказывая учиненное им зло; хочет возбудить к себе сожаление, описывая себя, и, носясь невинно над развалинами, анализирует себя вместо того, чтобы каяться. Ненавижу слабость, которая всегда обвиняет других в своем бессилии, не замечая, что причина зла не вне ее, а в ней самой. Адольф за свой характер наказан своим же характером; наказан потому, что не следовал ни по одному постоянному пути, не выбрал ни одного полезного поприща, истощал свои способности без всякого направления и силы: направлением служил ему каприз, силою — раздражение. Обстоятельства очень мало значат, все дело в характере. Напрасно расстаются с людьми и предметом, нельзя расстаться с самим собою. Можно изменить положение, но в каждое новое положение такой человек вносит муку, от которой желал бы он освободиться; перемена места не исправляет его, она прибавляет только к сожалениям угрызения совести, к ошибкам — страдания»⁶⁶.

В тоне рассказа Печорина, в способе ведения интриги, даже в языке и слоге ясно видишь отпечаток блеска и тщеславия. Здесь Лермонтов подражал приемам французских романов, как в главных свойствах характера подражал он Байрону. По складу своему, по внешнему, так сказать, покрою «Герой нашего времени» с своим доктором Вернером, напоминает скорее “*La confession d’un enfant du siècle*”⁶⁷, где также есть доктор, чем так называемые романтические поэмы Байрона.

Не один Бенжамен Констан, но и Шатобриан жалел о тревоге своего героя (Рене), проводившего жизнь в бесплодных мечтаниях, а не в плодотворной деятельности. Историки литературы, например Гервинус⁶⁸ и Ю. Шмидт, также порицают высокомерные

притязания, гениальничанье людей, подобных тем, о которых мы говорили. В более зрелом возрасте, при более трезвом взгляде на жизнь и деятельность и при более серьезном направлении того и другого, ложный героизм не обманывает более: чувствуется настоящая потребность героизма истинного. В наше время герою не нашего времени, печального и потому еще, что оно производило таких героев, мы вправе сказать то же самое, что миссионер и Шактас, слушавшие повесть Рене, сказали ему в заключение рассказа:

«Ничто в этой истории не заслуживает сожаления. Я вижу юношу, упрямо преданного химерам, которому ничто не нравится и который освобождается от бремени общественного служения, чтобы предаться бесполезным мечтаниям. Человек, презирающий мир, не есть еще человек великий. Ненависть к людям и жизни происходит от недостатка дальновидности, от узкого кругозора. Расширьте горизонт ваш, и вы убедитесь, что все несчастья, на которые вы сетуете, чистая ничтожность... Что делаете вы здесь, в глубине лесов, влача бесполезно дни и пренебрегая всякою обязанностью?.. Высокомерный юноша, думавший, что человек может довольствоваться только самим собою! Уединение усугубляет душевные силы и в то же время отнимает у них предметы деятельности. У кого есть силы, тот должен посвятить их на служение ближним; оставляя их бесплодными, он в то же время чувствует тайную нищету, и рано или поздно небо ниспошлет ему страшное наказание».

«Миссисипи, еще в начале своего истока, жаловалась на то, что она только прозрачный ручеек. Она требовала снегов у гор, вод у потоков, дождей у бурь, и вот она выступает из берегов своих и затопляет прекрасные берега свои. Надменный ручей восхищается своею силою; но как только увидел, что на пути его все исчезает, что он одиноко течет в пустыне, что волны его постоянно возмущены, он пожалел о скромном русле, изрытом для него природою, о птицах, цветах, деревьях и ручьях, бывших некогда скромными спутниками его мирного течения»⁶⁹.

В заключение статьи нашей, имевшей предметом не всесторонне исследовать поэтическую деятельность Лермонтова, а только *рассмотреть значение того идеала, который является во всех его произведениях*, сообщая им главный характер, считаем не бесполезным представить ее содержание в кратких положениях:

Любимый герой нашего поэта, под разными именами выведенный в повествовательных и драматических пьесах, есть, в сущности, одно и то же лицо. В том же виде выступают черты этого лица и в лирических стихотворениях.

Характер этот весьма сходствен, иногда тождествен с героями Байрона.

Причина такого сходства, с одной стороны, в подражательности и, может быть, в сходстве характеров и общественных положений поэтов, с другой — в общем настроении европейских образованных классов. Почему вопрос о поэзии Лермонтова обращается в вопрос о поэзии Байрона, иначе — о поэзии переходной эпохи.

Поэзия переходной эпохи создала две личности: одну — слабовольную и пассивную, другую — энергическую и порывающуюся к деятельности. На последней отразились также болезни века: скептицизм, страсть к анализу, нерешительность, почему в ней ясно различается внутреннее раздвоение.

Оба типа начертаны Лермонтовым, но преимущественно и с большим развитием — второй, в лице Печорина, Арбенина, Измаил-Бея, Радина, Демона и других. Все они страдают означенным раздвоением.

Кроме влияния общеевропейской образованности, которое мы испытываем наряду с другими народами, герои Лермонтова приняли влияние собственно национальное, то есть подпали действию известной эпохи: поэтому они выражают действительность, запечатлены истинностию, а не принадлежат к вымыслам, не суть результаты простого заимствования у других поэтов.

Указанные болезни эпохи, делающие человека слабым, бесхарактерным, самолюбивым, злым, Лермонтов объясняет «гнетом просвещения», при котором утрачиваются естественные благородные инстинкты. Им противопоставляет он достоинства старины или жизни младенствующих, диких народов. В этом его общественная философия.

С нравственной точки зрения действия героев Лермонтова не могут быть оправданы: они безнравственны и в гражданском, и в общечеловеческом отношении.

Что касается до художественного значения поэзии Лермонтова, то высокое достоинство его не подлежит сомнению. Мы не входили в разбор его, предоставляя это другим. Цель наша, повторяем, состояла в том, чтобы рассмотреть *внутреннее значение образа*, начертанного Лермонтовым, как главного идеала его ума и фантазии.





А. А. ГРИГОРЬЕВ

Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина

Статья первая.

Пушкин. — Грибоедов. — Гоголь. — Лермонтов

<Фрагмент>

<...> В Лермонтове — две стороны. Эти две стороны: *Арбенин* (я беру нарочно самую резкую сторону типа) и *Печорин*. Арбенин (или все равно: *Мцыри*, *Арсений*¹ и т. д.) — это необузданная страстность, рвущаяся на широкий простор, почти что безумная сила, воспитавшаяся в диких понятиях (припомните воспитание Арбенина, или Арбеньева, как названо это лицо в известном лермонтовском отрывке²), вопиющая против всяких общественных понятий и исполненная к ним ненависти или презрения, сила, которая сознает на себе «печать проклятья»³ и гордо носит эту печать, сила отчасти зверская и которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волками. Пояснить возможность такого настроения души поэта не может, кажется мне, одно влияние музыки Байрона. Положим, что Лара, Манфред⁴ обаянием своей поэзии, так сказать, подкрепили, оправдали тревожные требования души поэта, но самые элементы такого настройства могли зародиться только или под гнетом обстановки, сдавливающей страстные порывы *Мцыри* и *Арсения*, или на диком просторе разгула и неистового произвола страстей, на котором выросли впечатления *Арбенина*.

Представьте же подобного рода, под гнетом ли, на просторе ли развившиеся стремления — в столкновении с общежитием, и притом с условнейшею из условных сфер его, с сферою светскою! Если эти стремления — точно то, за что они выдают себя, или, лучше сказать, чем они сами себе кажутся, — то они суть совсем противоположные общественные стремления, не только что противоположные в смысле условном; и — падение или казнь ждут их неминуемо. Мрачные, зловещие предчувствия такого страшного исхода отражаются во многих из лирических стихотворений поэта, и особенно ясно в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоской...».

Если же в этих стремлениях есть известная натяжка, известная напряженность, — выросшие опять-таки под гнетом или на диком просторе, среди своевольных беззаконий обстановки, то первое, что закрадется в душу человека, тревожимого ими или встретившего отпор им в общежитии, будет, конечно, сомнение, но еще не истинно разумное сомнение в законности произвола личности, а только сомнение в силе личности, в средствах ее.

Вглядитесь внимательнее в эту нелепую, с детской небрежностью набросанную, хаотическую драму «Маскарад», и след такого сомнения увидите вы в лице князя Звездича, которого одна из героинь определяет так:

...безнравственный, безбожный,
Себялюбивый, злой, — но слабый человек!

В создании Звездича выразилась минута первой схватки разрушительной личности с условнейшею из сфер общежития, — схватки, которая кончилась не к чести диких требований и необъятного самолюбия. Следы этой же первой эпохи, породившей разуверение в собственных силах, отпечатлелись во множестве стихотворений, из которых одно замечательно наиболее по строфе, определяющей вполне минуту подобного душевного настроения:

Любить? но кого же? на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно!
*В себя ли заглянешь! там прошлого нет и следа:
И радость и горе и все там ничтожно!*⁵

И много неудавшихся Арбениных, оказавшихся при столкновении со светскою сферою жизни соллогубовскими Леониными⁶ — отозвались на эти строки горького, тяжелого разубеждения: одни только Звездичи остались собою совершенно довольны.

Между тем лицо Звездича и несколько подобных стихотворений — это тот пункт, с которого в натуре нравственной, то есть крепкой и цельной, должно начаться правильное, то есть *комическое*, и притом беспощадно комическое отношение к дикому произволу личности, оказавшемуся несостоятельным. Но гордость редко может допустить такой поворот.

В стремлении к идеалу или на пути духовного совершенствования всякого стремящегося ожидают два подводных камня: отчаяние от сознания своего собственного несовершенства, из которого есть

еще выход, и неправильное, не прямое отношение к своему несовершенству, которое почти совершенно безвыходно. Что человеку неприятно и тяжело сознавать свои слабые стороны, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению: задача здесь заключается преимущественно в том, чтобы к этим слабым сторонам своим отнестись с полною, беспощадною справедливостью. Самое обыкновенное искушение в этом случае — уменьшить в собственных глазах свои недостатки. Но есть искушение, несравненно более тонкое и опасное, именно: преувеличить свои слабости до той степени, на которой они получают известную значимость и, пожалуй, даже по извращенным понятиям современного человека — величавость и обаятельность зла. Мысль эта станет совершенно понятна, если я напомним обаятельную атмосферу, которая разлита вокруг образов, не говорю уже Манфреда, Лары, Гяура⁷, — но Печорина и Ловласа⁸, — психологический факт, весьма нередкий с тех пор, как

Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы...⁹

Возьмите какую угодно страсть и доведите ее в вашем представлении до известной степени энергии, поставьте ее в борьбу с окружающей ее обстановкою — ваше трагическое воззрение закроет от вас все мелкие пружины ее деятельности. Эгоизму современного человека несравненно легче помириться в себе с крупным преступлением, чем с мелкой и пошлой подлостью; гораздо приятнее вообразить себя Ловласом, чем гоголевским Собачкиным¹⁰, Скупым рыцарем, чем Плюшкиным, Печориным, чем Меричем¹¹; даже, уж если на то пошло, Грушницким, чем Милашиным¹² Островского, потому что Грушницкий хоть умирает эффектно! Сколько лягушек надуваются по этому случаю в волон в нас самих и вокруг нас! Сколько людей *желают* показаться себе и другим *преступными*, когда они сделали только *пошлость*, сколько гаденьких чувственных попользований стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей! Хлестаков, даже Хлестаков, и тот зовет городничиху «удалиться под сень струй»; Мерич в «Бедной невесте» самодовольно просит Марью Андреевну простить его, что он «возмутил мир ее невинной души». Тамарин¹³ рад-радехонек, что его зовут демоном!

Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, то есть комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость вместо прямого поворота предлагает нам изворот. Изворот же за-

ключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми; переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности. Посредством такого изворота лицо Звездича в процессе лермонтовского развития переходит в тип Печорина. В сущности, что такое Печорин? Смесь арбенинских беззаконий со светскою холодностью и бессовестностью Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно более любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным. Что такое Печорин? Существо совершенно двойственное, человек, смотрящийся в зеркало перед дуэлью с Грушницким и рыдающий, почти грызущий землю, как зверенок Мцыри, после тщетной погони за Верою. Что такое Печорин? — Поставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин со своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, — и так называемый свет ему поклонился...





В. А. ЗАЙЦЕВ

**Сочинения Лермонтова,
приведенные в порядок С. С. Дудышкиным**

2 т. Санкт-Петербург, издание А. И. Глазунова, 1863

Лермонтов, Демон, Печорин! Сколько чувства возбуждают эти слова в голубиных душах провинциальных барышень, сколько слез пролито по их поводу непорочными воспитанницами разных женских учебных заведений, сколько вздохов было обращено к луне мечтательными служителями Марса, львами губернских городов и помещичьих кружков! Много значения было в этих словах для всех этих лиц, составлявших то, что, по аналогии с другими государствами, можно было назвать российским образованным обществом. Какое громадное множество экземпляров «Демона» было переписано в чистенькие тетрадки, завязанные розовыми ленточками, и подарено чувствительными кузенами своим еще более чувствительным кузинам! Сладко спалось в то время в этом обществе, сладко елось и еще слаще мечталось! И хотя это блаженное время уже несколько лет назад кануло в вечность; хотя служители Марса и невинные девы, которые восхищались Печориным, давно отбросили поэзию жизни и, обратясь к ее прозе, занимаются ревностно службою или хозяйством и жиреют; хотя заменившее их новое поколение граждан и гражданок толкует о сословном антагонизме и самоуправлении, — несмотря на это, слова Лермонтова не померкли, и если прошло увлечение им, то его не сменило разочарование. И теперь еще издаются за границей или ходят в рукописи некоторые его стихотворения, и эта таинственность поддерживает славу поэта.

Г. Дудышкин, издав *все* сочинения Лермонтова¹, выводит из заблуждения тех, которые ожидали чего-нибудь особенно замечательного от него. В состав изданных г. Дудышкиным произведений нашего Байрона вошли даже такие произведения, как «Петергофский праздник», «Уланша», «Монго», которые, хотя и испещрены точками, но потому, что без них годились бы скорее для украшения «Физиологии брака» г. Дебе², чем для полного собрания сочинений русского Байрона.

Странное впечатление производят эти сочинения на человека, не читавшего их со времени счастливых дней своей юности. Впечатление это можно сравнить разве с тем, которое производит на взрослого дом, который он оставил ребенком, а возвратился взрослым. Его детскому воображению казались огромными, великолепными эти комнаты, которые он находит теперь такими жалкими и пустыми. Темные коридоры, мрачные высокие потолки, говорившие ему прежде о чем-то таинственном, страшном, представляются ему теперь грязными, закопченными, сырыми; и не таинственный трепет, а скуку возбуждает в нем вид того, что некогда ему казалось прекрасным. Так и сочинения Лермонтова. Полными чудной гармонии, роскошных образов, живого интереса, высокой поэзии, а главное, полными мыслью и умом казались они тому поколению, которое в своем развитии дальше Рудина не пошло. Невыразимый восторг овладевает им при чтении «Демона», и в их память крепко западали необыкновенно звучные, сильные, плавные стихи поэта, так крепко, что при малейшем поводе, а часто и без всякого повода, принимались они декламировать их. Выйдет, например, барышня на крыльцо, увидит двор, окруженный надворными строениями, на дворе собак и бабу, развешивающую белье: кажется, чего бы тут такого найти, что бы образы поэтические вызывало. А барышня стоит и говорит:

...но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Или посмотрит барышня в окно, увидит луну, — если новолуние, то, заметив, с какой стороны увидала, вздохнет и скажет:

В пространстве синего эфира,
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых.

Или услышит, что отец-помещик щипет за вихор Ваньку, сейчас пропоет речитативом:

Отец, отец! оставь угрозы!
и т.д.

Или читает, например, юноша «Героя нашего времени» и встречает такого рода поучение:

«Я сказал одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай».

— Ах, — думает юноша, — я-то и не знал об этом!

И долго потом ломает голову, изобретая одну из фраз, которые *должны* быть заготовлены для такого казуса. Какая разница между этими впечатлениями и теми, которые производит Лермонтов на человека, привыкшего искать мысли и значения в литературном произведении! Но здесь мне необходимо прежде всего поговорить о предисловии, написанном г. Дудышкиным к собранию сочинений Лермонтова.

«В стихах пятнадцатилетнего Лермонтова, говорит г. Дудышкин, мы отыскиваем уже главный мотив его поэзии, которому он не изменял до конца жизни. Инстинкт поэта указал ему самому, больному недугами и *шалостями* общества, на большую сторону тогдашнего человека, — и всю жизнь свою он только больше и больше уяснял себе эту болезнь. Замечательная черта многих великих людей повторилась на нашем Лермонтове: он в детстве почувал эту идею, которой остался верен до конца жизни. Это главное. Отсюда появление одного и того же лица в его созданиях, под разными именами, начиная Демоном и кончая “героем нашего времени”; отсюда происходит и то однообразие и та настойчивость в этом однообразии, которая проходит через все стихотворения. Если и встречаются уклонения от главного настроения, то это не что иное, как ложная мечтательность, внешняя сторона того, что крыло под собой силу. Так, он пленялся внешним колоссальным величием Наполеона, давившего народ, и воспевал остров Св. Елены; так, есть стихотворения (“Опять, народные витии...”), внушенные ему внешней силой, физической громадностью России и недоброжелательством к врагам этой силы; таково стихотворение “Два великана”. Поклонения этой внешности очень много и в “Печорине”. Только им можно объяснить стих “Думы”, обращенный к тогдашнему обществу:

...под бременем познания и сомненья
В бездействии состарится оно»³.

Что же это такое за мотивы? — спросит читатель. Но г. Дудышкин, как искусный составитель похвального слова Лермонтову, приберегает объяснение мотивов к концу, так что нужно прочесть

все 69 страниц введения, и только на последней из них открывается, что мотивы эти суть:

«Негодование за то, что мысль преследуется, что истинному чувству нет простора, что гражданской деятельности нет места, что право сильного живет еще в обществе, как зверь в лесу...»⁴

Итак, вот мотивы лермонтовской музыки, вот, по словам г. Дудышкина, идея, проходящая через все эти создания и являющаяся в главных героях его: Демоне и Печорине. Посмотрим, насколько это справедливо.

Я не говорю уже о том, что увлечение внешней, физической силой, о котором говорит сам г. Дудышкин, уже исключает возможность существования у Лермонтова подобного мотива. Люди, которых поэзия имеет мотивы, подобные тем, которые г. Дудышкин приписывает Лермонтову, не могут увлекаться физической силой, потому что увлечение физической силой предполагает неразвитость увлекающегося ума, а мотивы эти могут быть только выражением и следствием развития. Покойный Добролюбов, писавший под влиянием этих мотивов, увлекался физической силой только под именем Якова Хама⁵. Мне, быть может, укажут на Гейне, которому эти мотивы не мешали восторгаться Наполеоном⁶; но я отвечу, что в этом случае Гейне судил с чисто германской точки зрения, ошибочно думая, что наполеоновский деспотизм все-таки легче для Германии деспотизма германского. Но для Лермонтова такого объяснения не может существовать. Он поклонялся физической силе от души, как поклонялись почти все его современники и как поклоняется и будет, вероятно, долго поклоняться большинство людей. И как большинство поклоняется ей вследствие недостатка развития, так и Лермонтов воспевал ее по той же причине. И мог ли он быть другим, чем были все при той обстановке, которая его окружала, при тех условиях, в которых он рос и жил? Всякому известна аксиома, что одинаковые причины производят одинаковые следствия: поэтому как же предполагать, что те условия, в которых находился Лермонтов со дня рождения до смерти, условия, искажившие целое поколение его современников, могли развить в нем понятия, диаметрально противоположные всему тогдашнему обществу? Как бы ни был высок ум человека, он тогда только может разойтись с понятиями общества, когда какие-нибудь обстоятельства способствуют его развитию. Если же этих обстоятельств нет, если среда, в которой развивается мозг гения, та же самая, от которой тупеют умственные способности современников гения, то что предохранит гения от ее пагубного влияния?

Г. Дудышкин представил в введении краткий очерк жизни Лермонтова. Из этого очерка видно, что от него и требовать нельзя тех мотивов, которые приписывает ему г. Дудышкин. Им решительно неоткуда взяться. Но для большей убедительности посмотрим на произведения *нашего* Лермонтова, как называет его ласкательно г. Дудышкин. Мотивы, руководившие пером поэта, г. Дудышкин видит в особенности в его героях Демоне и Печорине.

Но я разберу впоследствии подробно эти произведения, и тогда видно будет, какие мотивы заключаются в них.

Судя по словам Белинского, этих мотивов не было у Лермонтова. Белинский говорит, что он хотел написать трилогию, в которой намеревался изобразить века: Екатерины II, Александра I и Николая I, по примеру Купера, написавшего «Последнего из могикианов», «Путеводителя в пустыне», «Пионера» и «Степи»⁷.

Теперь я обращаюсь к довольно избитой теме, а именно хочу рассмотреть всеми признанное влияние, которое имел на Лермонтова Байрон. Впрочем, дело, разумеется, не в том: признано ли это влияние или нет, но оно существует.

Байрон имел огромное влияние, в особенности на Пушкина, который, в свою очередь, перенес это влияние вместе с своим собственным на Лермонтова. Так, например, «Сцена из Фауста» Пушкина, очевидно, написана не под влиянием сочинений Байрона. Но из нее мы можем видеть, как понимал Байрона Пушкин, который, во всяком случае, был умнее Лермонтова. Но и он не мог, несмотря на свой ум, выйти из оков, наложенных на него средой, среди которой он вырос, развился и действовал. Ему неизвестны были те побуждения, под которыми создались творения Байрона; ему в голову не приходило то, что руководило английским поэтом в создании его Люцифера⁸. Точно так же не мог он создать ничего, что бы хотя несколько, напоминало гетевских Фауста и Мефистофеля. Для того, чтобы не только приблизиться, но даже суметь подражать гетевскому Фаусту, нужно обладать хотя малой долей той громадной массы знания, которой обладал Гете. Этого не могло быть у Пушкина. Кругом него и в нем самом не было ничего такого, что у Байрона и у Гете отразилось в Каине и Фаусте. За неимением этих данных он брал то, что мог, черпал свои мысли из того мутного источника, который один был у него под рукою. От этого его Фауст вышел плотным, русским помещиком, не знающим, куда деваться от скуки, причиненной сытным обедом и летним жаром.

— Мне скучно, бес, — говорит он, как Сидор Карпович батушкину брату в рассказе г. Щедрина⁹. На это батушкин брат,

т. е. Мефистофель, замечает, что все скучают: таков вам положен предел! Фауст соглашается, что действительно ему было всегда скучно и что он проклял знаний ложный свет. При этом невольно вспоминается Ничкина¹⁰.

— Ах, отстаньте от меня, без вас тошно! Куда деться-то от жару? Батюшки!

— Шли бы, сударыня, на погребницу.

— И то, на погребницу!

Но под конец Фауст снова делается более похож на самодура-помещика, когда от скуки забавляется тем, что топит людей.

И это гетевский Фауст! и это байроновский Люцифер! Но откуда же и взяться им было в обществе, где единственными идеалами были Ничкины да Сидоры Карпычи.

На нет и суда нет, говорит пословица, и я не думаю обвинять Пушкина в том, что он не мог создать того, что могли создать Гете и Байрон. Удивительно непонимание истинно высокого теми, которые считают себя наиболее компетентными судьями в этом деле; удивительна близорукость эстетических критиков¹¹, считающих Пушкина и Лермонтова нашими Байронами.

Чтобы убедиться в этом, взглянем на произведения Байрона. Здесь мы увидим, во-первых, удивительный образ Манфреда, с его громадной, непонятной скорбью, образ, так восхищавший наших поэтов и так мало понятый ими. Ни одно частное горе, как бы велико оно ни было, никакое исключительное личное огорчение не были в состоянии породить такую ужасающую бездонную грусть, такое полное отчаяние, какое мы видим в Манфреде. Наши подражатели напрасно насильовали свой мозг, стараясь выдумать какую-нибудь уважительную причину горя того пошлого лица, в котором они воображали воспроизвести Манфреда. Они не могли достичь этого потому, что причину скорби искали чисто личную, исключительную. Чего ни выдумывали они, чтобы объяснить страдания разных Арбениных, Печориных, Онегиных! Дошли до того, что изобразили страдания раскаявшегося шулера (в «Маскараде»)! Но все было тщетно: герои выходили пошлы и скорбь их пуста и бессмысленна.

Горе Манфреда не есть частное горе его самого. Нет и не будет такого личного горя, которое бы могло породить такие муки. В Манфреде, более чем где-либо, поэт изобразил самого себя, свою скорбь и свое отчаяние. Поэтому-то причина горя

Манфреда — темна и непонятна. Поэт не мог найти достаточно великое несчастье, чтобы оправдать это великое отчаяние; он

понял, что найти его нельзя, — и предпочел набросить занавес на причину страданий своего героя. Источник же горя настоящего героя поэмы — ее автора скрывался не в личном его капризе или несчастье. Его горе было горе целого поколения его современников, его скорбью была скорбь века, его отчаяние было отчаянием всех европейских народов — от Вислы до Дуэро¹². Это было время реакции, время торжествующего насилия, время обманутых надежд, время мести и цепей. Вся Европа страдала — торжествовали одни Меттернихи¹³. И эта-то гражданская, всемирная скорбь проникла в сердце поэта и вызвала то рыдание, которое называется Манфредом. Только страдания целой Европы могли вызвать такую жгучую боль, перед которой ничто личное горе одного субъекта; только несчастья, поражающие сразу целые поколения, целые народы, могут причинить муки, которые терпит Манфред. Этого, конечно, не могли понять наши поэты, не разделявшие дней радости прочих европейских народов и не могшие разделить их скорби. Они не знали лучшего, а, напротив, видели позади себя еще худшие времена, — чего же было им скорбеть и в чем отчаиваться? Они ничего не потеряли; их надежды, если они их имели, целые и невредимые, впереди их.

Другая идея одушевляет другое творение Байрона — «Каин». Сам поэт назвал эту драму мистерией. Но если по многим причинам она действительно мистерия, зато по ее смыслу можно скорее назвать ее аллегорией. Только близорукость может видеть в Люцифере демона. В нем ничего нет демонического, — нет ничего того, что есть, например, в Мефистофеле, который есть самое удачное выражение понятия о черте. В Люцифере же, кроме имени, нет ничего демонского, и не соглашаться с этим может только тот, кто непременно желает видеть в лице, названном именем Люцифера, того самого Люцифера с когтями и хвостом, который сидит в центре дантовского ада. На такого господина, конечно, не подействуют даже слова самого байроновского Люцифера, которому, кажется, лучше всех можно знать, кто он, — слова, в которых он прямо отрицает свой демонизм: «Я, — говорит он, — не искушаю никого ничем, кроме истины, — а истина, по существу своему не может быть дурна». Он отрицает всякое тождество между собой и змием-искусителем и прямо говорит, что ему до людей нет никакого дела, что он не только губить их, но и знать не хочет. Но эстетические критики, задавшись, подобно г. Дудышкину, мыслью, что Люцифер есть начало зла, не верят ему даже тогда, когда он говорит им, что ни зла, ни добра нет, что все это — по-

нения относительные; они твердят свое, не обращая внимания на слова Люцифера, вероятно, помня, что он — творец лжи и что поверить ему нельзя.

Люцифер не есть начало зла, потому что Байрон в этой мистерии высказывает отрицание как зла, так и добра, следовательно, не может изображать начала зла. По той же причине «Каин» вовсе не изображает в себе борьбы зла с добром: приписывать величайшему творению Байрона такую идею — значит не понимать этой аллегории¹⁴. Она представляет не борьбу добра со злом, а борьбу знания с тупостью и невежеством; а Люцифер, не будучи началом зла, служит олицетворением знания. Чтобы доказать это, я отсылаю к 1-й сцене 1-го акта читателя, желающего ближе ознакомиться с характером байроновского Люцифера, и приведу одно место из этой драмы, где наиболее резко выступает высказанная мною идея:

Люцифер. Нет! У меня есть победитель, правда; но нет высшего надо мной. Ему поклоняются все, но не я; я до сих пор сражаюсь с ним, как сражался в небесах. В продолжение всей вечности, в непроницаемых безднах смерти, в безграничных царствах пространства, в бесконечности веков — все, все я буду оспаривать у него. Мир за миром, звезда за звездой, вселенная за вселенной будут колебаться в своем равновесии до тех пор, пока эта борьба не прекратится; а прекратится она только тогда, когда один из нас погибнет. А кто может уничтожить наше бессмертие или нашу непримиримую ненависть? *В качестве победителя он называет побежденного злом; но какого добра он виновник? Если б я был победителем, за его делами осталась бы название зла.*

(Акт II. Сцена 2)

Замечательно, что г. Дудышкин, цитируя это самое место, не замечает подчеркнутых мною слов, прямо разрушающих понятия о зле и добре.

Никто, конечно, не станет доказывать, что лермонтовский Демон сколько-нибудь может олицетворить знание; следовательно, мне нечего и доказывать, что Лермонтов не понял Люцифера. Поэтому я и не стану сравнивать «Демона» с этим смелым творением Байрона¹⁵. Я буду сравнивать его с тем, что видело гусарское воображение Лермонтова в Люцифере, — а эстетическая критика устами г. Дудышкина говорит, что он видел в нем изображение зла. Ну вот и посмотрим, насколько изображает собою Демон начало зла. Кто же Демон Лермонтова?

Я тот, чей взор надежду губит,
 Едва надежда расцветет;
 Я тот, кого никто не любит
 И все живущее клянет.
 Ничто пространство мне и годы,
 Я бич рабов моих земных,
 Я царь познания и свободы,
 Я враг небес, я зло природы.

Из этого заявления о самом себе Демона мы можем узнать о нем очень мало. Мы бы, пожалуй, обратили внимание на стих:

Я царь познания и свободы,

если б не видели из всего прочего, что познание здесь поставлено для размера. Таким образом, не будучи в состоянии решить заданный вопрос из слов Демона о его сущности, посмотрим, не узнаем ли мы чего-нибудь об этой сущности из его занятий и препровождения времени. Здесь мы узнаем больше. Мы узнаем, что

Ничтожной властвуя землей,
 Он сеял зло без наслажденья,
 Нигде искусству своему
 Он не встречал сопротивленья —
 И зло наскучило ему.

Он правил людьми, учил их греху;

Все благородное бесславил
 И все прекрасное хулил.

Но все это ему, как видите, надоело. Тогда он принялся вот что делать:

И скрылся я в ущельях гор
 И стал бродить как метеор
 Во мраке полночи глубокой.
 И мчался путник одинокий,
 Обманут близким огоньком,
 И в бездну падая с конем,
 Напрасно звал, — и след кровавый
 За ним вился по крутизне.

Таким образом, мы видим, что он похвастался, сказав Тамаре, что он «зло природы». Из описания его деяний видно, что он — не начало, не источник, не творец зла, не царь и соперник доброго начала, вполне ему равный, а просто какой-то плут, который делает разные низости, зная очень хорошо, что это низости, потому что сам говорит, что

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил.

Если б он был начало зла, то он бы не мог этого сказать, потому что для него благородное и прекрасное вовсе не благородно и прекрасно. Он относился бы к нему, как к злу, потому что для него добром было бы зло. Он бы не бесславил его низким образом, а боролся бы с ним.

Но хотя это занятие не делает ему чести, но оно все-таки лучше того, за которое он принялся, когда первое надоело ему. Прежде он хотя низким и мелочным образом, но все-таки нападал на добро; а теперь, как мы видели, он принялся подставлять ногу черкесам, которые никогда союзниками добра не были, и следовательно, незачем ему было их и трогать. А если даже и трогать, то трогать их душу, а за что же бречное тело толкать с горы? Вообще «гордый демон», бывший прежде просто негодяем, сделался от скуки глупцом.

Но и это ему опротивело. Конечно, прожив миллионы миллионов лет, немудрено наскучить забавами, но только оказывается, что он опять прихвастнул, сказав:

Ничто пространство мне и годы.

Оказывается, что годы свое взяли, и от долговременного школьничества оно ему надоело хуже горькой редьки. Тогда он, не зная, что бы такое над собою сделать, принялся без всякой цели носиться в облаках, «подымая прах», по его же выражению. Неизвестно, что бы такое придумал он еще, потому что ведь в облаках должно быть еще скучнее, чем безобразничать на горах, если б не занесло его на Кавказ, где, впрочем, по-видимому, он имел свою резиденцию. На красоты природы он взглянул холодно:

Презрительным окинул оком
Творенье Бога *своего* (?),
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Эти стихи, хотя ничего не доказывают и отзываются явной бессмыслицей, — так как сперва сказано, что он окинул творенье презрительным оком, а потом — что на челе его ничего не отразилось, — что противоречит одно другому, — но я все-таки думаю, что нужно верить второму двустижью и принимать, что Казбек со всеми прочими прелестями не произвел на него впечатления. Причину этого я полагаю в том, что все это он уже тысячу раз видел и оно успело ему опротиветь. Но если не произвел на него впечатления Казбек, то произвела Тамара. Какое это было впечатление, мы увидим сейчас:

...На мгновенье
 Неизъяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг.
 Немой души его пустыню
 Наполнил благодатный звук,
 И вновь постигнул он святыню
 Любви, добра и красоты.

 Он с новой грустью стал знаком,
 В нем чувство вдруг заговорило
 Родным когда-то языком.
 То был ли признак возрожденья?
 Он слов коварных искушенья
 Найти в уме своем не мог.

Таким-то образом влюбилось начало зла. И все зло подверглось серьезной опасности, так как его начало «постигнуло святыню любви, добра и красоты». Я даже полагаю, что зло совсем сгибло, — потому где же ему быть, когда его начало «постигнуло святыню добра». Демон для спасения зла хотел было ухитриться самого себя надуть, но

...слов коварных искушенья
 Найти в уме своем не мог,

и зло, по всей вероятности, сгибло.

Но, с другой стороны, оно не сгибло, потому что хотя Демон и постиг святыню добра, — тем не менее это не помешало ему обратиться к старым проказам. Он искусил жениха Тамары; помешал ему помолиться перед часовней и потом подослал осетинов, которые его и убили. Как уж это так случилось, не знаю: я в этом не виноват и объяснять не берусь; нужно спросить у эстетической

критики. Что касается до меня, то я думаю, что это доказывает справедливость известной пословицы: как волка ни корми, а он все в лес смотрит.

Дальше идут вещи еще более изумительные: так, Демон услышал песню и испугался, хотел даже обратиться в бегство, но крылья не поднялись, что его так поразило, что он даже расплакался. Подобные штуки могли бы заставить предполагать, что это был вовсе не Демон, а какой-нибудь пятигорский франт, и что под крыльями нужно подразумевать просто ноги, если бы лицо, о котором идет речь, не доказывало своего адского происхождения тем, что его слеза прожгла камень.

Потом дело опять, по-видимому, принимает оборот, грозный для существования зла, потому что начало его уверяет Тамару, что

Тебе принес я в умиленьи
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.
О, выслушай из сожаленья, —
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.

Далее он говорит:

Я все бывшее бросил в прах;
Мой рай, мой ад в твоих очах.

И наконец, поклявшись кудрями девы, объявляет, что

Отрекся я от старой мести,
Отрекся я от гордых дум;
Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться, —
Хочу я веровать добру.

Таким образом, зло в мире кончилось бы *pour les beaux yeux** Тамары. Но тут вышло что-то странное; поэт отзывается довольно

* Ради прекрасных глаз (фр.). — Сост.

глухо о причине того, что зло уцелело, вследствие чего можно рассуждать двояко: 1) или что Демон надул и божился кудрями напрасно, никогда истинного раскаяния не чувствовал и молиться не хотел, а делал это с целью соблазнить девушку; 2) или что добро было рассудительнее его и, помня, что он подтвердил примером поговорку о волке, не приняло его к себе. Как бы то ни было, но под конец поэмы он снова смотрел злобным взглядом и был полон смертельным ядом.

Вражды, не знающей конца.

Но в то же время снова и с большею силою возникает подозрение, что это был пятигорский франт, и даже не из молодых, а просто сластолюбивый старец. На это наводит то обстоятельство, что Демон, увещевая Тамару отдаться ему и говоря ей о тщете всего земного, ничего лучшего не находит пообещать ей, как прислужниц, чертоги и ароматы, и говорит:

Я дам тебе все, все земное, —

из чего ясно, что он не мог ей дать ничего, кроме земного, а про тщету говорил красноречия ради.

Но, с другой стороны, слеза и многое другое противоречит этому; но этим смущаться нельзя, потому что это может быть поэтическая вольность.

Этот самый пятигорский франт, уже без всяких претензий на демонизм, является в «Герое нашего времени». Я не буду подробно разбирать этот роман. Мы видели уже искажение «Люцифера» в «Демоне», который имеет хотя кое-какие внешние атрибуты демонизма. В Печорине же и этого нет, и я, право, не могу придумать, как может эстетическая критика, видящая в Демоне изображение начала зла, находить какое бы то ни было сходство между ним и Печориным¹⁶. На самом деле сходство это поразительно, ибо и тот и другой сильно смахивают на самого Лермонтова. Но эстетическая критика видит в Демоне начало зла; я не думаю, чтобы она могла договориться до того, чтобы видеть это начало зла и в Печорине. После этого, таких начал зла бесконечное множество: во всяком полку их несколько, во всякой канцелярии есть несколько писарей, могущих с таким же успехом изображать его, как и Печорин, потому что вся разница между ними и Печоринскими состоит в том, что последние говорят лучше их по-французски и носят сюртуки

модного покроя, как и они, но сшитые не из солдатского, а из тонкого сукна.

Теперь, когда мы видели, что у Лермонтова Люцифер является в виде пятигорского франта, мы уже с большим хладнокровием посмотрим на его изображение Манфреда в виде раскаявшегося шулера.

Но теперь рождается невольный вопрос: каким образом человек, которого главные произведения обличают такую непоследовательность идей и образов, такую мелочность содержания, мог заставить восхищаться собой не только возведенных им в перл создания юнкеров и золотушных помещичьих дочек, но даже нашу ученую и глубокомысленную эстетическую критику? Каким образом мог он попасть в число гениев? Отчего же никто не падал ниц перед г. Майковым, не благоговел перед г. Полонским; отчего осмеяли и освистали г. Крестовского?¹⁷ Положим, что Лермонтов был умней Майкова и Полонского и, нет сомнения, лучше знал орфографию, чем г. Крестовский; но мирозерцание их было одинакового калибра, потому что различие было равно ничтожно. Но если слово *гений* идет к гг. Майкову, Полонскому и Крестовскому так же, как к корове седло, то откуда же пришла гениальность Лермонтова? Ведь стоит только посмотреть не сквозь зеленые очки эстетической критики на «Демона», «Героя нашего времени» и на «Маскарад», чтобы увидеть в них множество нелепостей. Или, быть может, у Лермонтова есть что-нибудь, кроме этих произведений, что дает ему право на лавровый венок? Но, не говоря уже о том, что «Демон» и «Герой нашего времени» признаны всеми за лучшие его сочинения, в остальных мы не находим ничего, кроме мелких альбомных стишков, мадригалов разным графиням и рабских подражаний Пушкину, так что нужно иметь даже громадную память, чтобы запомнить, что именно принадлежит ему и что — Пушкину; например, Пушкин написал «О чем шумите вы, народные витии?», а Лермонтов «Опять шумите вы, народные витии...»; или наоборот — Лермонтов «О чем...», а Пушкин — «Опять шумите вы, народные витии»? Есть еще, правда, несколько стихотворений, как, например, те, которые помещены в первый раз у г. Дудышкина, но они не годны даже для чтения юнкеров. Наконец, большая часть, я полагаю, около 2/3, произведений Лермонтова описывают черкесские, лезгинские и кабардинские страсти, которые нам кажутся довольно скучны. Возьмем, например, «общее оглавление». Здесь мы увидим, по заглавиям стихотворений, что я прав. Мы встречаем, например, такие

заглавия: «Атаман», «Аул Бастунджи», «Ашик-Кериб», «Беглец», «Вид гор», «В полдневный жар в долине Дагестана», «Грузинская песня», «Грузинову», «Дары Терека», «Два сокола», «Измаил-Бей», «Кавказский пленник», «Кавказ», «Казбеку», «Кинжал» и т. д. Это снова наводит меня на мысль о том стихотворении, где Лермонтов сообщает, что он не Байрон, а другой, —

Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Из этого признания мы понимаем одно: что Лермонтов действительно не Байрон, а был ли он гонимый миром странник, об этом надо справиться в его формулярном списке; что же касается до его русской души, то эстетическая критика еще доселе не решила, чем именно русская душа отличается от кабардинской или турецкой.





Д. И. ПИСАРЕВ

Базаров

Я старался до сих пор обрисовать крупными чертами личность Базарова, или, вернее, тот общий, складывающийся тип, которого представителем является герой тургеневского романа. Надобно теперь проследить по возможности его историческое происхождение; надо показать, в каких отношениях находится Базаров к разным Онегиным, Печориным, Рудиным¹, Бельтовым² и другим литературным типам, в которых, в прошлые десятилетия, молодое поколение узнавало черты своей умственной физиономии. Во всякое время жили на свете люди, недовольные жизнью вообще или некоторыми формами жизни в особенности; во всякое время люди эти составляли незначительное меньшинство. Масса во всякое время жила припеваючи и, по свойственной ей неприхотливости, удовлетворялась тем, что было налицо. Только какое-нибудь материальное бедствие, вроде «труса, глада, потопа, нашествия иноплеменных»³, приводило массу в беспокойное движение и нарушало обычный, сонливо-безмятежный процесс ее прозябания. Масса, составленная из тех сотен тысяч неделимых⁴, которые никогда в жизни не пользовались своим головным мозгом как орудием самостоятельного мышления, живет себе со дня на день, обдeldывает свои делишки, получает местечки, играет в картишки, кое-что почитывает, следит за модою в идеях и в платьях, идет черепашьям шагом вперед по силе инерции и, никогда не задавая себе крупных, многообъемлющих вопросов, никогда не мучась сомнениями, не испытывает ни раздражения, ни утомления, ни досады, ни скуки. Эта масса не делает ни открытий, ни преступлений, за нее думают и страдают, ищут и находят, борются и ошибаются другие люди, вечно для нее чужие, вечно смотрящие на нее с пренебрежением и в то же

время вечно работающие для того, чтобы увеличить удобства ее жизни. Эта масса, желудок человечества, живет на всем на готовом, не спрашивая, откуда оно берется, и не внося с своей стороны ни одной полушки в общую сокровищницу человеческой мысли. Люди массы у нас в России учатся, служат, работают, веселятся, женятся, плодят детей, воспитывают их, словом, живут самую полную жизнью, совершенно довольны собою и средою, не желают никаких усовершенствований и, шествуя по торной дороге, не подзревают ни возможности, ни необходимости других путей и направлений. Они держатся заведенного порядка по силе инерции, а не вследствие привязанности к нему; попробуйте изменить этот порядок — они сейчас сживутся с нововведением; закоренелые старожилы являются самобытными личностями и стоят выше безответного стада. А масса сегодня ездит по скверным проселочным дорогам и мирится с ними; чрез несколько лет она сядет в вагоны и будет любоваться быстротою движения и удобствами путешествия. Эта инерция, эта способность на все соглашаться и со всем ужиться составляет, может быть, драгоценнейшее достояние человечества. Убогость мысли уравнивается, таким образом, скромностью требований. Человек, у которого не хватает ума на то, чтобы придумать средства для улучшения своего невыносимого положения, может назваться счастливым только в том случае, если он не понимает и не чувствует неудобств своего положения. Жизнь человека ограниченного почти всегда течет ровнее и приятнее жизни гения или даже просто умного человека. Умные люди не уживаются с теми явлениями, к которым без малейшего труда привыкает масса. К этим явлениям умные люди, смотря по различным условиям темперамента и развития, становятся в самые разнородные отношения.

Вот, положим, живет в Петербурге молодой человек, единственный сын богатых родителей. Он умен. Учили его, как следует, слегка всему тому, что по понятиям папеньки и гувернера необходимо знать молодому человеку хорошего семейства. Книжки и уроки ему надоели; надоели и романы, которые он читал сначала потихоньку, а потом открыто; он жадно набрасывается на жизнь, танцует до упаду, волочится за женщинами, одерживает блестящие победы. Незаметно пролетает два-три года; сегодня то же самое, что вчера, завтра то же, что сегодня, — шуму, толкотни, движения, блеску, пестроты много, а в сущности разнообразия впечатлений нет; то, что видел наш предполагаемый герой, то уже понято и изучено им; новой пищи для ума нет, и начинается томительное

чувство умственного голода, скуки. Разочарованный или, проще и вернее, скучающий молодой человек начинает раздумывать, что бы ему сделать, за что бы ему приняться. Работать, что ли? Но работать, задавать себе работу для того, чтобы не скучать, — все равно, что гулять для моциона без определенной цели. О таком фокусе умному человеку и подумать странно. Да и, наконец, не угодно ли вам найти у нас такую работу, которая заинтересовала и удовлетворяла бы умного человека, не втянувшегося в эту работу смолоду. Уж не поступить ли ему на службу в казенную палату? Или не готовиться ли для развлечения к магистерскому экзамену? Не вообразить ли себя художником и не приняться ли в двадцать пять лет за рисование глаз и ушей, за изучение перспективы или генерал-баса?

Разве влюбиться? — Оно, конечно, не мешало бы, да беда в том, что умные люди очень требовательны и редко удовлетворяются теми экземплярами женского пола, которыми изобилуют блестящие петербургские гостиные. С этими женщинами они любезничают, с ними они сводят интриги, на них они женятся, иногда по увлечению, чаще по благоразумному расчету; но сделать из отношений с подобными женщинами занятие, наполняющее жизнь, спасающее от скуки, — это для умного человека немислимо. В отношения между мужчиною и женщиною проникла та же мертвящая казенщина, которая обуяла остальные проявления нашей частной и общественной жизни. Живая природа человека здесь, как и везде, скована и обесцвечена мундирностью и обрядностью. Ну вот, молодому человеку, изучившему мундир и обряд до последних подробностей, остается только или махнуть рукой на свою скуку, как на неизбежное зло, или с отчаянья броситься в разные эксцентричности, питая неопределенную надежду рассеяться. Первое сделал Онегин, второе — Печорин; вся разница между тем и другим заключается в темпераменте. Условия, при которых они формировались и от которых они заскучали, — одни и те же; среда, которая приелась тому и другому, — та же самая. Но Онегин холоднее Печорина, и потому Печорин дурит гораздо больше Онегина, кидается за впечатлениями на Кавказ, ищет их в любви Бэлы, в дуэли с Грушницким, в схватках с черкесами, между тем как Онегин вяло и лениво носит с собою по свету свое красивое разочарование. Немножко Онегиным, немножко Печориным бывал и до сих пор бывает у нас всякий мало-мальски умный человек, владеющий обеспеченным состоянием, выросший в атмосфере барства и не получивший серьезного образования.

Рядом с этими скучающими трутнями являлись и до сих пор являются толпами люди грустящие, тоскующие от неудовлетворенного стремления приносить пользу. Воспитанные в гимназиях и университетах, эти люди получают довольно основательные понятия о том, как живут на свете цивилизованные народы, как трудятся на пользу общества даровитые деятели, как определяют обязанности человека разные мыслители и моралисты. В неопределенных, но часто теплых выражениях говорят этим людям профессора о честной деятельности, о подвиге жизни, о самоотвержении во имя человечества, истины, науки, общества. Вариации на эти теплые выражения наполняют собою задушевные студенческие беседы, во время которых высказывается так много юношески-свежего, во время которых так тепло и безгранично верится в существование и в торжество добра. Ну вот, проникнутые теплыми словами идеалистов-профессоров, согретые собственными восторженными речами, молодые люди из школы выходят в жизнь с неукротимым желанием сделать хорошее дело или — пострадать за правду. Пострадать им иногда приходится, но сделать дело никогда не удастся. Они ли сами в этом виноваты, та ли жизнь виновата, в которую они вступают, — рассудить мудрено. Верно, по крайней мере, то, что переделать условия жизни у них не хватает сил, а ужиться с этими условиями они не умеют. Вот они мечутся из стороны в сторону, пробуют свои силы на разных карьерах, просят, умоляют общество: «Пристрой ты нас куда-нибудь, возьми ты наши силы, выжми из них для себя какую-нибудь частицу пользы; погуби нас, но губи так, чтобы наша гибель не пропала даром». Общество глухо и неумолимо; горячее желание Рудиных и Бельтовых пристроиться к практической деятельности и видеть плоды своих трудов и жертвований остается бесплодным. Еще ни один Рудин, ни один Бельтов не дослужился до начальника отделения; да к тому же — странные люди! — они, чего доброго, даже этою почетною и обеспеченною должностью не удовлетворились бы. Они говорили на таком языке, которого не понимало общество, и, после напрасных попыток растолковать этому обществу свои желанья, они умолкали и впадали в очень извинительное уныние. Иные Рудины успокоивались и находили себе удовлетворение в педагогической деятельности; делаясь учителями и профессорами, они находили исход для своего стремления к деятельности. Сами мы, говорили они себе, ничего не сделали. По крайней мере, передадим наши честные тенденции молодому поколению, которое будет крепче нас и создаст себе другие,

более благоприятные времена. Оставаясь таким образом вдали от практической деятельности, бедные идеалисты-преподаватели не замечали того, что их лекции плодят таких же Рудиных, как и они сами, что их ученикам придется точно так же оставаться вне практической деятельности или делаться ренегатами, отказываться от убеждений и тенденций. Рудиним-преподавателям было бы тяжело предвидеть, что они даже в лице своих учеников не примут участия в практической деятельности; а между тем они бы ошиблись, если бы, даже предвидя это обстоятельство, они подумали, что не приносят никакой пользы. Отрицательная польза, принесенная и приносимая людьми этого закала, не подлежит ни малейшему сомнению. Они размножают людей, неспособных к практической деятельности; вследствие этого самая практическая деятельность, или, вернее, те формы, в которых она обыкновенно выражается теперь, медленно, но постоянно понижаются во мнении общества. Лет двадцать тому назад все молодые люди служили в различных ведомствах; люди неслужащие принадлежали к исключительным явлениям; общество смотрело на них с состраданием или с пренебрежением; сделать карьеру — значило дослужиться до большого чина. Теперь очень многие молодые люди не служат, и никто не находит в этом ничего странного или предосудительного. Почему так случилось? А потому, мне кажется, что к подобным явлениям пригляделись, или, что то же самое, потому что Рудины размножились в нашем обществе. Не так давно, лет шесть тому назад, вскоре после Крымской кампании, наши Рудины вообразили себе, что их время настало, что общество примет и пустит в ход те силы, которые они давно предлагали ему с полным самоотвержением. Они рванулись вперед; литература оживилась; университетское преподавание сделалось свежее; студенты преобразились; общество с небывалым рвением принялось за журналы и стало даже заглядывать в аудитории; возникли даже новые административные должности. Казалось, что за эпоху бесплодных мечтаний и стремлений наступает эпоха кипучей, полезной деятельности. Казалось, рудинству приходит конец, и даже сам г. Гончаров похоронил своего Обломова и объявил, что под русскими именами таится много Штольцев. Но мир рассеялся — Рудины не сделались практическими деятелями; из-за Рудиных выдвинулось новое поколение, которое с укором и насмешкой отнеслось к своим предшественникам. «Об чем вы ноете, чего вы ищете, чего просите от жизни? Вам, небось, счастья хочется, — говорили эти новые люди мягкосердечным идеалистам,

тоскливо опустившим крылышки, — да ведь мало ли что! Счастье надо завоевать. Есть силы — берите его. Нет сил — молчите, а то и без вас тошно!» — Мрачная, сосредоточенная энергия сказывалась в этом недружелюбном отношении молодого поколения к своим наставникам. В своих понятиях о добре и зле это поколение сходилось с лучшими людьми предыдущего; симпатии и антипатии у них были общие; желали они одного и того же; но люди прошлого метались и суетились, надеясь где-нибудь пристроиться и как-нибудь, втихомолку, урывками, незаметно влить в жизнь свои честные убеждения. Люди настоящего не мечутся, ничего не ищут, нигде не пристраиваются, не подаются ни на какие компромиссы и ни на что не надеются. В практическом отношении они так же бессильны, как и Рудины, но они сознали свое бессилие и перестали махать руками. «Я не могу действовать теперь, — думает про себя каждый из этих новых людей, — не стану и пробовать; я презираю все, что меня окружает, и не стану скрывать этого презрения. В борьбу со злом я пойду тогда, когда почувствую себя сильным. До тех пор буду жить сам по себе, как живется, не мирясь с господствующим злом и не давая ему над собою никакой власти. Я — чужой среди существующего порядка вещей, и мне до него нет никакого дела. Занимаюсь я хлебным ремеслом, думаю — что хочу, и высказываю — что можно высказать».

Это холодное отчаяние, доходящее до полного индифферентизма и в то же время развивающее отдельную личность до последних пределов твердости и самостоятельности, напрягает умственные способности; не имея возможности действовать, люди начинают думать и исследовать; не имея возможности переделать жизнь, люди вымещают свое бессилие в области мысли; там ничто не останавливает разрушительной критической работы; суеверия и авторитеты разбиваются вдребезги, и мирозерцание совершенно очищается от разных призрачных представлений.

«— Что же вы делаете? (спрашивает дядя Аркадия у Базарова).

— А вот что мы делаем (отвечает Базаров): прежде, в недавнее время, мы говорили, что чиновники наши берут взятки, что у нас нет ни дорог, ни торговли, ни правильного суда.

— Ну да, да, вы — обличители, — так, кажется, это называется? Со многими из ваших обличений и я соглашаюсь, но...

— А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что это ведет только к пошлости и к доктринерству; мы увидали, что умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы зани-

маемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда *грубейшее суеверие нас душит*, когда все наши акционерные общества лопаются единственно от того, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет нам впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы напиться дурману в кабаке...

— Так, — перебил Павел Петрович, — так; вы во всем этом убедились и решились сами ни за что серьезно не приниматься?

— И решились ни за что не приниматься, — угрюмо повторил Базаров. Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим баринном.

— А только ругаться?

— И ругаться.

— И это называется нигилизмом?

— И это называется нигилизмом, — повторил опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью⁵.

Итак, вот мои выводы. Человек массы живет по установленной норме, которая достается ему на долю не по свободному выбору, а потому, что он родился в известное время, в известном городе или селе. Он весь опутан разными отношениями: родственными, служебными, бытовыми, общественными; мысль его скована принятыми предрассудками; сам он не любит ни этих отношений, ни этих предрассудков, но они представляются ему «пределом, его же не преjdeши», и он живет и умирает, не проявив своей личной воли и часто даже не заподозрив в себе ее существования. Если попадетсЯ в этой массе человек поумнее, то он, смотря по обстоятельствам, в том или в другом отношении выделится из массы и распорядится по-своему, как ему выгоднее, удобнее и приятнее. Умные люди, не получившие серьезного образования, не выдерживают жизни массы, потому что она надоедает им своею бесцветностью; они сами не имеют понятия о лучшей жизни и потому, инстинктивно отшатнувшись от массы, остаются в пустом пространстве, не зная, куда идти, зачем жить на свете, чем разогнать тоску. Здесь отдельная личность отрывается от стада, но не умеет распорядиться собою. Другие люди, умные и образованные, не удовлетворяются жизнью массы и подвергают ее сознательной критике; у них составлен свой идеал; они хотят идти к нему, но, оглядываясь назад, постоянно, боязливо спрашивают друг друга: а пойдет ли за нами общество? А не останемся ли мы

одни с своими стремлениями? Не попадем ли мы впросак? У этих людей, за недостатком твердости, дело останавливается на словах. Здесь личность сознает свою отдельность, составляет себе понятие самостоятельной жизни и, не осмеливаясь двинуться с места, раздваивает свое существование, отделяет мир мысли от мира жизни. Люди третьего разряда идут дальше — они сознают свое несходство с массою и смело отделяются от нее поступками, привычками, всем образом жизни. Пойдет ли за ними общество, до этого им нет дела. Они полны собою, своею внутреннею жизнью и не стесняют ее в угоду принятым обычаям и церемониалам. Здесь личность достигает полного самоосвобождения, полной osobности и самостоятельности.

Словом, у Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание, и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое.





Н. В. ШЕЛГУНОВ

Русские идеалы, герои и типы

<Фрагменты>

III

То был век богатырей,
Но смешались шашки,—
И полезли из щелей
Мошки да букашки¹.

От этих богатырей, о которых говорилось в предыдущей главе, нас разделяет ровно два века. Нынче уже не только никого не копят, не ставят на спицы, не колесуют, но исчезли даже плети и розги². По-видимому, утратилось всякое мерило для определения человеческой выносливости и бесстрашия. Мучительство не в духе времени, история не хочет кровавых жертв, общество ими возмущается, цивилизация сделала очевидный прогресс. Какими же признаками определять современных героев и сильных людей, если чугунные организмы утратили уже свое значение? Где искать этих героев и богатырей? Летопись и история молчат: вместо сказаний, сохранивших память об Аввакумах, на сцену выступает роман и повесть; вместо живых людей — типы. Каковы же эти типы?

Евгений Онегин Пушкина начал собою эпоху или, вернее, период разных героев нашего времени. Пушкин воспитал целое поколение романистов и повествователей, у которых недостало силы подняться выше идеала, созданного их великим учителем. И. С. Тургенев, кажется, последний из наиболее сильных писателей этой отжившей школы.

Об Онегине говорилось слишком много и еще так недавно, что снова возвращаться к этому типу суемыслия нет никакой необходимости³. Но нельзя сказать того же о герое Лермонтова — Печорине. И с него-то я начну.

Печорин относится к Онегину так же, как Лермонтов к Пушкину. В Печорине мы встречаем тип силы, но силы искалеченной, направленной на пустую борьбу, израсходовавшей по мелочам на дела недостойные.

Вот как Лермонтов описывает Печорина: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, избобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке... Его походка была небрежна и ленива... Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала... Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить след морщин, пересекавших одна другую, и вероятно обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства... У него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза... они не смеялись, когда он смеялся!» Нужно отдать справедливость Лермонтову, что он не поспешил на красивые краски, чтобы расположить читателя в пользу Печорина. Какая разница с всклокоченным, необузданным, не знающим удержав Аввакумом! И то правда, Аввакума не коснулась цивилизация; он продукт той эпохи, когда ходила сырая сила и великосветскость была неизвестна. Печорин, напротив, плод двухвековой цивилизации. Грубая рука Аввакума переродилась в нем в маленькую аристократическую ручку; загрубелая кожа главы раскольников — в нежную женскую кожу; спина, способная выносить десятки ударов кнутом, стала гибка, точно без костей, и нервической слабостью напоминала бальзаковскую кокетку. И по своей деятельности Печорин изображает нечто, на Аввакума вовсе не похожее. Добродушный сын природы, Аввакум, вспоминал через 15 лет с нежностью черную курочку, «одушевленное творение Божие»⁴, Печорин обдал холодом искренно привязанного к нему Максима Максимовича через два года разлуки, и без всякой нужды оскорбил старика. И в то же время Печорин и не глуп, и не зол. На упрек Максима Максимовича, что он забыл: «Ну полно, полно, — сказал Печорин, обняв его дружески, — неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога...» Какую же дорогу Печорин считал своею?

На свадьбе у одного черкесского князька Печорин увидел красавицу-дочь его, Бэлу, и украл ее. Долго возился он с дикой черкешенкой, пока не достиг своего, — уж такой был у него характер, что он шел до конца, — но через четыре месяца черкешенка ему надоела. На упрек Максима Максимовича, Печорин ответил: «Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбой... Я опять ошибся: любовь дикарки не много лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедает, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, — только мне с нею скучно...» В этом *скучно* вся разгадка характера Печорина. Он сила без выхода; сила, не нашедшая дела по себе и потому напрашивавшаяся на любовные дела и на борьбу с такими ничтожествами, как Грушницкий. Но ни борьба с Грушницкими, ни любовные дела не в состоянии наполнить всего существа Печорина, мелочь надоедает скоро, сила просит большого дела, а большого дела Печорин найти не в состоянии, и на него нападает скука. Печорин и сам знает это: «Жизнь моя становится пустее день ото дня, — говорит он Максиму Максимовичу, — мне осталось одно средство — путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави Боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» Во времена героев-богатырей «силушка», просившая дела, уходила в удаль; у цивилизованного героя она пошла на любовь, она заставляет искать пассивной смерти в путешествии.

В своих отношениях к Бэле Печорин вырисовывается только частью; он позволяет о себе лишь догадываться; во всем же блеске является Печорин в любви к княжне Мери. Здесь уже виден опытный боец, здесь на сцене вполне выработанная теория интриги, на создание которой было потрачено много ума, и не одним человеком, а, может быть, целым рядом праздных поколений.

Но нужно отдать справедливость и женщине, принимавшей в развитии этой теории равносильное участие. Принято обыкновенно обвинять во всем женском вопросе одних мужчин. Тут есть преувеличение; да если бы сама женщина не лезла в болото, неужели ее можно было бы утащить так легко в любовный омут? Теория великосветской любви потому только и выработалась так полно и всесторонне, что сами женщины помогали из всех сил ее развитию. Сами женщины вообразили, что кроме любовных

наслаждений ей нет другого дела на земле, и поспешили перетащить магометов рай в свой раздушенный, аристократический будуар. За праздными женщинами, жившими на всем готовом, потащились и другие, и постепенно выработался тот жалкий женский идеал — не человек, а какая-то благоухающая воздушная пери, неспособная ни к труду, ни к серьезной мысли, — против которого вооружился всеми своими силами современный реализм. Конечно, если бы на земле водворилось повсюду счастье и довольство, если бы все были сыты и одеты, то почему бы любовным парам и не сидеть под розовыми кустами? Но как до сих пор довольство и праздность раздушенных барынь созидались лишь на счет лишений и труда кое-кого другого, то исключительно любовное возлежание в тени розовых кустов следует считать занятием преждевременным и для общества невыгодным. Во времена Печорина люди, даже очень умные и нравственно сильные, не были в состоянии понять этой простой мысли.

Приехав в Пятигорск, Печорин в тот же день, а может быть и на другой, встречается с своим старым знакомым Грушницким. Грушницкий — юнкер. Он носит, по особому роду франтовства, толстую солдатскую шинель; хорошо сложен, недурен собой, говорит вычурно, всеми силами старается рисоваться и производить эффект, влюблен в себя до безумия. Одним словом, тщеславен и глуп. Печорин его не любит. У колодца, где они стояли, проходят две дамы. Одна пожилая, говорить о ней не стоит; другая — будущая героиня романа, одна из тех воздушных, неземных пери, которых неотесанный Аввакум, конечно, и во сне не видел, а если бы и увидел, то сотворил бы очистительную молитву. На героине было закрытое платье *gris de perles**; легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки *couleur rose*** стягивали у щиколки ее сухощавую ножку так мило, что даже не посвященный в таинство красоты непременно бы ахнул, хотя от удивления. Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она прошла мимо Печорина, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит иногда записка милой женщины. Хотя в таком поэтическом, неуловимом, расплывающемся описании героини нет ничего точного, возбуждающего в уме читателя определенное, ясное о ней представление, но нельзя отнять от него того достоинства, что оно

* Серо-жемчужного цвета (фр.). — Сост.

** Красновато-бурого цвета (фр.). — Сост.

действует возбuditельно на нервы и прикрывает женщину облаком таинственности, настраивающим воображение к чему-то непостижимому. В достижении этой таинственной непостижимости, в искусстве изображения веяния неизъяснимого аромата заключалась вся задача будуарных писателей и поэтов. Искусство и мастерство автора оказывались тем выше, чем их героини походили меньше на живых людей. От этой теории не смел отступить ни один романист, ни один поэт. Правда, Печорин заявил в этом отношении весьма оскорбительный для прекрасного пола скептицизм. Он держался того мнения, что поэтам верить не следует: «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают, — говорит он, — их столько раз называли ангелами, что они, в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом». Мнение такого знатока прекрасного пола, как Печорин, должно иметь силу авторитета и дает поэтому право предположить, что поэтическое изображение княжны Мери не больше, как комплимент. Если уж Печорин не знал другого дела, кроме любви и волокитства, то какие же высшие стремления могли обитать в голове и сердце великосветской княжны! Если мужская половина человечества создана для того, чтобы волочиться, то, конечно, прекрасная половина для того, чтобы за нею волочились. Таков уж закон природы, думали великосветские люди. Ничего не поделаешь.

С неземной девой, княжной Мери, оба героя принялись немедленно кокетничать. Грушницкий начал первый; он сказал пышную французскую фразу, за которую хорошенькая княжна подарила оратора долгим, любопытным взором. Печорин повел свою атаку из зависти; ему был досажен успех Грушницкого. Правда, он признавал, что зависть к Грушницкому смешна, но в то же время он чувствовал особенное наслаждение уничтожить сладкие заблуждения ближнего. По отношению же к княжне теория Печорина отличалась любопытной особенностью. «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! — говорил он. — Она, как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет!» Если перевести эту опоэтизированную фразу на простой человеческий язык, то содержание ее окажется весьма гнусного свойства. А между тем гнусность эта никого не оскорбляла. Из поколения в поколение мужчины срывали цветы и, надышавшись ими досыта, бросали на дороге; и находились из поколения в поколение новые цветы,

подставлявшие свои ароматические головки и напрашивавшиеся на то, чтобы их выбросили. Жалкие и бедные люди!

<...> Даже и в том виде, в каком вышел Печорин в моем извлечении, он имеет магнитность. Вы можете возмущаться его безнравственностью, как это и делали некоторые критики, современные «герою нашего времени», но это возмущение докажет лишь слабость вашей способности анализа. Печорин — сила несомненная, и в этом секрет его магнитности. Обратите внимание на его неуклонность в преследовании своей цели, на его злобу и сатанинскую радость, когда жертва уже в его руках, посмотрите, каким молодцом держит он себя с Грушницким на дуэли, как безжалостно его убивает. Печорина не запугаешь ничем, его не остановишь никакими препятствиями; кожа у него, правда, женская и рука аристократическая, но он этой аристократической рукой наносит смерть не хуже любого дикаря; я думаю, если бы выпал жребий, то он своей бескостной спиной вынес бы кнут не хуже Аввакума; может быть, он умер бы под кнутом, но уж, верно, пощады просить бы не стал⁵. Несмотря на свой женоподобный вид, на аристократические манеры, на наружную цивилизацию, Печорин чистый дикарь, в котором ходит стихийная, не сознающая себя сила, как в каком-нибудь Илье Муромце или в Стеньке Разине. Но Стенька Разин, по цели своих стремлений, стоит неизмеримо выше Печорина. Стенька Разин безжалостен с своей любовницей, персидской княжней; когда она заметно стала подчинять его своему влиянию, он, в минуту, по-видимому, меньше всего располагавшую его к убийству, берет княжну за горло и за ноги и бросает в Волгу. Это не был, однако, порыв бесцельной, дикой страсти, бесцельного злодейства — Разин принес свое чувство в жертву делу, которое ставил выше женской любви, раздвоившей его силу. Как же поступает Печорин? Он совершенно спокойно, с жадностью, начал свою коварную игру с княжней и, когда довел ее до того, что она отдается ему, говорит ей, что он над ней смеялся. Ради каких высших интересов он играл судьбой, счастьем, жизнью человека? Княжна Мери, несомненно, глупа и кисель; Грушницкий тоже глуп непроходимо и лишен всякого характера, и потому борьба, которую затеял с ними Печорин, заставляет сожалеть о силе, потраченной на бесцельное, мелочное зло, недостойное этой силы. Печорин как будто хочет явиться мстителем обществу; он горд и зол, он хочет подчинять себе все; я был готов любить весь мир — меня никто не понял, и я выучился ненавидеть, говорит он про себя. Но неужели то будет месть обществу, если он станет оболгать девушек

и безжалостно смеяться над ними или убивать таких ничтожных соперников, как Грушницкий? У Печорина не достало силы на высшее, более широкое чувство; на высшую, более широкую мысль. Его байронизм был лишен байроновского ума. Или: война за независимость Греции кончилась⁶, и Печорину не оставалось никакого другого дела?

Здесь мы можем перейти прямо к допросу автора героя нашего времени. В самом Лермонтове не шевелилось никаких широких общественных интересов, оттого вышел узок и Печорин. Лермонтов дал большую силу своему герою; но не мог сообщить ему широких помыслов, потому что и сам их не имел. В этом отношении замечание критиков, что в Печорине Лермонтов рисовал свой портрет, — совершенно верно. Лермонтов озлился на это замечание, потому что в нем была правда⁷. Читатель, конечно, не станет спорить против той мысли, что сила всякого произведения равна силе автора в момент творчества. Герои Шекспира сильны потому, что был силен их автор. Следовательно, в этом отношении каждый автор как бы рисует себя, ибо, чтобы создавать героя, надобно уметь самому чувствовать и мыслить то, что должен чувствовать и мыслить изображаемый герой. Автор, способный лишь к кисельному чувству, будет изображать только киселей; способный чувствовать и мыслить мелко — изобразит мелочников. Лермонтов воспитался в великосветскости и знал только великосветских героев. Он, кажется, и не подозревал, чтобы вне общества носителей лайковых перчаток и благоуханных будуаров могла существовать какая-либо жизнь. Для него, как и для Печорина, все человечество заключалось в сливках общества. Вот отчего Печорин, разочарованный и обманутый салонной и будуарной жизнью, явился беспощадным мстителем — но кого, за что? Обманутый кокетками и глупцами, он стал кокетничать с женщинами, превратился в сердцееда и начал преследовать глупцов. В жизни он не был в состоянии подметить никаких более высоких потребностей, он не мог выбрать себе никакого другого, более широкого дела. Лермонтов уверяет, что Печорин — современный человек, каким он его понимает и каких, к несчастью, слишком часто встречал. Если это так, то из его слов можно сделать только один вывод — что великосветская жизнь перерождает человека и делает его неспособным для общечеловеческой порядочности и что та же самая жизнь кладет печать узкости воззрений на каждого поэта и писателя, выросшего в этой жизни. Лермонтов говорит: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» Будто бы? Лермонтов, как видно, держался того мнения,

что поэты должны только уметь чувствовать и рисовать человеческие страдания, а указывать на лекарство дело мыслителей. Устанавливая эту разницу между поэтами и мыслителями, Сен-Симон⁸ только констатировал факт; но вовсе не имел в виду доказывать, что поэты не должны мыслить. В чем же и слабость всех наших поэтов и романистов, как не в том, что они не умели мыслить, не имели решительно никакого понятия о страданиях человеческих и о средствах против общественных зол. Оттого их героями являлись не общественные деятели, а великосветские болтуны, и, чересчур обобщая салонную жизнь, они называли «героями нашего времени» тех, кого бы правильнее назвать «салонными героями». Это была литературная клевета писателей, не способных понимать жизни и общественных стремлений новых поколений. Ведь понимали же их такие критики, как Белинский, Добролюбов; отчего же не умели понимать их Пушкины, Лермонтовы, Тургеневы? Мы видели, что героический период создал идеалы богатырей — Илью Муромца, Алешу Поповича, Еруслана Лазаревича; мы видели, что неурядицы Московского государства и борьба федеративных элементов с централизационными вызвали бойцов в лице Стеньки Разина, Аввакума и других; неужели только для нашего времени остановилась история, замерли все стремления и, кроме Евгениев Онегинных, Печориных, Рудинных, Литвиновых, Россия не в состоянии произвести ничего порядочного, никакой нравственной и умственной мощи, никакого идеала передовой силы?..

Печорин если и не обнаружил на русскую читающую публику особенного влияния, то тем не менее впечатление, им произведенное, было значительно.

Правда, люди нравственные возмущались и тогда его сатанинскими свойствами, а некоторые критики даже утверждали, будто бы Лермонтов в лице Печорина рисовал самого себя.

Но неприятное впечатление, произведенное Печориным на некоторых, следует рассматривать не более как частность.

Большинство читающей публики Печорину симпатизировало, и причина этого понятна. Печорин — сила, несомненная сила, но, как выразились бы критики, ему современные, сила сатанинская. Не сила мефистофельская, наводящая на зло, а сила, губящая все, с чем она приходит в соприкосновение. Попадаете ли Печорину женщина, он оскорбит ее и над нею надругается; попадет ли мужчина, он вышутит его, а если представится случай, то и убьет. Печорин весь пропитан злобой, которая не останавливает его ни пред какими препятствиями; его нельзя запугать ничем.

В этом бесстрашии, в этой злобе и безжалостности — секрет силы Печорина. И несмотря на всю свою силу, Печорин производит безотрадное впечатление. Он оторванный от мира одиночка, отделившийся от людей и их ненавидевший. Глядя на его бесцельно убитую жизнь, на деятельность, направленную на пагубу отдельных людей, жалеешь о том, что общественная жизнь могла производить такие болезненные, уродливые явления. Конечно, у Печорина, говорящего хотя и солидно и, по-видимому, умно, не было ума настолько сильного, чтобы поставить себя в правильные отношения к обществу и дать своей деятельности разумное и полезное направление. Причина этого в том, что Печорин был воспитан не для общественной жизни. С первой молодости из него создавали одиночку; в нем развивали личные наклонности, желания и стремления. Из него создавали деспота, пред волей которого должно было все склоняться, желаниям которого должно было все служить. И вот эта одиночка сталкивается в жизни с другими одиночками, воспитанными точно так же, как он, и так же, как он, желающими, чтобы все служило им. За столкновением личных интересов является борьба, за борьбой неудовлетворение, обоюдное неудовольствие, разочарование и озлобление. В великосветском омуте, в котором вращался Печорин, он не встретил сочувствия, потому что каждый думал о себе, и, озлившись на отдельных людей, Печорин стал вымещать свою злобу на людях, ни в чем перед ним не повинных и виноватых только в том, что они были так же пусты, как тот большой свет, который их создал. У Печорина не достало ума, чтобы понять, что отдельные люди тут ни в чем не виноваты и что глупо вести борьбу против отдельных единиц. Возвыситься до понимания общих причин, создающих аномальные общественные явления и портящих отдельных людей, у Печорина не достало силы. Только поэтому вся его энергия и сила направилась на борьбу с отдельными лицами, вместо того чтобы бороться с принципами; только поэтому он стал разыгрывать демоническую силу, направленную на частную борьбу, вместо того чтобы выйти общественным деятелем.

Тургеневские герои совсем иного закала. И они, как Печорин, воспитаны большим светом; и они выросли, окруженные многочисленной дворней, няньками, гувернерами и гувернантками, но в основе их натуры лежит благодушие, делающее из них в конце концов расплывающуюся манную кашу, они гибнут от скуки и праздности.

Тургеневские герои точно так же воспитаны для одиночной жизни. Они живут точно так же для себя и не понимают солидарности

человеческих интересов. Они, как Печорин, не знают другого дела, кроме любви, но у них недостает печоринской силы и злости. От этого, доведя женщину до признания в любви, Печорин беспощадно отталкивает ее и говорит ей, что он шутил с нею. Тургеневские же герои в подобных случаях выскакивают в окно⁹. Отличаясь от Печорина слабосильностью, тургеневские герои, по своему благодушию, оказываются способными только ныть, расплываться в любви и охать от заедающей их праздности. Они тоже не воспитаны для общественной деятельности и решительно не знают, что им делать с самими собою. От этого они носятся по миру с заедающей их скукою, влюбляются, влюбляют в себя; когда дело приближается к развязке, выпрыгивают с позором в окно, снова принимаются блуждать по миру, снова влюбляются, снова выпрыгивают и т. д. В промежутки же отпускают красивые фразы о необходимости деятельности, о пользе труда и вообще заявляют великую охоту говорить при всяком удобном и неудобном случае о высоких материях. Образчиком такой бесполезно и бессильно потраченной человеческой жизни, типом целого ряда поколений, созданных крепостным бытом, служит благоухающий пустой фразер и жалкий мученик бесцельно потраченной, праздной жизни — Рудин. <...>





Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ

Из «Дневника писателя за 1877 год»

ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ И НЕКРАСОВ

<...> Словом «байронист» браниться нельзя. Байронизм хоть был и моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества. Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После исступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции, в передовой тогда нации европейского человечества наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории Западной Европы столь грустной минуты. И не от одних только внешних (политических) причин пали вновь воздвигнутые на миг кумиры, но и от внутренней несостоятельности их, что ясно видели все прозорливые сердца и передовые умы. Новый *исход* еще не обозначался, новый клапан не открывался, и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали¹, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему. Это именно было как бы отворенный клапан; по крайней мере, среди всеобщих и глухих стонов, даже большею частью бессознательных, это именно был тот могучий крик, в котором соединились и согласились все крики и стоны человечества. Как было не откликнуться на него и у нас, да еще такому великому, гениальному и руководящему уму, как Пушкин? Всякий сильный ум и всякое великодушное сердце

не могли и у нас тогда миновать байронизма. Да и не по одному лишь сочувствию к Европе и к европейскому человечеству издали, а потому, что и у нас, и в России, как раз к тому времени обозначилось слишком много новых, неразрешенных и мучительных тоже вопросов и слишком много старых разочарований. Но величие Пушкина как руководящего гения состояло именно в том, что он так скоро, и окруженный почти совсем не понимавшими его людьми, нашел твердую дорогу, *нашел великий и вожделенный исход для нас, русских, и указал на него. Этот исход был — народность, преклонение перед правдой народа русского.*

<...> Если б Пушкин прожил дольше, то оставил бы нам такие художественные сокровища для понимания народного, которые влиянием своим наверно бы сократили времена и сроки перехода всей интеллигенции нашей, столь возвышающейся и до сих пор над народом в гордости своего европеизма, — к народной правде, к народной силе и к сознанию народного назначения. Вот это-то поклонение перед правдой народа вижу я отчасти (увы, может быть, один я из всех его почитателей) — и в Некрасове, в сильнейших произведениях его. Мне дорого, очень дорого, что он «печальник народного горя»² и что он так много и страстно говорил о горе народном, но еще дороже для меня в нем то, что в великие, мучительные и восторженные моменты жизни он, несмотря на все противоположные влияния и даже на собственные убеждения свои, преклонялся перед народной правдой всем существом своим, о чем и засвидетельствовал в своих лучших созданиях. Вот в этом-то смысле я и поставил его как пришедшего после Пушкина и Лермонтова с тем же самым, отчасти новым, словом, как и те (потому что «слово» Пушкина до сих пор еще для нас новое слово. Да и не только новое, а еще и неузнанное, неразобранное, за самый старый хлам считающееся).

Прежде чем перейду к Некрасову, скажу два слова и о Лермонтове, чтоб оправдать то, почему я тоже поставил и его как уверовавшего в правду народную. Лермонтов, конечно, был байронист, но по великой своеобразной поэтической силе своей и байронист-то особенный — какой-то насмешливый, капризный и брюзгливый, вечно не верующий даже в собственное свое вдохновение, в свой собственный байронизм. Но если б он перестал возиться с большою личностью русского интеллигентного человека, мучимого своим европеизмом, то наверно бы кончил тем, что отыскивал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой, и на то есть большие и точные указания. Но смерть опять и тут помешала. В са-

мом деле, во всех стихах своих он мрачен, капризен, хочет говорить правду, но чаще лжет и сам знает об этом и мучается тем, что лжет, но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ. И вот он раз пишет бессмертную песню о том, как молодой купец Калашников, убив за бесчестье свое государева опричника Кирибеевича и призванный царем Иваном пред грозные его очи, отвечает ему, что убил он государева слугу Кирибеевича «вольной волею, а не нехотя»³. Помните ли вы, господа, «раба Шибанова»? Раб Шибанов был раб князя Курбского, русского эмигранта 16-го столетия, писавшего всё к тому же царю Ивану свои оппозиционные и почти ругательные письма из-за границы, где он безопасно приютился. Написав одно письмо, он призвал раба своего Шибанова и велел ему письмо снести в Москву и отдать царю лично. Так и сделал раб Шибанов. На Кремлевской площади он остановил выходявшего из собора царя, окруженного своими приспешниками, и подал ему послание своего господина, князя Курбского. Царь поднял жезл свой с острым наконечником, с размаху вонзил его в ногу Шибанова, оперся на жезл и стал читать послание. Шибанов с проколотой ногою не шевельнулся. А царь, когда стал потом отвечать письмом князю Курбскому, написал, между прочим: «Устыдися раба твоего Шибанова»⁴. Это значило, что он сам устыдился раба Шибанова. Этот образ русского «раба», должно быть, поразил душу Лермонтова. Его Калашников говорит царю без укора, без попрека за Кирибеевича, говорит он, зная про верную казнь, его ожидающую, говорит царю «всю правду истинную», что убил его любимца «вольной волею, а не нехотя». Повторяю, остался бы Лермонтов жить, и мы бы имели великого поэта, тоже признавшего правду народную, а может быть, и истинного «печальника горя народного». Но это имя досталось Некрасову...





В. О. КЛЮЧЕВСКИЙ

Грусть

(Памяти М. Ю. Лермонтова

† 15 июля 1841 г.)

Пятьдесят лет прошло с тех пор, как умер Лермонтов. Воспоминание о смерти поэта, без сомнения, напомнит нам и его поэзию. Да, напомнит, потому что мы успели уже забыть ее. Образцовые стихотворения Лермонтова с разрешения учебного начальства держатся еще в педагогическом обороте, и благодаря тому многие знают наизусть и «Бородино», и «Ветку Палестины», и даже «Пророка». Но поэзия Лермонтова — только наше школьное воспоминание: в нашем текущем житейском настроении, кажется, не уцелело ни одной лермонтовской струны, ни одного лермонтовского аккорда. Жалеть ли об этом? Может быть — да, а может быть — и нет. Ответ зависит от оценки этой давно затихшей песни и от того, запал ли в нас от нее какой-нибудь отзвук, — лучше сказать, была ли она сама отзвуком какого-нибудь ценного общечеловеческого или, по крайней мере, национального мотива, или в ней прозвучало чисто индивидуальное настроение, которое сложилось под влиянием капризных случайностей личной жизни и вместе с ней замерло, обогатив только запас редких психологических возможностей. В последнем случае поэзию Лермонтова едва ли стоит вызывать с тихого кладбища учебной хрестоматии.

Педагогический успех поэзии Лермонтова может показаться неожиданным. Принято думать, что Лермонтов — поэт байроновского направления, певец разочарования, а разочарование — настроение, мало приличествующее школьному возрасту и совсем неудобное для педагога как воспитательное средство. Между тем после старика Крылова, кажется, никто из русских поэтов не оставил после себя столько превосходных вещей, доступных воображению и сердцу учебного возраста без преждевременных возбуждений, и притом не в наивной форме басни, а в виде бал-

лады, легенды, исторического рассказа, молитвы или простого лирического момента. Неожиданно и то, что русский поэт первой половины нашего века стал певцом разочарования. Настроение, которое в поэзии обозначается именем великого английского поэта, сложилось из идеалов, с какими западноевропейское общество переступило чрез рубеж XVIII века, и из фактов, какие оно пережило в начале XIX века, — из идеалов, подававших надежду на невозможность подобных фактов, и из фактов, показавших полную несбыточность этих идеалов. Байронизм — это поэзия развалин, песнь о кораблекрушении. На каких развалинах сидел Лермонтов? Какой разрушенный Иерусалим он оплакивал? Ни на каких и никакого. В те годы у нас бывали несчастья и потрясения, но ни одного из них нельзя назвать крушением идеалов. Старые верования, исторически сложившиеся и укрепившиеся в общественном сознании, уцелели, а новые идеи еще не успели дозреть до общественных идеалов и свеялись, как мечты отдельных умов, неосторожно отважившихся забежать вперед своего общества. Нам не приходилось сидеть на реках вавилонских, оплакивая родные разрушенные святыни, и даже о пожаре Москвы мы вспоминали неохотно, когда вежливой и сострадательною рукой брали Париж.

Поэзия Лермонтова развивалась довольно своеобразно. Поэт не сразу понял себя; его настроение долго оставалось для него самого загадкой. Это отчасти потому, что Лермонтов получил очень раннее и одностороннее развитие, ускорявшееся излишним количеством внешних возбуждений. Рано пробудившаяся мысль питалась не столько непосредственным наблюдением, сколько усиленным и однообразным чтением, впечатлениями, какие навевались поэзией Пушкина, Гейне, Ламартина, и особенно «огромного Байрона», с которым он уже на шестнадцатом году был неразлучен, по свидетельству Е. А. Хвостовой¹. Этим нарушена была естественная очередь предметов размышления. То, чем усиленно возбуждалась ранняя мысль Лермонтова, это были преимущественно предметы, из которых слагается жизнь сердца, притом тревожного и притязательного. Может быть, хорошо начинать жизнь такими предметами; но едва ли правильно начинать ими изучение жизни. С трудом разбираясь в воспринимаемых впечатлениях, Лермонтов вдумывался в беспокойное и хаотическое настроение, ими навевавшееся, рядился в чужие костюмы, примерял к себе героические позы, вычитанные у любимых поэтов, подбирал гримасы, чтобы угадать, которая ему к лицу, и таким образом стать

на себя похожим. Для этой работы особенно много образов и приемов дала ему манерная и своенравно-печальная поэзия Байрона, и в этом отношении ей трудно отказать в сильном влиянии на нашего поэта. От этих театральных ужимок осталось на поэтической физиономии Лермонтова несколько складок, следов беспорядочного литературного воспитания, поддержанного дурно воспитанным общественным вкусом. До конца своего недолгого поприща не мог он освободиться от привычки кутаться в свою нарядную печаль, выставлять гной своих душевных ран², притом напускных или декоративных, трагически демонизировать свою личность — словом, казаться лейб-гвардии гусарским Мефистофелем. Было бы большою ошибкой видеть во всем этом один бутафорский прибор, только чуждые накладные краски, которые с годами должны были свалиться ветхою чешуей с поэтического подлинника, не оставив на нем своего следа³. Эти изысканные приемы поэтического творчества появляются у Лермонтова в такие ранние годы, когда усвоенная манера не столько отражает, сколько направляет настроение души. Поэту уже не вернуть своих юных гордых дней; жизнь его пасмурна, как солнце осени суровой; он умер, душа его скорбит о годах развратных: все это пишет не более как пятнадцатилетний мальчик, посвящая друзьям свою поэму, свои «печальные мечты, плоды душевной пустоты»⁴. Когда успел пережить все эти нравственные ужасы благовоспитанный и прекрасно учившийся гимназист университетского благородного пансиона? Вторя этому настроению, в «Корсаре», «Преступнике», «Смерти» и других пьесах тех лет (1828–1830 гг.) являются все мрачные образы, печальные или ожесточенные; в юношеских тетрадах поэта уцелели наброски задуманных драм — все с ужасными сюжетами, с трагическими положениями. Из этих образов и положений постепенно складывается тип, который так долго владел воображением поэта. Сначала, например в «Портрете», «Моем демоне» и первом очерке «Демона» (1829 г.), он выступает в неясных общих очертаниях и потом получает определенный облик, даже несколько обликов, в целом ряде поэм, драм и повестей, конченных и не конченных. Поэт лелеял этот тип, как свое любимое поэтическое детище, всматривался в него, ставил его в разнообразные позы и обстановки, изображал то печальным и влюбленным демоном, то мстительным русским дворовым холопом-пугачевцем, то диким кавказским горцем, то великосветским игроком, то ипохондриком-художником, то, наконец, кавказским офицером-баричем из высшего столичного света, не знающим, куда девать себя от скуки. На всех этих

изображениях положена печать той «горькой поэзии», которую, по выражению самого поэта, наш бедный век выжимал из сердца ее первых проповедников⁵; во всех них сказывается то чувство житейской нескладицы, противоречий людской жизни, которое проходит основным мотивом в ранних произведениях Лермонтова. Он с любовью искал этих противоречий и с наслаждением любовался ими, не отворачиваясь даже от самых пошлых, с таким мефистофельским злорадством изображенных им в стихотворении «Что толку жить...». Недаром сам поэт сопоставлял себя с своим «хладным и суровым» демоном, называя себя зла избранником, который в жизни зло лишь испытал и злом веселился⁶; припомним, что первоначально поэт думал изобразить демона торжествующим и жертву его страсти превратить в духа ада, как будто торжество зла тогда более гармонировало с его эстетическим настроением. Из всех этих, несродных поэту, усилий воображения и сердца он вынес, по его словам, усталую душу, объятую тьмой и холодом⁷, еще далеко не достигнув рубежа молодости. Лермонтов быстро развивался. Согласно с привычным направлением своей мысли, он и этой, не беспримерной, особенности своего роста придавал трагическое значение. У него сложился взгляд на себя как на человека, рано отцветшего и преждевременно созревшего, успевшего отжить, когда обыкновенно только начинают жить. Любимым образом, к которому он обращался для своей характеристики, был тощий плод, до времени созревший, который сиротой висит между цветов, не радуя ни глаз, ни вкуса.

Ужасно стариком быть без седин⁸.

В 1832 г., восемнадцати лет от роду, Лермонтов писал в одном дружеском письме: «...все кончено; я отжил, я слишком рано созрел; далее пойдет жизнь, в которой нет места для чувств»⁹. Он стал думать, что пора мечтаний для него миновала, что он утратил веру, отцвел для наслаждений и потерял вкус в них; по крайней мере, за год до выхода из юнкерской школы (1833 г.), мечтая об офицерских эполетах и рисуя план своей жизни по окончании школьного курса, он писал, что сохранил потребность только в чувственных удовольствиях, в счастии осязательном, в таком, какое покупается золотом и которое можно носить с собою в кармане, как табакерку, чтобы оно только обольщало его чувства, оставляя в бездействии его усталую душу¹⁰. В этой печальной повести поэта о своем нравственном разорении, конечно, не все действительный житейский

опыт, а есть и доля поэтической мечты, есть даже немало заимствованных со стороны, вычитанных образов, принятых за свою собственную мечту. Но мысль, рано и долго питавшаяся такими образами и чувствами, должна была покрыть в глазах поэта людей и вещи тусклым светом; настроение уныния и печали, первоначально навевавшееся случайными, хотя бы даже призрачными впечатлениями, незаметно превращалось в потребность, или в «печальную привычку сердца», говоря словами поэта¹¹. Это настроение, столь неблагоприятное для нравственного роста поэта, имело, однако, благотворное действие в другом отношении. Утомляемый или возбуждаемый впечатлениями, приносимыми со стороны, он рано начал искать пищи для ума в себе самом, много передумал, о чем редко думается в те годы, выработал то умение наблюдать и по наружным приметам угадывать душевные состояния, которое так ярко уже блестит местами в его ранней и наивной, но необыкновенно живой и бойкой «Повести»¹². Историю этих ранних и любимых дум своих, смутных, тревожных и настойчивых, он сам рассказал в стихотворении, помеченном 11 июня 1831 г. («Моя душа, я помню, с детских лет...»). Эта пьеса, которую можно назвать одной из первых глав поэтической автобиографии Лермонтова, показывает, как рано выработалась в нем та неутомимая, вдумчивая, привычная к постоянной деятельности мысль, участие которой в поэтическом творчестве вместе с удивительно послушным воображением придает такую своеобразную энергию его поэзии.

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме...

Было бы очень жаль, если бы чувства и манеры их выражения, рано усвоенные поэтом, дали окончательное направление его поэзии. Эти чувства и манеры были особенностью его поэтического воспитания, а не свойствами его поэтической природы и послужили только средством для него глубже понять свой талант. Ранние поэтические опыты Лермонтова были пробой пера, предварительною черною работой над своим талантом. Странное дело! Чем настойчивее готовился поэт к собственным похоронам, чем больше накапливался в его уме запас мрачных и печальных дум, тем чаще прорывались в его песне светлые ноты, тем выше поднимался ее тон. Это настроение довольно рано начинает пробиваться из-под прежнего и становится особенно заметно по выходе поэта из юнкерской школы (в 1834 г.), когда он вступил в третье десятилетие своей жизни.

Лермонтов иногда возвращался к прежним темам, перепевал свои старые песни под лад нового настроения. Сравните его пьесу 1830 г. «Я не люблю тебя...»¹³ с пьесой 1837 г. «Расстались мы...». Тема обеих пьес одна и та же — след, оставленный в воспоминании исчезнувшего сильною привязанностью, но мотивы различны. В первой пьесе *ее* образ, оставшийся в *его* душе, служит ему только бессильным напоминанием умчавшегося сна страстей и мук; во второй пьесе этот образ сохраняет еще часть силы своего подлинника над своим носителем, который не может разлюбить его, как призрак своих лучших дней; самый момент, схваченный поэтом, оттенен несколько различно в обеих пьесах: в первой это разрыв, во второй — как будто только разлука. Эта перемена настроения сказалась и в новой развязке, какую дал поэт «Демону» в окончательной редакции поэмы: Тамара не достается навсегда духу-искусителю; ей все прощается за то, что она много страдала и любила. Новое настроение выразилось в целом ряде поэтических образов, которые каждый из нас так хорошо помнит смолоду. Мятежный парус, просящий бури, как будто в бурях есть покой, пустынные пальмы, наскучившие своим спокойным одиночеством и поплатившиеся жизнью за удовлетворенное желание порадовать чей-нибудь благосклонный взор, дубовый листок, оторвавшийся от родной ветви и на далекой чужбине напрасно просящий приюта у молодой избалованной чинары, одинокий старый утес, тихонько плачущий в пустыне после разлуки с погостившей у него золотой тучкой, наконец, этот двойной «Сон», поражающий красотой скрытой в нем печали, в котором *он*, одиноко лежа в знойной долине Дагестана с пулей в груди, видит во сне, как *ей* среди веселого пира грезится его труп, истекающий кровью в долине Дагестана, — как непохожи эти образы на прежде ласкавшую воображение поэта дикую картину бурного океана, замерзшего с поднятыми волнами, в театральном виде мертвенного движения и беспокойства!¹⁴ В этих образах и жажда тревог и волнений без цели, без мысли о счастье, просто как привычная потребность беспокойного сердца, и грустная ирония жизни над горделивым и самолюбивым желанием стать источником счастья и радостей для других, и уединенная грусть о мимолетно скользнувшем счастье, и упрек бессердечному самодовольству счастливых людей, и безмолвная, без жалоб, обоюдосторонняя заочная скорбь разрываемого смертью взаимного счастья без возможности утешить друг друга в минуту разлуки — все мотивы, мало отвечающие эпопее бурных страстей, самодовольной тоски

и гордого страдания, которыми проникнуты ранние произведения поэта. Наконец, ряд надменных и себялюбивых героев, все переживших и передумавших, брезгливых носителей скуки и презрения к людям и жизни, у которой они взяли все, что хотели взять, и которой не дали ничего, что должны были дать, завершается спокойно-грустным библейским образом пророка, с беззлобною скорбью ушедшего от людей, которым он напрасно проповедывал любви и правды чистые ученья. Демонические призраки, прежде владевшие воображением поэта, потом стали казаться ему «безумным, страстным, детским бредом»¹⁵. То был не перелом в развитии поэтического творчества, а его очищение от наносных примесей, углубление таланта в самого себя. Новые образы постепенно выступали из беспорядочных и смутных юношеских видений, новые мотивы складывались из нестройных порывистых впечатлений по мере того, как зреющая мысль очищала их от тяжелого бреда неустановившейся фантазии. Лермонтов не выращивал своей поэзии из поэтического зерна, скрытого в глубине его духа, а, как скульптор, вырезывал ее из бесформенной массы своих представлений и ощущений, отбрасывая все лишнее. У него не ищите того поэтического света, какой бросает поэт-философ на мироздание, чтобы по-своему осветить соотношение его частей, их стройность или нескладичу, у него нет поисков смысла жизни; но в ее явлениях он искал своего собственного отражения, которое помогло бы ему понять самого себя, как смотрятся в зеркало, чтобы уловить выражение своего лица. Он высматривал себя в разнообразных явлениях природы, подслушивал себя в нестройной разноголосице жизни, перебирал один поэтический мотив за другим, чтобы угадать, который из них есть его собственный, его природная поэтическая гамма, и, подбирая сродные звуки, поэт слил их в одно поэтическое созвучие, которое было отзвуком его поэтического духа. Это созвучие, эта лермонтовская поэтическая гамма — грусть как выражение не общего смысла жизни, а только характера личного существования, настроения единичного духа. Лермонтов — поэт не мирозерцания, а настроения, певец *личной грусти*, а не *мировой скорби*.

Мировая скорбь и личная грусть — между этими настроениями больше разницы, чем между словами, их выражающими. В лексиконе это синонимы, в психологии — почти антитезы. Психический процесс, который вводит в состояние мировой скорби, чаще всего называют разочарованием. Разочароваться — значит утратить веру в свой идеал, не самый идеал, а только веру

в него, выйти из его обаяния. Идеал, как мыслимый и желаемый порядок или поэтический образ, остается, только исчезает вера в его действительность или осуществимость. Можно сохранять убеждение в пригодности известного идеала для людей вообще и при этом потерять уверенность, годятся ли *эти* люди для *такого* идеала. Когда разрушается самый идеал, т. е. сознается его нелепость, тогда наступает не разочарование, а отрезвление. Но последнее состояние не может быть источником никакой скорби. Отрезвленный радуется торжеству здравого смысла над нелепою мечтой; разочарованный скорбит о торжестве нелепой действительности над разумным стремлением. Грусть — ни то, ни другое; ее источник — не торжество рассудка и не поражение идеала. Грусть — чувство довольно простое само по себе; но, как все такие чувства, она тем труднее поддается анализу. Ее понимаешь, пока чувствуешь, и перестаешь чувствовать, как только начнешь разбирать. По крайней мере, что такое грусть Лермонтова? Он был поэтом грусти в полном художественном смысле этого слова: он создал грусть, как поэтическое настроение, из тех разрозненных ее элементов, какие нашел в себе самом и в доступном его наблюдению житейском обороте. Поэтому не психологию надобно призывать для объяснения его поэзии, а его поэзия может пригодиться для психологического изучения того настроения, которое служило ей источником.

Грусть стала звучать в песне Лермонтова, как только он начал петь:

И грусти ранняя на мне печать¹⁶.

Она проходит непрерывающимся мотивом по всей его поэзии; сначала заглушаемая звуками, взятыми с чужого голоса, она потом становится господствующею нотой, хотя и не освобождается вполне от этих чуждых звуков. Некоторыми наружными признаками и переходными моментами своей поэзии Лермонтов близко подходил к разным скорбным мирозерцаниям, философским или поэтическим, и к разочарованному презрению жизни и людей, и к пессимизму, который относится к мировому порядку, как брюзгливый учитель к торопливому экспромту рассеянного школьника, и к желчной спазматической тоске Гейне, для которой мир — досадно расстроенный музыкальный инструмент, а жизнь — раздражающая логика противоречий. Но все это — целые мирозерцания, создающие скорбное настроение. Поэзия Лермонтова — только настроение без притязания осветить мир

каким-либо философским или поэтическим светом, расширяться в цельное мирозерцание.

Притом некоторыми частями своего психологического состава это настроение существенно отличается от всех видов скорби. Скорбь есть грусть, обостренная досадой на свою причину и охлажденная снисходительным сожалением о ней. Грусть есть скорбь, смягченная состраданием к своей причине, если эта причина — лицо, и согретая любовью к ней. Скорбеть — значит прощать того, кого готов обвинять. Грустить — значит любить того, кому страдаешь. Еще дальше грусть от мировой скорби. Эта последняя вызывается общею причиной, которая всех равно касается и если не во всех возбуждает скорбь, то носителей скорби заставляет скорбеть за всех. Грусть всегда индивидуальна, вызывается отражением житейских явлений в личном сознании и настроении. Но, простое по своему психологическому составу, это настроение довольно сложно по мотивам, его вызывающим, и по процессу своего образования. Люди живут счастьем или надеждой на счастье. Грусть лишена счастья, не ждет, даже не ищет его и не жалуется.

У неба счастья не прошу
И молча зло переносу¹⁷.

Однако это не есть состояние равнодушия, наступающее, когда простятся со счастьем и всеми надеждами на него. Это равнодушие достигается тем, что перестают любить, чего не удалось добиться, заставляют себя думать, что не стоит желать, на что напрасно надеялись. И в грусти теряют надежду достигнуть желаемого и любимого и даже мирятся с этою безнадежностью, но не теряют ни любви, ни желания. Что же любят и зачем желают? А желают, чтобы было что любить, и любят самое это желание. Потребность любить создает любимые предметы; жизнь может уничтожить их, но потребность остается, как «печальная привычка сердца». Человек нелегко поддается ударам судьбы или капризам случая; бороться с ними — его нравственная гордость. Его любовь можно заставить отказаться от всего любимого и даже примириться с утратой, с своим горем, но нельзя заставить отказаться от самой себя, совершить самоубийство; когда ничего не останется любить, она обратится на самое себя, будет любить свое собственное горе. Странное и, может быть, не совсем нормальное состояние, но довольно обыкновенное в действительности. Так муж продол-

жают любить жену, покинувшую его для другого; так вдова ходит на кладбище на свидание с своим покойником. Что продолжают они любить? Конечно, не чужую любовницу и не скелет, засыпанный землей. Оба они продолжают любить свое прежнее чувство, которым жили и которым не хотят поступиться: одна — в угоду произволу смерти, другой — в угоду произволу чужого сердца. В сильном и негибком характере это чувство может так исключительно сосредоточиться на одном впечатлении, что дальнейшие только напоминают и освежают его, не вытесняя, хотя бы давно уже не существовало предмета, его произведшего. Эта мономания сердца с поэтической силой выражена Лермонтовым в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...»:

В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых — уста давно немые...

Наконец, как часто плачут, чтобы не тосковать, и грустят, чтобы не злиться! Значит, в грусти, как и в слезах, есть что-то примирняющее и утешающее. Вызываемая потребностью продолжить погибшее счастье или заменить несбывшееся, она сама становится нравственной потребностью, как средство борьбы с невзгодами и обманами жизни.

...Сладость есть
Во всем, что не сбылось...¹⁸

Усилиями сердца можно усладить и горечь обманутых надежд. Правда, все это напоминает медведя, который с голода сосет собственную лапу. Но чем ненормальнее такой диеты настроение печального поэта, влюбляющегося в собственную печаль? Человек, переживший опустошение своей нравственной жизни, не умея вновь населить ее, старается наполнить ее печалью об этом запустении, чтобы каким-нибудь стимулом поддержать в себе падающую энергию. Никто из нас никогда не забудет одной из последних пьес Лермонтова, которая всегда останется единственной по неподражаемому сочетанию энергического чувства жизни с глубокою, скрытою грустью, — пьесы, которая своим стихом почти освобождает композитора от труда подбирать мотивы и звуки при ее переложении на ноты: это — стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Трудно найти в поэзии более поэтическое изображение духа, утратившего все, чем возбуждалась

его деятельность, но сохранившего жажду самой деятельности, одной деятельности, простой, беспредметной. Не уцелело ни надежд, ни даже сожалений; усталая душа ищет только покоя, но не мертвого; в вечном сне ей хотелось бы сохранить биение сердца и восприимчивость любимых внешних впечатлений. Грусть и есть такое состояние чувства, когда оно, утратив свой предмет, но сохранив свою энергию и оттого страдая, не ищет нового предмета и не только примиряется с утратой, но и находит себе пищу в самом этом страдании. Примирение достигается мыслью о неизбежности утраты и внутренним удовлетворением, какое доставляет стойкое чувство. В этом моменте грусть встречается и расходится с радостью: последняя есть чувство удовольствия от достижения желаемого; первая есть ощущение удовольствия от мысли, что необходимо лишение и что его должно перенести. Итак, источник грусти — не торжество нелепой действительности над разумом и не протест последнего против первой, а торжество печального сердца над своею печалью, примиряющее с грустной действительностью. Такова, по крайней мере, грусть в поэтической обработке Лермонтова.

Как и под какими влияниями сложилось такое настроение поэта? Своим происхождением оно тесно соприкасается с нравственной историей нашего общества. Поэзия Лермонтова всегда останется любопытным психологическим явлением и никогда не утратит своих художественных красот; но она имеет еще значение важного исторического симптома. Лермонтов — поэт по преимуществу лирический; его творчество воспроизводило почти исключительно жизнь сердца и касалось трудноуловимых ее мотивов. Господствующее место среди мотивов этой жизни занимает личное счастье. Вопрос об этом счастье, о том, в чем оно состоит и как достигается, всегда составлял важную и тревожную задачу для человеческого сердца. Поэзия Лермонтова подходила к этому вопросу с обратной его стороны, с изнанки, если можно так выразиться: она пыталась указать, в чем не следует искать счастья и как можно без него обойтись. Ныне вопрос о счастье не любят ставить во всем его объеме. Состав счастья так осложнился, что не выдержал прежней своей цельности и распался на разнообразные свои элементы, на специальности. В обществе говорят о богатстве, гигиене, гражданских добродетелях, талантах, успехах по службе или среди женщин; говорить о счастье вообще позволяется только очень молодым девицам, притом лишь монологически, подобно профессору, при общем молчании

аудитории, да и это допускается лишь потому, что за одними девицами оставлено пока право быть наивными в обществе. В состав счастья вошло столько разнообразных благ, что самый смелый эвдемонический аппетит не надеется сладить со всеми. Каждый, смотря по напряжению и растяжимости своих желаний, выбирает себе какое-либо одно благо или подбирает несколько сподручных благ и на их достижении вырабатывает силы своего ума и сердца, разучивая более или менее высокую октаву счастья. Поверхностный и всеобъемлющий, т. е. за все хватющийся, дилетантизм признан неудобным и в сердечной жизни, как во всякой другой; в интересе технического успеха рядом с разделением труда усиливается и специализация наслаждений. Так, стремление к счастью раздробилось на отдельные житейские *охоты*, своего рода спорты сердца. Самое слово *счастье* стало непопулярно, потеряло свое прежнее обаяние и приобрело специфический, немного приторный запах женского института. Это потому, что над счастьем много смеялись легкомысленные люди, а люди серьезные перестали ясно понимать значение этого слова. Но если пострадали ясность понимания и цельность вкуса счастья, то культ его сохранил прежнюю силу. Не все отчетливо понимают, что такое счастье вообще; но то конкретное, что разумеют под этим словом, те специальные блага, которые выбирает себе каждый из общего запаса счастья, составляют смысл, цель и сильнейший стимул личного существования. Идею счастья мы прививаем к своему сознанию воспитанием, оправдываем общим мнением людей, наконец, извиняем всеми инстинктами своей природы. Разружьте эту идею, и мы перестанем понимать, для чего родимся и живем на свете. Мы менее огорчаемся, когда безуспешно ищем счастья, чем когда не находим его там, где искали. Так жаждущие в знойной пустыне более удовлетворяются раздражающим призраком воды, чем простою мыслью, что воды нет. Отсутствие счастья делает нас менее несчастными, чем его невозможность.

Были, однако, сострадательные попытки освободить людей от идолослужения этой идее, заставить их усилиями ума и сердца, напряженною работой над своею волей отказаться от личного земного счастья как от обязательной цели жизни, священной заповеди блаженства. Один из процессов этой эмансипации от ига счастья особенно знаком каждому из нас. С наименьшим трудом удаётся эта работа простым верующим христианам. Они не знают ни философских, ни физиологических оправданий учения об эвдемонизме¹⁹, о житейском благополучии, а воспитание в духе

долга и смирения регулирует у них деятельность инстинктов. Так создается очень простой и ясный взгляд на жизнь. Правило жизни — самоотвержение. Не мир своими благами обязан служить притязаниям лица, а лицо своими делами обязано оправдать свое появление в мире. Страдание признается благодатным призывом к этому оправданию, а житейская радость — напоминанием о ее незаслуженности. Христианин растворяет горечь страдания отрадною мыслью о подвиге терпения и сдерживает радость чувством благодарности за незаслуженную милость. Эта радость сквозь слезы и есть христианская грусть, заменяющая личное счастье. Христианская грусть слагается из мысли, что личное существование должно служить целям мирового порядка, следовать путям Провидения, и из чувства, что *мое* личное существование не оправдывает этого назначения; значит, она слагается из идеи долга и чувства смирения. Говорим о христианской грусти не по нравственному христианскому вероучению, которое учит не грустить, а надеяться и любить; разумеем грусть, какую она является в домашней практике христианской жизни, терпимой христианским нравоучением. Неподражаемо просто и ясно выразил эту практическую христианскую грусть истовый древнерусский христианин, царь Алексей Михайлович, когда писал, утешая одного своего боярина в его семейном горе: «И тебе, боярину нашему и слуге, и детям твоим через меру не скорбеть, а нельзя, чтоб не поскорбеть и не прослезиться, и прослезиться надобно, да в меру, чтоб Бога наипаче не прогневать»²⁰.

Поэтическая грусть Лермонтова была художественным отголоском этой практической русско-христианской грусти, хотя и не близким к своему источнику. Она и достигалась более извилистым и трудным путем. Лермонтов родился и вырос в среде, в которой житейские условия воспитали неумеренную жажду личного счастья. Лучи образования, искусственно и не всегда толково проведенные в эту среду, возбудили, но не направили ее сонной мысли, не научили ее человечнее понимать людские отношения. Напротив, они сделали ее самоувереннее и притязательнее и развили в ней гастрономию личного счастья изысканными приправами; его стали искать не в одних материальных благах, не в одной бесцельной власти над ближним: науки и искусства, мировой порядок и само Провидение обязаны были служить ему под опасением быть наказанными за ослушание сердитым пессимизмом и неверием со стороны такого прихотливого и раздражительного мирозерцания. Среди искусственной

юридической и хозяйственной обстановки, доставлявшей много досуга, но мало побуждений к размышлению, целые поколения образованных господ и госпож питались таким мирозерцанием, жертвуя прямыми своими интересами и обязанностями усилиям воспитать в своей среде безукоризненные образцы тонкого вкуса и изысканного общежития. Эти поколения и создали ту удивительную культуру сердца, которая утонченностью и ненужностью воспитанных ею чувств, соединенных с крайне неустойчивою нервною и моральною системой, так напоминает старинную барскую теплицу с ее дорогою и прихотливою флорой, способною занять ботаника только разве тем, что она служила удачным опытом борьбы с климатом и хозяйственным смыслом. По лучшим произведениям нашей беллетристики пятидесятых и шестидесятых годов еще памятливы превосходно изображенные образчики этой тепличной, нервной, сентиментально-вялой и нравственно уступчивой культуры.

Сильному уму немного нужно было усилий, чтобы понять противоречия столь искусственно сложившейся и хрупкой среды. Лермонтов стал к ней в двусмысленное отношение. Родившись в ней и привыкнув дышать ее воздухом, он не восставал против коренных ее недостатков; напротив, он усвоил много дурных ее привычек и понятий, что делало столь неприятным его характер, как и его обращение с людьми. Редко платят такую тяжелую дань предрасудкам и порокам своей среды, какую заплатил Лермонтов. Он был блестящею иллюстрацией и печальным оправданием пушкинского «Поэта»²¹, в минуты безделья, пока божественный глагол не касался его слуха, умел быть ничтожней всех ничтожных детей мира или, по крайней мере, любил таким казаться. Но при таком практическом примирении с воспитавшею его средой тем неодолимее было его нравственное отчуждение от нее. Он как будто мстил ей за противные жертвы, какие принужден был ей принести, и при каждой оглядке на себя в нем вспыхивала горькая досада на это общество, подобная той, какую в увечном человеке вызывает причина его увечья при каждом ощущении причиняемой им неловкости. Поэт

...по праву мести

Стал унижать толпу под видом лестии²².

По его признанию, общество всегда казалось ему собранием людей бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти, к которым он с безграничным презрением обращал

свою ненависть. При виде этого «надменного, глупого света с его красивой пустотой» как ему хотелось дерзко бросить ему в глаза железный стих, облитый горечью и злостью!²³ Но Лермонтову не из чего было выковать такой стих, и он не стал сатириком. В его стихе иногда звучала сатирическая нота, он был способен на злую и горькую остроту, но был лишен той острой горечи и злости, какою необходимо полить сатирический стих. У Лермонтова было слишком много лиризма, под действием которого сатирический мотив растворялся в элегическую жалобу, как это случилось с его «Думой». Очень рано и выразительно сказалась эта связь сатирического негодования с ослаблявшею его грустью в одной мимолетной заметке шестнадцатилетнего поэта, уцелевшей в его тетради 1830 года: «В следующей сатире всех разругать и одну грустную строфу»²⁴. А потом, во имя чего восстал бы Лермонтов против порядков, нравов и понятий современного общества, во имя каких правил и идеалов? Ни вокруг себя, ни в себе самом не находил он элементов, из которых можно было бы составить такие правила и идеалы; ни наблюдение, ни собственное мирозерцание не давали ему положительной сатирической темы, без которой сатира превращается в досужее зубоскальство. Лучшее, что он мог заимствовать у своего общества, была все та же эстетическая культура сердца, заменявшая нравственные правила тонкими чувствами, общественные и другие идеалы — мечтами о личном счастье. Он возмущался против общества, среди которого вращался, но мирился с общежитием, к которому привык.

Я любил
Все обольщенья света, но не свет²⁵.

Однако он чувствовал, что этими обольщениями он нравственно связан и с самим нелюбимым светом, и не мог порвать этой связи, хотя порой и стыдился ее. От этого света вместе с понятиями и привычками унаследовал он и раннюю возбужденность чувств, которой сам дивился и которой любил наделять своих героев: трех лет он плакал, растроганный песнью матери, десяти лет был уже влюблен²⁶. Ему тяжело было поднимать сатирический бич на это общежитие, хотя порой он и хлестал им самое общество и даже страдал за это. Ему пришлось бы бить по собственным больным местам, до которых и без того было больно дотронуться. Не имея сил бичевать испорченное общежитие, с которым он так тесно соприкасался, он обратил печальную мысль на болезни,

которыми сам заразился чрез это соприкосновение. Эта печаль прошла две фазы в своем развитии. Первая была порой бурного и ожесточенного разочарования. Прежде всего своею тревожною мыслью и тонким чутьем поэт постиг пустоту и призрачность тех благ, из которых люди его общества строили свое личное счастье и в которых он сам искал его.

И презирал он этот мир ничтожный,
Где жизнь — измен взаимных вечный ряд,
Где радость и печаль — все призрак ложный,
Где память о добре и зле — все яд²⁷.

Это зрелище развеяло его собственные юношеские мечты и отравило ему вкус жизни. Бывало, и он молил о счастье. Теперь

...тягостно мне счастье стало,
Как для царя венец²⁸.

После, незадолго до смерти, в «Валерике», поражающем сосредоточенною и жесткою печалью, которую так редко выдерживал Лермонтов, он в сжатой, как бы схематической исповеди изложил ход своего разочарования, последовательными моментами которого были: любовь, страдание, бесплодное раскаяние и, наконец, холодное размышление, убившее последний цвет жизни. Невозможно счастье, так и не нужно его, — таков был несколько надменный и детски-капризный вывод, вынесенный поэтом из первых житейских испытаний. Но эти самые утраты и поражения «сердца, обманутого жизнью»²⁹, помогли поэту одержать важную победу над своим самомнением. Верный духу и мирозерцанию своей среды, он начал сознательную жизнь мыслью, что он — центр и душа мирового порядка. В одном письме восемнадцатилетний философ, размышляя о своем «я», писал, что ему страшно подумать о том дне, когда он не будет в состоянии сказать: *я*, и что при этой мысли весь мир превращается для него в ком грязи³⁰. Теперь он стал скромнее и в «Думе» пропел похоронную песню ничтожному поколению, к которому принадлежал сам. Эта победа облегчила ему переход в новую фазу его печального настроения, в состояние примирения с своею печалью. Он переставал волноваться и скорбеть о своей «пустынной душе», опустошенной «бурями рока»³¹, и понемногу населял ее мирными желаньями и чувствами. Наскучив бурями природы и страстей, он начинал любить

Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор³².

Присматриваясь к этим мирным явлениям природы и к тихим разговорам людей, он стал чувствовать, что и счастье может он постигнуть на земле, и в небесах видит Бога. Счастье возможно, только надобно сберечь способность быть счастливым, а если она утрачена, следует довольствоваться пониманием счастья: так переиначился теперь прежний взгляд поэта. Из этого признания возможности счастья и из сознания своей личной неспособности к нему и слагалась грусть Лермонтова, какой проникнуты стихотворения последних шести-семи лет его жизни.

Теперь может показаться странным и непонятным процесс, которым развивалось поэтическое настроение Лермонтова. Это развитие, конечно, направлялось особенностями личного характера и воспитания поэта и характером среды, из которой он вышел и которая его воспитала. Изысканно тонкие чувства и мечтательные страдания, через которые прошла поэзия Лермонтова, прежде чем нашла и усвоила свое настоящее настроение, теперь на многих, пожалуй, произведут впечатление досужих затей старого барства, и нужно уже историческое изучение, чтобы понять их смысл и происхождение. Но самое настроение этой поэзии совершенно понятно и без исторического комментария. Основная струна его звучит и теперь в нашей жизни, как звучала вокруг Лермонтова. Она слышна в господствующем тоне русской песни — не веселом и не печальном, а грустном. Ее тону отвечает и обстановка, в какой она поется. Всмотритесь в какой угодно пейзаж русской природы: весел он или печален? Ни то, ни другое: он грустен. Пройдите любую галерею русской живописи и вдумайтесь в то впечатление, какое из нее выносите: весело оно или печально? Как будто немного весело и немного печально: это значит, что оно грустно. Вы усиливаетесь припомнить, что где-то было уже выражено это впечатление, что русская кисть на этих полотнах только иллюстрировала и воспроизводила в подробностях какую-то знакомую вам общую картину русской природы и жизни, произведшую на вас то же самое впечатление, немного веселое и немного печальное, — и вспомните «Родину» Лермонтова. Личное чувство поэта само по себе, независимо от его поэтической обработки, не более как психологическое явление. Но если оно отвечает настроению народа, то поэзия, согретая этим чувством, становится явлением народной жизни, историческим фактом. Религиозное воспитание

нашего народа придало этому настроению особую окраску, вывело его из области чувства и превратило в нравственное правило, в преданность судьбе, т. е. воле Божией. Это — русское настроение, не восточное, не азиатское, а национальное русское. На Западе знают и понимают эту *резиньяцию*; но там она — спорадическое явление личной жизни и не переживалась как народное настроение. На Востоке к такому настроению примешивается вялая, безнадежная опущенность мысли и из этой смеси образуется грубый психологический состав, называемый фатализмом. Народу, которому пришлось стоять между безнадежным Востоком и самоуверенным Западом, досталось на долю выработать настроение, проникнутое надеждой, но без самоуверенности, а только с верой. Поэзия Лермонтова, освобождаясь от разочарования, навеянного жизнью светского общества, на последней ступени своего развития близко подошла к этому национально-религиозному настроению, и его грусть начала приобретать оттенок поэтической резиньяции, становилась художественным выражением того стиха молитвы, который служит формулой русского религиозного настроения: *да будет воля Твоя*. Никакой христианский народ своим бытом, всю свою историю не прочувствовал этого стиха так глубоко, как русский, и ни один русский поэт доселе не был так способен глубоко проникнуться этим народным чувством и дать ему художественное выражение, как Лермонтов.





Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ

Герой безвременья

II

Не надо быть последователем Карлейля¹ с его культом «героев», чтобы признать факт существования людей, по самой природе своей призванных вести других за собой, стоять впереди других. Это, однако, отнюдь не непременно благодетели человечества (как думал Карлейль), или своей родины, или просто окружающих людей. Они могут быть и таковыми, но точно так же могут представлять собою исходные пункты огромных зол, потому что могут вести за собою толпу на злое дело и быть, по старинному образному выражению, настоящими «бичами Божиими». Став на эту точку зрения, мы должны допустить в прирожденных властных людях или героях возможность значительных умственных и нравственных изъянов: зло, ими распространяемое, очевидно, составляет результат либо ошибочного понимания, узкости кругозора, односторонности мысли, вообще какого-нибудь умственного недостатка, либо нравственной извращенности, недостатка нравственного. И действительно, история свидетельствует, что во главе того или иного движения, энергически воздействуя на своих современников, соотечественников, соплеменников, сотрудников, сотоварищей, становятся иногда люди ограниченные, а иногда жестокие, мелочно самолюбивые, развратные. Обращаясь к самому понятию героя как вожака, как первого в своем роде человека, которому безотчетно повинуются или за которым безотчетно следуют другие, мы увидим, что добродетели могут его и не украшать, они не составляют необходимой его принадлежности. Быть может, единственное нравственное качество, безусловно необходимое «герою», есть смелость. Но и то, это такое качество, которому нелегко точно указать место в ряду добродетелей. Некоторые выдающиеся умственные качества — если не глубокий ум и широкий полет мысли, то, по крайней мере,

быстрота соображения, известный такт в сношениях с людьми, известные таланты, — по-видимому, обязательны для прирожденных властных людей. Не говоря, однако, о том, что обязательный минимум их умственных сил может быть, при известных условиях, вовсе незначителен, нетрудно видеть, что центр тяжести «героя», во всяком случае, лежит не в области ума. Герой есть прежде всего представитель инициативы, человек почина, первого шага, энергической воли и мгновенной или постоянной решимости. Все остальное, как в его собственной личности, так и в характере принятого им дела, есть сцепление побочных обстоятельств: герой может быть ума гениального или посредственного, блистать добродетелями или грязнуть в пороках, равным образом и дело его может быть велико или ничтожно, благотворно или вредоносно. Все это, разумеется, может иметь чрезвычайно важное значение с разных других точек зрения; но когда мы хотим выделить основные, типически необходимые черты героя, то на первом месте должна быть поставлена его роль человека, дерзающего совершить то, перед чем другие колеблются, и затем превращающего это колебание в покорность. У героя, с одной стороны, и у следующих за ним или повинующихся ему — с другой, должна быть некоторая общая почва, иначе невозможно было бы их взаимодействие; в состав этой общей почвы могут входить разнообразные умственные и нравственные элементы. Но затем есть нечто, резко отделяющее героя от толпы, резко выдвигающее его вперед. Это нечто состоит в том, что герой дерзает и владеет. Дерзать и владеть есть такая же специфическая внутренняя потребность героя, как потребность творчества в поэте или потребность философского обобщения в мыслителе. В какие бы условия ни был поставлен прирожденный властный человек, он, как паук паутину, бессознательно, инстинктивно плетет сеть для уловления и подчинения себе людских сердец — удачно или неудачно для себя лично, на благо или во вред другим.

Если мы будем искать в лермонтовской поэзии ее основной мотив, ту центральную ее точку, которая всего чаще и глубже занимала поэта и к которой прямо или косвенно сводятся если не все, то большинство его произведений, найдем ее в области героизма. С ранней молодости, можно сказать с детства, и до самой смерти мысль и воображение Лермонтова были направлены на психологию прирожденного властного человека, на его печали и радости, на его судьбу, то блестящую, то мрачную. Следы этого преобладающего и всю поэзию Лермонтова окрашивающего интереса не так заметны в лирике, потому что сюда вторгаются разные мимолетные

впечатления, которые, на мгновение всецело овладев поэтом, отступают потом назад, чтобы более уже не повторяться или даже уступить место совершенно противоположным настроениям. Мы уже видели образчик этой переменчивости настроений во внезапной вспышке шотландского патриотизма². Что же касается настоящего русского патриотизма Лермонтова, то достаточно сравнить стихотворения «Опять, народные витии...» и «Родина» («Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Резкая разница между этими двумя стихотворениями естественно объясняется лежащим между ними десятилетним промежутком (1831 и 1841 гг.)³, в течение которого поэт вырос до неузнаваемости. Однако и в лирике, среди этих внезапных, быстро гаснущих вспышек и противоречий, объясняемых естественным ходом развития, вышеуказанный основной мотив дает себя знать постоянно, так что и здесь помимо него трудно подвести итоги лермонтовской поэзии. Но в поэмах, повестях и драмах дело, во всяком случае, яснее.

Нечего и говорить о «Демоне». Этот фантастический образ существа, когда-то дерзнувшего совершить высшее, единственное в своем роде преступление — восстать на самого Творца и который затем в течение веков «не встречал сопротивления» в подвластных ему миллионах людей, — этот образ достаточно всем знаком и достаточно ясно говорит сам за себя. Достоин внимания и упорство, с которым Лермонтов работал над «Демоном», постоянно его исправляя и дополняя. Одновременно с первоначальным очерком «Демона» писалась прозаическая повесть, неоконченная, оставшаяся даже без заглавия. Позднейшие издатели дают ей название «Горбун», или «Горбач Вадим»⁴. Герой этой повести есть тот же Демон, только лишенный фантастических атрибутов и притом физически безобразный. Он, как Демон, богохульствует, как Демон, переполнен ненависти и презрения к людям, как Демон, готов отказаться от зла и ненависти, если его полюбит любимая женщина. А главное, Вадим, как Демон, имеет таинственную власть над людьми. Эта черта обрисовывается на первой же странице повести, когда Вадим появляется в толпе нищих у монастырских ворот. «Его товарищи не знали, кто он таков, но сила души обнаруживается везде: они боялись его голоса и взгляда, они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона, но не человека». Горбач Вадим «должен бы был родиться всемогущим или вовсе не родиться». Он был «дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий». Любопытно описание глаз Вадима: «Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинствен-

ному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм».

«Горбун» есть совершенно детская вещь, переполненная насыщенными описаниями и невозможными трескучими эффектами, которые особенно бросаются в глаза благодаря прозаической форме повести; прелесть и сила даже юношеского лермонтовского стиха, конечно, много бы ее скрасили. Но тем поразительнее разбросанные в повести отдельные замечания, наблюдения, сопоставления, которые сделали бы честь и вполне зрелому уму. Что же касается черт прирожденного властного человека, то мы встречаем их и в самом зрелом из крупных произведений Лермонтова — в «Герое нашего времени». Печорин говорит о себе: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути. Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде; ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает. Возбуждать к себе чувства любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» Любимая женщина пишет Печорину: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин — не потому, чтобы ты был лучше их, о нет! Но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым». Печорин и сам задумывается: «Одно мне было всегда странно: я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? Оттого ли, что я никогда очень ничем не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?»

В юношеской драме «Испанцы» главное действующее лицо, молодой Фернандо, характеризуется иезуитом Соррини так: «Повеса он большой и пылкий малый, с мечтательной и буйной головой. Такие люди не служить родились, но всем другим приказывать». В «Menschen und Leidenschaften» Заруцкий говорит о герое драмы: «Волин был удалый малый: ни в чем никому не уступал —

ни в буйнстве, ни в умных делах и мыслях: во всем был первым, и я завидовал ему». Герой неоконченной стихотворной повести «Литвинка» — «повелевать толпе был приучен». Измаил-Бей — «повелитель, герой по взорам и речам». Он принадлежит к числу «детей рока», которые «в море бед, как вихри их ни носят, пособий от рабов не просят, хотят их превзойти в добре и зле, и власти знак на гордом их челе». В «Фаталисте», как только Вулич обнаруживает из ряда вон выходящую решимость, готовясь совершить безумно рискованный шаг, происходит следующая сцена: «Он знаком пригласил нас сесть кругом. Молча повиновались ему: в эту минуту он приобрел над нами какую-то таинственную власть».

И т. д. Я мог бы еще увеличить число этих выписок, но и приведенного довольно, чтобы видеть, какое пристальное внимание уделял Лермонтов во все периоды своей жизни той странной власти, которую обнаруживают некоторые люди, «не имея на то никакого положительного права». Но он не просто отмечал факт этой власти. Он с ранней юности анализировал его, взвешивал его значение, делал из него выводы, иногда несколько смутные, а иногда поразительные по глубине мысли. В этом отношении особенно замечательна вышеупомянутая, мало обращающая на себя внимание и, кажется, даже не во все новые издания вошедшая повесть «Горбун». Мне случалось слышать мнение, что это вещь, совершенно недостойная Лермонтова, а потому и внимания не стоящая. Это и справедливо, если иметь в виду только художественную форму. Но и по замыслу, и по общему содержанию, и по блескам оригинальной мысли «Горбун» есть произведение лермонтовское по преимуществу, если можно так выразиться, хотя Лермонтову было всего шестнадцать лет, когда он писал его⁵. Местами слишком недетское содержание, заключенное в совершенно детскую форму изложения, производит даже неприятное впечатление чего-то старообразного. Становится даже как будто жалко автора, который, будучи так явно ребенком, вместе с тем так много передумал и перечувствовал.

Между прочим, шестнадцатилетний автор замечает: «Теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много». Это скорбное замечание на всю жизнь осталось руководящим для Лермонтова. Им определяются существеннейшая часть содержания его поэм, драм и повестей, характер его лирики и, наконец, бурные волны его собственной жизни. В развитии этой темы он достигал и непревзойденных вершин художественной красоты, и, я решаюсь сказать, предчувствия научной точности в постановке соотносящихся вопросов.

Неудивительно, что юное воображение пленяется каким-нибудь Измаил-Беем, красавцем в живописном костюме, скачущим на борзом коне среди грандиозной кавказской природы или врубающимся в ряды неприятелей, привлекающим все женские взоры, мстящим по-рыцарски — лицом к лицу и при дневном свете. Здесь все красиво, изящно, благородно. Но Вадим — что в нем пленительного? Он — горбатый, уродливый, грязный нищий, он зол и жесток, он, терпеливо выжидая часа мести, холопствует, терпит побои, ругательства. К чему и чем может в нем прилипнуть юная душа, полная образов и картин художественной красоты? А между тем Лермонтов, тщательно отмечая каждую черту физического безобразия Вадима и каждое его злое побуждение, явно находит в себе симпатичные этому злему уроду струны и, не обинуясь, называет его «великой душой». Полная зрелость мысли и бесповоротная убежденность сказались в той смелости, с которой юный Лермонтов вселил «великую душу» в такое, по-видимому, во всех отношениях неприятное существо, как Вадим. Для этого надо твердо знать, в чем состоит величие души, и твердо верить в свое знание. Мы на каждом шагу видим, что литераторы, набившие себе руку в писании романов и повестей, литераторы чрезвычайно искусные, которые справедливо постыдились бы подписаться под такой детской вещью, как «Горбун», норовят подкупить читателей, да и себя, в пользу своих героев их физической красотой и обилием добродетелей. Шестнадцатилетнему Лермонтову не нужно было этих подкупов и побочных поддержек. Он своим Вадимом точно нарочно хотел показать, что умеет абстрагировать, отвлечь «величие души» от всех посторонних примесей и предъявить его с такою ясностью и силой, что его не заслонят ни горб, ни порок. В чем же полагал юноша Лермонтов «величие души»? В одну особенно трудную минуту, когда Вадим убил по ошибке не того, кого хотел убить, «он, казалось, понял, что теперь боролся уже не с людьми, но с провидением, и смутно предчувствовал, что если даже останется победителем, то слишком дорого купит победу; но непоколебимая железная воля составляла все существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели».

Таков человек «великой души», он же и «герой» в смысле прирожденного властного человека, каким и является в повести Вадим. Мы увидим те ограничения, которые Лермонтов сам ставил такому беспощадно абстрактному пониманию «героя». А теперь заметим любопытную скептическую черту в изображении благородного красавца Измаил-Бея. Он, как мы видели, «повелитель, герой

по взорам и речам». Но одно время, при самом появлении в поэме этого горца, воспитанного в России, автор в нем сомневается: «...горе, горе, если он, храня людей суровых мненья, развратом, ядом просвещенья в Европе душной заражен! Старик для чувств и наслажденья, без седины между волос, зачем в страну, где все так живо, так беспокойно, так игриво, он сердце мертвое принес?» Скоро оказывается, однако, что первое же дуновение родины смело налет «разврата, яда просвещенья». Нищего и жестокого уroda Вадима «яд просвещенья» не коснулся, и юный автор в нем не сомневается. Арбенин (в «Маскараде») «изнемог под гнетом просвещенья» и сам над собой с горечью иронизирует: «Так! в *образованном* родился я народе: язык и золото — вот наш кинжал и яд!» Печорин излагает нечто в этом же роде. И по лермонтовской лирике там и сям перебегают блестящие искры отрицательного отношения к «глубоким познаниям», к «бремени познания», к «науке бесплодной».

Критика много умствовала по поводу этого странного на первый взгляд протеста против «просвещения», толкуя его вкривь и вкось. Между тем здесь не представляется никакой надобности умствовать, надо только уметь читать. Знаменитая «Дума» есть одно из самых ясных стихотворений Лермонтова, не допускающих двойного толкования. Поэт печально глядит «на наше поколение»: «...под бременем познания и сомненья, в *бездействии* состарится оно. К добру и злу постыдно равнодушны, в начале поприща мы вянем *без борьбы*; перед опасностью позорно малодушны и перед властью презренные рабы... Мы иссушили ум наукою *бесплодной*, тая завистливо от ближних и друзей надежды лучшие и голос благородный неверием осмеянных страстей». Еще недавно один критик хотел видеть в «Думе» выражение вековечного, в самой природе человека заложенного, безысходного разлада между разумом и чувством, которые, дескать, никогда и не могут примириться: вечно разум будет разъедать чувство холодом своего анализа, вечно чувство будет протестовать против этого холодного прикосновения⁶. Лермонтов, однако, ясно указывал исход: он видел его не в разуме и не в чувстве, а в третьем элементе человеческого духа — в воле, которая, комбинируя и разум, и чувство, повелительно требует «действия», «борьбы». Если бы, однако, «Дума» оказалась в этом отношении недостаточно убедительною и ясною, то за подтверждением и развитием указанной мысли дело не станет в других произведениях Лермонтова. Бесспорно, Лермонтову были знакомы муки противоречия между горячностью чувства и холодом разума. Жизнь

манила его к себе всею гаммою своих звуков, всем спектром своих цветов, а рано отточившийся нож анализа подрезывал цену всякого наслаждения. Отсюда — беспредметная тоска, проникающая некоторые из его стихотворений, тоска, характер которой иногда ему самому не ясен: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой, а он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой!» Иногда «смиряется души его тревога» под влиянием разных мимолетных впечатлений, но отлетают эти впечатления, и опять тоска. Однако среди всех этих колебаний, всех их переживая, держится тоже рано созревшее решение задачи жизни. Теоретически и в одинокой душе самого поэта решение готово: противоречие разума и чувства и все муки этого противоречия зависят от «бездействия», от отсутствия «борьбы». Найдите точку приложения для деятельности, и элементы мятущегося духа перестанут враждовать между собой. Но вопрос в том, возможно ли найти эту желанную и спасительную точку на практике? Возможно ли найти ее если не для всех людей сразу, то для тех прирожденно властных, для тех «героев», которые потом увлекут за собой и остальных? <...>

В «Фаталисте» Печорин смеется над старинными людьми, верившими, что светила небесные принимают участие «в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права». С нашей теперешней точки зрения смешны эти верования старинных людей. Но, говорит Печорин, зато «какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждения и гордости, без наслаждения и страха... неспособны к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья... не имея ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбой».

Если старинные верования, развеянные «ядом просвещенья», были так спасительны, то не попытаться ли вернуть их или хоть не притвориться ли верящими, что небесные светила принимают участие в наших делах и делишках? Так и думают трусы, лицемеры и ханжи. Если яд просвещенья отравляет нашу деятельную силу, то не заняться ли нам бездельничаньем в красивой позе безысходного разочарования и в эффектном костюме «нарядной печали»? ⁷ Так и думают кокетничающие гамлетики и гамлетизированные поросята⁸. Но Лермонтов слишком искренно и больно переживал волновавшие его вопросы, чтобы закрывать глаза на их колючие

стороны, и слишком жаждал деятельности, чтобы ограничиться нарядной печалью. Бывали и у него минуты слабости, оставившие свой след в его лирике. Но это именно только минуты слабости, за которые совершенно напрасно хватаются ханжи, лицемеры и трусы, с одной стороны, кокетничающие красивой позой — с другой. Всею своею жизнью и деятельностью Лермонтов самым ярким и резким образом ставит дилемму: или звон во все колокола, жизнь всем существом человека, жизнь мысли и чувства, претворяющихся в дело, или — «пустая и глупая шутка», в которой даже красивого ничего нет. Выбирайте любое. Такая решительная постановка вопроса вытекала из самых недр цельной и неделимой души Лермонтова. И он не переставал искать точки опоры для «действия», для «борьбы с людьми или судьбой», ибо в ней видел высший смысл жизни. <...>

III

С очень раннего возраста Лермонтова манила роль первого в своем роде человека, та власть, которая, не опираясь ни на какое «положительное право», тем не менее дает себя знать самым осязательным образом. Эти-то мечты он и объективировал в героях своих повестей, поэм, драм. Во всех героях повторяется, лишь слегка варьируясь, сам Лермонтов, каким он себя чувствовал или каким хотел бы быть.

Интересно, между прочим, заметить, что Лермонтов получил в юнкерской школе прозвище «Маёшка» и, очевидно, охотно носил эту кличку, потому что сам себя так называл в некоторых юнкерских стихотворениях. Прозвище «Маёшка» происходило от Мауеих, имени горбатого героя какого-то французского романа⁹, и Лермонтов получил его за свою сутуловатость и, вообще, нестройность стана. Быть может, этот физический недостаток, не слишком сильный, чтобы упоминание о нем было оскорбительно для самолюбивого юноши, но все-таки выделявший его, обращал на себя внимание и прежде, до поступления в юнкерскую школу. Быть может, он послужил одним из толчков для создания *горбача* Вадима. И если Вадим, при всем «величии души» своей, есть кровожадный злодей, так ведь около того же времени, когда создавалась эта неконченная повесть, юный поэт писал уже прямо о себе в одном из очерков «Демона»: «Как демон мой, я зла избранник»¹⁰. И в другом стихотворении: «Настанет день — и миром осужденный, чужой в родном краю, на месте казни, гордый, хоть презренный, я кончу жизнь мою, виновный пред людьми, не пред тобою, я твердо жду

тот час»¹¹. И еще в одном стихотворении: «Когда к тебе молвы рассказ мое название принесет и моего рожденья час перед полмиром проклянет, когда мне пищей станет кровь и буду жить среди людей, ничью не радуя любовь и злобы не боясь ничьей»¹² и т. д. Таким образом, сочиняя своего свирепого горбуна, Лермонтов и сам мысленно готов был совершать какие-то ужасные преступления, упиваться кровью, заслужить проклятия полмира. Весьма возможно, что в стихотворении «Предсказание», навеянном ужасами чумы, с одной стороны, и дуновением июльской революции — с другой, Лермонтов именно о себе говорил: «В тот день явится мощный человек, и ты его узнаешь; и поймешь, зачем в руке его булатный нож. И горе для тебя: твой плач, твой стон ему тогда покажется смешон, и будет все ужасно, мрачно в нем». Но в то же время Лермонтов «и Байрона достигнуть бы хотел»¹³. Этому вполне соответствует характеристика «детей рока» в «Измаил-Бее»: они «хотят их (“рабов”) превзойти в добре и зле, и власти знак на гордом их челе».

Конечно, много даже комически-ребяческого в этих мечтах о роли хотя бы и злодея, но великого, первого, властного, и Печорин прав, когда говорит: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают покончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками». Но Лермонтов был не из того материала, из которого делаются вечные титулярные советники. Он не в мечтах только, а и в действительности оказался способным «превзойти рабов в добре и зле» и носить «власти знак на гордом челе», хотя и не в тех грандиозных размерах, какие рисовались его юношескому воображению.

В немногочисленных, к сожалению, письмах Лермонтова, сохранившихся для потомства, мы постоянно наталкиваемся то на «мучения тайного сознания, что он кончит жизнь ничтожным человеком»¹⁴, то на сообщения противоположного свойства, которые он сам готов называть «хвастовством», проявлениями «самого главного его недостатка — суетности и самолюбия»¹⁵. В одном из писем к М. Лопухиной (1832 г.), извещающем о переходе из Московского университета в юнкерскую школу, вставлено стихотворение личного характера, которое оканчивается так:

Ужасно стариком быть без седин!
Он равных не находит; за толпою
Идет, хоть с ней не делится душою:
Он меж людьми ни раб, ни властелин,
И все, что чувствует, — он чувствует один¹⁶.

Это чрезвычайно характерные строки. 18-летний юноша не находит себе равных, а так как затем остаются только положения раба, которым он быть не хочет, и властелина, которым он быть не может, то он становится вне общества в полном одиночестве. Так оно и было с Лермонтовым в университете. Как видно из записок его товарища Вистенгофа, поэт держал себя от всех в стороне, пренебрежительно и заносчиво. Вистенгоф рассказывает, между прочим, как он однажды обратился к Лермонтову с очень простым вопросом и как тот отвечал ему дерзостью. При этом, «как удар молнии сверкнули его глаза; трудно было выдержать этот насквозь пронизывающий, неприветливый взгляд»¹⁷. О необыкновенных глазах Лермонтова упоминают и другие современники. Так, Панаев вспоминает, что у него были «умные, глубокие, пронзительные черные глаза, невольно приводившие в смущение того, на кого он смотрел долго. Лермонтов знал силу своих глаз и любил смущать и мучить людей робких и нервических своим долгим и пронзительным взглядом»¹⁸. Читатель благоволит припомнить описание глаз горбача Вадима.

Презрительное отношение Лермонтова к университетским товарищам было совершенно неосновательно, так как это было время пребывания в Московском университете таких людей, как Станкевич, Герцен, Белинский. Надо думать, что Лермонтов, уже тогда считавший себя «океаном», в котором «надежд разбитых груз лежит»¹⁹, даже не попытался взглянуть в товарищей сколько-нибудь пристально и не то, что предпочел им светское общество, как, по-видимому, думает Вистенгоф²⁰, а просто не выходил из этого светского общества, близкого ему по воспитанию и родственным связям. Да и слишком недолго пробыл Лермонтов в университетской среде.

Причины, по которым Лермонтов променял университет на юнкерскую школу, не совсем ясны. По-видимому, главный мотив состоял в нетерпеливом желании поскорее покончить со школой вообще, поскорее выйти в открытое море жизни. Во всяком случае, в юнкерской школе оказалось больше простора для осуществления тогдашней, частью бессознательной, а частью и сознательной программы Лермонтова: всех превзойти в добре и зле и носить власти знак на гордом челе. Здесь товарищи по школе были в большинстве случаев вместе с тем и товарищами в светском смысле, по своему общественному положению, воспитанию, привычкам. Здесь было, следовательно, больше той общей почвы, без которой никакой «герой» не может исполнять свою функцию — дерзать и вла-

деть. И мы видим действительно, что Лермонтов, державшийся в университете от всех в стороне, пораженный товарищей своею угрюмою сосредоточенностью и серьезностью, в школе с первых же шагов старается стать, так сказать, в одну линию с другими, но, по возможности, впереди всех. «Старик без седин»²¹ становится во главе детских шалостей и слишком недетского разгула, из молодчества скачет на необъезженной лошади и платится за это повреждением ноги, связывает шомпола в узлы, соперничая с первым силачом школы²², и, наконец, решительно превосходит всех в сочинении непристойных, цинических стихов вроде «Петергофского праздника» или «Уланши».

Всем этим Лермонтов удовлетворял своей потребности дерзать и владеть, заложенной в него самую природою вместе с поэтическим даром. Были в нем и соответственные этой потребности силы, но какое пошлое и мерзостное приложение получали эти силы! Нельзя без отвращения читать «Уланшу», и, право, ничего не потеряли бы читатели и почитатели Лермонтова, если бы эти мерзости не печатались в изданиях его сочинений даже отрывками. Однажды разгульная компания молодых офицеров, едучи из Царского Села в Петербург, вздумала дать себе шуточные прозвища, именуясь которыми и записалась у городской заставы. Один назвался молдаваном Болванешти, другой — итальянцем Глупини, третий — маркизом Глупиньоном и т. д. Но одному из компании показалось, должно быть, этого мало: он назвался двойной фамилией и записался «российским дворянином Скот-Чурбановым». Это был Лермонтов...²³

К счастью, в Лермонтове было еще нечто, кроме потребности и силы всех превзойти, безразлично в добре ли или зле. Любуясь на непреклонный героизм горбача Вадима, на величие его души, он, однако, замечает: «Какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если бы это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем. Какая слава, если бы, например, он родился в Греции, когда турки угнетали потомков Леонида... А теперь?... Разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет, и презрение к самому себе, горькое презрение, обвилось, как змея, вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима все заключалось в его сердце».

Это презрение к себе было знакомо и самому Лермонтову. В письмах к М. Лопухиной из юнкерской школы он то с напускным цинизмом

как бы хвалится своими настоящими и будущими недостойными похождениями, то тут же, рядом, с явным отчаянием, дает этим похождениям ту именно цену, которой они стоят. Так, в июне 1833 г. он пишет: «Я, право, не знаю, каким путем идти мне, путем ли порока или пошлости. Оно, конечно, оба эти пути часто приводят к той же цели. Знаю, что вы станете увещевать, постараетесь утешить меня, — было бы напрасно! Я счастливее, чем когда-нибудь, веселее любого пьяницы, распевающего на улице. Вас коробит от этих выражений; но, увы! — скажи, с кем ты водишься, и я скажу, кто ты таков!»²⁴ В августе того же года: «Через год я офицер! И тогда, тогда... Боже мой! если бы вы знали, какую жизнь я намерен повести! О, это будет восхитительно! Во-первых, чудачества, шалости всякого рода и поэзия, залитая шампанским. Я знаю, что вы возопиете, но, увы! пора моих мечтаний миновала; нет больше веры, мне нужны чувственные наслаждения»²⁵. В 1834 г.: «Милый друг! что бы ни случилось, я все буду называть вас этим именем: иначе мне придется порвать последние нити, связывающие меня с прошедшим, а этого я не хотел бы ни за что на свете, потому что моя будущность, блистательная по-видимому, в сущности — пошлая и пустая. Нужно вам признаться, с каждым днем я все больше убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет»²⁶. Произведенный в офицеры, Лермонтов, оглядываясь назад, называет в одном письме время пребывания в юнкерской школе «страшными годами»²⁷. И действительно, это были страшные годы, несмотря на их слишком веселый разгул или, вернее, именно вследствие этого разгула. Лермонтов был на волосок от окончательного погружения в омут пошлости, но, отдаваясь этому течению, по-видимому, с легким сердцем, хорошо знал его цену. Кроме писем к Лопухиной, в которых слышится отчаянный и тоскливый стон, мы имеем еще свидетельства его товарищей по школе, что, открыто стремясь к первенству во всяких шалостях и пошлостях, он втайне молился какому-то другому Богу. Так, Меринский рассказывает: «В то время Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения, но только немного и немногим показывал из написанного» («Атеней» 1858 г., № 48, «Воспоминание о Лермонтове») ²⁸. В воспоминаниях, напечатанных в фельетоне «Русского мира» 1872 г. (№ 205), говорится: «По вечерам, после учебных занятий, поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться не замеченным товарищами»²⁹.

Немудрено, что при таких обстоятельствах мрачные мысли все больше и больше накопились в голове юноши, в придачу к тем,

которые уже осели в нем от тяжелых впечатлений детства, а может быть, кроме того, и от слишком раннего проникновения в мрачную поэзию Байрона. Как у Вадима, змея, обвившаяся вокруг его сердца, обвивалась и вокруг вселенной, гнетущая мысль о собственном ничтожестве разрасталась в мысль о ничтожестве жизни. Но натура «героя» брала свое, потребность дерзать и владеть искала случая удовлетворить себя чем бы то ни было.

Только что произведенный в офицеры, Лермонтов пишет Лопухиной: «Я теперь бываю в свете для того, чтобы меня знали, для того, чтобы доказать, что я способен находить удовольствие в *хорошем обществе*... Ах!.. я волочусь и, вслед за объяснением в любви, говорю дерзости. Это еще забавляет меня несколько, и хотя это не совсем ново, зато не все так делают. Вы думаете, что за такие подвиги меня гонят прочь? О, нет! совсем напротив: женщины уж так сотворены. Я начинаю приобретать над ними власть»³⁰.

Итак, женщины — вот куда направится теперь жажда дерзать и владеть. Известно, что Лермонтов был, по его собственному показанию, влюблен десяти лет, чему придавал какое-то особенное значение³¹, и затем в детстве и ранней юности еще не раз подвергался припадкам нежной страсти. Понятно, что все эти увлечения должны были быть несчастны. Барышни, к которым пылал любовью Лермонтов, либо издевались над ним, либо охотно слушали страстные или сентиментальные речи не по летам развитого, остроумного влюбленного мальчика, но потом выходили замуж или переносили свою благосклонность на более взрослых поклонников. А в сердце самолюбивого мальчика, уже мечтавшего о роли великого человека, эти «измены» отзывались страшною болью. Надо заметить, что любовь для Лермонтова была всегда чем-то отличным от любви, как ее обыкновенно понимают и чувствуют. Она для него так или иначе, иногда неясными для него самого нитями, связывалась все с тою же жаждою дерзать и владеть или, по крайней мере, стояла рядом с ней. В одной из его юношеских тетрадей есть заметка, озаглавленная: «Мое завещание (про дерево, под которым я сидел с А. С.)». Заметка оканчивается так: «Похороните мои кости под этой сухой яблоней, положите камень, и пускай на нем ничего не будет написано, если одного имени моего не довольно будет доставить ему бессмертие»³², — бессмертие, то есть загробное владение вниманием и сердцами людей. Печорин, говоря о наслаждении власти, подчеркивает в особенности власть над женским сердцем. Измаил-Бей, этот «повелитель, герой по взорам и речам», есть вместе с тем

покоритель женских сердец: «Для наших женщин в нем был яд! Воспламенив воображение, повелевал он без труда». С другой стороны, Демон и Вадим готовы примириться с жизнью и отказаться от своей грозной властной роли, если их полюбят — одного Тамара, другого Ольга. Выходит, что это как бы эквиваленты, легко замещающие друг друга. В «Горбаче Вадиме» есть одно место, в котором смутная мысль о какой-то эквивалентности любви и власти выражена настолько ясно, насколько это возможно для смутной мысли. Я выпишу это любопытное место целиком, без всяких пропусков. Сказав, что Юрий сразу стал близок и понятен Ольге, юный автор продолжает:

«Нельзя сомневаться, что есть люди, имеющие этот дар, но им воспользоваться может только существо избранное, существо, которого душа создана по образцу их души, которого судьба должна зависеть от их судьбы... и тогда эти два создания, уже знакомые прежде рождения своего, читают свою участь в голосе друг друга, в глазах, в улыбке... и не могут обмануться... и горе им, если они не вполне доверятся этому святому, таинственному влечению... оно существует и должно существовать, вопреки всем умствованиям людей ничтожных, иначе душа брошена в наше тело для того только, чтобы оно питалось и двигалось... Что такое были бы все цели, все труды человечества без любви? И разве нет иногда этого всемогущего сочувствия между народом и царем? Возьмите Наполеона и его войско! долго ли они прожили друг без друга?»

Повторяю, я не пропустил ни одного слова; поворот мысли от любви к отношениям Наполеона и его войска является полною неожиданностью, и, вероятно, для самого юного поэта связь между этими двумя родами человеческих отношений была не совсем ясна; он ее лишь чувствовал в себе, в своей собственной природе.

Из юношеских любовных увлечений Лермонтова наиболее известностью пользуется его роман с Хвостовой, урожденной Сушковой. Она сама рассказывает этот роман в своих «Записках», и хотя рассказ ее вызвал сомнения и опровержения в частностях³³, но в общем фактическая его часть подтверждается самим Лермонтовым³⁴. Про свое в высшей степени недостойное поведение в этом деле он рассказывает в письме к Верещагиной и, кроме того, целиком воспроизвел его в неоконченной повести «Княгиня Лиговская». 15-летним мальчиком Лермонтов очень увлекался Сушковой, которая была несколькими годами старше его, а она забавлялась этою любовью, причем, по-видимому,

несколько не щадила самолюбия будущего знаменитого поэта. Через несколько лет они встретились опять, и в Лермонтове, все-таки еще совсем молодом человеке, нашлось достаточно силы и желания дерзнуть и владеть, чтобы победить когда-то смеявшуюся над ним гордую красавицу, победить и компрометировать. Кроме непосредственного удовольствия, которое доставляла ему эта игра, она ему была нужна, по его собственному выражению, как «пьедестал». Он хотел играть роль в петербургском светском обществе, быть замеченным и, по его оправдавшемуся расчету, это удобнее всего было достигнуть громким, даже, пожалуй, скандальным романом. Все было пущено для этого в ход, вплоть до подложных анонимных писем. И Лермонтов понимал, что он делает дурное, злое дело. О герое «Княгини Лиговской», который проделывает с Негуровой все то, что сам Лермонтов проделал с Сушковой, говорится: «Ему надобно было, чтобы поддержать себя, приобрести то, что некоторые называют светскою известностью, то есть прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается. В нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций, значит почти: он выиграл столько-то сражений». Таким образом, Лермонтов отлично понимал «бедность» общества, в котором желал блистать, равно как и значение «светской известности». Что же касается собственно Сушковой, то безжалостное издевательство над ней оправдывалось в его глазах мстью. Он писал: «...я мщу за слезы, которые пять лет тому назад заставляло проливать меня кокетство m-lle Сушковой. О, наши счеты еще не кончены! Она заставила страдать сердце ребенка, а я только мучаю самолюбие старой кокетки»³⁵. В большинстве любовных приключений Лермонтова чувственность, по всем видимостям, не играла никакой роли, и, во всяком случае, его гораздо больше занимали тонкие и сложные операции над сердцем женщины, самый процесс этих операций. В «Странном человеке» одно из действующих лиц объясняет задумчивость героя тем, что его занимает вопрос, «как заставить женщину любить или признаться в том, что она притворялась». В «Маскараде» Арбенин (между прочим, вспоминая о «власти, с которою, порой, казнил толпу он словом, остротой») с каким-то диким психическим сладострастием добивается от Нины признания в том, что она притворялась. Это уже игра виртуоза.

Печорин (в «Княгине Лиговской») «знал аксиому, что поздно или рано слабые характеры покоряются сильным и непреклонным, следуя какому-то закону природы, доселе необъяснимому». Знал,

конечно, эту аксиому и сам Лермонтов, и ему доставляло своеобразное наслаждение практически осуществлять ее при каких бы то ни было обстоятельствах, вполне сознавая мелочность, пошлость или даже преступность тех «пьедесталов», на которые ему приходилось иногда взбираться, чтобы оттуда дерзать и владеть. Только этим и объясняется его будто бы пристрастие к светскому обществу, за которое его так часто упрекали. Упреки эти, как известно, доходили до того, что, признавая огромный талант Лермонтова (его мало кто решался отрицать), его самого, как личность, совершенно вдвигали в толпу светских хлыщей и фатов, из которой, дескать, он выделялся разве только особенно несносным высокомерием и забиячеством, доходившим до бретерства. И много фактов, по-видимому, подтверждающих такой взгляд на Лермонтова. Даже Боденштедт, при всем своем глубочайшем уважении к нашему поэту, был неприятно поражен его личностью при первой встрече. Правда, на другой же день, при следующей встрече, это неприятное впечатление сгладилось, но и то Боденштедт находит возможным сказать только такие добрые слова: «Лермонтов вполне умел быть милым. Отдаваясь кому-нибудь, он отдавался от всего сердца, только едва ли это с ним часто случалось... Людей же, недостаточно знавших его, чтобы извинять его недостатки за его высокие, обаятельные качества, он скорее отталкивал, нежели привлекал к себе, давая слишком много воли своему несколько колкому остроумию. Впрочем, он мог быть в то же время кроток и нежен, как ребенок, и вообще в характере его преобладало задумчивое, часто грустное настроение»³⁶.

Все это прекрасно, конечно, но далеко все-таки не соответствует тем высоким требованиям, которые невольно ставятся поэту, обнаружившему в своих произведениях такую исключительную мощь и глубину. Одним талантом, как бы он ни был велик, нельзя объяснить эту огненную и вместе с тем глубокомысленную поэзию — она должна была быть порождением, кроме таланта, еще из ряда вон выходящего ума и великого духа вообще. К счастью, на этот счет имеется показание, может быть, компетентнейшего из современников Лермонтова.

В свете Лермонтов все больше и больше преуспевал, уже не нуждаясь более в низменной спекуляции за счет прекрасных девиц. Стихи на смерть Пушкина, ссылка на Кавказ, дуэль с Барантом, новая ссылка — все это приковало к особе молодого офицера внимание светского общества, — внимание, частью почтительное, частью злобное. Одновременно шли и успехи в литературе. Он по-

знакомился кое с кем из писателей, между прочим с Белинским, которого, однако, приводил в смущение отсутствием серьезности. По словам Панаева в «Литературных воспоминаниях», Белинский решительно недоумевал. Он говорил: «Сомневаться в том, что Лермонтов умен, было бы довольно странно, но я ни разу не слышал от него ни одного умного и дельного слова; он, кажется, нарочно щеголяет светской пустотой». Панаев, с своей стороны, прибавляет, что, «действительно, Лермонтов как будто щеголяет ею, желая еще примешивать к ней иногда что-то сатанинское и байроническое: пронзительные взгляды, ядовитые шуточки и улыбочки, страсть показать презрение к жизни, а иногда даже и задор бретера»³⁷. Мимоходом заметим: это слова Панаева; что же касается сообщаемых им фактов, то, собственно, в них довольно мудроно усмотреть щегольство светскою пустотой. Факты очень, впрочем, скудные. Панаев рассказывает, как однажды Лермонтов ни с того ни с сего долгим взглядом своих пронзительных черных глаз смутил некоего Языкова и даже заставил его выйти из комнаты в сильном нервном раздражении³⁸. Рассказывает еще об отношениях Лермонтова к Краевскому, тогда еще только начинавшему свое издательское поприще: они были «на ты» и Лермонтов позволял себе всякие школьничества с Краевским и разбрасывал его бумаги по полу, производил в его кабинете всяческую кутерьму и раз даже опрокинул его самого со стулом³⁹. Быть «на ты» с Краевским и школьничать в его кабинете, — это едва ли признаки щегольства великосветскостью. Рассказывает, однако, Панаев и еще один факт, в высшей степени интересный, а именно восторг Белинского, когда ему удалось наконец поговорить с Лермонтовым по-человечески. Случилось это в ордонанс-гаузе, где Лермонтов сидел под арестом за дуэль с Барантом. Белинский восторженно рассказывал Панаеву об этом свидании. <...> Письмо Белинского (к Боткину), в котором он говорит о своем свидании с Лермонтовым, было напечатано г. Пыпиным в его почтенном труде «Белинский, его жизнь и переписка» и затем неоднократно цитировалось в журналах. <...>

Белинский писал: «Недавно был я у Лермонтова в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух!» И далее: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему, он улыбнулся и сказал: “Дай Бог!” Боже мой, как он ниже меня по своим понятиям и как я бесконечно ниже его в моем

перед ним превосходстве! Каждое его слово — он сам, вся его натура, во всей глубине и целостности своей. Я с ним робок — меня давят такие целостные, полные натуры; я перед ним благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества»⁴⁰.

Наши художники-живописцы, вообще говоря, довольно равнодушны к русской литературе, и в особенности к ее истории. Но фигуры Лермонтова и Белинского достаточно, кажется, популярны и крупны, чтобы заинтересовать художника, и мудро найти тему для картины более благодарную, чем это собеседование великого критика и великого поэта в ордонанс-гаузе. Представьте себе Лермонтова с привычно насмешливым складом губ и пронзительными черными глазами, от взгляда которых смущаются те, на кого он смотрит. Смущается, может быть, и Белинский, что не мешает ему, однако, «упорствуя, волнуясь и спеша»⁴¹, в горячей речи отстаивать свои «понятия». Он твердо уверен в истинности и возвышенности этих понятий; но всем своим чутким и детски искренним существом чувствует, что в беседующем с ним гусарском поручике есть нечто, чего в нем самом нет и перед чем он должен преклониться...

IV

<...> Лермонтов шел в «свет», как на битву, хорошо подготовленный и вооруженный и соответственно вел себя там. Ходячее уподобление светских отношений Лермонтова и Пушкина решительно ни на чем не основано, кроме того чисто внешнего факта, что оба поэта вращались в большом свете и оба хотели в нем вращаться. Никогда Лермонтов не был и, насколько мы знаем его духовную физиономию, не мог быть в таких двусмысленных положениях по отношению к сильным мира, в каких не раз приходилось бывать Пушкину, никогда он ничего не просил, не получал, не брал на себя никаких поручений, никогда никаким покровительством не пользовался. Пушкину только случалось призывать на себя своими стихотворениями грозу, Лермонтов же делал, кажется, все возможное, чтобы создать вокруг себя постоянную атмосферу недовольства, вражды, ненависти.

В заметке, отнюдь не в пользу Лермонтова пристрастной, кн. А. И. Васильчиков говорит: «Лермонтов не принадлежал к числу разочарованных, озлобленных поэтов, бичующих слабости и пороки людские из зависти, что не могут насладиться запретным плодом; он был человек вполне своего века, герой своего времени: века и времени, самых пустых в истории русской гражданствен-

ности. Но, живя этой жизнью, к коей все мы, юноши 30-х годов, были обречены, вращаясь в среде великосветского общества, при давленном и кассированном после катастрофы 14-го декабря, он глубоко и горько сознавал его ничтожество и выражал это чувство не только в стихах “Печально я гляжу на наше поколение”, но и в ежедневных, светских и товарищеских своих сношениях. От этого он был вообще нелюбим в кругу своих знакомых в гвардии и в петербургских салонах; при дворе его считали вредным, неблагонамеренным и притом, по фронту, дурным офицером, и когда его убили, то одна высокопоставленная особа изволила выразиться, что “туда ему и дорога”. Все петербургское великосветское общество, махнув рукой, повторило это надгробное слово над храбрым офицером и великим поэтом»⁴².

<...> Вообще, взаимные отношения между поэтом и окружавшею его светскою средою были самые напряженные. Есть доля фактической правды даже в отдающем цинизмом замечании кн. Васильчикова, что если бы и не Мартынов, так все равно кто-нибудь другой рано или поздно убил бы Лермонтова⁴³. Последняя драма в жизни поэта, несмотря на свой, по-видимому, бессмысленно случайный характер, подготовлялась давно. Г. Висковатов сообщает со слов современников, что «многие» из бывших в то роковое лето в Пятигорске светских людей называли Лермонтова «ядовитой гадиной»⁴⁴. Эти благородные люди подговаривали молодого офицера Лисаневича вызвать поэта на дуэль, но Лисаневич объявил, что у него «не поднимется рука на такого человека»⁴⁵. У Мартынова поднялась... Все те резкие укоры, с которыми Лермонтов обращался к закулисным виновникам смерти Пушкина, вполне приложимы и к обществу, выдвинувшему Мартынова. Но надо все-таки признать, что сам Лермонтов был отнюдь не невинен в той атмосфере вражды и ненависти, которая вокруг него создавалась. По свидетельству всех, оставивших какие-нибудь воспоминания о Лермонтове, как людей, благорасположенных к нему, так и не расположенных, немногие из его знакомых пользовались его искреннею и нежною привязанностью, а ко всем остальным он относился презрительно, заносчиво, враждебно, точно нарочно изыскивая предлоги к неприятностям и открытым столкновениям.

Мы поймем это, разумеется, неприятное для окружающих, поведение, припомнив слова Печорина: «Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым и вдруг одним толчком опрокинуть все

огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью». Странная задача, странное понятие о «жизни»! Но такого рода странностями переполнена, можно сказать, жизнь как самого Лермонтова, так и действующих лиц его произведений. И во всех этих странностях виден все тот же человек, страстно жаждущий деятельности, именно в смысле психического воздействия на людей, задающий себе разнообразные, утонченно сложные задачи этого рода.

Действовать, бороться, покорять сердца, так или иначе оперировать над душами ближних и дальних, любимых и ненавидимых — таково призвание или коренное требование натуры всех выдающихся действующих лиц произведений Лермонтова, да и его самого. Им было бы совершенно дико и непонятно то преувеличенное почтение к мысли, идее, теории, которое получило такое яркое выражение в знаменитом «я мыслю, следовательно, существую» Декарта⁴⁶, равно как и многие другие блестящие страницы истории философии. «Я мыслю» — из этого еще ничего не следует. Мысль, идея есть лишь зачаток действия и сама по себе отнюдь не может служить доказательством или мерилom существования. Существование самой мысли еще нуждается в доказательстве, которое дается лишь обнаружением ее в действии. Припомните слова Печорина: «Идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности; идеи — создания органические, их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие». Таков, по Лермонтову, естественный строй душевной жизни, и это воззрение весьма близко к тому, которое становится господствующим в современной психофизиологии. Лермонтов дошел до него не путем логических выкладок или систематического изучения; он прочел его готовым в своей собственной душе, которой была инстинктивно противна половинчатая жизнь замкнутой мысли, не завершенной действием. Столь же чуждо Лермонтову было и замкнутое, самодовлеющее художественное творчество. При всей его горячей любви и глубоком уважении к Пушкину, он никогда не подписался бы под известную поэтическую *profession de foi** своего старшего брата по искусству: «Не для житейского волненья... не для битв, мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв». Лермонтов желал, напротив, чтобы «мерный звук его могучих слов воспламенял бойца для битвы», чтобы его стих, «как Божий дух, носился над толпой и, отзыв мыслей благо-

* Исповеданием веры (фр.). — *Сост.*

родных, звучал, как колокол на башне вечевой, во дни торжеств и бед народных».

Но если естественный строй душевной жизни требует превращения мысли в действие, то в действительности мы видим постоянные нарушения этого закона. Неудивительно поэтому, что значительная часть лермонтовской поэзии отличается резко отрицательным тоном. На каждом шагу наталкивался он на разнообразные формы отлучения мысли от дела или дела от мысли и, оскорбленный в коренном требовании своей натуры, метал направо и налево свой «железный стих, облитый горечью и злостью». Нечего говорить о тех формах разлучения мысли и дела, которые могут быть сгруппированы под именем лицемерия. Вместе с другими большого роста людьми, освещающими путь человечества, Лермонтов клеймил, между прочим, и лицемерие, но не оно составляло специальный предмет его особенной вражды. «Теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много», — писал он, будучи еще юношей. Позже он печально глядит «на наше поколение», потому что «в бездействии состарится оно», потому что «мы вянем без борьбы», потому что «над миром мы пройдем без шума и следа, не бросивши векам ни мысли плодovitой, ни гением начатого труда». Заметьте эти выраженья; они не случайные красивые детища рифмы и ритма, как это часто бывает даже у высокоталантливых стихотворцев, а точное словесное отражение постоянной, излюбленной мысли поэта: мысль должна быть «плодовита», т. е. иметь осязательный результат, быть действительной мыслью, а труд, т. е. дело, должен быть начат гением. Это полный, законченный круговорот сил, и все, что становится поперек дороги превращению мысли в дело, все, разрывающее эти звенья единой цепи, больно и оскорбительно уязвляет поэта. Условия современной Лермонтову русской гражданственности, и в частности условия нашей печати, не позволяли ему быть очень определенным в указаниях на обстоятельства, препятствующие свободному превращению мысли в действие, но свободолюбивый дух ясно дает себя знать во всей его поэзии. «Ты хочешь знать, что делал я на воле?» — спрашивает Мцыри и отвечает: «жил». Но вольная жизнь дикаря, вырвавшегося из монастыря или плена, есть, конечно, не идеал Лермонтова, а только символ идеала или схематическое его изображение. В эту схему надо еще ввести многое, дикарю неизвестное, а Лермонтову дорогое. Лермонтов мог с завистью смотреть и на Мцыри, живущего полную жизнью в общении с природой, в битве с барсом и т. д.,

и на других своих героев, заимствованных из кавказской и более или менее отдаленной русской жизни, у которых мысль и действие сливаются в одно неразрывное целое. Но если это и был рай, то рай потерянный, и навсегда. Надо создавать новый рай, в котором, так сказать, пропорции первобытной, стародавней жизни были бы сохранены, но содержание жизни было бы обогащено всем истинно ценным, приобретенным на историческом пути от Хаджи Абрека, или купца Калашникова, или горбача Вадима до Лермонтова. Но как это сделать?

В Хаджи Абреке или в Вадиме Лермонтов ценит, конечно, не зверскую их жестокость, а лишь ту пропорциональность или эквивалентность мысли и дела, которой он тщетно искал вокруг себя, в своих современниках. Преступность кровопролития, равно как и вообще азбуку гуманизма он понимал уж, разумеется, не хуже других. Об этом свидетельствуют даже минуты его отчаяния в будущем человеческого рода, в одну из которых он написал замечательный, хотя и малозамечаемый «Отрывок»:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен...

Люди сгинут, и «наш прах лишь землю умягчит другим, чистейшим существам. Не будут проклинать они; меж них ни злата, ни чести не будет, станут течь их дни невинные, как дни детей; меж них ни дружбу, ни любовь приличья цепи не сожмут, и братьев праведную кровь они со смехом не прольют». А мы, люди, будем смотреть на этот «рай земли» из «бездны тьмы» и казнить завистью и тоской: «Вот казнь за целые века злодейств, кипевших под луной»⁴⁷.

Этот вопль повторяется, лишь в более мягкой форме, в часто цитируемых строках из «Валерика».

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно:
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?

А между тем об этой самой битве при Валерике Лермонтов писал одному из своих приятелей в таком тоне: «Нас было всего две тысячи пехоты, а их до шести тысяч, и все время дрались штыками. У нас

убыло 30 офицеров и 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте, — кажется, хорошо!.. Я вошел во вкус войны и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными»⁴⁸. Мало того, вскоре после битвы при Валерике мы видим Лермонтова чем-то вроде атамана шайки головорезов, предводителем сбродного партизанского «Лермонтовского отряда», во главе которого поэт проделывал настоящие фокусы отчаянной и совсем ненужной храбрости⁴⁹. Не уличить ли нам поэта в противоречии или не предоставить ли двум критикам доказывать — одному, что Лермонтов был любитель «бранной забавы», а другому, что он эту «забаву» ненавидел? Это возможно. Мало писателей, суждения о которых были бы столь разноречивы и противоречивы, как о Лермонтове. Есть критики и биографы, характеризующие Лермонтова как протестанта по преимуществу, и в особенности подчеркивающие в нем «с небом гордую вражду»⁵⁰; но находятся и такие, которые полагают, что девизом его жизни и деятельности могут служить смиренномудрые слова: «Да будет воля Твоя»⁵¹. Одни ищут и находят в Лермонтове черты казенного патриотизма с барабанным боем, другие указывают черты резко противоположные. Одни помещают поэта между небом и землей в костюме «нарядной печали» и красивого презрения к маленьким и непрочным земным делам; другие приписывают ему, напротив, даже особливую приземистость. И все это, при желании и некотором, весьма даже незначительном, искусстве может быть доказываемо и подтверждаемо цитатами или ссылками на биографические факты. С таким же правом можно бы было доказывать и то, что Лермонтов был врагом кровопролития, и то, что он был его апологетом. Дело, однако, в том, что, не говоря о преходящих настроениях минуты, на которых ничего не следует строить, Лермонтов, совершенно независимо от своих убеждений, высоко ценил самую убежденность, засвидетельствованную делом. Пусть Хаджи Абрек зверь, пусть Вадим еще больший зверь, но Лермонтов видит в нем «великую душу», хотя и жалеет, что его «геройское терпение, скорость мысли и решительность» пошли на дело зверской, личной мести. И многое простил бы он своим современникам, если бы видел в них готовность постоять хоть за что-нибудь с такою же непоколебимую решимостью, с какою Хаджи Абрек, Калашников или Вадим стоят за свое дело.

В числе причин этого недуга любопытен «яд просвещения». Видеть в этом указании какой-нибудь протест против науки, теоретического знания как такового — совершенно

неосновательно. Мимоходом сказать, школьное образование Лермонтова не было, конечно, значительно, но самостоятельно он, по-видимому, много учился, и не только в области изящной литературы, и не только в годы ранней юности. Так, в 1841 г., перед последней поездкой на Кавказ, он писал одному другу: «Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галя и множество других книг»⁵². Это свидетельствует о довольно широких и разносторонних чисто умственных интересах, и если «просвещение» является в глазах Лермонтова «ядом», то лишь в том смысле, что оно, при известных условиях, так сказать, парализует, подобно некоторым настоящим ядам, двигательные нервы, отнимает у них способность быть проводниками воли. И действительно, есть дозы и формы просвещения, которые, подмывая старые верования, служившие когда-то источником или импульсом деятельности, не дают взамен ничего нового и оставляют человека при голом скептицизме. Есть другие дозы и формы просвещения, которые делают мысль, идею, познание, теорию настолько преувеличенно привлекательными, что человек на них останавливается, не помышляя о претворении мысли в дело и теории в практику. Такое-то просвещение и есть, с точки зрения Лермонтова, яд.

Лермонтову казалось иногда, что и сам он отравлен этим ядом. Оно так и было до известной степени, но в несравненно большей мере его точил другой недуг. Он рассказал о нем словами Печорина: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому, что в душе моей я чувствую силы необъятные. Но я не угадал этого назначения, 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». Эта характеристика Печорина, сделанная им самим под диктовку Лермонтова, приложима и к Лермонтову, но с ограничениями. Ни из чего не видно, чтобы Лермонтов «навек утратил пыл благородных стремлений». Он умер слишком молодым, чтобы можно было делать подобные заключения, и все заставляет, напротив, думать, что он, в лице Печорина, слишком рано поставил на себе крест. Не совсем также верно, что он не угадал «своего назначения». Но зато вполне верно, что силы его были громадны и что эти силы тратились иногда на «приманки страстей пустых и неблагодарных». Исключительный размер сил Лермонтова сказался не только в его чарующей поэзии, совмещающей в своем содержа-

нии глубокую мысль и сильное чувство, а в своей форме — музыку стиха, живопись красок и пластику скульптуры. Исключительная сила выразилась и в житейских делах Лермонтова, даже в самых мелких и, прямо сказать, дрянных, нравственно безобразных. Нет имени его поведению в истории с Сушковой-Хвостовой, как мы ее знаем и от нее, и от него. Но, принимая в соображение его тогдашний мальчишеский возраст и житейскую, а в частности светскую, неопытность, нельзя все-таки не признать, что это — злая, бесспорно злая, работа, но работа недюжинной силы. И сила эта совершенно особенная, редкий дар природы, приносящий с собой иногда много добра, иногда много зла, — дар дерзать и владеть, сила психического воздействия на людей. Печать этой силы лежит на всей поэзии Лермонтова, но и помимо поэзии она всегда рвалась в нем наружу, требовала работы, стихийно искала себе точки приложения. Именно стихийно. Лермонтов, по самой натуре своей, не мог не подчинять себе людей, так или иначе играя на струнах их душ, то намеренно их очаровывая, то столь же намеренно доводя их до озлобления. В последние годы своей жизни Лермонтов мечтал о том, чтобы выйти в отставку и совсем отдаться литературе, — он думал издавать журнал⁵³. Мудрено гадать, чего мы лишились благодаря неосуществлению этого проекта. Мудрено гадать даже о том, удовлетворился ли бы сколько-нибудь сам Лермонтов тою литературною деятельностью, какая была возможна в его время. Но вся жизнь его протекла в условиях, совершенно неблагоприятных для приискания деятельности, сколько-нибудь его достойной, за исключением, разумеется, поэзии, в которую он и вкладывал свою уязвленную душу. Отсюда мрачные мотивы и мрачный тон этой поэзии. В придачу к тяжким впечатлениям детства, быть может и преувеличенным пылкостью воображения и болезненною чуткостью поэта, в пору сознательной жизни явилось еще нечто вроде мук Прометея, у которого печень вновь вырастает по мере того, как ее клюет коршун. Мы видим, что даже в юнкерской школе, среди веселого разгула и непристойных упражнений в поэзии, Лермонтов внутренне угрызался и тосковал. И так было всю жизнь. Становясь на Кавказе во главе чего-то вроде шайки башибузуков, он находил некоторое удовлетворение, которое сам сравнивает с ощущениями азартной игры; но это лишь увлечение минуты, за которым следует горькое раздумье и разочарование. Слепая сила его собственной природы стихийно побуждала его дерзать и владеть где бы то ни было и при каких бы то ни было обстоятельствах, а голос разума и совести клеймил эту жизнь печатью пошлости и пустоты. Но опять, при первом

удобном случае, при новой встрече с женщиной, при столкновении с новым обществом, жажда дерзать и владеть выступала вперед и опять голос разума и совести говорил: не то! не таково должно быть поле деятельности для «необъятных сил»! Немудрено, что в душе поэта вспыхивали зловещие огни отчаяния и злого, мстительного чувства. Немудрено, что жизнь казалась ему временами «пустою и глупою шуткой»...

Кн. Васильчиков прав, говоря, что то было время «самое пустое в истории русской гражданственности», и указывая на «придавленность общества после катастрофы 14-го декабря». Но он не прав, называя Лермонтова «человеком вполне своего века, героем своего времени». Или, по крайней мере, это определение требует оговорки. Что бы ни хотел сказать Лермонтов заглавием своего романа — иронизировал ли он или говорил серьезно, собирательный ли тип хотел дать в Печорине или выдающуюся единицу, с себя ли писал «героя нашего времени» или нет, — для него самого его время было полным безвременьем. И он был настоящим героем безвременья.





**НА РУБЕЖЕ
НОВОГО СТОЛЕТИЯ**



С. А. АНДРЕЕВСКИЙ

Лермонтов

I

Этот молодой военный, в николаевской форме, с саблей через плечо, с тонкими усиками, выпуклым лбом и горькою складкою между бровей, был одною из самых феноменальных поэтических натур. Исключительная особенность Лермонтова состояла в том, что в нем соединялось глубокое понимание жизни с громадным тяготением к сверхчувственному миру. В истории поэзии едва ли сыщется другой подобный темперамент. Нет другого поэта, который так явно считал бы небо своей родиной и землю — своим изгнанием. Если бы это был характер дряблый, мы получили бы поэзию сентиментальную, слишком эфирную, стремление в «туманную даль», второго Жуковского, — и ничего более. Но это был человек сильный, страстный, решительный, с ясным и острым умом, вооруженный волшебною кистью, смотревший глубоко в действительность, с ядом иронии на устах, — и потому прирожденная Лермонтову неотразимая потребность в признании иного мира разливает на всю его поэзию обаяние чудной, божественной тайны.

Чтобы не возвращаться более к этому вопросу, а также чтобы настоящий очерк не показался односторонним, предваряем, что, как сейчас было сказано, мы признаем в произведениях Лермонтова чрезвычайную близость их к интересам действительности. Чувство природы, пылкость страстей, глубина любви и трогательная теплота привязанностей, реализм красок, историческое чутье, способность создавать самые простые жизненные фигуры, как, например, Максим Максимыч, или самые верные бытовые очерки, как «Бородино», «Казачья колыбельная песня», «Валерик», — вся эта сторона таланта Лермонтова, так сказать реальная, давно всеми признана. Мы же остановимся теперь исключительно на другой

стороне этого великого дарования, более глубокой и менее исследованной, — на стороне сверхчувственной.

Пересмотрите в этом отношении всемирную поэзию начиная от средних веков. Здесь мы несколько не сравниваем писателей по их величине, а лишь останавливаемся на отношении каждого из них к вопросам вечности. Дант — католик; его вера ритуальная. Шекспир в «Гамлете» задумывается над вопросом: есть ли *там* «сновидения»? — а позже, в «Буре», склоняется к пантеизму. Гете — поклоняется природе. Шиллер — прежде всего гуманист и, по видимому, христианин. Байрон, под влиянием «Фауста», совершенно запутывается в «Манфреде»; эта драматическая поэма проникнута горчайшим пессимизмом, за который Гете, отличавшийся душевным здоровьем, назвал Байрона ипохондриком¹. Мюссе — сомневается и пишет философское стихотворение “*Sur l’existence de Dieu*”*, где приводит читателя к стене, потому что заставляет все человечество петь гимн Богу, чтобы Он отозвался на бесконечный призыв любви, — и Бог, как всегда, безмолвствует. Гюго красиво и часто воспевал христианского Бога и в детских стихотворениях, и в библейских поэмах, и в романах. Но всякому чувствовалось, что Гюго любит этот образ как патетический эффект; в конце жизни и Гюго сознался, что пантеизм — исчезновение в природе — кажется ему самым вероятным исходом. Пушкин относился трезво к этому вопросу и осторожно ставил вопросительные знаки. Тургенев всю жизнь был страдающим атеистом. Достоевский держался очень исключительной и мудреной веры, в духе православия. Толстой пришел к вере общественной, к практическому учению деятельной любви. Один Лермонтов нигде положительно не высказал (как и следует поэту), во что он верил, но зато во всей своей поэзии оставил глубокий след своей непреодолимой и для него совершенно ясной связи с вечностью. Лермонтов стоит в этом случае совершенно одиноко между всеми. Если Дант, Шиллер и Достоевский были верующими, то их вера, покоящаяся на общеизвестном христианстве, не дает читателю ровно ничего более этой веры. Вера, чем менее она категорична, тем более заразительна. Все резко обозначенное подрывает ее. Один из привлекательнейших мистиков, Эрнест Рена², в своих религиозно-философских этюдах всегда сбивался на поэзию. Но Лермонтов, как верно заметил В. Д. Спасович, даже и не мистик: он именно — чистокровнейший поэт, «человек не от мира сего», забросивший к нам откуда-то, с недостижимой высоты, свои чарующие песни...³

* «О существовании Божиим» (фр.). — *Сост.*

Смелое, вполне усвоенное Лермонтовым, родство с небом дает ключ к пониманию и его жизни, и его произведений.

Можно, конечно, найти у Лермонтова следы сомнений. В одном письме он говорит: “Dieu sait, si après la vie le moi existera. C’est terrible, quand on pense, qu’il peut arriver un jour, où je ne pourrai pas dire: moi! — A cette idée l’univers n’est qu’un morceau de boue”^{*4}. В другом месте:

Конец! как звучно это слово!
Как *много-мало* мыслей в нем!
Последний стон — и все готово.
Без дальних справок — а потом?..
Потом наследник...
Простив вам каждую обиду,
Отслужит в церкви панихиду,
Которой (*я боюсь сказать*)
Не суждено вам услышать⁵.

В «Сашке»:

Пусть отдадут меня стихиям! Птица,
Зверь, и огонь, и ветер, и земля —
Разделят прах мой, и *душа моя*
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и — развеется над миром.

(«Сашка», LXXXIII)

Вот едва ли не все цитаты, составляющие исключения из общего правила. Однако и тут видно, что Лермонтов никак не мог помириться с мыслью о своем ничтожестве. Даже исчезая в стихиях, Лермонтов отделяет свою *душу* от праха, желает этой душою слиться со вселенной, наполнить ею вселенную...

С этими незначительными оговорками, неизбежность высшего мира проходит полным аккордом через всю лирику Лермонтова. Он сам весь пропитан кровною связью с надзвездным пространством. Здешняя жизнь — ниже его. Он всегда презирает ее, тяготится ею. Его душевные силы, его страсти — громадны, не по плечу толпе; все ему кажется жалким, на все он взирает

* Бог знает, будет ли существовать это Я после жизни. Страшно подумать, что настанет день, когда не сможешь сказать: Я! — При этой мысли весь мир не что иное, как ком грязи (*фр.*). — *Сост.*

глубокими очами вечности, которой он принадлежит: он с ней расстался на время, но непрестанно и безутешно по ней тоскует. Его поэзия, как бы по безмолвному соглашению всех его издателей, всегда начинается «Ангелом», составляющим превосходнейший эпиграф ко всей книге, чудную надпись у входа в царство фантазии Лермонтова⁶. Действительно, его великая и пылкая душа была как бы занесена сюда для «печали и слез», всегда здесь «томилась» и

Звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Все этим объясняется. Объясняется, почему ему было «и скучно и грустно», почему любовь только раздражала его, ибо «вечно любить невозможно», почему ему было легко лишь тогда, когда он твердил какую-то чудную молитву, когда ему верилось и плакалось; почему морщины на его челе разглаживались лишь в те минуты, когда «в небесах он видел Бога»; почему он благодарил Его за «жар души, растраченный в пустыне», и просил поскорее избавиться от благодарности; почему, наконец, в одном из своих последних стихотворений он воскликнул с уверенностью ясновидца:

Но я без страха жду довременный конец:
*Давно пора мне мир увидеть новый*⁷.

Это был человек гордый и в то же время огорченный своим божественным происхождением, с глубоким сознанием которого ему приходилось странствовать по земле, где все казалось ему так доступным для его ума и так гадким для его сердца.

Еще недавно было высказано, что в поэзии Лермонтова слышатся слезы тяжелой обиды и это будто бы объясняется тем, что не было еще времен, в которые все заветное, чем наиболее дорожили русские люди, с такою бесцеремонностью приносилось бы в жертву идее холодного, бездушного формализма, как это было в эпоху Лермонтова, и что Лермонтов славен именно тем, что он поистине гениально выразил всю ту скорбь, какую были преисполнены его современники!⁸ Можно ли более фальшиво объяснить источник скорби Лермонтова?! Точно и в самом деле после николаевской эпохи, в период реформ, Лермонтов чувствовал бы себя как рыба в воде! Точно после освобождения крестьян, и в особенности в шестидесятые годы, открылась действительная возможность

«вечно любить» одну и ту же женщину? Или совсем искоренилась «лесть врагов и клевета друзей»? Или «сладкий недуг страстей» превратился в бесконечное блаженство, не «исчезающее при слове рассудка»?.. Или «радость и горе» людей, отходя в прошлое, перестали для них становиться «ничтожными»?.. И почему этими вековечными противоречиями жизни могли страдать только современники Лермонтова, в эпоху формализма? Современный Лермонтову формализм не вызвал у него ни одного звука протеста. Обида, которою страдал поэт, была причинена ему «свыше», — Тем, Кому он адресовал свою ядовитую благодарность, о Кому он писал:

Ищу кругом души родной,
Поведать, что мне Бог готовил,
Зачем так горько *прекословил*
Надеждам юности моей!
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей?⁹

Ни в какую эпоху не получил бы он ответов на эти вопросы. Консервативный строй жизни в лермонтовское время несомненно влиял и на его поэзию, но как раз с обратной стороны. Быть может, именно благодаря патриархальным нравам, строго религиозному воспитанию, киоту с лампадой в спальне своей бабушки, Лермонтов с младенчества начал улетать своим умственным взором все выше и выше над уровнем повседневной жизни и затем усвоил себе тот величавый, почти божественный взгляд на житейские дразги, ту широту и блеск фантазии, которые составляют всю прелесть его лиры и которые едва ли были бы в нем возможны, если бы он воспитывался на книжках Молашотта и Бюхнера¹⁰.

Без вечности души, вселенная, по словам Лермонтова, была для него «комком грязи».

И, презрев детства милые дары,
Он начал думать, строить мир воздушный,
И в нем терялся мыслию послушной.

(«Сашка», LXXI)

Люблю я с колокольни иль с горы,
Когда земля молчит и небо чисто,
Теряться взорами средь цепи звезд огнистой;

И мнится, что меж ними и землей
 Есть путь, давно измеренный душой, —
 И мнится, будто на главу поэта
 Стремятся вместе все лучи их света.

(«Сашка», XLVIII)

Никто так прямо не говорил с небесным сводом, как Лермонтов, никто с таким величием не созерцал эту голубую бездну. «Прилежным взором» он умел в чистом эфире «следить полет ангела», в тихую ночь он чуял, как «пустыня внемлет Богу и звезда с звездой говорит». В такую ночь ему хотелось «забыться и заснуть», но ни в каком случае не «холодным сном могилы». Совершенного уничтожения он не переносил.

II

Он не терпел смерти, т. е. бессознательных, слепых образов и фигур, даже в окружающей его природе. «Хотя без слов», ему «был внятн разговор» шумящего ручья, — его «немолчный ропот, вечный спор с упрямой грудью камней»¹¹. Ему «свыше было дано» разгадывать думы

...темных скал,
 Когда поток их разделял:
 Простерты в воздухе давно
 Объяты каменные их
 И жаждут встречи каждый миг;
 Но дни бегут, бегут года —
 Им не сойтиться никогда!..¹²

Так он по-своему одухотворял природу, читал в ней историю сродственных ему страданий. Это был настоящий волшебник, когда он брался за балладу, в которой у него выступали, как живые лица, — горы, деревья, море, тучи, река. «Дары Терека», «Спор», «Три пальмы», «Русалка», «Морская царевна», «Ночевала тучка золотая...», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» — все это такие могучие олицетворения природы, что никакие успехи натурализма, никакие перемены вкусов не могут у них отнять их вечной жизни и красоты. Читатель с самым притупленным воображением всегда невольно забудется и поверит чисто человеческим страстям и думам Казбека и Шат-горы, Каспия и Терека, — тронется слезою старого утеса и zalюбуется мимолетной золотою тучей, ночевавшей на его груди. Одно стихотворение в таком же роде, «Сосна», заимствовано

Лермонтовым у Гейне. У Гейне есть еще одна подобная вещица: «Лотос». Все названные лермонтовские пьесы и эти два стихотворения Гейне составляют все, что есть самого прекрасного в этом роде во всемирной литературе; но Лермонтов гораздо богаче Гейне. Баллада Гете «Лесной царь», чудесная по своему звонкому, сжатому стиху, все-таки сбивается на детскую сказочку. Нежное, фантастическое под пером Гете меньше трогает и не дает полной иллюзии.

Презрение Лермонтова к людям, сознание своего духовного превосходства, своей связи с божеством сказывалось и в его чувствах к природе. Как уже было сказано, только ему одному — но никому из окружающих — *свыше* было дано постигать тайную жизнь всей картины творения. Устами поэта Шат-гора с ненавистью говорит о человеке вообще:

Он настроит дымных келий
По уступам гор;
В глубине твоих ущелий
Загремит топор,
И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и золото,
Врежет страшный путь.
Уж проходят караваны
Через те скалы,
Где носились лишь туманы
Да цари-орлы!
Люди хитры!..

В «Трех пальмах» — тот же мотив; пальмы были не поняты человеком и изрублены им на костер. В «Морской царевне» витязь хватается за косу всплывшую на волнах русалку, думая наказать в ней нечистую силу, и когда вытаскивает добычу на песок — перед ним лежит хвостатое чудовище и

Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста непонятный упрек.

И

Едет царевич *задумчиво* прочь.

В этой прелестной фантазии снова повторяется какая-то недомолвка, какой-то роковой разлад между человеком и природой.

III

Всегда природа представляется Лермонтову созданием Бога («Мцыри», XI, «Когда волнуется желтеющая нива...», «Выхожу один я на дорогу...» и т. д.); ангелы входят в его поэзию как постоянный, привычный образ, как знакомые, живые лица. Поэтому сюжет, связанный с легендой мироздания, с участием бесплотного духа, с грандиозными пространствами небесных сфер, неминуемо должен был особенно привлекать его воображение. И Лермонтов, с пятнадцати лет, замыслил своего «Демона». Время показало, что эта поэма из всех больших произведений Лермонтова как бы наиболее связана с представлением о его музе. Поэт, по-видимому, чувствовал призвание написать ее и отделявал всю жизнь. Всю свою неудовлетворенность жизнью, т. е. здешнюю жизнь, а не тогдашним обществом, всю исполинскую глубину своих чувств, превышающих обыденные человеческие чувства, всю необъятность своей скучающей на земле фантазии, — Лермонтов постарался излить устами Демона. Концепция этого фантастического образа была счастливым, удачным делом его творчества. Те свойства, которые казались напыщенными и даже отчасти карикатурными в таких действующих лицах, как гвардеец Печорин, светский денди Арбенин или черкес Измаил-Бей, побывавший в Петербурге, — все эти свойства (личные свойства поэта) пришлось по мерке только фантастическому духу, великому падшему ангелу.

Строго говоря, Демон — даже не падший ангел: причина его падения осталась в тумане; это скорее — ангел, упавший с неба на землю, которому досталась жалкая участь

Ничтожной властвовать землей.

Короче, это — сам поэт. Интродукция в поэму воспекает

Лучших дней воспоминанья

 Тех дней, когда в жилище света
 Блистал он, чистый херувим, —

точно поэт говорит о себе до рождения. Чудная строфа об этих воспоминаниях обрывается восклицанием:

И много, много... и всего
Припомнить не имел он силы, —

как будто сам поэт потерял эту нить воспоминаний и не может сам себе дать отчета, как он очутился здесь. Этот скорбящий и могучий ангел представляет из себя тот удивительный образ фантазии, в котором мы поневоле чувствуем воплощение чего-то божественного в какие-то близкие нам человеческие черты. Он привлекателен своею фантастичностью и в то же время в нем нет пустоты сказочной аллегории. Его фигура из траурной дымки почти осязаема:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет, —

как определяет его сам Лермонтов.

То не был ада дух ужасный,
— о нет! —

спешит добавить автор и ищет к нему нашего сочувствия. Демон, ни в чем определенном не провинившийся, имеет, однако, некоторую строптивость против неба; он иронизирует над другими ангелами, давая им эпитеты «бесстрастных»; он еще на небе невыгодно выделился между другими тем, что был «познанья жадным»; он и в раю испытывал, что ему чего-то недостает (впоследствии он говорит Тамаре:

Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало);

наконец, он преисполнен громадною энергиею, глубоким знанием человеческих слабостей, от него пышет самыми огненными чувствами. И все это приближает его к нам.

Пролетая над Кавказом, над этой естественной ступенью для нисхождения с неба на землю, Демон пленяется Тамарой. Он сразу очаровался. Он

...позавидовал невольно
Неполной радости земной.

(Какой эпитет!)

В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком, —

потому что на земле одна только любовь напоминает блаженство
рая. Он не может быть злым, не может найти в уме коварных слов.
Что делать?

Забыть! Забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья

для этой минуты высшего счастья. Можно ли сильнее, глубже
сказать о прелести первых впечатлений любви!

В любви Демона к Тамаре звучат все любимые темы вдохно-
вений самого Лермонтова. Демон старается поднять думы Тамары
от земли — он убеждает ее в ничтожестве земных печалей. Когда
она плачет над трупом жениха, Демон напевает ей пленительные
строфы о тех чистых и беспечных облаках и звездах, к которым
так часто любил сам Лермонтов обращать свои песни. Он говорит
Тамаре о «минутной» любви людей:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь? —
Волненье крови молодое!
Но дни бегут и стынет кровь.
Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
Иль своенравия мечты?

Все это лишь развитие того же мотива любви и страсти, который
уже вылился от лица самого поэта в стихотворении «И скучно
и грустно». В другом месте Демон восклицает:

Что люди? Что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут!

Едва ли не с этой же космической точки зрения, т. е. с высоты
вечности, Лермонтов обратил к своим современникам свою знаме-
нитую «Думу»:

Печально я гляжу на наше поколенье!

Его поколение было лучшее, какое мы запомним, — поколение сороковых годов, — и он, однако, пророчил ему, что оно пройдет «без шума и следа»; он укорял его в том, что у него нет «надежд», что его страсти осмеяны «неверием», что оно иссушило ум «наукою бесплодной» и что его не шевелят «мечты поэзии», — словом, он бросил укор, который можно впредь до скончания мира повторять всякому поколению, как и двустигшие Демона:

Что люди? Что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут!

Перед решительным свиданием с Тамарой у Демона на минуту пробуждается невольное сожаление к ней. Эта странная, едва уловимая горечь смущения внушается природой каждому перед порогом девственности.

То было злое предвещанье.

Действительно, перед Демоном тотчас же открыто выступил защитником невинности — ангел. Демон идет «любить готовый, с душой, открытой для добра» — и вдруг эта непонятная сила, почему-то воспрещающая радость, называющая радость злом!

Зло не дышало здесь поныне!
К моей любви, к моей святыне
Не пролагай преступный след!

Тогда в душе Демона проснулся «старинной ненависти яд» к посланнику этой странной силы.

«Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее! Она моя,
Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья!
На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!»
И ангел грустными очами
На жертву бедную взглянул
И, медленно взмахнув крылами,
В эфире неба потонул.
Ангел уступил без боя...

Следует дивная сцена объяснения в любви. Затем поцелуй — и смерть Тамары; перед смертью она вскрикнула; в этом крике было все —

...любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой,
И безнадежное прощанье,
Прощанье с жизнью молодой...

Ангел уносит ее душу. Демон, у которого «веяло хладом от неподвижного лица», останавливает его: «она моя», но ангел на этот раз не уступает:

Ее душа была из тех,
Которых жизнь — одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недостигаемых утех;
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!
Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!

А между тем на лице Тамары в гробу

Улыбка странная застыла:
Что в ней? Насмешка ль над судьбой,
Непобедимое ль сомненье,
Иль к жизни хладное презренье,
Иль с небом гордая вражда?..¹³

И Демон остался

Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!..

IV

Каждый возраст, как известно, имеет своих поэтов, и «Демон» Лермонтова будет вечною поэмою для возраста первоначальной отроческой любви. Тамара и Демон, по красоте фантазии и страстной силе образов, представляют чету, превосходящую все влюбленные

пары во всемирной поэзии. Возьмите другие четы, хотя бы, например, Ромео и Джульетту. В этой драме достаточно цинизма, а монологе Ромео под окном Джульетты вставлены такие мудреные комплименты насчет звезд и глаз, что их сразу и не поймешь. Наконец, перипетии оживания и отравления в двух гробах очень искусственны, слишком отзываются расчетом действовать на зрительную залу. Вообще, на юношество эта драма не действует. Любовь Гамлета к Офелии слишком элегична, почти бескровна; любовь Отелло и Дездемоны, напротив, слишком чувственна. Фауст любит Маргариту не совсем по-юношески; неподдельного экстаза, захватывающего сердце девушки, у него нет; Мефистофелю пришлось подсунуть ему бриллианты для подарка Маргарите — истинно стариковский соблазн. Да, Фауст любит, как подмоложенный старик. Здесь не любовь, а продажа невинности чертом старику. Между тем первая любовь есть состояние такое шалое, мечтательное, она сопровождается таким расцветом фантазии, что пара фантастическая потому именно и лучше, пышнее, ярче вбирает в себя все элементы этой зарождающейся любви.

Обе фигуры у Лермонтова воплощены в самые благодарные и подходящие формы. Мужчина всегда первый оболъщает невинность, он клянется, обещает, сулит золотые горы; он пленяет энергиею, могуществом, умом, широтой замыслов — демон, совершенный демон! И кому из отроковиц не грезится именно такой возлюбленный? — Девушка пленительна своей чистотой. Здесь чистота еще повышена ореолом святости: не просто девственница, а больше — схимница, обещанная Богу, хранимая ангелом:

Зло не дышало здесь поныне!

Понятно, какой эффект получается в результате. Взаимное притяжение растет неодолимо, идет чудная музыка возрастающих страстных аккордов с обеих сторон — и что же затем? Затем обладание — и смерть любви... Разве не так? Ведь и Фауст Пушкина соглашается с Мефистофелем, что даже в то блаженнейшее время, когда он завладел своей возлюбленной, т. е. в то время,

Когда не думает никто, —

он уже думал:

...Агнец мой послушный!
Как жадно я тебя желал!..
Что ж грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистой?..¹⁴

Ангел уносит Тамару, но, конечно, только ту Тамару, которая была до прикосновения к ней Демона, невинную, — тот образ, к которому раз дотронешься — его уж нет, то видение, которое «не создано для мира», — и перегоревший мечтатель «с хладом неподвижного лица» остается обманутым — «один, как прежде, во вселенной».

Итак, вот какова участь поэта, родившегося в раю, когда он, изгнанный на землю, вздумал искать здесь, в счастии земной любви, следов своей божественной родины. Есть еще у Лермонтова одна небольшая загадочная баллада «Тамара», в сущности, на ту же тему, как и «Демон». Там только развязка обратная: от поцелуев красавицы умирают все мужчины. Это будто *das Ewig-Weibliche*^{*}, которое каждого манит на свой огонь, но затем отнимает у людей все их лучшие жизненные силы и отпускает их от себя живыми мертвецами.

V

Любовь дразнила Лермонтова своим неизменно повторяющимся и каждый раз исчезающим подобием счастья. Он любил мстить женщинам за это постоянное раздражение. Едва ли не отсюда произошло его злобное донжуанство, холодное кокетство с женщинами, вызвавшее столько нареканий на его память. Печорин сам презирает в себе эту недостойную игру с женщинами, но сознается, что никак не может от нее отстать: «Я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания, — и никогда не мог насытиться».

... «Некстати было бы мне говорить о них с такою злостью, — мне, который, кроме их, на свете ничего не любил, — мне, который всегда готов был им жертвовать спокойствием, честолюбием, жизнью. Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, все, что я говорю о них, есть следствие — “ума холодных наблюдений и сердца горестных замет”»... «Первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого»... «Я был готов любить весь мир — меня никто не понял; и я выучился ненавидеть». Эти признания поэта подтверждают нашу характеристику. В самом заглавии романа — «Герой нашего времени» — слышится невольная ирония поэта, будто он хотел сказать: вот какой «герой» только и может нравиться женщинам!

* Вечно-Женственное (нем.). — Сост.

Многих своих критиков Лермонтов поймал на удочку названием своего романа, и в особенности — предисловием ко второму изданию, где, открещиваясь от своего сходства с Печориным, поэт высказал, будто характер Печорина «составлен из пороков всего нашего поколения» и что автору «было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и какого, к его и к вашему несчастью, слишком часто встречал». После этого начали искать в Печорине признаков «типа», видели в нем обобщение. Но типа Печорина никогда не существовало. На Печорине, конечно, есть внешняя печать времени, модная одежда эпохи: его дендизм, пристрастие к породе и аристократизму, бретерство, фатовство, позирование à la Байрон своею холодною гордостью, его практика в любовных приключениях по рецепту: «чем меньше женщину мы любим, тем больше нравимся мы ей»¹⁵. Но все это — замашки, а не сущность его натуры. Разочарованность, которою светские львы того времени щеголяли, гораздо более выдержана в Онегине. Онегин, например, как вполне пропитанный благородным сплином, ругает луну, а роща, холм и поле, уже на третий день пребывания в деревне, наводят на него сон. Печорин же всегда наедине с природой остается поэтом и, отправляясь на дуэль, готовый умереть, он жадно, как ребенок, любит каждую росинку на листьях виноградников. Онегин почти нигде не изменяет благовоспитанному равновесию чувств (только в последней главе, из тщеславного каприза, под влиянием препятствий, он воспламеняется к Татьяне). Печорин же на каждом шагу бывает готов кинуться, от полноты чувства, на шею или к ногам тех, кого он затем безжалостно терзает, — и у него «царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови». Он полон роковых противоречий, терзавших самого Лермонтова, у которого во всей поэзии нежность отзывается злобой, а злоба — нежностью. Напрасно поэт старается оправдать себя тем, будто таких темпераментов было много и в Печорине он изобразил человека своего времени. Нет! таких ярких, разительных, привлекательных в самой своей ходульности и порочности людей, как Печорин, — мы не знаем. Дело в том, что поэт недолюбливал себя как Михаила Юрьевича Лермонтова, т. е. задорного, весьма тяжелого для жизни гвардейца, — и он готов был свалить все свои непривлекательные свойства на эпоху; но в нем был и другой человек. Об этом дуализме Печорин говорит Вернеру перед своей дуэлью: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и *судит* его; *первый*, быть может, через час *простится с вами и миром, а второй...* второй?» — Печорин прерывает себя: «Посмотрите, доктор: это,

кажется, наши противники». — Вот этот-то *второй, бессмертный*, сидевший в Печорине, и был поэт Лермонтов, и ни в ком другом из людей той эпохи этого великого человека не сидело. Только этот один мог сказать о себе от имени Печорина: «Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...» У нас любили загадывать: что бы могло выйти из необъятных сил, скрытых в Лермонтове, при иных, более благоприятных для него, обстоятельствах? При этом выводили на справку его бесшабашную жизнь и укоряли великосветское общество. Пора бы бросить это гаданье. Из Лермонтова вышел один из великих поэтов мира: какой еще более высокой роли, какой еще более могучей деятельности от него требуют?!..

VI

Сожительство в Лермонтове бессмертного и смертного человека составляло всю горечь его существования, обусловило весь драматизм, всю привлекательность, глубину и едкость его поэзии. Одаренный двойным зрением, он всегда своеобразно смотрел на вещи. Людской муравейник представлялся ему жалким поприщем напрасных страданий. Когда, например, после одной битвы, генерал, сидя на барабане, принимал донесения о числе убитых и раненых, офицер Лермонтов «с грустью тайной и сердечной» думал о людях:

Жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно;
Под небом много места всем;
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?¹⁶

Поэт никогда не пропускал случая доказать людям их мелочность и близорукость. Громадные фигуры Наполеона и Пушкина вдохновили его написать горячие импровизации — «Последнее новоселье» и «На смерть Пушкина», — пьесы, вылившиеся одним потоком и потому написанные, вопреки обычаю Лермонтова, пестрым размером, с произвольным количеством стоп в отдельных строках. Суетность, преходимость и случайность здешних привязанностей вызывали самые глубокие и трогательные создания лермонтовской музыки. Не говорим уже о романах, о неуываемых песнях любви, которые едва ли у кого другого имеют такую муже-

ственную крепость, соединенную с такою грациею формы и силою чувства; но возьмите, например, поэму о купце Калашникове: Лермонтов сумел едва уловимыми чертами привлечь все симпатии читателя на сторону Кирибеевича, т. е. на сторону нарушителя законного и добронравного семейного счастья, и скорбно воспел роковую силу страсти, перед которою ничтожны самые добрые намерения. Или вспомните «Колыбельную песню» — самую трогательную на свете: один только Лермонтов мог избрать темою для нее... что же? — неблагодарность! «Провожать тебя я выйду — ты махнешь рукой!..» И не знаешь, чему больше дивиться: безотрадной ли и невознаградимой глубине материнского чувства, или чудовищному эгоизму цветущей юности, которая сама не в силах помнить добро и благодарить за него?..

VII

Оценивая Лермонтова в своей пламенной и обширной статье¹⁷, Белинский прекрасно понимал всю силу возникшего перед ним глубокого таланта. В двух-трех местах, небольшими фразами, он даже обмолвился тем взглядом на поэзию Лермонтова, который теперь, на расстоянии полувека, конечно, дается гораздо легче, в особенности после появления «Демона», вовсе не разобранного Белинским. Так, Белинский между прочим заметил, что «произведения Лермонтова поражают читателя безотрадною, безверием в жизнь и чувства *человеческие*, при жажде жизни и избытке чувства» (т. IV, стр. 285). Или, приведя стихотворение «И скучно и грустно», Белинский восклицает: «Страшен этот глухой могильный голос *нездешней* муки...» (там же, стр. 312). Но эти намеки Белинского совершенно исчезают в другом его взгляде на поэта — чисто публицистическом. Здесь уже Белинский не преминул пожуричь Лермонтова за то, что он в своей «Думе» назвал науку бесплодной: «Мы иссушили ум наукою бесплодной» — выражение, которое, с нашей точки зрения на поэта, вполне понятно (подобный же упрек, по недоразумению, был сделан Белинским и Баратынскому). Или, например, в другом месте: перед роковой, трагической развязкой песни о купце Калашникове Белинский, уже вполне по Гегелю, предается чувствам, на которые Лермонтов никогда и не думал рассчитывать, которых он всего меньше мог желать от своего читателя. Критик проповедует: «Да переменится же наша печаль на радость во имя победы общего над частным! Благословим непреклонные законы бытия и миродержавных

судеб!..» (т. IV, стр. 301). Мог ли когда-нибудь сниться подобный гимн умиления и чуть ли не благодарности перед «бурями рока» автору знаменитой и ужасной «Благодарности»?!

Многое можно было бы сказать о других произведениях Лермонтова, в особенности об «Измаил-Бее» и «Сашке», недостаточно известных и оцененных, о его языке в поэзии и прозе, о богатстве напевов, об особенном, так сказать веском, ритме его стиха, о ранних самостоятельных эпитетах, которыми он создавал новые образы, об источнике некоторых его риторических приемов, о неровности его творчества, о заимствованиях у Байрона и Пушкина, но о всем этом надо беседовать с книгою в руках, приводя цитаты, читая, перечитывая и подробно развивая свои положения, — да и все это увлекло бы нас в сторону от главного намерения: сделать одним штрихом более или менее цельный очерк поэтической индивидуальности Лермонтова. Эта индивидуальность всегда будет нам казаться загадочною, пока мы не заглянем в «святую святых» поэта, в ту потаенную глубину, где горел его священный огонь. Здесь мы пытались указать лишь на *внутреннее* озарение тех богатых реализмом творений, которые завещал нам Лермонтов. Подкладка его живых песен и ярких образов была *нематериальная*. Во всем, что он писал, чувствуется взор человека, высоко парящего «над грешною землей», человека, «не созданного для мира»...

Излишне будет касаться вечного и бесплодного спора в публике: кто выше — Лермонтов или Пушкин? Их совсем нельзя сравнивать, как нельзя сравнивать сон и действительность, звездную ночь и яркий полдень. Лермонтов как поэт, явно недовольный жизнью, давно причислен к пессимистам. Но это пессимист совершенно особенный, существующий в единственном экземпляре. Глава пессимистов нашего века, Шопенгауэр¹⁸, острым орудием своего ума исколол все радости человеческие, не оставил в природе человека живого местечка и с неумолимою логичностью доказал, что существо нашей породы таково, что ни при каких решительно условиях, ни на какой иной планете и ни в каком ином мире мы не можем быть счастливы; это *пессимизм*, не оставляющий никакой надежды, *находящий свое последнее слово в отчаянии*. Но не такое впечатление дает нам поэзия Лермонтова. В Лермонтове живут какие-то затаенные идеалы; его взоры всегда обращены к какому-то иному, лучшему, миру. Что воспевает Лермонтов? То же самое, что и все другие поэты, разочарованные жизнью. Но у других вы слышите минорный тон — жалобы на то, что молодость исчезает, что любовь непостоянна, что всему грозит неумолимый

конец, — словом, вы встречаете *пессимизм бессильного уныния*. У Лермонтова, наоборот, ко всему этому слышится презрение. Он будто говорит: «Все это глупо, ничтожно, жалко — но только я-то для всего этого не создан!..» — «Жизнь — пустая и глупая шутка...» — «К ней, должно быть, где-то существует какое-то дополнение: иначе вселенная была бы комком грязи...» И с этим убеждением он бросает свою жизнь, без надобности, шутя, под первой приятельской пулей... И так, лермонтовский пессимизм есть *пессимизм силы, гордости, пессимизм божественного величия духа*. Под куполом неба, населенного чудною фантазией, обличение великих неправд земли есть, в сущности, самая сильная поэзия веры в иное существование. Только поэт мог дать почувствовать эту веру, как сказал сам Лермонтов:

Кто
Толпе мои расскажет думы?
— Или поэт, или никто!¹⁹

И чем дальше мы отдаляемся от Лермонтова, чем больше проходит перед нами поколений, к которым равно применяется его горькая «Дума», чем больше лет звучит с равною силою его страшное «И скучно и грустно» на земле — тем более вырастает в наших глазах скорбная и любящая фигура поэта, взирающая на нас глубокими очами полубога из своей загадочной вечности...





В. В. РОЗАНОВ

М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)

Сегодня исполняется 60 лет со дня кончины Лермонтова, и вот приходится взяться за перо, чтобы отметить этот день в памяти и мысли читателя. Умершему было 26 лет от роду в день смерти. Не правда ли, таким юным заслужить воспоминание о себе через 60 лет — значит вырасти уже к этому возрасту в такую серьезную величину, как в равный возраст не достигал у нас ни один человек на умственном или политическом поприще. «Необыкновенный человек», — скажет всякий. «Да, необыкновенный и странный человек», — это, кажется, можно произнести о нем как обобщий итог сведений и размышлений.

Им бесконечно интересовались при жизни и сейчас же после смерти. О жизни, скудной фактами, в сущности — прозаической, похожей на жизнь множества офицеров его времени, были собраны и записаны мельчайшие штрихи. И как он «вошел в комнату», какую сказал остроту, как шалил, какие у него бывали глаза — о всем спрашивают, все ищут, все записывают, а читатели не устают об этом читать. Странное явление. Точно производят обыск в комнате, где что-то необыкновенное случилось. И отходят со словами: «Искали, все перерыли, но ничего не нашли». Есть у нас еще писатель, о котором «все перерыли, и ничего не нашли», — это Гоголь. Письма его, начиная с издания Кулиша¹, зарегистрированы с тщательностью, с какой регистрируются документы, прилагаемые к судебному «делу». Ищайки ищут, явно чего-то ищут, хотя, может быть, и бессознательно.

О Гоголе записал сейчас же после его смерти С. Т. Аксаков: «Его знали мы 17 лет, со всеми в доме он был на “ты” — но знаем ли мы сколько-нибудь его? Нисколько»². Без перемен эти слова можно отнести к Лермонтову. Именно как бы вошли в комнату, где совер-

шилось что-то необыкновенное; осмотрели в ней мебель, заглянули за обивку, пощупали обои, все с ожиданием: вот-вот надавится пружина и откроется таинственный ящик, с таинственными секретными документами, из которых пойдем наконец все; но никакой пружины нет или не находится; все обыкновенно; а между тем необыкновенное в этой комнате для всех ощутимо.

Мы, может быть, прибавим верный штрих к психологии биографических поисков как относительно Лермонтова, так и Гоголя, сказав, что все кружатся здесь и неутомимо кружатся вокруг явно чудесного, вокруг какого-то маленького волшебства, загадки. Мотив биографии и истории как науки — разгадка загадок. Посему историки и биографы жадно бегут к точке, где всеобщий голос и всеобщий инстинкт указывают присутствие необыкновенного. Такими необыкновенными точками в истории русского духовного развития являются Лермонтов и Гоголь, великий поэт и великий прозаик, великий лирик и великий сатирик, и являются не только величием своего обаятельного творчества, но и лично, биографически, сами. «Он жил между нами, и мы его не знали; его творения в наших руках — но сколько в них непонятого для нас!»

Что же непонятого? И темы, и стиль. Остановимся на последнем. Давно сказано и никем не отвергается, что «стиль автора есть сам автор»³. По-видимому, имея перед собою биографическую загадку и никакого матерьяла к ее разрешению, мы прежде всего должны броситься к стилю двух великих писателей. Он необыкновенен и чарующ. Но что мы в нем открываем? Глубокую непрозаичность, глубочайшее отвлечение от земли, как бы забывчивость земли; дыханье грез, волшебства — все противоположное данным их биографии. Читатель простит меня, если я позволю себе привести два отрывка из одного и другого писателя, отрывки известные, но которые нужно иметь перед глазами и внимательно перечесть их 2–3 раза, чтобы почувствовать, напр., такую вещь, как глубокое родство и единство стиля Гоголя и Лермонтова. «Тихо светит по всему миру: то месяц показался из-за горы. Будто дамасскою дорогою и белою как снег кисеею покрыл он гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чашу сосен... Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса. Горы те не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, — не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною, и над волосами высокое небо. Те луга

не луга: то зеленый пояс, препоясавший посредине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» («Страшная месьть», II).

Протираем глаза и спрашиваем себя, о чем речь? где движется рассказ и где рассказчик? Да рассказчик — малоросс, все это выдавший, но грезит-то он о совсем другом мире, никем не виденном, и грезит так беззастенчиво, точно в самом деле потерял сознание границы между действительностью и вымыслом или не обращает никакого внимания на то, что мы-то, его читатели, уж конечно знаем эту границу и остановим автора. Перед нами сомнамбулист. Конечно, никаких таких гор нет около Днепра; да кто видал и настоящие горы, Карпаты или даже Кавказ, хорошо знает, что никак о них нельзя сказать: «подошвы у них нет», «острые у них вершины». Все гораздо проще для наблюдателя. О, и Гоголь имеет тайну искусства так нарисовать действительность, так ее подметить в самомалейших реальных подробностях, как никто. Но он имеет тайную силу вдруг заснуть и увидеть то, чего вовсе не содержится и действительности, увидеть правдоподобно, ярко... точно «пани Катерина» в этой же «Страшной мести», душу которой вызывал ее страшный отец: «Пани моя, Катерина, теперь заснула, а я и обрадовалась тому, вспорхнула и полетела», — говорит «душа» странной сновидицы. Так и Гоголь. Какая-то внутренняя метаморфоза, и вдруг хорошо знакомый Аксаковым малоросс отделяется от своего тела, странствует по каким-то мирам, и потом, когда возвращается в свое «тело», друзья, знакомые говорят: «Мы ничего о нем существенного не знаем: существенное — в его загробных почти странствованиях, в сомнамбулических видениях, в неисследимой и исповедимой организации его души, а в руках у нас — матерьялы скучнейшей его биографии, совершенно с этими видениями не связанной». Но мы заговорили о стиле и что есть тут родство между Гоголем и Лермонтовым:

Задумчиво столбы дворцов немых
 По берегам теснились, как тени,
 И в пене вод — гранитных крылец их
 Купались широкие ступени;
 Минувших лет событий роковых
 Волна следы смывала роковые,
 И улыбались звезды голубые,
 Глядя с высот...

(«Сказка для детей»)

Опять протираем глаза и спрашиваем себя: что это, Венеция описана? Нет, Петербург! Немного выше читаем:

Над городом таинственные звуки,
Как грешных снов нескромные слова,
Не ясно раздавались — и Нева,
Меж кораблей сверкая на просторе,
Журча — с волной их уносила в море.

Один писатель взял «Днепр», и другой — «Петербург», взяли реальные предметы, но тотчас они почувствовали или какое-то отвращение, или скуку к теме; надпись, заголовок — остались: «Днепр», «Петербург»; но уже в их голове зашуршали какие-то нисколько не текущие из темы мысли, о которых Лермонтов оставляет даже след в стихотворении: «грешных снов неясные слова», «следы роковые роковых событий», «голубые звезды», — и смело, мужественно, беззастенчиво в отношении к читателю оба унеслись, в рисовку картин неправдоподобных и, однако, для самого читателя становящихся дорогими, милыми, чарующими. У Гоголя в самом тоне слов: «Тихо светит по всему миру», — появляется какая-то нега, какое-то очарование, описание получает тон космополитический. Это — не Днепр рисует автор, он рисует свою душу, но душу, тянущуюся ко всему миру, истранные слова о горах, которых «ни подошвы, ни вершины не охватить глазом», ни малейше не удивляют читателя, не шокируют его. «Мало ли что есть в свете, мало ли чего нет в мире: Гоголь все видит, все знает, и если его горы не похожи ни на какие земные, то, может быть, они похожи на горы Луны или Марса. Где-то что-то подобное есть, и Гоголь мне показывает, и я плачу и благодарю, что он раздвинул мое знание, показал воочию мои предчувствия». Этот-то характер рисовки, неправдоподобной и столь напряженно страстной, что она создает иллюзию полного правдоподобия, и заставил когда-то воскликнуть Белинского, что «степи Гоголя лучше степей Малороссии»⁴, как и Петербург Лермонтова лучше Петербурга, в котором мы живем. И, однако, Лермонтов, когда хочет, может быть таким же натуралистом, как Гоголь. В «Бородине», «Купце Калашникове», «Люблю отчизну я...» он дает такие штрихи действительности, является таким ловцом скрупулезного, незаметного и характерного в ней, как это доступно было Гоголю только и последующим нашим натуралистам писателям:

Люблю дымок спаленной жнивы

 С резными ставнями окно...
 С отрадой, многим незнакомой,
 Я вижу полное гумно⁵.

Тут уже взят полный аккорд нашего народничества и этнографии 60-х годов. Но не здесь «родина» странного поэта; тут только мощь его. Сомнамбулист сочетает в себе величайший реализм и несбыточное, он идет по карнизам, крышам домов, не отступаясь, с величайшей точностью, и в то же время он явно руководствуется такою мыслью своего сновидения, которая очевидно не связана с действительностью. Вот это-то и было у них обоих, Гоголя и Лермонтова. Оба они имеют параллелизм в себе жизни здешней и какой-то нездешней. Но родной их мир — именно нездешний. Отсюда некоторое их отвращение к реальным темам: знаменитые «лирические места» у Гоголя. Возьмем его «Мертвые души»; как они не похожи на выполнение аналогических сюжетов — «Базар житейской суеты» у Теккерея⁶ или великолепный «Пикквик» у Диккенса⁷. Гоголь явно страдает, страдает от темы, страдает от манеры письма. Он не «гуляет», как в фантастических малороссийских вымыслах. Рассказ узок, эпопея удушлива, тесна; ни одного лишнего слова в ней; автор точно надел на себя терновый венец, и идет, сколько будет сил идти. Но вот колена подгибаются, и вдруг — прыжок в сторону, прыжок в свою сомнамбулу, «лирическое место», где тон сатиры вдруг забыт, является восторженность, упоение, счастье сновидца. Это он в родном мире, и опять мы не можем не сравнить его со страшными путешествиями души пани Катерины в старый замок ее грозного отца. «О, зачем ты меня вызвал, отец. Мне было так радостно. Я была в том самом месте, где родилась и прожила пятнадцать лет. О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве; я полевые цветочки те же, и хата наша, и огород!» Тоска виденья, какую знал и Лермонтов:

И вижу я себя ребенком; и кругом
 Родные все места: высокий барский дом
 И сад с разрушенной теплицей;
 Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
 И за прудом село дымится — и встают
 Вдали туманы над водами,
 В аллею темную вхожу я...

(«1-е января»)⁸

Автор грезит об этом... на балу в Московском дворянском собрании 1-го января, — место столь же неудобное для засыпания, для видения, для сомнамбулических странствований, как и та мирная печка, на которой заснула казачка Катерина, а «пан-отец» позвал ее к себе. Вообще, если от характера живописи мы обратимся к самым темам, мы найдем и здесь близость Лермонтова и Гоголя. Известно, как дивился Белинский, что 26-летний Лермонтов, офицер и дуэлист, проник с изумительною правдою в материнские чувства в «Казачьей колыбельной песне»⁹. Но что такое, как не эта же песнь причитанья матери Андрея и Остапа Бульбы в ночь перед отправлением их в «Сечь». Одна мысль, одно чувство, и как выраженное, с какою пронзительностью, у малоросса-сатирика и петербургского денди.

* * *

Входя в мир тем нашего поэта, нельзя не остановиться на том, что зовут его «демонизмом». Но и здесь поможет нам параллелизм Гоголя. «Приподняв иконы вверх, уже есаул готовился сказать краткую молитву, — как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, а вслед за ними попятился народ, и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их казака.

Кто он таков — никто не знал. Но уж он протанцовал на славу казачка и уже успел насмешить обступившую его толпу. Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо казака переменялось: нос вырос и наклонился в сторону, вместо карих — запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал казак — старик» («Страшная месть»).

Как похоже... на Гоголя, который уже «насмешил всю почтеннейшую публику», отплясав казачка в «повестях Рудого Панько»¹⁰, и когда все ожидали, что он такое еще выкинет, «вдруг поднялся у казака горб из-за спины», он состарился, осунулся в петербургских своих рассказах, и, наконец, в «Переписке с друзьями» и «Авторском завещании» заговорил самые необыкновенные вещи, а умер фантастично и покаянно, как будто нагрешил самые несбыточные грехи. Как хотите, нельзя отделаться от впечатления, что Гоголь уж слишком по-родственному, а не по-авторски только знал батюшку Катерины, как и Лермонтов решительно не мог бы только о литературном сюжете написать этих положительно рыдающих строк:

Но я не так всегда воображал
 Врага святых и чистых побуждений,
 Мой юный ум, бывало, возмущал
 Могучий образ. Меж иных видений
 Как царь, немой и гордый он сиял
 Такой волшебной-сладкой красотою,
 Что было страшно... И душа тоскою
 Сжималася — и этот дикий бред
 Преследовал мой разум много лет...

Это слишком субъективно, слишком биографично. Это — было, а не выдуманно. «Быль» эту своей биографии Лермонтов выразил в «Демоне», сюжет которого подвергал нескольким переработкам и о котором покойный наш Вл. С. Соловьев, человек весьма начитанный, замечает в одном месте, что он совершенно не знает во всемирной литературе аналогий этому сюжету и совершенно не понимает, о чем тут (в «Демоне») идет речь, т. е. что реальное можно вообразить под этим сюжетом¹¹. Между тем эта несбыточная «сказка», очевидно, и была душою Лермонтова, ибо нельзя же не заметить, что и в «Герое нашего времени», и «1-го января», «Пророк», «Выхожу один я на дорогу», да и везде, решительно везде в его созданиях мы находим как бы фрагменты, новые и новые переработки сюжета этой же ранней повести. Точно он всю жизнь высекал одну статую, — но ее не высек, если не считать юношеской неудачной куклы («Демон») и совершенных по форме, но крайне отрывочных осколков целого в последующих созданиях: Чудные волосы, дивный взгляд, там — палец, здесь — ступня ноги, но целой статуи нет, она осталась не извлеченной из глыбы мрамора, над которою всю жизнь работал рано умерший певец.

Они были пассивны, эти темные души — так я хочу назвать и Гоголя, и Лермонтова. Вот уж рабы своей миссии. Да Лермонтов прямо об этом и записал:

Есть речи — значенье

 Но в храме средь боя
 И где я ни буду,
 Услышав, его я
 Узнаю повсюду;
 Не кончив молитвы
 На звук тот отвечу
 И брошусь из битвы
 Ему я навстречу.

Черновой набросок этого стихотворения еще выразительнее:

Лишь сердца родного
Коснутся в дни муки
Волшебного слова
Целебные звуки,
Душа их с молением
Как ангела встретит,
И долгим биеньем
Им сердце ответит¹².

Оба писателя явно были внушаемы; были обладаемы. Были любимы небом, скажем смелое слово, но любимы лично, а не вообще и не в том смысле, что имели особенную даровитость. Таким образом, я хочу сказать, что между ними и совершенно загробным, поту-светлым «х» была некоторая связь, которой мы все или не имеем, или ее не чувствуем по слабости; в них же эта связь была такова, что они могли не верить во что угодно, но в это не верить — не могли. Отсюда их гордость и свобода. Заметно, что на обоих их никто не влиял ощутимо, т. е. они никому в темпераменте, в настроении, в «потемках» души — не подчинялись; и оба шли поразительно гордо, свободно поступью.

Поэт, не дорожи любовью народной¹³.

Это они сумели, и без усилий, без напряжения, выполнить совершеннее, чем творец знаменитого сонета. Ясно — над ними был авторитет сильнее земного, рационального, исторического. Они знали «господина» большего, чем человек; ну, от термина «господин» не большое филологическое преобразование до «Господь». «Господин» не здешний — это и есть «Господь», «Адонай» Сиона, «Адон» Сидона-Тира, «Господь страшный и милостивый»¹⁴, явления которого так пугали Лермонтова, что он (см. «Сказку для детей») кричал и плакал. Вот это-то и составляет необыкновенное их личности и судьбы, что создало импульс биографического «обыска». Но «ничего не нашли». Лермонтов, как бы предчувствуя поиски биографов, бросил им насмешливое объяснение.

Но дух... известно, что такое дух:
Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух,
И мысль без тела — часто в видах разных
Бесов вообще рисуют безобразных.

Оба были до того испуганы этими бестелесными явлениями, и самые явления — сколько можно судить по их писаниям — до того не отвечали привычным им с детства представлениям о религиозном, о святом, что они дали им ярлык, свидетельствующий об отращении, негодовании: «колдун», «демон», «бес». Это — только штемпель несходства с привычным, или ожидаемым, или общепринятым. В «Демоне» Лермонтов, и сущности, слагает целый миф о мучащем его «господине»; да, это — миф, начало мифологии, возможность мифологии; может быть, метафизический и психологический ключ к мифологии Греции, Востока, имея который перед собою мы можем отпереть их лабиринт. Но, повторяем, имя «бес» здесь штемпель не сходного, память об испуге. Ибо что мы наблюдаем позднее? Известно, как умер Гоголь: на коленях, в молитве, со словами друзьям и докторам: «Оставьте меня, мне хорошо!»¹⁵ Лермонтов созидает, параллельно со своим мифом, ряд подлинных молитв, оригинальных, творческих, не подражательных, как «Отцы пустынноики...»¹⁶. Его «Выхожу один я на дорогу», «Когда волнуется желтеющая нива», «Я, Матерь Божия», наконец — одновременное с «Демоном» — «По небу полуночи» суть гимны, суть оригинальные и личные гимны. Да и вся его поэзия — или начало мифа («Мцыри», «Дары Терека», «Три пальмы», «Спор», «Сказка для детей», неоконченные «Отрывки»), или начало гимна. Но какого? Нашего ли? Трудные вопросы.

* * *

Гимны его напряжены, страстны, тревожны и вместе воздушны, звездны. Вся его лирика в целом и каждое стихотворение порознь представляют соединение глубочайше-личного чувства, только ему исключительно принадлежащего, переживания иногда одной только минуты, но чувства, сейчас же раздвигающегося в обширнейшие панорамы, как будто весь мир его обязан слушать, как будто в том, что совершается в его сердце, почему-то заинтересован весь мир. Нет поэта более космичного и более личного. Но и кроме того: он — раб природы, ее страстнейший любовник, совершенно покорный ее чарам, ее властительству над собою; и как будто вместе — господин ее, то упрекающий ее, то негодующий на нее. Казалось бы, еще немного мощи — и он будет управлять природой. Он как будто знает главные и общие пружины ее. Всякий другой поэт возьмет ландшафт, воспевает птичку, опишет вечер или утро; Лермонтов всегда

берет панораму, так сказать, качает и захватывает в строку целый бок вселенной, страну, горизонт.

В «Споре» даны изумительные, никому до него не доступные ранее, описания стран и народов: это — орел пролетает и называет, перечисляет свои страны, провинции, богатство свое:

Дальше — вечно чуждый тени
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

В четырех строчках и география, и история, и смысл прошлого, и слезы о невозвратимом.

И, склонясь в дыму кальяна
На цветной диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Тегеран.

Невозможно даже переложить в прозу — выйдет бессмыслица. Но хозяин знает свое, он не описывает, а только намекает, и сжато брошенные слова выражают целое, и как выражают! У Лермонтова есть чувство собственности к природе: «Она мною владеет, она меня зачаровала; но это пошло так глубоко, тронуло такие центры во мне, что и обратно — чего никто не знает и никто этому не поверит — я тоже могу ее зачаровывать и двигать и чуть-чуть, немножко ею повелевать». Это, пожалуй, и образует в нем вторую половину того, что называют «демонизмом». Все знают, и он сам рассказывает, что плакал и приходил в смятение от видений «демона»; но публика безотчетно и в нем самом чувствует демона. «Вас — двое, и кто вас разберет, который которым владеет». Но тайна тут в том, что действительно чувство сверхъестественного, напряженное, яркое в нем, яркое до последних границ возможного и переносимого, наконец, перешло и в маленькую личную сверхъестественность. Так сказать, электротехник в конце концов пропитался электричеством, с которым постоянно имел дело, и уж не только он извлекает искру от проволоки, но и из него самого можно извлечь искру. «Бог», «природа», «я» (его лермонтовское) склублились в ком, и уж где вы этот ком ни троньте — получите и Бога, и природу вслед за «я», или вслед за Богом является его «я» среди ландышей полевых («Когда волнуется желтеющая нива»), около звезды, на сгибе радуги (многие места в «Демоне»).

То, что у всякого поэта показалось бы неестественным, превеличенным или смешной претенциозностью, напр, это братанье со звездами:

Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним ¹⁷—

у Лермонтова не имеет неестественности, и это составляет самую удивительную его особенность. Кто бы ни говорил так, мы отбросили бы его с презрением. «Бери звезды у начальства, но не трогай небесных». Между тем Лермонтов не только трогает небесные звезды, но имеет очевидное право это сделать, и мы у него, только у него одного, не осмеливаемся оспорить этого права. Тут уж начинается наша какая-то слабость перед ним, его очевидно особенная и исключительная, таинственная сила. Маленький «бог», бог с маленькой буквы, «бесенок», «демон», — определения эти шепчет язык «как он смеет!» Но он все смеет:

...с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю той росой...
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью¹⁸.

Язык его тверд, отчеканен; просто он перебирает свои богатства, он ничего не похищает, он не Пугачев, пробирающийся к царству, а подлинный порфиродный юноша, которому осталось немного лет до коронования. Звездное и царственное — этого нельзя отнять у Лермонтова; подлинно стихийное, «лешее начало» — этого нельзя у него оспорить. Тут он знал больше нас, тут он владел большим, чем мы, и это есть просто факт его биографии и личности.





Вл. С. СОЛОВЬЕВ

Лермонтов

Произведения Лермонтова, так тесно связанные с его личной судьбой, кажутся мне особенно замечательными в одном отношении. Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для краткости можно назвать «ницшеанством», — по имени писателя, всех отчетливее и громче выразившего это настроение, всех ярче обозначившего это направление¹.

Как черты зародыша понятны только благодаря тому определенному и развитому виду, какой он получил в организме взрослом, так и окончательное значение тех главных порывов, которые владели поэзией Лермонтова, — отчасти еще в смешанном состоянии с иными формами — стало для нас вполне прозрачным с тех пор, как они приняли в уме Ницше отчетливо отдельный образ.

Кажется, все уже согласны, что всякое заблуждение — по крайней мере, всякое заблуждение, о котором стоит говорить, — содержит в себе несомненную истину, которой оно есть лишь более или менее глубокое искажение, — этою истиною оно держится, ею привлекает, ею опасно и через нее же только может оно быть как следует обличено и опровергнуто. Поэтому первое дело разумной критики относительно какого-нибудь заблуждения — найти ту истину, которою оно держится и которую оно извращает.

Презрение к человеку, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного, сверхчеловеческого значения — себе или как одному «Я», или «Я» и К^о — и требование, чтобы это присвоенное, но ничем еще не оправданное величие было признано другими, стало нормою действительности, — вот сущность того направления, о котором я говорю, и, конечно, это большое заблуждение.

В чем же та истина, которую оно держится и привлекает умы?

Человек — единственное из земных существ, которое может относиться к самому себе критически, подвергать внутренней оценке не отдельные свои положения и действия (что возможно и для животных), а самый способ своего бытия в целом. Он себя судит, а при суде разумном и беспристрастном — и осуждает. Разум свидетельствует человеку о факте его несовершенства во всех отношениях, а совесть говорит ему, что этот факт не есть для него *только* внешняя необходимость, а зависит также и от него самого.

Человеку естественно хотеть *быть больше и лучше, чем он есть* в действительности. Если он взаправду этого *хочет*, то и *может*, а если может, то и *должен*. Но не есть ли бессмыслица — быть лучше, выше или больше своей действительности? Да, это есть бессмыслица для животного, так как для него действительность есть то, что *его* делает, но человек хотя и есть также произведение уже существующей, данной действительности, но вместе с тем эта его действительность есть, так или иначе, в той или другой мере, то, что *он сам делает* — делает более заметно и очевидно в качестве существа *собирательного*, менее заметно, но столь же несомненно и в качестве существа личного.

Можно спорить о метафизическом вопросе безусловной свободы выбора, но самодеятельность человека, т. е. его способность действовать по внутреннему побуждению — окончательно по сознанию долга или по совести, — есть не метафизический вопрос, а факт опыта. Вся история состоит в том, что человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, *отодвигая* ее в прошедшее, а в настоящее *вдвигая* то, что еще недавно было противоположным действительности, — мечтою, субъективным идеализмом, утопией.

Внутренний, духовный, самодеятельный рост есть такой же бесспорный факт, как и рост внешний, физический, пассивный, с которым он связан как со своим предположением.

Теперь спрашивается, в каком же направлении, с какой стороны жизни должно совершаться изменение данного человечества в лучшее и высшее — в «сверхчеловечество»?

Если человек недоволен собою и хочет быть сверхчеловеком, то ведь тут дело идет, конечно, не о внешней (а также и не о внутренней) *форме* человеческого существа, а только о плохом *функционалировании* этого существа в этой его форме, что от самой формы не зависит. Мы, например, можем быть недовольны не тем, что у нас два глаза, а лишь тем, что мы ими плохо видим. А чтобы лучше ви-

деть, нет никакой надобности человеку изменять морфологический тип зрительного органа, например, вместо двух иметь множество глаз, потому что при тех же двух глазах могут раскрыться у него «вещие зеницы, — как у испуганной орлицы»². При тех же двух глазах можно стать сверхчеловеком, а при сотне глаз можно остаться только мухой.

Точно так же и весь прочий организм человеческий ни в какой нормальной черте своего морфологического строения не препятствует нам возвышаться над нашей дурной действительностью и становиться относительно ее сверхчеловеком. Другое дело — сторона функциональная, и притом не только в единичных и частных отклонениях *патологических*, но и в таких явлениях, которых обычность заставляет многих считать их нормальными. Таково прежде всего и более всего явление смерти и разложения организма. Если чем мы естественно тяготимся, если чем основательно недовольны в своей данной действительности, то, конечно, этим заключительным явлением нашего видимого существования, этим его наглядным итогом, сводящимся на нет. Человек, думающий только о себе, не может примириться с мыслью о своей смерти; человек, думающий о других, не может примириться со смертью других; значит, и эгоист и альтруист — а все люди принадлежат в разных степенях чистоты и смешанности к тому или другому роду, — и эгоист и альтруист одинаково должны чувствовать смерть как нестерпимое *противоречие*, т. е. одинаково не могут внутренне принимать этот видимый итог человеческого существования за окончательный. И вот куда должны бы, по логике, с особенным вниманием смотреть люди, желающие подняться выше данной действительности, — желающие стать сверхчеловеками. Потому что чем же в особенности отличается то человечество, над которым они хотят подняться, как не тем именно, что оно смертно? Человек и смертный — синонимы. Уже у Гомера мы находим, что два главных разряда существ — боги и люди — постоянно характеризуются тем, что одни подвержены смерти, а другие нет, — θεοί τε βροτοί τε *. Хотя и все прочие животные умирают, но никому не придет в голову характеризовать их как смертных, — для человека же этот признак не только принимается как характерный, но и чувствуется еще в выражении «смертный» какой-то грустный упрек себе. Чувствуется, что человек, сознавая неизбежность смерти как центральной особенности своего действительного состояния,

* Боги и смертные (*греч.*). — *Сост.*

решительно не хочет с нею мириться, нисколько не успокаивается на этом сознании ее неизбежности в данных условиях. И в этом, конечно, он прав, потому что если смерть совершенно необходима в этих наличных условиях, то кто же сказал, что эти условия неизменны и неприкосновенны? Теперь ясно, что ежели человек есть прежде всего и в особенности *смертный*, т. е. подлежащий смерти, побеждаемый, преодолеваемый ею, то сверхчеловек должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, т. е. освобожденным (освободившимся?) от существенных условий, делающих смерть необходимою, и, следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть. Положим, такая победа над смертью не может быть достигнута сразу, что совершенно несомненно. Положим также, — а это уже сомнительно, потому что не может быть доказано, — что такая победа при теперешнем состоянии человека не может быть достигнута вообще в пределах единичного существования, — пусть так, но путь-то, к ней ведущий, приближение к ней по этому пути, совершенствующееся, хотя бы и далекое до совершенства, исполнение тех условий, полнота которых требуется для достижения цели, для победы и одоления над смертью, — это-то ведь возможно и существует. Условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, достаточно хорошо нам известны; так должны быть известны и противоположные условия, при которых мы забираем силу над смертью и в конце концов можем победить ее. Хотя бы и не было перед нами настоящего сверхчеловека, но *есть* сверхчеловеческий *путь*, которым шли, идут и будут идти многие на благо всех, и, конечно, важнейший наш интерес в том, чтобы побольше людей на него вступали, прямее и дальше по нем проходили.

И вот настоящий критерий для оценки всех дел и явлений жизни человеческой, а в особенности справедливо и полезно прилагать этот критерий в тех случаях, когда люди, сверх общего уровня одаренные, чувствующие истинную цель и смысл нашего существования, способные, а следовательно и призванные, т. е. обязанные более прочих к ней приблизиться и других приблизить, превращают эту общую цель в личное и бесплодное притязание, заранее отвергая необходимое условие для ее достижения.

Лермонтов, несомненно, был гений, т. е. человек, уже от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить.

В чем заключается особенность его гения?

Как он на него смотрел?

Что с ним сделал? — Вот три основных вопроса, которыми мы теперь займемся.

Относительно Лермонтова мы имеем то преимущество, что глубочайший смысл и характер его деятельности освещается с двух сторон — писаниями его ближайшего преемника Ницше и фигурой его отдаленного предка.

В пограничном с Англией краю Шотландии, вблизи монастырского города Мельроза, стоял в XIII веке замок Эрсильдон, где жил знаменитый в свое время и еще более прославившийся впоследствии рыцарь Томас Лермонт. Славился он как ведун и прозорливец, смолоду находившийся в каких-то загадочных отношениях к царству фей и потом собиравший любопытных людей вокруг огромного старого дерева на холме Эрсильдон, где он прорицательствовал и, между прочим, предсказал шотландскому королю Альфреду III его неожиданную и случайную смерть. Вместе с тем эрсильдонский владелец был знаменит как поэт и за ним осталось прозвище стихотворца, или, по-тогдашнему, рифмача, — Thomas the Rhymer; конец его был загадочен: он пропал без вести, уйдя вслед за двумя белыми оленями, присланными за ним, как говорили, из царства фей. Через несколько веков одного из прямых потомков этого фантастического героя, певца и прорицателя, исчезнувшего в поэтическом царстве фей, судьба занесла в прозаическое царство московское. Около 1620 года «пришел с Литвы в город Белый из Шкотской земли выходец, именитый человек Юрий Андреевич Лермонт и просился на службу великого государя, и в Москве своею охотою крещен из кальвинской веры в благочестивую. И пожаловал его государь, царь Михаил Федорович, восемью деревнями и пустошами Галицкого уезда, Заблоцкой волости. И по указу великого государя договаривался с ним боярин, князь И. Б. Черкасский, и приставлен он, Юрий, обучать рейтарскому строю новокрещенных немцев старого и нового выезда, равно и татар». От этого ротмистра Лермонта в восьмом поколении происходит наш поэт, связанный и с рейтарским строем, подобно этому своему предку XVII в., но гораздо более близкий по духу к древнему своему предку, вещему и демоническому

Фоме Рифмачу, с его любовными песнями, мрачными предсказаниями, загадочным двойственным существованием и роковым концом³.

Первая, и основная, особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем «Я», страшная сила личного чувства. Не ищите у Лермонтова той

прямой открытости всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина. Пушкин когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя. Нет надобности приводить этому примеры из произведений Лермонтова, потому что из них немного можно было бы найти, где бы этого не было. Ни у одного из *русских* поэтов нет такой силы личного самочувствия, как у Лермонтова. На Западе это не было бы отличительною чертою. Там не меньшую силу субъективности можно найти у Байрона, пожалуй, у Гейне, у Мюссе. У наших же, где эта черта особенно ярко выражена, она есть подражание. Отличие же Лермонтова здесь в том, что он не был подражателем Байрона, а его младшим братом, и не из книг, а разве из общего происхождения получил это западное наследие, с которым ему тесно было в безличной русской среде. И не одною позой или праздной фантазией были чувства, выраженные им в раннем юношеском стихотворении «Зачем я не птица, не ворон степной...»:

На запад, на запад помчался бы я,
 Где цветут моих предков поля,
 Где в замке пустом на туманных горах
 Их забвенный покоится прах.

 Меж мной и холмами отчизны моей
 Расстилаются волны морей.
 Последний потомок отважных бойцов
 Увядает средь чуждых снегов.

Сильнейшее развитие личного начала есть условие для наибольшей сознательности жизненного содержания, но этим не дается само это содержание жизни, и при его отсутствии сильное «Я» остается *пустым*. Остаться *совершенно* пустым колоссальное «Я» Лермонтова не могло, потому что он был поэт Божией милостью, и, следовательно, все им переживаемое превращалось в создание поэзии, давая новую пищу его «Я». А самым главным в этом жизненном материале лермонтовской поэзии, без сомнения, была личная любовь. Но любовные мотивы, решительно преобладавшие в произведениях Лермонтова, как видно из них же самих, лишь отчасти занимали личное самочувствие поэта, притупляя остроту его эгоизма, смягчая его жестокость, но не наполняя всецело и не покрывая его «Я». Во всех любовных темах Лермонтова главный интерес

принадлежит не любви и не любимому, а любящему «Я», — во всех его любовных произведениях остается нерастворенный осадок торжествующего, хотя бы и бессознательного, эгоизма. Я не говорю о тех только произведениях, где, как в «Демоне» и «Герое нашего времени», окончательное торжество эгоизма над неудачною попыткой любви есть намеренная тема. Но это торжество эгоизма чувствуется и там, где оно не имеется прямо в виду, — чувствуется, что настоящая важность принадлежит здесь не любви и не тому, что она делает из поэта, а тому, что *он* из нее делает, как *он* к ней относится. Когда огромный глетчер освещается солнцем, то является, говорят, зрелище восхитительное.

Новая эта красота происходит не оттого, чтобы солнце делало что-нибудь новое из глетчера, — оно ведь его и растопить не может, — а только из того, что глетчер, оставаясь неизменно самим собою, делает из солнечных лучей, различным образом отражая и преломляя их свою поверхность. Такова же и особенная прелесть лермонтовских любовных стихов, — прелесть оптическая, прелесть миража. Заметьте, что в этих произведениях почти никогда не выражается любовь в настоящем, в тот момент, когда она захватывает душу и наполняет жизнь. У Лермонтова она уже прошла, не владеет сердцем, и мы видим только чарующую игру воспоминания и воображения.

Расстались мы, но твой *портрет*
Я на груди моей храню;
Как *бледный призрак* лучших лет,
Он душу радует мою.

Или другое:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье, —
Люблю в тебе лишь прошлое страданье
И молодость погибшую мою.
Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой — я с сердцем говорю.
Я говорю с подругой юных дней.
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах — огонь угаснувших очей.

И там, где глагол *любить* является в настоящем времени, он служит только поводом для меланхолической рефлексии:

Мне грустно потому, что я тебя люблю
И знаю: молодость цветущую твою... —

и т. д.

В одном чудесном стихотворении воображение поэта, обыкновенно занятое памятью прошлого, играет с возможностью будущей любви:

Из-под таинственной, холодной полумаски
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта,
Светили мне твои пленительные глазки,
И улыбались лукавые уста.

.....
И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть лишь *рамкой*, а не содержанием его «Я», которое оставалось одиноким и пустым. Это одиночество и пустыннось напряженной и в себе сосредоточенной личной силы, не находящей себе достаточного удовлетворяющего ее применения, есть первая основная черта лермонтовской поэзии и жизни.

Вторая, тоже от западных его родичей унаследованная, черта — быть может, видоизмененный остаток шотландского двойного зрения — способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений.

Эта вторая особенность Лермонтова была во внутренней зависимости от первой. Необычная сосредоточенность Лермонтова в себе давала его взгляду остроту и силу, чтобы иногда разрывать сеть внешней причинности и проникать в другую, более глубокую, связь существующего, — это была способность пророческая; и если Лермонтов не был ни пророком в настоящем смысле этого слова, ни таким прорицателем, как его предок Фома Рифмач, то лишь потому, что он не давал этой своей способности никакого объективного применения. Он не был занят ни мировыми историческими судьбами

своего отечества, ни судьбою своих ближних, а единственно только своею собственной судьбой, — и тут он, конечно, был более пророк, чем кто-либо из поэтов. Далее я приведу несколько примеров того, как ясна была для Лермонтова его судьба, а теперь укажу лишь на одно удивительное стихотворение, в котором особенно ярко выступает своеобразная способность Лермонтова ко второму зрению, а именно знаменитое стихотворение «Сон». В нем необходимо, конечно, различать действительный факт, его вызвавший, и то, что прибавлено поэтом при передаче этого факта в стройной стихотворной форме, причем Лермонтов обыкновенно обнаруживал излишнюю уступчивость требованиям рифмы, но главное в этом стихотворении не могло быть придумано, так как оно оказывается «с подлинным верно». За несколько месяцев до роковой дуэли Лермонтов видел себя неподвижно лежащим на песке среди скал в горах Кавказа, с глубокою раной от пули в груди, и видящим в сонном видении близкую его сердцу, но отделенную тысячами верст женщину, видящую в сомнамбулическом состоянии его труп в той долине. Тут из одного сна выходит, по крайней мере, три: 1) сон здорового Лермонтова, который видел себя самого смертельно раненным, — дело сравнительно обыкновенное, хотя, во всяком случае, это был сон в существенных чертах своих *вещий*, потому что через несколько месяцев после того, как это стихотворение было записано в тетради Лермонтова, поэт был действительно глубоко ранен пулею в грудь, действительно лежал на песке с открытою раной и действительно уступы скал теснились кругом. 2) Но, видя умирающего Лермонтова, здоровый Лермонтов видел вместе с тем и то, что снится умирающему Лермонтову:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Это уже достойно удивления. Я думаю, немногим из вас случилось, видя кого-нибудь во сне, видеть вместе с тем и тот сон, который видится этому вашему сонному видению. Но таким сном (2) дело не оканчивается, а является сон (3):

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчива одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена.

И снилась ей долина Дагестана,
Знакомый труп лежал в долине той,
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладающей струей.

Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна, — сновидение в кубе.

Во всяком случае, остается факт, что Лермонтов не только предчувствовал свою роковую смерть, но и прямо видел ее заранее. А та удивительная фантазмагория, которою увековечено это видение в стихотворении «Сон», не имеет ничего подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть созданием только потомка вещего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве фей. Одного этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный, через голову многих поколений переданный ему гений. Теперь нам остается посмотреть, как сам Лермонтов принял этот задаток великой судьбы и что он из него сделал.

В отроческих и ранних юношеских произведениях Лермонтова (которых сохранилось гораздо больше, чем зрелых) почти во всех или прямо высказывается, или просвечивает решительное сознание, что он существо избранное и сильное, назначенное совершить что-то великое. В *чем* будет состоять и *к чему* относиться это великое, он еще не может и намекнуть. Но что он *призван* совершить его — несомненно. На семнадцатом году он говорит:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей⁴.

Подобных этому заявлений у начинающего поэта не оберешься, и было бы слишком долго их приводить. Мы могли бы смеяться над самоуверенной заносчивостью мальчика, если бы он действительно не обнаружил несколько лет спустя чрезвычайных сил ума, воли и творчества. А так как он их обнаружил, то в этих ранних заявлениях о своем будущем величии мы должны признать не пустую претензию и не начало мании, а лишь верное самочувствие или инстинкт самооценки, который дается всем избранным людям. Отличие Лермонтова здесь в том, что эта высокая самооценка уже от ранних лет связана у него с слишком низкой оценкой других — всего света, оценкой заранее составленной, выражающей черту

характера, а не результат какого-нибудь действительного опыта. В том же стихотворении, где достойным зрителем своей великой судьбы он признает только целый мир, сейчас же за тем следует:

Что хвала иль гордый смех людей?
Души их певца не постигали,
Не могли души его любить,
Не могли понять его печали
И его восторгов разделить.

А в другом, также раннем, стихотворении сообщается, что жизнь научила поэта встречать невольно и повсюду «под гордой важностью лица — в мужчине глупого льстеца и в каждой женщине Иуду»⁵. Более замечательна другая черта. Так же часто, как заявление о своем величии и о своем презрении к человечеству, в ранних (а затем также и в позднейших) стихотворениях Лермонтова выражается его явственное предчувствие неизбежной и преждевременной гибели. Некоторая ходульность в обозначении этой гибели могла бы тоже, по крайней мере в ранних стихотворениях, вызвать улыбку, но и охота и право смеяться совершенно исчезают при мысли, что ведь поэт в самом *деле* преждевременно погиб. Ясно, что эти две черты лермонтовского самочувствия прямо вытекают из тех особенностей его гения, о которых я раньше говорил, т. е. его мизантропия — из сосредоточенности и напряженности в нем личного начала, а его постоянное и верное предчувствие гибели — из его второго зрения.

С ранних лет ощутив в себе силу гения, Лермонтов принял ее только как право, а не как обязанность, как привилегию, а не как службу. Он думал, что его гениальность уполномочила его требовать от людей и от Бога всего, что ему хочется, не обязывая его относительно их ни к чему. Но пусть Бог и люди великодушно не настаивают на обязанностях гениального человека. Ведь Богу ничего не нужно, а люди должны быть благодарны и за те искры, которые летят с костра, на котором сжигает себя гениальный человек. Пусть Бог на небе и люди на земле отпустят ему его медленное самоубийство. Но разве легче от этого третьему обиженному — самому гению, который попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что было ему дано для великого подъема как могучему вождю людей на пути к сверхчеловечеству? Но как же он мог кого-нибудь поднимать, когда сам не поднялся? А поднимается человек только по трупам — по трупам убитых им врагов, т. е. злых личных страстей. Можно ли этого тре-

бовать? Не от всякого и требуется. Судьба или высший разум ставят дилемму: если ты считаешь за собою сверхчеловеческое призвание, исполни необходимое для него условие, подними действительность, поборовши в себе то злое начало, которое тянет тебя вниз. А если ты чувствуешь, что оно настолько сильнее тебя, что ты даже борешься с ним отказываешься, то признай свое бессилие, признай себя простым смертным, хотя и гениально одаренным. Вот, кажется, безусловно разумная и справедливая дилемма: или стань действительно выше других, или будь скромным. А кто не желает принять этой дилеммы и безумно восстает против таких азбучных требований разума как против какой-то обиды, — кто не может подняться и не хочет смириться, — тот сам себя обрекает на неизбежную гибель.

Сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов также рано сознавал и то злое начало, с которым он должен бороться, но которому скоро удалось вместо борьбы вызвать поэта лишь на идеализацию его.

Четырнадцатилетний Лермонтов еще не умеет, как то следует, идеализировать своего демона, а дает ему такое простое и точное описание:

Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моленья отвергает,
Он равнодушно видит кровь.
И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей.
И муза кротких вдохновений
Страшится неземных очей⁶.

Через год Лермонтов говорит о том же:

Две жизни в нас до гроба есть.
Есть грозный дух: он чужд уму;
Любовь, надежда, скорбь и месть —
Все, все подвержено ему.
Он основал жилище там,
Где можем память сохранять,
И предвещает гибель нам,
Когда уж поздно избежать.
Терзать и мучить любит он;
В его речах нередко ложь.
Он точит жизнь, как скорпион.
Ему поверил я...⁷

Еще через год Лермонтов, уже юноша, опять возвращается к характеристике своего демона:

К ничтожным, хладным толкам света
Привык прислушиваться он,
Ему смешны слова привета
И всякий верящий смешон.
Он чужд любви и сожаленья,
Живет он пищею земной,
Глотает жадно дым сраженья
И пар от крови пролитой.
.....

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня,
И ум мой озарять он станет
Лучом небесного огня.
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда,
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда⁸.

Все эти описания лермонтовского демона можно бы принять за пустые фантазии талантливого мальчика, если бы не было известно из биографии поэта, что уже с детства, рядом с самыми симпатичными проявлениями души чувствительной и нежной, обнаруживались у него резкие черты злобы, прямо демонической. Один из панегиристов Лермонтова, более всех, кажется, им занимавшийся, сообщает, что «склонность к разрушению развивалась в нем необыкновенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу»⁹. Было бы, конечно, нелепо ставить все это в вину балованному мальчику. Я бы и не упомянул даже об этой черте, если бы мы не знали из собственного интимного письма поэта, что взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского¹⁰, как Лермонтов-ребенок — относительно цветов, мух и куриц. И тут опять значительно не то, что Лермонтов разрушал спокойствие и честь светских барынь, — это может происходить и нечаянно, — а то, что он находил особенное наслаждение и радость в этом совершенно негодном деле, так же, как он ребенком

с истинным удовольствием давил мух и радовался зашибленной камнем курице.

Кто из больших и малых не делает волей и неволей всякого зла и цветам, и мухам, и курицам, и людям? Но все, я думаю, согласны, что услаждаться деланием зла есть уже черта нечеловеческая. Это демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца; ведь и последняя трагедия произошла оттого, что удовольствие Лермонтова терзать слабые создания встретило, вместо барышни, бравого майора Мартынова как роковое орудие кары для человека, который должен и мог бы быть солью земли, но стал солью, так жалко и постыдно обуявшею. Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин его поэзии, попить которые могут только известные животные¹¹; осталось, к несчастью, и в произведениях его слишком много сродного этим самым животным, а главное, осталась обуявшая соль его гения, которая, по слову Евангелия, дана на поправление людям¹². Могут и должны люди попить обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи. Скоро это злое начало приняло в жизни Лермонтова еще другое направление. С годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату — *демону нечистоты*. Слишком рано и слишком беспрепятственно овладел этот второй демон душою несчастного поэта и слишком много следов оставил в его произведениях. И когда, в одну из минут просветления, он говорит о «пороках юности преступной»¹³, то это выражение — увы! — слишком близко к действительности. Я умолчу о биографических фактах, — скажу лишь несколько слов о стихотворных произведениях, внушенных этим демоном нечистоты. Во-первых, их слишком много, во-вторых, они слишком длинны: самое невозможное из них есть большая (хотя и неоконченная) поэма, писанная автором уже совершеннолетним¹⁴, и, в-третьих, и главное, — характер этих писаний производит какое-то удручающее впечатление полным отсутствием той легкой игривости и грации, какими отличаются, например, подлинные произведения Пушкина в этой области. Так как я совершенно не могу подтвердить здесь свое суждение цитатами, то поясню его сравнением. В один пасмурный день в деревне я видел ласточку, летающую над большой болотной лужей. Что-то ее привлекало к этой темной влаге, она совсем опускалась к ней и, казалось, вот-вот погрузится в нее или хоть зачерпнет крылом. Но ничуть не бывало: каждый раз, не коснувшись поверхности, ласточка вдруг поднималась вверх и щебетала что-то невинное. Вот

вам впечатление, производимое этими шутками у Пушкина: видишь тинистую лужу, видишь ласточку и видишь, что прочной связи нет между ними, — тогда как порнографическая муза Лермонтова — словно лягушка, погрузившаяся и прочно засевшая в тине.

Или — чтобы сказать ближе к делу, — Пушкина в этом случае вдохновлял какой-то игривый бесенок, какой-то шутник-гном, тогда как пером Лермонтова водил настоящий демон нечистоты.

Сознавал ли Лермонтов, что пути, на которые толкали его эти демоны, были путями ложными и пагубными? И в стихах, и в письмах его много раз высказывалось это сознание. Но сделать действительное усилие, чтобы высвободиться из-под власти двух первых демонов, мешал третий и самый могучий — демон гордости; он напештывал: «Да, это дурно, да, это низко, но ты гений, ты выше простых смертных, тебе все позволено, ты имеешь от рождения привилегию оставаться высоким и в низости...» Глубоко и искренно тяготился Лермонтов, своим падением и порывался к добру и чистоте. Но мы не найдем ни одного указания, чтобы он когда-нибудь тяготился взаправду своею гордостью и обращался к смирению. И демон гордости, как всегда хозяин его внутреннего дома, мешал ему действительно побороть и изгнать двух младших демонов и, когда хотел, — снова и снова отворял им дверь...

Говоря о гордости и смирении, я разумею нечто вполне реальное и утилитарное. Гордость потому есть коренное зло, или главный из смертных грехов, по богословской терминологии, что это есть такое состояние души, которое делает всякое совершенствование или возвышение невозможным, потому что гордость ведь в том и заключается, чтобы считать себя ни в чем не нуждающимся, чем исключается всякая мысль о совершенствовании и подъеме. Смирение потому и есть основная для человека добродетель, что признание своей недостаточности прямо обуславливает потребность и усилие совершенствования. Другими словами, гордость для человека есть первое условие, чтобы никогда не сделаться сверхчеловеком, и смирение есть первое условие, чтобы сделаться сверхчеловеком; поэтому сказать, что *гениальность обязывает к смирению*, значит только сказать, что гениальность обязывает становиться сверхчеловеком. Лермонтову тем легче было исполнить эту обязанность, что он, при всем своем демонизме, всегда верил в то, что выше и лучше его самого, а в иные светлые минуты даже ощущал над собою это лучшее:

И в небесах я вижу Бога...

Это религиозное чувство, часто засыпавшее в Лермонтове, никогда в нем не умирало и, когда пробуждалось, — боролось с его демонизмом. Оно не исчезло и тогда, когда он дал победу злему началу, но приняло странную форму. Уже во многих ранних своих произведениях Лермонтов говорит о Высшей воле с какою-то личной обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею.

В этих ранних произведениях тяжба поэта с Богом имеет, конечно, ребяческий характер. Лермонтов упрекает Творца за то, что он сделал его некрасивым; за то, что люди, и особенно кузины и другие барышни, не понимают и не ценят его и т. п. Но когда, в более зрелом возрасте, после нескольких бесплодных порывов к возрождению, — бесплодных потому, что с детских лет заведенное в его душе демоническое хозяйство не могло быть разрушено несколькими субъективными усилиями, а требовало сложного и долгого подвига, на который Лермонтов не был согласен, — итак, когда, после нескольких бесплодных попыток переменить жизненный путь, Лермонтов перестает бороться против демонических сил и находит окончательное решение жизненного вопроса в *фатализме* («Герой нашего времени» и «Валерик»), — он вместе с тем дает новую, ухищренную, форму своему прежнему детскому чувству обиды против Провидения, — именно в последней обработке поэмы «Демон»¹⁵. Герой этой поэмы есть тот же главный демон самого Лермонтова — демон гордости, которого мы видели в ранних стихотворениях. Но в поэме он ужасно идеализирован (особенно в последней ее обработке), хотя, несмотря на эту идеализацию, образ его действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному гусарскому корнету, нежели особе такого высокого чина и таких древних лет. Несмотря на великолепие стихов и на значительность замысла, говорить с полной серьезностью о содержании поэмы «Демон» для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии. Но сказать о нем все-таки нужно. Итак — идеализованный демон вовсе уж не тот дух зла, который такими правдивыми чертами был описан в прежних стихотворениях гениального отрока. Демон поэмы не только прекрасен, он до чрезвычайности благороден и, в сущности, вовсе не зол. Когда-то у него произошло какое-то загадочное недоразумение с Всевышним, но он тяготится этой размолвкой и желает примирения. Случай к этому представляется, когда демон видит прекрасную грузинскую княжну Тамару, пляшущую и поющую на кровле родительского дома. По Библии и по здравой логике — что одно и то же, — увлечение сынов Божиих красотою дочерей человеческих есть падение¹⁶, но для демонизма

это есть начало возрождения. Однако возрождения не происходит. После смерти жениха и удаления Тамары в монастырь демон входит к ней, готовый к добру, но, видя ангела, охраняющего ее невинность, воспламеняется ревностью, соблазняет ее, убивает и, не успевши завладеть ее душой, объявляет, что он хотел стать на другой путь, но что ему не дали, и с сознанием своего полного права становится уже настоящим демоном.

Такое решение вопроса находится в слишком явном противоречии с логикой, чтобы стоило его опровергать.

Итак, натянутое и ухищренное оправдание демонизма в теории, а для практики принцип фатализма, — вот к чему пришел Лермонтов перед своим трагическим концом. Фатализм сам по себе, конечно, не дурен. Если, например, человек воображает, что он роковым образом должен быть добрым, и делает добро, и неуклонно следует этому року, то чего же лучше? К несчастью, фатализм Лермонтова покрывал только его дурные пути.

Образ его действий за последнее время я рассказывать не стану: скажу только, что он был не лучше прежнего. Между тем полного убеждения в истине фатализма у Лермонтова не было, и он, кажется, захотел убедиться в нем на опыте. Все подробности его поведения, приведшего к последней дуэли, и во время самой этой дуэли носят черты фаталистического эксперимента.

На дуэли Лермонтов вел себя с благородством — он не стрелял в своего противника, — но, по существу, это был безумный вызов высшим силам, который, во всяком случае, не мог иметь хорошего исхода. В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома, перешла эта бурная душа в иную область бытия¹⁷.

Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*. Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, этой гибели ни как театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти, ни как совершенного прекращения бытия. О природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем, а потому и говорить об этом не будем. Но есть нравственный закон, столь же непреложный, как закон математический, и он не допускает, чтобы человек испытывал после смерти превращения произвольные, не обоснованные его предыдущим нравственным подвигом. Если жизненный путь продолжается и за гробом, то, очевидно, он может продолжаться только с той степени, на которой остановился. А мы знаем, что: как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования. Лермонтов ушел с бременем неисполненного

долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх, к истинному сверхчеловечеству, — но этого мы от него не получили. Мы можем об этом скорбеть, но то, что Лермонтов не исполнил своей обязанности к нам, конечно, не снимает с нас нашей обязанности к нему. Прежде чем быть обязанным относительно наших современников — братьев по человечеству и относительно потомства — наших детей по человечеству, мы имеем обязанность к отшедшим — нашим отцам в человечестве, — и, конечно, Лермонтов принадлежит к таким отцам для современного поколения. Так не требует ли от нас обязанность сыновней любви и почтения восхвалять Лермонтова за все то многое в нем, что достойно хвалы, и молчать о другом? Я не так понимаю сыновнюю любовь и ее обязанность. Представьте себе, что мы видим живого отца, исполненного заслуг и высоких дарований, но в настоящую минуту обремененного какой-нибудь тяжестью, душевною или физическою, все равно. Обязанность сыновней любви к такому отцу, конечно, потребует от нас не того, чтобы мы восхваляли его заслуги и дарования, а того, чтобы помогли ему снять с себя или, по крайней мере, облегчили удручающее его бремя. Разве не то же и относительно отцов умерших? Облегчить бремя их души — вот наша обязанность. И у Лермонтова с бременем неисполненного призвания связано еще другое тяжелое бремя, облегчить которое мы можем и должны. Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает еще их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечен им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжелым камнем лежать на душе его¹⁸. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе. Вы мне поверите, что, прежде чем говорить публично о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня любовь к умершему, какой взгляд должен я высказать на его земную судьбу, — и я знаю, что тут, как и везде, один только взгляд, основанный на вечной правде, в самом деле нужен и современным, и будущим поколениям, а прежде всего — самому отшедшему.





Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества

I

Почему приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить?

Рассказывают, будто бы у Лермонтова был такой «тяжелый взгляд», что на кого он смотрел пристально, тот невольно оборачивался¹. Не так ли мы сейчас к нему обернулись невольно?

Стихи его для нас, как заученные с детства молитвы. Мы до того привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла.

Помню, когда мне было лет 7–8, я учил наизусть «Ангела» из старенькой хрестоматии с истрепанным зеленым корешком. Я твердил: «По небу полуночи», не понимая, что «полуночи» родительный падеж от «полночь»; мне казалось, что это два слова: «по» и «луночь». Я видел картинку, изображавшую ангела, который летит по темно-синему, лунному небу: это и была для меня «луночь». Потом узнал, в чем дело; но до сих пор читаю: «по небу, по луночи», бессмысленно, как детскую молитву.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них².

Я также узнал, что нельзя сказать: «Из пламя и света»³, а надо: из пламени. Но мне нравилась эта грамматическая ошибка: она приближала ко мне Лермонтова.

Потом, в 12–13 лет, я уже для собственного удовольствия учил его наизусть. Переписывал «Мцыри» тщательно, в золотообрезную тетрадку, и мне казалось, что эти стихи я сам сочинил.

Пушкина я тогда не любил: он был для меня взрослый; Лермонтов такой же ребенок, как я.

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог⁴.

Вот чего Пушкин не сказал бы ни за что. Взор его был слишком трезв, точен и верен действительности. Он говорит просто:

Последняя туча рассеянной бури,
Одна ты несешься по ясной лазури⁵.

Но эта пушкинская «ясная лазурь» по сравнению с бездонно-глубоким лермонтовским небом казалась мне плоской, как голубая эмаль.

С годами я полюбил Пушкина, понял, что он велик, больше, чем Лермонтов. Пушкин оттеснил, умалил и как-то обидел во мне Лермонтова: так иногда взрослые нечаянно обижают детей. Но где-то в самой глубине души остался уголок, не утоленный Пушкиным.

Я буду любить Пушкина, пока я жив; но когда придет смерть, боюсь, что это примирение:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять⁶, —

покажется мне холодным, жестоким, ничего не примиряющим, — и я вспомню тогда детские молитвы, вспомню Лермонтова.

Не потому ли уже и теперь сквозь вечеряющий пушкинский день таинственно мерцает Лермонтов, как первая звезда.

Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием.

Голос Божий пророку:
Глаголом жги сердца людей⁷ —

услыхал Пушкин, но не последовал ему, не сделался пророком, идущим к людям, а предпочел остаться жрецом, от людей уходящим:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?⁸

Поэт — жрец, а жертва Богу — жизнь людей. Толпа не зажигается огнем пророка, а «плюет на алтарь», где горит огонь жреца.

В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один.

Ты — царь; живи один⁹.

Лермонтов обратно: в жизни один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет; пусть ненавидит, но не бесстрастен.

...не для битв
Мы рождены...¹⁰ —

говорит Пушкин.

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца *для битвы*, —

говорит Лермонтов. Поэт — кинжал, «спутник героя».

Не по одной груди провел он страшный след
И не одну порвал кольчугу.

Созерцание, отречение от действия для Пушкина — спасение, для Лермонтова — гибель поэта, ржавчина клинка.

Игрушкой золотой он блещет на стене,
Увы, бесславный и безвредный...
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?¹¹

У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие — к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию.

На первый взгляд может казаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — «глаголом жечь сердца людей».

Стоит, однако, взглядеться пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова.

И на бунтующие волны
Льет усмирительный елей¹².

В начале — буря, а в конце тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделанье Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена как будто окончательно, раздавлена.

Вот одна из причин того, что о Пушкине говорили много и кое-что сказали, о Лермонтове говорили мало и ничего не сказали; одна из причин того, что пушкинское влияние в русской литературе кажется почти всем, лермонтовское — почти ничем.

Другая причина того же указана в статье Вл. Соловьева о Лермонтове, недаром предсмертной — как бы духовном завещании учителя ученикам.

II

«Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того направления чувств и мыслей, а отчасти и *действий* (тут упоминание о действенности чрезвычайно важно), которое для краткости можно назвать “ницшеанством”. — Глубочайший смысл деятельности Лермонтова освещается писаниями его ближайшего преемника Ницше».

Сверхчеловечество, по мнению Вл. Соловьева, есть не что иное, как ложно понятое, превратное богочеловечество. Лермонтов не понял своего призвания «быть могучим вождем людей на пути к сверхчеловечеству» истинному, т. е. к богочеловечеству, к христианству, и потому погиб. Христианства же не понял, потому что не захотел смириться. А «кто не может подняться и не хочет смириться, то сам себя обрекает на неизбежную гибель».

В 1840 году в черновом отпуске полковой канцелярии при штабе генерал-адъютанта Граббе¹³, отправленном в Петербург, на запрос военного министра о поручике Лермонтове сказано: «Служит исправно, ведет жизнь трезвую и ни в каких злокачественных поступках не замечен»¹⁴.

Полковой писарь оказался милосерднее христианского философа. В посмертном отпуске Вл. Соловьева вся жизнь Лермонтова — непрерывная цепь «злокачественных поступков».

«С детства обнаружилось в нем черты злобы прямо демонической. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, осыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный камень сбивал с ног бедную курицу. Взрослый Лермонтов совершенно так же вел себя относительно человеческого существования, особенно женского. И это демоническое сладострастие не оставляло его до горького конца. Но с годами демон кровожадности слабеет, отдавая большую часть своей силы своему брату, демону нечистоты», — того, что Вл. Соловьев называет «свинством». Эротическую музу Пушкина сравнивает он с ласточкой, которая, пролетая над грязною лужей, не задевает ее крылом и «щебечет что-то невинное»; «порнографическую» музу Лермонтова — с «лягушкой, прочно засевшей в тине». — Здесь любопытно это общепринятое побивание Лермонтова Пушкиным: одному все прощается, другому каждое лыко в строку.

Наконец, к первым двум демонам присоединился главнейший и сильнейший демон гордости, так что в душе его «завелось целое демоническое хозяйство». Все доброе, но слишком слабое, что у него еще было — несколько «субъективных усилий» в борьбе с демонизмом, — заглохло окончательно, и он безвозвратно устремился к гибели.

Дуэль с Мартыновым — «этот безумный вызов высшим силам» — была последним и самым «злокачественным поступком» Лермонтова. «Бравый майор Мартынов», как называет его Вл. Соловьев, или попросту «Мартышка»¹⁵, как называл его Лермонтов (это, в самом деле, «мартышка», обезьяна Лермонтова, то же для него, что Грушницкий для Печорина, Смердяков для Ив. Карамазова), оказался орудием небесной кары за бесовскую «кровожадность», бесовское «сладострастие» и бесовскую «гордыню» Лермонтова. И небесное знамение подтвердило праведную месть: «В страшную грозу, при блеске молнии и раскатах грома перешла эта бурная душа в иную область бытия».

Конец Лермонтова у Вл. Соловьева напоминает конец Фауста. Потомок шотландского чернокнижника Фомы Лермонта и предок немецкого антихриста Ницше не мог иметь иного конца.

«Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*, — заключает Вл. Соловьев. — Выражаясь так, мы не представляем себе, конечно, театрального провала в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти». Оговорка дела не меняет: какого бы цвета ни были черти, нет сомнения, что Вл. Соловьев Лермонтова отправил к чертям. Он дает понять, что конец его не только временная, но и *вечная гибель*.

Над поэтом произносится такой же беспощадный приговор, как над человеком.

«Осталось от Лермонтова несколько истинных жемчужин поэзии», затерянных в навозной куче «свинства», в «обуявшей соли демонизма, данной на поправление людям, по слову Евангелия; могут и должны люди попирать эту обуявшую соль с презрением и враждою, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи».

Спасти Лермонтова от вечной гибели нельзя; но, чтобы хоть сколько-нибудь уменьшить ужас, на который он обречен и который неизмеримо ужаснее «пляшущих красных чертей», мы должны «обличать ложь воспетого им демонизма», т. е. ложь всей лермонтовской поэзии, чья сущность, по мнению Вл. Соловьева, и есть не что иное, как демонизм, превратное сверхчеловечество.

О. Матвей советовал Гоголю сжечь свои писания¹⁶; Вл. Соловьев почти то же советует нам сделать с писаниями Лермонтова.

В этом приговоре нашла себе последнее выражение та глухая ненависть, которая преследовала его всю жизнь.

Добрейший старичок Плетнев, друг Пушкина, называл Лермонтова «фокусником, который своими гримасами напоминал толпе Пушкина и Байрона»¹⁷. Современный присяжный поверенный Спасович утверждает, что Лермонтову «можно удивляться, но *любить* его нельзя»¹⁸. Достоевский, так много сказавший о Пушкине, ни слова не говорит о Лермонтове, которому в мистике своей обязан едва ли не более, чем Пушкину, а единственный раз, когда вспомнил о Лермонтове, сравнил его с «бесноватым» Ставрогиным, по силе «демонической злобы»: «В злобе выходил прогресс *даже* против Лермонтова»¹⁹. Пятигорские враги поэта, натравливая на него Мартынова, говорили, что пора «проучить ядовитую гадину»²⁰. Одна «высокопоставленная особа», едва ли не император Николай I, узнав о смерти Лермонтова, вздохнула будто бы с облегчением и заметила: «Туда ему и дорога!»²¹ — а по другому, не психологически, а лишь исторически недостоверному преданию, воскликнула: «Собаке собачья смерть!»²².

Таким образом, Вл. Соловьев нанес Лермонтову только последний, так называемый «милосердный удар», *coup de grâce*. Мартынов начал, Вл. Соловьев кончил; один казнил временной, другой — вечную казнь, которую предчувствовал Лермонтов:

И как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной²³.

Казнь совершилась, раздавлена «ядовитая гадина» — лучезарному Аполлону-Пушкину принесен в жертву дионисовский черный козел²⁴ — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов. Откуда же такая ненависть?

III

«Смирись, гордый человек!» — воскликнул Достоевский в своей пушкинской речи. Но с полной ясностью не сумел определить, чем истинное Христово смирение сынов Божьих отличается от мнимохристианского рабьего смирения. Кажется, чего другого, а смирения, всяческого — и доброго и злого, — в России довольно.

Смирению учила нас русская природа — холод и голод, — русская история: византийские монахи и татарские ханы, московские цари и петербургские императоры. Смирал нас Петр, смирял Бирон²⁵, смирял Аракчеев²⁶, смирял Николай I; ныне смиряют карательные экспедиции и ежедневные смертные казни. Смиряет вся русская литература.

Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве только для того, чтобы тотчас же покаяться и еще глубже смириться. Забунтовал Пушкин, написал оду Вольности²⁷ и смирился — написал оду Николаю I, благословил казнь своих друзей, декабристов:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни²⁸.

Забунтовал Гоголь — написал первую часть «Мертвых душ» и смирился — сжег вторую, благословил крепостное право²⁹. Забунтовал Достоевский, пошел на каторгу — и вернулся проповедником смирения. Забунтовал Л. Толстой, начал с анархической синицы, собиравшейся море зажечь, и смирился — кончил непротивлением злу, проклятьем русской революции.

Где же, где, наконец, в России тот «гордый человек», которому надо смириться? Хочется иногда ответить на этот вечный призыв к смирению: докуда же еще смиряться?

И вот один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов.

Потому ли, что не успел смириться? — Едва ли.

Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, может быть, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, во всяком случае, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божьих с человеческим рабством. Ведь уже из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что есть в нем какая-то религиозная святыня, от которой не отречется бунтующий, даже под угрозой вечной гибели, той «преисподней, где пляшут красные черти».

Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература. Все простила бы, только не это — не «хулу на Духа», на своего смиренного духа.

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами.
Глупец! хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами.
Смотрите ж, дети, на него,
Как он угрюм, и худ, и бледен,
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!³⁰

Вот за что обречен был Лермонтов на страшную казнь в сем веке и будущем.

Вл. Соловьев уверяет, будто бы любит Лермонтова. — «Вы мне поверите, что, прежде чем говорить о Лермонтове, я подумал, чего требует от меня *любовь к умершему*». — Но уж если любовь такова, что вбивает, так сказать, осиновый кол в горло покойнику, то какова же ненависть?

Любовь или ненависть, во всяком случае такая страсть в этой борьбе, которая возможна только тогда, когда враг врагу чересчур близок. Вл. Соловьев и Лермонтов — родные братья, Авель и Каин русской литературы; но здесь совершается обратное убийство: Авель убивает Каина.

Борьба многих смиренных с одним «гордым человеком» происходила до сих пор в темноте, как бы ощупью: слышно было только, что кого-то ловили, давили, душили и никак не могли задушить окончательно. Но кого именно, не было видно. Никто не смел заглянуть в лицо избиваемой нечисти, словно упырю или оборотню. Вл. Соловьев первый осмелился, не опустил глаз перед невыносимо

тяжелым взором Лермонтова и, глядя ему прямо в глаза, произнес: «сверхчеловек». И слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу оборотня, осветило его. Верно это или неверно, во всяком случае, дело тут идет именно *об этом*.

Борьба сверхчеловечества с богочеловечеством для нас не только настоящее, но будущее, наша вечная злоба дня. Вот почему мы должны были обернуться в ту сторону, откуда уставились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапамятно-давний, почти забытый, детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам.

IV

«Подходя к дверям поручика Синицына, я почти столкнулся с быстро сбежавшим с лестницы и гремевшим шпорами молоденьким гусарским офицером. Он имел очень веселый вид человека, который сию минуту слышал или сделал что-то пресмешное. Он слегка задел меня капюшоном своей распахнувшейся шинели и, засмеявшись звонко на всю лестницу, сказал:

— Извините мою гусарскую шинель, что она лезет без спроса целоваться с вашим гражданским хитоном.

Лицо у него было бледное, несколько скуластое, как у татар, с крохотными тоненькими усиками и с коротким, чуть-чуть приподнятым носом, именно таким, какой французы называют *nez à la cousine**. — Развеселый этот офицерик не произвел на меня никакого особенного впечатления, кроме только того, что взгляд его мне показался каким-то тяжелым, сосредоточенным»...³¹

А вот отзыв самого благонаправленного поручика Синицына:

«Я, вы знаете, люблю, чтобы у меня все было в порядке... А тут вдруг, откуда ни возьмись, влетает к вам товарищ по школе, курит, сыпет пепел везде, где попало, тогда как я ему указываю на пепельницу, и вдобавок швыряет окурки своих проклятых пахитос в мои цветочные горшки и, при всем этом, без милосердия болтает, лепечет, рассказывает всякие грязные истории о петербургских продажных красавицах, декламирует самые скверные французские стишонки... Небось, не допросишься, чтоб что-нибудь свое прочел! Ленив, пострел, ленив страшно, и что ни напишет, все или прячет куда-то, или жжет на раскурку трубок своих же сорви-голов-гусаров»...³²

* Вздернутым носом (*фр.*). — *Сост.*

Таково первое впечатление от Лермонтова: самый обыкновенный гусарский офицерик.

Однажды с пьяной компанией на тройках, в два часа ночи, въезжая в Петербург, на заставе у шлагбаума, где требовали расписки от въезжающих, Лермонтов расписался: «российский дворянин Скот Чурбанов»³³.

Я никогда не забуду, как в 80-х годах, во время моего собственного юношеского увлечения Лермонтовым, отец мой передал мне отзыв о нем гр. Адлерберга, министра двора при Александре II³⁴, старика, который лично был знаком с Лермонтовым: «Вы представить себе не можете, какой это был грязный человек!» — Для гр. Адлерберга Лермонтов был именно «Скот Чурбанов».

Вл. Соловьев не преувеличил, а скорее преуменьшил пошлость, «свинство» Лермонтова.

Чтобы в этом убедиться, стоит прочесть «Записки» Екатерины Александровны Хвостовой³⁵.

Лермонтов ухаживал за ней долго и упорно, довел ее до признания в любви, произнося кощунственно такие слова:

— Полюби меня, и я буду верить в Бога... Ты одна можешь спасти мою душу...

«Он поработил меня совершенно, — признается Катенька. — Мне стало страшно за себя. Я как будто чувствовала бездну под своими ногами.

Он уговаривал меня на побег и тайный брак». Когда же убедился, что она готова на все, написал ей анонимное письмо, в котором говорил о себе самом: «Поверьте, *он* недостойн вас. Для *него* нет ничего святого, он никого не любит. — Я ничего не имею против *него*, кроме презрения, которое он вполне заслуживает».

Письмо перехватили родственники. В доме наступил ад. — «Удивительно, как в ту ночь я не выплакала все сердце и осталась в своем уме, — пишет Хвостова. — Он убил во мне душу». — Но разлюбить его она не могла. — «Куда девалась моя гордость!.. Я готова была стать перед ним на колени, лишь бы он ласково взглянул на меня».

Они встречались на балах. — «Он все не смотрел на меня; не было возможности заговорить с ним. Наконец я спросила его:

— Ради Бога, скажите, за что вы сердитесь?

— Я вас больше не люблю, *да кажется, и никогда не любил*», — ответил Лермонтов.

«Теперь я не пишу романов — я их переживаю»³⁶, — записал он в дневнике. — «Я на деле заготавливаю материалы для моих сочинений», — сказал он однажды самой жертве.

Есть человеческие мерзости, которых нельзя простить ни за какое величие. Читая признания бедной Катеньки, хочется иногда воскликнуть: подлец, вовсе не какой-нибудь великий злодей, а средней руки подлец, настоящий хулиган!

«Какой великий и могучий дух!» — воскликнул Белинский после долгой беседы наедине с Лермонтовым. Белинский³⁷ редко ошибался в людях. Да и было же что-то в Лермонтове, из чего родилась его поэзия — эти единственные на земле «звуки небес», что и Вл. Соловьева заставило увидеть в нем призвание «быть могучим вождем людей на пути <к> сверхчеловечеству».

Как же это соединялось с пошлостью? Скот Чурбанов с «великим и могучим духом»? Хулиган с ангелом?

«В Лермонтове было два человека», — говорит близко знавшее его лицо³⁸. — «Во мне два человека, — говорит Печорин. — Я сделался нравственным калекою: одна половина души моей высохла, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины».

Главная ошибка, кажется, впрочем, не самого Лермонтова, а Печорина, заключается в том, что он считает отрезанную половину окончательно погибшею, тогда как обе половины одинаково живы метафизически, и лишь эмпирически одна половина подавила другую.

Откуда же это раздвоение?

V

«Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон»³⁹.

Существует древняя, вероятно гностического происхождения, легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии»⁴⁰, об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою, благодать Божья посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы — души людей рождающихся⁴¹. Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предreshало

того уклона воли во времени, от которого зависит спасенье или погибель их в вечности будущей. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам дано забыть, *откуда* — для того, чтобы яснее помнить, *куда*.

Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ — Лермонтов.

«*Я счет своих лет потерял*»⁴², — говорит пятнадцатилетний мальчик. Это можно бы принять за шутку, если бы это сказал кто-нибудь другой. Но Лермонтов никогда не шутит в признаниях о себе самом.

Чувство незапамятной давности, древности — «веков бесплодных ряд унылый»⁴³ — воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием прошлой вечности, таинственные сумерки детства с еще более таинственным всполохом иного бытия, того, что было до рождения.

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю.
Как я сердце унести бы им дал,
Как бы *вечность* им бросил *мою!*

Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность.

Воспоминание, забвение — таковы две главные стихии в творчестве Лермонтова.

О, когда б я мог
Забить, что *незабвенно!*..⁴⁴ —

говорит пятнадцатилетний мальчик и впоследствии повторяет почти теми же словами от лица Демона:

Забить? Забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья⁴⁵.

На дне всех эмпирических мук его — эта метафизическая мука — неутолимая жажда забвенья:

Спастись от думы неизбежной
И *незабвенное* забыть!..⁴⁶

«Незабвенное — прошлое — вечное».

Печорин признается: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание — болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... *Я ничего не забываю, ничего*».

К тому, что было до рождения, дети ближе, чем взрослые. Вот почему обладает Лермонтов никогда не изменяющей ему способностью возвращаться в детство, т. е. в какую-то прошлую вечную правду.

Накануне смерти, со смертью в душе, он «предается таким шалостям, которые могут прийти в голову разве только пятнадцатилетнему мальчику»⁴⁷. — «Бегали в горелки, играли в кошку-мышку, в серсо», — рассказывает Эмилия Александровна, та самая барышня, из-за которой Лермонтов был убит Мартыновым⁴⁸.

«Тяжелый взор странно не согласовался с выражением *детски нежных* и выдававшихся губ», — вспоминает о нем И. С. Тургенев⁴⁹. — «В его улыбке было что-то *детское*», — говорит Лермонтов о Печорине. — Детское и женское. — «Он очень походил на мать свою, — сказал однажды Краевский, указывая на ее портрет, — если вы к этому лицу приделаете усы, измените прическу да накинете гусарский ментик — так вот вам Лермонтов»⁵⁰.

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что, если бы услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать»⁵¹. — Песня матери — песня ангела:

И голос той песни в душе молодой
Остался без слов, но живой...

Вся поэзия Лермонтова — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности.

Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяются одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может, и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, «незабвенно». Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, *вспоминает* прошлое, вечное. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. — Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было.

Весь жизненный опыт ничтожен перед опытом вечности. По сравнению с блаженством —

Тех дней, когда в жилищах света
Блистал он, чистый херувим,—

все земные радости — «скучные песни»:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Маленький мальчик, который вчера играл в лошадки или солдатики, сегодня решает:

Пора уснуть последним сном:
Довольно в мире пожил я,
Обманут в жизни был во всем
И ненавидя, и любя⁵².

Едва взглянув на мир, произносит свой безгневный и беспощадный приговор: «*жалок мир*».

Тут, конечно, и отзвук Байрона; но Байрон только вскрывает в нем то, что всегда было как данное, вечное.

Что говорит ребенок, — повторяет взрослый:

...жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.

Никаких особенных разочарований или утрат не произошло в жизни его между тем первым ребяческим лепетом и этим последним воплем отчаяния, в котором как бы зияет уже «тьма крошечная»; ничего нового не узнал, только вспомнил старое.

...Им в жизни нет уроков,
Их чувствам повторяться не дано⁵³,—

говорит он о себе подобных.

Знает все, что будет во времени, потому что знает все, что было в вечности.

...Много было взору моему
Доступно и понятно потому,
Что узами земными я не связан
И вечностью и знанием *наказан*⁵⁴.

«Наказан» в жизни за преступление до жизни.

Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже *вспоминает будущее* — словно снимает с него покровы, один за другим, — и оно просвечивает сквозь них, как пламя сквозь ткань. Кажется, во всемирной поэзии нечто единственное — это воспоминание будущего.

На шестнадцатом году жизни — первое видение смерти:

На месте казни, гордый, хоть презренный,
Я кончу жизнь мою⁵⁵.

Через год:

Я предузнал мой жребий, мой конец:
Кровавая меня могила ждет⁵⁶.

Через шесть лет:

Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет⁵⁷.

И наконец, в 1841 году, в самый год смерти — «Сон» — видение такой ужасающей ясности, что секундант Лермонтова, кн. Васильчиков, описывая дуэль через 30 лет, употребляет те же слова, как Лермонтов. — «В правом боку дымилась рана, а в левом сочилась кровь», — говорит кн. Васильчиков⁵⁸.

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь сочилась моя, —

говорит Лермонтов.

Это «воспоминание будущего», воспоминание прошлой вечности кидает на всю его жизнь чудесный и страшный отблеск: так иногда последний луч заката из-под нависших туч освещает вдруг небо и землю неестественным заревом.

VI

Христианское «не от мира сего» хотя и подобно, но лишь в противоположности своей подобно лермонтовскому —

Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них⁵⁹.

В христианстве — движение от «сего мира» к тому, *отсюда туда*; у Лермонтова обратное движение — *оттуда сюда*.

Это сказывается не только во внутреннем духовном существе, но и во внешнем телесном облике.

«В наружности Лермонтова, — вспоминает И. С. Тургенев, — было что-то злое и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых плечах, возбуждала ощущение неприятное»⁶⁰. — «Почему-то внимание каждого и не знавшего его невольно на нем останавливалось»⁶¹. — «Все от него отшатнулись, — рассказывает университетский товарищ Лермонтова, — а между тем что-то непонятное, таинственное влекло к нему»⁶². — «Разговор его похож на то, как будто кто-нибудь скребет по стеклу»⁶³.

«— Позвольте спросить вас, Лермонтов, какую это книгу вы читаете?»

Он оторвался от чтения; как удар молнии, сверкнули его глаза — трудно было выдержать этот насквозь пронизывающий взгляд.

— Для чего вам знать?.. Содержание книги вас не может интересовать.

Как бы ужаленный, я бросился от него»⁶⁴.

Одна светская женщина уверяет, что глаза Лермонтова «имели магнетическое влияние»⁶⁵. Иногда те, на кого он смотрел пристально, должны были выходить в другую комнату, не будучи в состоянии вынести этот взгляд.

Если бы довести до конца это первое бессознательное впечатление, то пришлось бы его выразить так: в человеческом облике *не совсем человек*; существо иного порядка, иного измерения; точно метеор, заброшен к нам из каких-то неведомых пространств.

Как метеор, игрой судьбы случайной,
Он пролетел грозою между нас⁶⁶.

Кажется, он сам если не сознавал ясно, то более или менее смутно чувствовал в себе это «не совсем человеческое», чудесное или чудовищное, что надо скрывать от людей, потому что этого люди никогда не прощают.

Отсюда — бесконечная замкнутость, отчужденность от людей, то, что кажется «гордыней» и «злобою». Он мстит миру за то, что сам не от мира сего; мстит людям за то, что сам «не совсем человек». — «И никого-то он не любит», — жаловались на него бабуш-

ке⁶⁷. — Бесконечная сила отталкивания: «как бы ужаленный, я бросился от него». Точно заряженная лейденская банка: кто ни прикоснется, отскакивает.

Отсюда и то, что кажется «лживостью». — «Лермонтов всегда и со всеми лжет»⁶⁸. — Лжет, чтобы не узнали о нем страшную истину.

Звери слышат человеческий запах. Так люди слышат в Лермонтове запах *иной породы*. Одни, особенно женщины, по первобытному греху любопытства, влекутся к нему, видят в нем «демона», как тогда говорили или, как теперь говорят, «сверхчеловека»; другие отходят от него с отвращением и ужасом: «ядовитая гадина», «антихрист»; или накидываются с яростью, чтобы загрызть, как собаки загрызают волка за то, что от него несобачий запах.

Отсюда наконец и то, что кажется в нем «пошлостью». Обыкновенного тщеславия, желания быть не как все у Лермонтова не было, потому что в этом смысле ему и желать было нечего; скорее могло у него быть обратное тщеславие — желание *быть как все*.

«Ведь я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм, — говорит черт Ивану Карамазову. — Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения... Я здесь все ваши привычки принимаю: я в баню торговую полюбил ходить... люблю с попами и купцами париться. Моя мечта — это воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху».

Все пошлости Лермонтова — разврат «Маёшки»⁶⁹ в школе гвардейских подпрапорщиков, «свинство», хулиганство с женщинами — не что иное, как безумное бегство от «фантастического», от «неопределенных уравнений», безумное желание «воплотиться окончательно в семипудовую купчиху».

И когда люди наконец решают: «Да это вовсе не великий, а самый обыкновенный человек», — он рад, этого-то ему и нужно: слава Богу, поверили, что как все, точь-в-точь как все! Удалось-таки втиснуть четвертое измерение в третье, «забыть незабвенное», «попариться» и согреться хоть чуточку в «торговой бане» от леденящего холода междупланетных пространств!

Это извращение, может быть, гораздо худшее зло, чем обыкновенная человеческая пошлость; но не надо забывать, что зло это иного порядка, — не следует смешивать эти два порядка, как делает Вл. Соловьев в своем суде над Лермонтовым.

До какой степени «пошлость» его — только болезненный выверт, безумный надрыв, видно из того, с какою легкостью он сбрасывает ее, когда хочет.

Кажется, пропал человек, залез по уши в грязь, засел в ней «прочно, как лягушка в тине», так что и не выбраться. Но вот, после двух лет разврата и пошлости, стоило только приехать близкому человеку, другу любимой женщины, — и «двух страшных лет как не бывало»⁷⁰.

С души как бремя скатится,
Сомненья далеко,
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Такое же мгновенное освобождение от пошлости происходит с ним после дуэли Пушкина. У Лермонтова явилась мысль вызвать убийцу. Когда лучший друг Лермонтова, Столыпин, заметил, шутя, что у него «слишком раздражены нервы», Лермонтов набросился на Столыпина чуть не с кулаками и закричал, чтоб он сию же минуту убирался, иначе он за себя не отвечает. — «Mais il est fou à lier!»* — воскликнул, уходя, Столыпин⁷¹.

Стихотворение «На смерть Пушкина» признано было в придворных кругах за «воззвание к революции»⁷². Это, конечно, вздор: далеко было Лермонтову до революции. Но недаром сравнивает его Достоевский с декабристом Мих. Луниным⁷³: при других обстоятельствах и Лермонтов мог бы кончить так же, как Лунин.

В детстве он напускался на бабушку, когда она бранила крепостных, выходил из себя, когда вели кого-нибудь наказывать, и бросался на отдавших приказание с палкою, с ножом, — что под руку попало⁷⁴.

Однажды в Пятигорске, незадолго до смерти, обидел неосторожным словом жену какого-то маленького чиновника и потом бегал к ней, извинялся перед мужем, так что эти люди не только простили его, но и полюбили, как родного⁷⁵.

Бабушка Лермонтова, после смерти внука, оплакивала его так, что веки на глазах ослабели, и она не могла их поднять⁷⁶. Кое-что знала она о «ядовитой гадине», чего не знали Вл. Соловьев и Достоевский.

Однажды, после долгих лет разлуки с любимой женщиной, которая вышла замуж за другого, увидел он дочь ее, маленькую девочку. Долго ласкал ребенка, наконец горько заплакал и вышел в другую комнату. Тогда же написал стихотворение «Ребенку»⁷⁷:

* Но ведь он просто бешеный! (фр.). — *Сост.*

О грезах юности томим воспоминаньем,
С отрадой тайною и тайным содроганьем,
Прекрасное дитя, я на тебя смотрю.
О, если б знало ты, как я тебя люблю!..

Должно быть, в эту минуту лицо его было особенно похоже на лицо его матери: исчез разлад между слишком умным, тяжелым взором и «детски нежным выражением губ»; в глазах была небесная мудрость, а в губах земная скорбь любви. И если бы тогда увидели его Вл. Соловьев и Достоевский, то, может быть, поняли бы, что не разгадали чего-то самого главного в этой «душе печальной, незнакомой счастью, но нежной, как любовь»⁷⁸.

«Какая нежная душа в нем!» — воскликнул Белинский⁷⁹. И тот же университетский товарищ, который, заговорив с Лермонтовым, отскочил, «как ужаленный», заключает свой рассказ: «Он имел душу добрую, я в этом убежден». — «Недоброю силою веяло от него», — говорит Тургенев.

Что же, наконец, добрый или недобрый?

И то, и другое. Ни то, ни другое.

Самое тяжелое, «роковое» в судьбе Лермонтова — не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение, колебание воли, *смещение* добра и зла, света и тьмы.

Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет⁸⁰.

Это и есть премирное состояние человеческих душ, тех нерешительных ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для того чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущую, где она окончится с участием нашей собственной воли. Лермонтов слишком ясно видел прошлую и недостаточно ясно будущую вечность: вот почему так трудно, почти невозможно ему было преодолеть ложь раздвоения.

«Верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные», — говорит Печорин. Но это — «необъятная сила» в пустоте, сила метеора, неудержимо летящего, чтобы разбиться о землю. Воля без действия, потому что без точки опоры. Все может и ничего не хочет. Помнит, *откуда*, но забыл, *куда*.

«Зачем я жил? — спрашивает себя Печорин, — для какой цели я родился?». — Категория цели, свободы открывается в будущей вечности; категория причины, необходимости — в прошлой.

Вот почему у Лермонтова так поразительно сильно чувство вечной необходимости, чувство рока — «фатализм». Все, что будет во времени, было в вечности; нет опасного, потому что нет случайного.

Кто близ небес, тот не сражен земным⁸¹.

Отсюда — бесстрашие Лермонтова, игра его со смертью.

«Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов, — сказано в донесении одного кавказского генерала, — во время штурма неприятельских завалов на реке Валерике имел поручение наблюдать за действием передовой штурмовой колонны, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот исполнил возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы»⁸².

За экспедицию в Большую Чечню представили его к золотой сабле⁸³.

Игра со смертью для него почти то же, что в юнкерской школе игра с железными шомполами, которые он гнул в руках и вязал в узлы, как веревки.

«Никогда не забуду того спокойного, почти веселого выражения, которое играло на лице его перед дулом пистолета, уже направленного на него», — рассказывает кн. Васильчиков о последних минутах Лермонтова⁸⁴.

Не совсем человек — это сказывается и в его отношении к смерти. Положительного религиозного смысла, может быть, и не имеет его бесстрашие, но оно все-таки кладет на личность его неизгладимую печать подлинности: хорош или дурен, он, во всяком случае, не казался, а был тем, чем был. Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет.

Кто близ небес, тот не сражен земным.

Когда я сомневаюсь, есть ли что-нибудь кроме здешней жизни, мне стоит вспомнить Лермонтова, чтобы убедиться, что есть. Иначе в жизни и в творчестве его все непонятно — почему, зачем, куда, откуда, — главное, куда?

VII

Лермонтов первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле.

Пушкин почти не касался этого вопроса. Трагедия разрешалась для него примирением эстетическим. Когда же случилось ему однажды откликнуться и на вопрос о зле, как на все откликался он, подобно «эхо» —

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты нам дана?⁸⁵ —

то, вместо религиозного ответа, удовольствовался он плоскими стихами известного сочинителя православного катехизиса, митрополита Филарета⁸⁶, которому написал свое знаменитое послание:

И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

А. И. Тургенев описывает, минута за минутой, предсмертные страдания Пушкина: «Ночью он кричал ужасно, почти упал на пол в конвульсии страдания. — Теперь (в полдень) я опять входил к нему; он страдает, повторяя: “*Боже мой, Боже мой! что это?..*” И сжимает кулаки в конвульсии»⁸⁷.

Вот в эти-то страшные минуты не утолило бы Пушкина примирение эстетическое; православная же казенщина митрополита Филарета показалась бы ему не «арфою серафима», а шарманкою, вдруг заигравшею под окном во время агонии.

«Боже мой, Боже мой! что это?» — с этим вопросом, который явился у Пушкина только в минуту смерти, Лермонтов прожил всю жизнь.

Почему, зачем, откуда зло? Если есть Бог, то как может быть зло? Если есть зло, то как может быть Бог?

Вопрос о зле связан с глубочайшим вопросом теодицеи, оправдания Бога человеком, состязания человека с Богом.

«О, если б человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим! Скажу Богу: не обвиняй меня; объяви мне, за что Ты со мною борешься?»⁸⁸

Богоборчество Иова повторяется в том, что Вл. Соловьев справедливо называет у Лермонтова «тяжбою с Богом»: «Лермонтов, —

замечает Вл. Соловьев, — говорит о Высшей воле с какою-то *личною обидою*».

Эту человеческую обиженность, оскорбленность Богом выразил один из современных русских поэтов:

Я — это Ты, о Неведомый,
Ты, в моем сердце обиженный⁸⁹.

Никто никогда не говорил о Боге с такою личною обидою, как Лермонтов:

Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей?⁹⁰

Никто никогда не обращался к Богу с таким спокойным вызовом:

И пусть меня накажет Тот,
Кто избрел мои мученья⁹¹.

Никто никогда не благодарил Бога с такою горькою усмешкою:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил⁹².

Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество. Но кто знает, не скажет ли Бог судьям Лермонтова, как друзьям Иова: «Горит гнев Мой за то, что вы говорили о Мне не так верно, как раб Мой Иов»⁹³ — раб Мой Лермонтов.

В книге Бытия говорится о борьбе Иакова с Богом:

«И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари. И увидел, что не одолевает его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. — И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря. — Иаков сказал: не отпущу Тебя, доколе не благословишь меня»⁹⁴.

Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество. Бог не говорит Иакову: «Смирись, гордый человек!» — а радуется буйной силе его, любит и благословляет за то, что не смирился он до конца, до того, что говорит Богу: «Не отпущу Тебя». — Нашему христианскому смирению это кажется пределом кощунства. Но это святое кощунство, святое богоборчество положено в основу Первого Завета, так же как борение Сына до кровавого пота — в основу Второго Завета: «Тосковал и был в борении до кровавого пота», — сказано о Сыне Человеческом⁹⁵.

Я — это Ты, о Неведомый,
Ты, в моем сердце обиженный.

Тут какая-то страшная тайна, какой-то «секрет», как выражается черт Ивана Карамазова, — секрет, который нам «не хотят открыть, потому что тогда исчезнет необходимый минус и наступит конец всему». Мы только знаем, что от богоборчества есть два пути одинаково возможные — *к богоотступничеству и к богосыновству*.

Нет никакого сомнения в том, что Лермонтов идет от богоборчества, но куда — к богоотступничеству или богосыновству — вот вопрос.

Вл. Соловьев не только не ответил, но и не понял, что тут вообще есть вопрос. А между тем ответом на него решается все в религиозных судьбах Лермонтова.

Как царь немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно⁹⁶, —

говорит Лермонтов о своем Демоне.

«Он не сатана, он просто черт, — говорит Ив. Карамазов о своем черте, — раздень его и наверно отыщешь хвост, длинный, гладкий, как у датской собаки».

Вся русская литература есть, до некоторой степени, борьба с демоническим соблазном, попытка раздеть лермонтовского Демона и отыскать у него «длинный, гладкий хвост, как у датской собаки». Никто, однако, не полюбопытствовал, действительно ли Демон есть дьявол, непримиримый враг Божий.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Никто этому не поверил; но что это не ложь или, по крайней мере, не совсем ложь, видно из того, что Демон вообще лгать не умеет: он лишен этого главного свойства дьявола, «отца лжи», так же как и другого — смеха. Никогда не лжет, никогда не смеется. И в этой правдивой важности есть что-то детское, невинное. Кажется иногда, что у него, так же как у самого Лермонтова, «тяжелый взгляд странно <не> согласуется с выражением почти детски-нежных губ».

Сам поэт знает, что Демон его не дьявол или, по крайней мере, не только дьявол:

То не был ада дух ужасный,
 Порочный мученик, о нет!
 Он был похож на вечер ясный,
 Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Почти то же говорит Лермонтов о себе самом:

Я к состоянью этому привык:
 Но ясно б выразить его не мог
 Ни демонский, ни ангельский язык⁹⁷.

Но если Демон не демон и не ангел, то кто же?

Не одно ли из тех двойственных существ, которые в борьбе дьявола с Богом не примкнули ни к той, ни к другой стороне? — не душа ли человеческая до рождения? — не душа ли самого Лермонтова в той прошлой вечности, которую он так ясно чувствовал?

Если так, то трагедия Демона есть исполинская проекция в вечность жизненной трагедии самого поэта, и признание Демона:

Хочу я с небом примириться, —

есть признание самого Лермонтова, первый намек на богосыновство в богоборчестве.

«В конце концов я помирюсь», — говорит черт Ивану Карамазову.

Ориген утверждал, что в конце концов дьявол примирится с Богом. Христианством отвергнуто Оригеново учение, действительно выходящее за пределы христианства. Тут какое-то новое, пока еще едва мерцающее откровение, которое соединяет прошлую вечность с будущей: в прошлой — завязалась, в будущей — разрешится трагедия зла.

Но кто же примирит Бога с дьяволом? На этот вопрос и отвечает лермонтовский демон: любовь как влюбленность, Вечная Женственность:

Меня добру и небесам
 Ты возратить могла бы словом.
 Твоей любви святым покровом
 Одетый, я предстал бы там,
 Как новый ангел в блеске новом.

И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал.

VIII

«Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду? К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет девяти. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет. Один раз я вбежал в комнату. Она была тут и играла с кузиною в куклы: мое сердце затрепетало, ноги подкосились. Я тогда ни о чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть сильная, хотя и ребяческая; это была истинная любовь; с тех пор я еще не любил так... Надо мной смеялись и дразнили... Я плакал потихоньку, без причины; желал ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату; я не хотел говорить о ней и убегал, слыша ее название (теперь я забыл его), как бы страшась, чтобы биение сердца и дрожащий голос не объяснили другим тайну, непонятную для меня самого. *Я не знаю, кто была она, откуда.* И поныне мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или подумают, что брежу, *не поверят в ее существование* — это было бы мне больно!.. Белокурые волосы, голубые глаза быстрые, непринужденность — нет, с тех пор я ничего подобного не видал, *или это мне кажется*, потому что я никогда так не любил, как в тот раз... И так рано, в 10 лет. О, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..»⁹⁸

Десятилетний мальчик Лермонтов мог бы сказать своей девятилетней возлюбленной, как Демон Тамаре:

В душе моей с начала мира
Твой образ был напечатлен.

Это — воспоминание о том, что было до рождения, видение прошлой вечности —

Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим.

Всю жизнь преследует его это видение —

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

«1830. Мне 15 лет. — Я однажды, три года назад, украл у одной девушки, которой было 17 лет и потому безнадежно любимой мною, бисерный синий шнурок. Он и теперь у меня хранится. — Как я был глуп!»⁹⁹

Наконец, в последний раз мечта воплотилась или только забрезжила сквозь плоть.

«Будучи студентом, — рассказывает очевидец, — Лермонтов был страстно влюблен в Варвару Александровну Лопухину. Как сейчас помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку; ей было 15–16 лет, мы же были дети и сильно дразнили ее; у нее на лбу над бровью чернелось маленькое родимое пятнышко; и мы всегда приставали к ней, повторяя: “У Вареньки родинка, Варенька уродинка!” Но она, добрейшее создание, никогда не сердилась. — Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей»¹⁰⁰.

Родные выдали Вареньку за богатого и ничтожного человека, Бахметева¹⁰¹. Может быть, она любила мужа, была верною женою, доброю матерью, но никогда не могла забыть Лермонтова и втайне страдала, так же как он, хотя, по всей вероятности, не сознавала ясно, отчего страдает.

Они любили друг друга так долго и нежно...
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты иль хладны их краткие речи.

Он пишет ей через много лет разлуки:

Душою мы друг другу чужды,
Да вряд ли есть родство души¹⁰².

И вот сквозь тысячи измен, сквозь невероятную пошлость, «свинство», хулиганство с женщинами — он верен ей одной, любит ее одну:

И я твержу один, один
Люблю, люблю одну...¹⁰³

Говорит ей просто:

...вас
Забить мне было невозможно.
И к этой мысли я привык;
Мой *крест* несу я без роптанья¹⁰⁴.

Любовь — «крест», великий и смиренный подвиг. Тут конец бунта, начало смирения, хотя, может быть, и не того, которого требует Вл. Соловьев.

«От нее осталось мне только одно имя, которое в минуты тоски привык я произносить, как молитву»¹⁰⁵.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечаю;
И брошусь из битвы
Ему я навстречу¹⁰⁶.

Святая любовь, но святая не христианскою святостью; во всяком случае, не бесплотная и бескровная любовь «бедного рыцаря» к Прекрасной Даме¹⁰⁷ — *Lumen Coeli, Sancta Rosa**.

Там, в христианской святости — движение от земли к небу, отсюда туда; здесь, у Лермонтова, — от неба к земле, оттуда сюда.

...Небо не сравняю
Я с этою землей, где жизнь влачу мою:
Пускай на ней блаженства я не знаю, —
По крайней мере, я люблю¹⁰⁸.

«Я страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм». — Видение бедного рыцаря — тоже «фантастическое», тоже «неопределенное уравнение». Но вот пляска Тамары — тут все определено, «все очерчено — тут формула, тут геометрия». — И вот еще родимое пятнышко над бровью Вареньки. «Душою мы друг другу чужды» — но родинка роднее души.

Чудесные рассказываю тайны...¹⁰⁹

«А Варвара Александровна будет зевать за пальцами и наконец уснет от моего рассказа»¹¹⁰, — пишет Лермонтов.

Зевающая Беатриче немислима. А вот зевающая Варенька — ничего, и даже лучше, что она так просто зевает. Чем более она простая, земная, реальная, тем более страсть его становится нездешнею.

Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты, —

* Свет Небес, Святая Роза (лат.). — Сост.

Всем упоением, всею властью
Бессмертной мысли и мечты¹¹¹.

Для христианства «нездешнее» значит «бесстрастное», «бесплотное»; для Лермонтова наоборот: самое нездешнее — самое страстное; огненный предел земной страсти, огненный источник плоти и крови — не *здесь*, а *там*.

Я перенес земные страсти
Туда с собой¹¹².

И любовь его — оттуда сюда. Не жертвенный огонь, а молния. Посылая Вареньке список «Демона», Лермонтов в посвящении поэмы с негодованием несколько раз перечеркнул букву Б. — Бахметевой и поставил Л. — Лопухиной¹¹³. С негодованием зачеркнул христианский брак: лучше бы она вышла на улицу и продала себя первому встречному, чем это прелюбодеяние, прикрытое христианским таинством.

Но почему же Лермонтов не женился на Вареньке?

Моя воля надеждам противна моим:
Я люблю и страшусь быть взаимно любим¹¹⁴.

«Как бы страстно я ни любил женщину, — говорит Печорин, — если она даст мне только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь! Мое сердце превращается в камень... Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь мою, даже честь поставлю на карту, но свободы моей не продам. Этой какой-то врожденный страх — необъяснимое предчувствие... Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей».

В этом омерзении к христианскому браку, разумеется, преувеличение — та мстительная злоба, с которою перечеркнул он букву Б. в посвящении «Демона». Но тут есть и более глубокое, метафизическое отвращение, отталкивание одного порядка от другого: ведь предельная святость христианская вовсе не брак, а безбрачие, бесстрастие; предельная святость у Лермонтова — «нездешняя страсть» и, может быть, какой-то иной, нездешний, брак. Вот почему любовь его в христианский брак не вмещается, как четвертое измерение в третьем. Христианский брак — эту сомнительную сделку с недостижимой святостью безбрачия — мож-

но сравнить с Евклидовой геометрией трех измерений, а любовь Лермонтова с геометрией Лобачевского, «геометрией четвертого измерения».

Превращение Вареньки в законную супругу Лермонтова — все равно что превращение Тамары в «семипудовую купчиху», о которой может мечтать не демон, а только черт с «хвостом датской собаки».

Тамару от Демона отделяет стена монастырская, в сущности та же стена христианства, которая отделила Вареньку от Лермонтова. Когда после смерти Тамары Демон требует ее души у Ангела, тот отвечает:

Она страдала и любила,
И рай открылся для любви.

Но если рай открылся для нее, то почему же и не для Демона? Он ведь так же любил, так же страдал. Вся разница в том, что Демон останется верен, а Тамара изменит любви своей. В метафизике ангельской явный подлог: не любовь, а измена любви, ложь любви награждаются христианским раем.

Этой-то измены и не хочет Лермонтов и потому не принимает христианского рая.

Я видел прелесть *бестелесных*
И тосковал,
Что образ твой в чертах небесных
Не узнавал¹¹⁵.

Не узнавал маленького родимого пятнышка над бровью Вареньки.

Христианской «бестелесности», бесплотности не принимает потому, что предчувствует какую-то высшую святую плоти.

«Я, может быть, скоро умру и, несмотря на это, я не могу думать о будущей жизни — я думаю только о тебе», — пишет Вера-Варенька Печорину-Лермонтову¹¹⁶. И он отвечает ей из того мира в этот, оттуда сюда:

Любви безумного томленья,
Жилец могил,
В стране покоя и забвенья
Я не забыл.

Есть ужас, который для него ужаснее христианского ада:

...смерть пришла, наступило за гробом свиданье,
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Вот чего он не может простить христианству.

Покоя, мира и забвенья
Не надо мне!

Не надо будущей вечности без прошлой, правды небесной без правды земной.

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой!
Я перенес *земные страсти*
Туда с собой.

Смутно, но неотразимо чувствует он, что в его непокорности, бунте против Бога есть какой-то божественный смысл.

Когда б в покорности незнанья
Нас жить
Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил.
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться¹¹⁷.

Должно свершиться соединение правды небесной с правдой земной, и, может быть, в этом соединении окажется, что есть другой, настоящий, рай, —

На небе иль в *другой* пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь.

Недаром же и в самом христианстве некогда был не только небесный идеализм, но и земной реализм, не только умерщвление, но и воскресение плоти.

Ежели плоть Христа воскресшего — иная, «прославленная» и вместе с тем точно такая же, как при жизни, — даже до крестных язв, по которым узнали Его ученики, то, может быть, и Варенька воскреснет иною, более прекрасною и вместе с тем точно такую же, даже до маленького родимого пятнышка над бровью, по которому ее узнает Лермонтов. Может быть, и там, как здесь, какие-то веселые дети будут играть с нею и петь: «У Вареньки родинка, Варенька уродинка!» И со «звуками небес» сольются эти не «скучные песни земли». И может быть, Лермонтов примет этот настоящий рай. — А если примет, то конец бунту в любви, конец богоборчеству в богосыновстве.

Но для того чтобы этого достигнуть, надо принять, исполнить до конца и преодолеть христианство. Трагедия Лермонтова в том, что он христианства преодолеть не мог, потому что не принял и не исполнил его до конца.

Он борется с христианством не только в любви к женщинам, но и в любви к природе, и в этой последней борьбе трагедия личная расширяется до вселенской, из глубины сердечной восходит до звездных глубин.

IX

«Когда я его видел в Сулаке, — рассказывает один из кавказских товарищей Лермонтова, — он был мне противен необычайною своею неопрятностью. Он носил красную канаусовую рубашку, которая, кажется, никогда не стиралась и глядела почерневшею из-под вечно расстегнутого сюртука. Гарцевал на белом, как снег, коне, на котором, молодецки заломив холщовую шапку, бросался на чеченские завалы. — Собрал какую-то шайку грязных головорезов. Совершенно входя в их образ жизни, спал на голой земле, ел с ними из одного котла и разделял все трудности похода»¹¹⁸.

«Я находился в непрерывном странствии, — пишет Лермонтов Раевскому. — Одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское. Для меня горный воздух — бальзам: хандра к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит, ничего не надо в эту минуту»¹¹⁹.

Опущением Лермонтова предсказано опущение Л. Толстого, солдатскою рубахою Лермонтова — мужичий полушубок Л. Толстого; на Кавказе Лермонтов кончил, Л. Толстой начал.

Как из лермонтовского демонизма, богоборчества вышел Достоевский — христианский бунт Ив. Карамазова, так из лермонтовской природы вышел Л. Толстой — языческое смирение дяди Ерошки¹²⁰. Можно бы проследить глубокое, хотя скрытое, влияние Лермонтова на Л. Толстого — в гораздо большей степени, чем Пушкина.

«Валерик» — первое во всемирной литературе явление того особенного русского взгляда на войну, который так бесконечно углубил Л. Толстой. Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево «Войны и мира».

Я думал: жалкий человек!
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем;
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он. — Зачем?

Противоположение культурного и естественного состояния как «войны и мира» — вот метафизическая ось, на которой вращается вся звездная система толстовского творчества.

«Удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, — говорит Лермонтов — мы невольно становимся *детьми*: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и, верно, *будет* когда-нибудь опять»¹²¹.

Была и будет. Была в прошлой — будет в будущей вечности.

...верь мне: помощи людской
Я не желал, я был чужой
Для них навек, как зверь степной.

Дядя Ерошка мог бы повторить это признание Мцыри.

Мцыри значит «монастырский послушник». Та же стена монастырская, стена христианства отделяет его от природы, как Лермонтова от Вареньки, Демона от Тамары.

И вспомнил я ваш темный храм
И вдоль по треснувшим стенам
Изображения святых.
...как взоры их
Следили медленно за мной
С угрозой мрачной и немой...

Христианская святость — неземная угроза, неземная ненависть; — а у Мцыри неземная любовь к земле. Вот почему не принимает и он, как Демон, как сам Лермонтов, христианского рая:

...за несколько минут
Между крутых и диких скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял!

И здесь, в любви к природе, как там, в любви к женщине, — то же кощунство, за которым, может быть, начало какой-то новой святыни.

И с этой мыслью я засну
И никого не прокляну.

Неземная любовь к земле — особенность Лермонтова, едва ли не единственная во всемирной поэзии.

Если умершие продолжают любить землю, то они, должно быть, любят ее именно с таким чувством невозвратимой утраты, как он. Это — обратная христианской земной тоске по небесной родине — небесная тоска по родине земной.

Кажется иногда, что и он, подобно своему шотландскому предку колдуну Лермонту, «похищен был в царство фей» и побывал у родников создання¹²².

«Где был ты, когда Я полагал основания земли?»¹²³ — на этот вопрос никто из людей с таким правом, как Лермонтов, не мог бы ответить Богу: я был с Тобою.

Вот почему природа у него кажется первозданною, только что вышедшей из рук Творца, пустынною, как рай до Адама.

И все природы голоса
Сливались тут; не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас¹²⁴.

Никто так не чувствует, как Лермонтов, человеческого отпадения от божеского единства природы:

Тем я несчастлив, добрые люди,
Что звезды и небо — звезды и небо,
А я — человек...¹²⁵

Никто так не завидует холоду вольных стихий:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Он больше чем любит, он влюблен в природу, как десятилетний мальчик в девятилетнюю девочку «с глазами, полными лазурного огня». — «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде голубого неба»¹²⁶.

Для того чтобы почувствовать чужое тело как продолжение своего, надо быть влюбленным. Лермонтов чувствует природу, как тело возлюбленной.

Ему больно за камни:

И железная лопата
В каменную грудь,
Добывая медь и золото,
Врежет страшный путь.

Больно за растения:

Изрублены были тела их потом
И медленно жгли их до утра огнем.

Больно за воду — Морскую Царевну:

Очи одела смертельная мгла...
Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста непонятный упрек —

упрек всех невинных стихий человеку, своему убийце и осквернителю.

Последняя тайна природы — тайна влюбленности.

Влюбленный утес-великан плачет о тучке золотой. Одинокая сосна грустит о прекрасной пальме. И разделенные потоком скалы хотят обнять друг друга:

Но дни бегут, бегут года —
Им не сойтися никогда¹²⁷.

И волны речные — русалки — поют:

Расчесывать кольца шелковых кудрей
Мы любим во мраке ночей,
И в чело, и в уста мы красавца не раз
Целовали в полуденный час¹²⁸.

И желание смерти — желание любви:

Чтоб весь день, всю ночь мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.

В предсмертном бреду Мцыри песня маленькой рыбки-русалочки —

О милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю, как вольную струю,
Люблю, как жизнь мою, —

эта песня возлюбленной напоминает песню матери: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал. — Ее певала мне покойная мать»¹²⁹.

Вечное Материнство и Вечная Женственность, то, что было до рождения, и то, что будет после смерти, сливаются в одно.

«В Столярном переулке у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27...

Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями; дома казались грязны и темны; лица прохожих были зелены; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет... Вдруг на дворе заиграла шарманка; она играла какой-то старинный немецкий вальс: Лугин слушал, слушал; ему стало ужасно грустно»¹³⁰.

Это начало неоконченной повести Лермонтова — тоже предсмертного бреда — есть начало всего Достоевского с его Петербургом, «самым фантастическим и будничным из всех городов»¹³¹. Тут все знакомое: и мокрый, как будто «теплый» снег, и «шарманка, играющая немецкий вальс», от которого и Раскольникову, как Лугину, станет «ужасно грустно»¹³² и полусумасшедший герой из «подполья»¹³³, и, наконец, это привидение, «самое обыкновенное привидение», как выражается Свидригайлов¹³⁴.

«Показалась фигура в полосатом халате и туфлях: то был седой горбленный старичок.

Не угодно ли я вам промечу штосс?»

Кто этот старичок? Он вышел из поясного портрета, изображающего человека лет сорока, у которого «в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно».

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет...
 Я к состоянью этому привык,
 Хоть ясно б выразить его не мог
 Ни демонский, ни ангельский язык¹³⁵.

Да уж полно, не старый ли это наш знакомец? Не тот ли, который некогда «сиял такой волшебной-сладкой красотой»? Не Демон ли?

Но если это он, то как постарел, одряхлел он, съежился, сморщился, сделался пустым, прозрачным и призрачным, словно старая кожа змеи, из которой она выползла. Оказался самым обыкновенным чертом с «хвостом датской собаки».

Любил и я в былые годы
 В невинности души моей
 И бури шумные природы,
 И бури тайные страстей.
 Но красоты их безобразной
 Я скоро таинство постиг,
 И мне наскутил их несвязный
 И оглушающий язык¹³⁶.

Наскутил «демонизм». Печорин-Демон все время зевает от скуки. «Печорин принадлежал к толпе», — говорит Лермонтов: к толпе, т. е. к пошлости. — «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения... Болезнь указана», — заключает Лермонтов. — «Я иногда себя презираю», — признается сам Печорин. — «Жальче его никто никогда не был», — замечает Максим Максимыч.

В Демоне был еще остаток дьявола. Его-то Лермонтов и преодолевает, от него-то и освобождается, как змея от старой кожи. А Вл. Соловьев эту пустую кожу принял за змею.

Так вот кто старичок-привидение: воплощение древнего хаоса в серенькой петербургской слякоти, воплощение природы как бездушной механики, бездушной материи, у которой в плену душа вселенной, Вечная Женственность. Для того чтобы освободить ее из плена, человек собственную душу свою ставит на карту.

«— У меня в банке вот это, — говорит старичок.
Это? Что это?

Лугин обернул голову... минутного взгляда было бы довольно, чтобы проиграть душу. То было чудное и божественное видение».

Видение Вечной Женственности.

«С этой минуты Лугин решился играть, пока не выиграет; эта цель сделалась целью его жизни... Она — не знаю как назвать ее — она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика, и, всякий раз когда карта Лугина была убита, она с грустным взором оборачивала к нему глаза». — Как та девятилетняя девочка — «с глазами полными лазурного огня».

«Глаза говорили: подожди, я буду твоею — я тебя люблю».

«То было одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя *новую природу*, лучше и полнее той, к которой она прикована», — заключает Лермонтов.

Знайте же, вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет...
Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, —
Все совместит красота неземная,
Чище, сильнее, и живей, и *полней*¹³⁷, —

говорит Вл. Соловьев. «Новая природа — *полнее* той, к которой душа прикована», — говорит Лермонтов.

Тут вечные враги — Каин и Авель русской литературы — неожиданно встретились и обнялись, как братья-близнецы.

Но недаром близнецы враждуют. У Вл. Соловьева Вечная Женственность хотя и «сходит на землю», но сомнительно, чтобы дошла до земли: она все еще слишком неземная, потому что слишком христианская; у Лермонтова она столь же земная, как и небесная, может быть, даже более земная, чем небесная; она и Варенька с родимым пятнышком, и девочка, играющая в куклы, и покойная мать, напевающая колыбельную песню, и «мать сыра земля», та самая, на которую Мцыри, беглец из христианства, упал —

И в исступленье зарыдал...
И слезы, слезы потекли
В нее горячею росой.

«Мать сыра земля» — «земля Божья» — Матерь Божья.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
 Пред твоим образом, ярким сиянием,
 Не о спасении, не перед битвою,
 Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
 За душу странника в мире безродного,
 Но поручить хочу душу невинную
 Теплой Заступнице мира холодного.

В записной книжке Лермонтова найдены выписки из Посланий Апостольских. Тут же заметка кн. А. Одоевского: «Эти выписки имели отношение к религиозным спорам между мною и Лермонтовым»¹³⁸.

Замечательно, что во всей его поэзии, которая есть не что иное, как вечный спор с христианством, нет вовсе имени Христа.

От матери он принял «образок святой»:

Дам тебе я на дорогу
 Образок святой¹³⁹.

Но этот образок — не Сына, а Матери. К Матери пришел он помимо Сына. Не покорный Сыну, покорился Матери.

И вот кажется, если суд «мира холодного», суд Вл. Соловьева над Лермонтовым исполнится, если отвергнет его Сын, то не отвергнет Мать.

Религия Вечной Женственности, Вечного Материнства уходит корнями своими в «мать сырую землю» — в стихию народную.

Что такое Матерь Божья в народном всемирном христианстве? Не предчувствие ли в нем того, что за ним?

Христианство отделило прошлую вечность Отца от будущей вечности Сына, правду земную от правды небесной. Не соединит ли их то, что за христианством, откровение Духа — Вечной Женственности, Вечного Материнства? Отца и Сына не примирит ли Мать?

Всего этого Лермонтов, конечно, не видел в себе, но мы это видим в нем. Тут не только приближается, подходит он к нам, но и входит в нас.

Это, впрочем, наше неизмеримо далекое будущее, а Лермонтов входит и в наше настоящее, в нашу сегодняшнюю злобу дня: ведь спор с христианством — наш сегодняшний неоконченный спор.

X

«Смирись, гордый человек!» — Ну, вот и смирились. Во внешней политике — до Цусимы, а во внутренней — до того, о чем и говорить непристойно, до Ната Пинкертона. Начать Пушкиным и кончить Натом Пинкертоном¹⁴⁰, — что бы сказал Достоевский о таком смирении?

Нельзя, конечно, обвинять ни Пушкина, ни Достоевского за то, что сейчас происходит в русской литературе и в русской действительности. Но должна же существовать какая-нибудь связь между последним полвеком нашей литературы и нашей действительности, между величием нашего созерцания и ничтожеством нашего действия. Кажется иногда, что русская литература истоцила до конца русскую действительность: как исполинский единственный цветок *Victoria Regia*¹⁴¹, русская действительность дала русскую литературу и ничего уже больше дать не может. Во сне мы были как боги, а наяву людьми еще не стали.

Однажды было спящий великан проснулся, рванулся к действию, но и действие оказалось продолжением сна — и снова рухнул великан на свой тысячелетний одр.

Что если он уже больше никогда не проснется, если это последний смертный сон?

И баюкает его колыбельная песня всей русской литературы:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв, —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв¹⁴².

Правда, в последнее время эти «сладкие звуки» перешли как-то незаметно в уныло-веселую песенку чеховского героя, в «та-ра-ра-бумбю»¹⁴³. Но глубочайшая метафизическая сущность русской литературы, русской действительности и в этой песенке — все та же: созерцательная бездейственность, «беспорывность нашей природы»¹⁴⁴, которую прославил в Пушкине сначала Гоголь, а затем Достоевский: «Смирись, гордый человек»!

Это пушкинское начало, кажется, именно сейчас достигло своего предела, победило окончательно и, победив, изнемогло. Пушкинское солнце закатилось в кровавую бурю. Когда же и буря прошла, наступила слякоть, серые петербургские сумерки —

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

И рыщет в этих сумерках единственный деятель среди всеобщего созерцания — Нат Пинкертон, вечный Провокатор, «самый обыкновенный черт с хвостом датской собаки».

Как лунатики, мы шли во сне и очнулись на краю бездны.

Что же привело нас к ней?

Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории — это никакому народу не прощается — не простилось и нам.

На этой-то страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, — есть и другой, неслышанный: восстань, униженный человек, — кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?

Противоположение пушкинского созерцательного и лермонтовского действительного начала — не эмпирическое, а метафизическое. Никакого действия нет и у Лермонтова, так же как у Пушкина: вся разница в том, что один спасается, другой погибает в бездействии.

Пушкин кажется более народным, чем Лермонтов. Но если русскому народу религиозная стихия — родная, то Лермонтов не менее, а может быть, и более народен, чем Пушкин.

Дам тебе я на дорогу
 Образок святой,
 Ты его, моляся Богу,
 Ставь перед собой.

Не от «благословенного» Пушкина, а от «проклятого» Лермонтова мы получили этот «образок святой» — завет матери, завет родины. От народа к нам идет Пушкин; от нас — к народу Лермонтов; пусть не дошел, он все-таки шел к нему. И если мы когда-нибудь дойдем до народа в предстоящем религиозном движении от небесного идеализма к земному реализму, от старого неба к новой земле — «Земле Божьей», «Матери Божьей», то не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее *религиозное народничество*.

Скрытую борьбою с Лермонтовым была донныне вся русская литература — не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?

С вечною истиной бороться нельзя. Пушкин — такая же вечная истина, как Лермонтов, или, вернее, одна из двух половин этой истины. Нельзя бороться с Пушкиным как с одним из двух, но можно как с единственным.

Вопрос не в том, как Пушкина победить Лермонтовым, — вопрос, от которого зависит наше спасение или гибель: как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым?





Л. ШЕСТОВ

Из книги «Достоевский и Ницше. (Философия трагедии)»

<...> У нас, да и не только у нас, а и в Европе (теперь ведь уровень идей во всех странах один и тот же, как уровень воды в сообщающихся сосудах) давно уже художественное творчество принято считать бессознательным душевным процессом. По-видимому, этими взглядами была вызвана к жизни так называемая литературная критика. Художники недостаточно сознательно делают свое дело, нужно, чтоб кто-нибудь их проверил, объяснил, в сущности — дополнил. Литературные критики сами приблизительно так понимали свою роль и из сил выбивались, чтоб связать как-нибудь свое сознательное мышление с бессознательным творчеством подлежащих их обсуждению художественных произведений. Иногда эта задача оказывалась гораздо более трудной, чем можно было ожидать. Художественное произведение не вязалось ни с одной из тех всеми признанных идей, без которых решительно немислимо никакое «сознательное» отношение к жизни. В тех случаях, когда приходилось иметь дело с художником второстепенным или даже бездарным, — критики не задумывались. Отсутствие идеи ставилось на счет недостаточности таланта, даже более того — приводилось как причина недостаточного дарования, и таким образом как будто бы подтверждалась «вечная» истина, что поэты, сами того не подозревая, должны преследовать те же цели, которые имеют и критики, если только хотят, чтоб их труд не пропадал бесплодно. В конце концов получалось, что поэтическое бессознательное творчество все же служит и должно служить тому же, чему служит и сознательное творчество критиков, — и опасный момент проходил благополучно.

Но бывало и так, что критику попадалось в руки произведение значительного художника, звезды первой величины. Критик

заранее расположен к автору и готов предъявить к нему самые снисходительные требования. Он простит ему отсутствие политического идеала — хотя бы ему очень хотелось найти именно у этого художника поддержку своей партии. Он простит ему скрепя сердце и равнодушие к общественным задачам, служению которым, по его мнению, должны быть посвящены все силы страны. Но он убежден, что найдет в новом произведении, по крайней мере, невольно (бессознательно) высказанные симпатии к вековечным нравственным идеалам. По крайней мере, это, хотя бы только это. Пусть поэт воспекает добро, истину и красоту — если это у него будет, критика позаботится обо всем остальном. Но если и того не будет? Если художник забудет о красоте, посмеется над истиной и пренебрежет добром? Мне скажут, что этого не бывает. Но я предложу из области отвлеченных разговоров перейти на частный пример. Один, конечно, пример. Предисловие — слишком узкие рамки для того, чтобы вместить в себе значительный литературный материал. Но надеюсь, что этот пример напомнит тем, которые перестали бояться вспоминать, и многие другие в том же роде.

Я говорю о «Герое нашего времени» Лермонтова. Как известно, Белинский написал об этом романе большую, очень страстную и горячую статью, доказывавшую, что Печорин оттого пустился на свои злодейские дела, что не находил в России начала прошлого века настоящего приложения своим громадным силам. Я не помню сейчас точно, написана ли эта статья по поводу первого или второго издания «Героя нашего времени»¹, но, так или иначе, сам Лермонтов тоже счел необходимым дать объяснение своему роману, что и сделал в предисловии ко второму изданию его. Предисловие короткое — меньше двух страниц. Но оно несомненно свидетельствует об одном обстоятельстве: Лермонтов, когда хотел, умел удивительно «сознательно» относиться к своим произведениям и проводить «идеи» не хуже любого критика. В своем предисловии он прямо заявляет, что, вопреки распространившимся толкам, в Печорине автор вовсе не изображал и не хотел изображать ни себя самого и даже ни героя вообще, а имел лишь целью представить «пороки» нашего времени. Зачем? — спросите вы. И на это есть ответ. Обществу необходимо прежде всего понять себя, дать себе отчет в своих недостатках. «Будет уже и того, кончает он свое объяснение, что болезнь указана, а как ее излечить — уже Бог знает». Как видите, Лермонтов в предисловии почти сходится с Белинским. Печорин — болезнь, и ужасная болезнь, общества. Только в его объяснении нет горячности и страсти да обнаруживается одно странное обстоятельство:

болезнь общества его крайне интересует, до лечения же ему почти нет, а то и прямо нет никакого дела...

Отчего же у человека, так умевшего открыть и описать болезнь, нет никакого желания лечить ее? И вообще, отчего предисловие так спокойно, хотя и сильно написано?

Ответ на этот вопрос вы найдете в романе: там с первых же страниц вы убедитесь, что если Печорин и болезнь, то это одна из тех болезней, которые автору дороже всякого здоровья. Печорин — больной, но кто же здоровый? Штабс-капитан Максим Максимыч, Грушницкий с его приятелями или, наконец, если брать в расчет женщин, милая княжна Мери или дикарка Бэла? Поставьте только такой вопрос и вы сразу поймете, зачем написан «Герой нашего времени», а также для чего было потом сочинено предисловие. Печорин изображен в романе победителем. Пред ним все, решительно все остальные действующие лица уничтожаются. Нет даже, как в пушкинском «Онегине», Татьяны, которая хотя бы раз за все время напомнила герою, что на свете существует нечто более священное, нежели его, Печорина, воля, что есть долг, идея или что-нибудь в таком роде. На пути своем Печорин встречает силу и хитрость, но и ту и другую побеждает умом и непреклонностью своего характера. Попробуйте судить Печорина; у него нет никаких недостатков, кроме одного — жестокости. Он смел, благороден, умен, глубок, образован, красив, даже богат (и это — достоинство!), а что касается жестокости, то он, хотя и знает за собою этот порок и говорит о нем часто, но, увы! — когда столь высокоодаренный человек и проявляет какой-нибудь недостаток, этот недостаток ему к лицу, более того — начинает сам по себе казаться качеством, и прекрасным качеством. Сам Печорин по поводу своей жестокости сравнивает себя с роком! Да и что с того, если куча разной мелюзги становится жертвой великого человека?! «Главное, чтобы болезнь была указана, а как лечить ее — Бог знает». Эта маленькая ложь, заключающая собою короткое предисловие к длинному роману, чрезвычайно характерна. Вы ее не у одного Лермонтова найдете. Почти у всякого большого поэта, не исключая и Пушкина, от времени до времени, когда описание «болезни» становится слишком соблазнительным, она наскоро, между делом выбрасывается читателю, как дань, от которой не свободны и привилегированнейшие умы. И у Пушкина то же: вспомните его самозванцев, сказку Пугачева об орле и вороне и ответ Гринева. Там, где критики отмечают болезнь, «бессознательное» творчество тоже видит своего рода ненормальность, нечто такое, что имеет свои страшные и за-

гадочные стороны. Но критика ничего, кроме болезни, не видит и спешит quand tкте* изыскивать способ лечения. Художник же об этом не думает и только для приличия смягчает свое суждение общепринятой фразой... Из всего этого следует, что если уже употреблять выражение «бессознательное творчество», то его следует отнести не к художникам, а именно к критикам, всегда стремившимся пристегнуть к изображаемым в поэтических произведениях жизненным событиям какие-нибудь готовые, на веру принятые идеи. У художников не было «идей», это — правда. Но в этом и сказывалась их глубина — и задача искусства отнюдь не в том, чтоб покориться регламентации и нормировке, придумываемым на тех или иных основаниях разными людьми, а в том, чтобы порвать цепи, тяготеющие над рвущимся к свободе человеческим умом. «Печорины — болезнь, а как ее излечить, знает лишь один Бог». Перемените только форму и под этими словами вы найдете самую душевную и глубокую мысль Лермонтова: как бы ни было трудно с Печоринными — он не отдаст их в жертву середине, норме. Критик точно хочет лечить. Он верит или обязан верить в современные идеи — в будущее счастье человечества, в мир на земле, в монизм, в необходимость уничтожения всех орлов, питающихся живым мясом, выражаясь языком Пугачева, ради сохранения воронья, живущего падалью². Орлы и орлиная жизнь, это — «ненормальность»...

Ненормальность! Вот страшное слово, которым люди науки пугали и до сих пор продолжают пугать всякого, кто еще не отказался от умирающей надежды найти в мире что-нибудь иное, кроме статистики и «железной необходимости»! Всякий, кто пытается взглянуть на жизнь иначе, нежели этого требует современное мировоззрение, может и должен ждать, что его зачислят в ненормальные люди. <...> Но «прошлого не вернешь». Корабли сожжены, все пути назад заказаны — нужно идти вперед к неизвестному и вечно страшному будущему. И человек идет, почти уже не справляясь о том, что его ждет. Ставшие недоступными ему мечты молодости начинают казаться ему лживыми, обманчивыми, противоестественными. С ненавистью и ожесточением он вырывает из себя все, во что когда-то верил, что когда-то любил. Он пытается рассказать людям о своих новых надеждах, но все глядят на него с ужасом и недоумением. В его измученном тревожными думами лице, в его воспаленных, горящих незнакомым светом глазах люди

* Во что бы то ни стало (фр.). — *Сост.*

хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него. Они зовут на помощь весь свой идеализм и свои испытанные теории познания, которые так долго давали им возможность спокойно жить среди загадочной таинственности происходящих на их глазах ужасов. Ведь помог же идеализм забыть многое, неужели его сила и очарование исчезли и он должен будет уступить пред натиском нового врага? И с раздражением, смешанным с плохо скрытою тревогой, они повторяют старый вопрос: да кто же, наконец, такие все эти Достоевские и Ницше, что говорят как власть имеющие? И чему они нас учат?..

Но они ничему нас не «учат». Нет большего заблуждения, чем распространенное в русской публике мнение, что писатель существует для читателя. Наоборот — читатель существует для писателя. Достоевский и Ницше говорят не затем, чтобы распространить среди людей свои убеждения и просветить ближних. Они сами ищут света, они не верят себе, что то, что им кажется светом, есть точно свет, а не обманчивый блуждающий огонек или, хуже того, — галлюцинация их расстроенного воображения. Они зовут к себе читателя как свидетеля, они от него хотят получить право думать по-своему, надеяться — право существовать. <...>





А. БЕЛЫЙ

О теургии

<Фрагмент>

<...> В настоящую минуту вершины мысли и чувства загорелись теургизмом. Теургизм, магизм и т. д. — повседневные слова «не в сочетаньях ежедневных», способные смутить «мирный сон гробов»¹, — конечно, являют собою глубоко проникшее в душу стремление выразить *словом и делом* музыку, запавшую к нам из бессмертных далей и способную до некоторой степени влиять на музыку, стихийно разлитую вокруг, так что эта последняя по отзывчивости начнет вторить, аккомпанировать музыке из бессмертных далей. Отсюда открывается громадная перспектива в понимании музыкальной телепатии, внушения и т. д.

Музыка — это действительная, стихийная магия. Музыка доселе была впереди европейского человечества. Быть может, лишь в настоящую минуту оно начинает вплотную подходить к музыке, вбирая в себя ее стихийную, магическую мощь. Способность стихийно влиять, подчинять, зачаровывать несомненно растет. Так будет и впредь. Нижеприведенное стихотворение указывает на степень роста человеческого духа в направлении стихийного магизма:

Ты горишь высоко над горою,
Недоступна в своем терему,
Я примчуся вечерней порою,
В упоенье мечту обниму.
Ты, заслышав меня издалека,
Свой костер разведешь ввечеру.
Стану, верный велениям рока,
Постигать огневую игру.
И когда среди мрака снопами
Искры станут кружиться в дыму,
Я умчусь огневыми кругами
И настигну тебя в терему.

(А. Блок)²

Какое верное словесное отражение магически душевной музыки, присутствием которой обусловлена возможность телепатии и т. д. Что же это за веяние? Откуда оно? А вот отрывок Лермонтова:

Пускай холодною землею
 Засыпан я.
 О, друг! Всегда, везде с тобою
 Душа моя...
 Коснется ль чуждое дыханье
 Твоих ланит —
 Душа моя в немом страданье
 Вся задрожит.
 Случится ль — шепчешь, засыпая,
 Ты о другом;
 Твои слова текут, пылая,
 По мне огнем³.

Итак, магизм, способный возмутить того, кто достаточно не наивен, чтобы презрительно отвертываться от «*декадентских ломаний*», был свойственен Лермонтову? Он только приблизился к нам, стал психологически доступнее. Ясно — что-то движется, что-то медленно вползает в нашу душу, бросая нас в огонь и в холод, убивая лучших из нас, взывая в тишине к современным Заратустрам: «О, Заратустра, кому надлежит двигать горы, тот передвигает и низины... Самое унизительное в тебе: ты имеешь силу и не хочешь властвовать”... — “У меня недостает львиного голоса для повелений”. Тогда опять со мной заговорили как бы шепотом: “Самые тихие слова и производят бурю. О, Заратустра, ты пойдешь как тень того, что должно прийти, так ты будешь повелевать и, повелевая, предшествовать”...» (Ницше)⁴. И вот мы все, как тень того, что должно прийти, отправились в духовное странствие, прислушиваясь в душе своей к *новым*, быть может никогда не бывшим *звучаниям*.

* * *

Если всякая глубокая музыка, так или иначе воплощаемая, в основе своей магична, то далеко не всякая теургична. Теургия с этой точки зрения является как бы *белой магией*. Если говорится пророкам, ходящим пред Господом: «Утешайте, утешайте народ мой»⁵, то, наоборот, к магам, владеющим тайной

составления «не ежедневных сочетаний» повседневных слов, но не обращенным ко Господу, относится грозное: «Терафимы говорят пустое и вещуны видят ложное...»⁶, т. е. умение магически управлять стихиями посредством звучаний души не во славу Божию — грех и ужас. И Лермонтов, в душе которого шевелились волны магизма, всегда оканчивал свои огневые прозрения безнадежным аккордом:

И видел я, как руки костяные
 Моих друзей сдавили — их не стало...

 Ломая руки и глотая слезы,
 Я на Творца роптал, боясь молиться⁷.

После проникновенных строк:

Кто скажет мне, что звук ее речей
 Не отголосок рая? Что душа
 Не смотрит из живых ее очей,
 Когда на них смотрю я, чуть дыша?

Вдруг:

Пусть я кого-нибудь люблю:
 Любовь не красит жизнь мою,
 Она, как чумное пятно
 На сердце, жжет — хотя темно⁸.

Хотя эти строки писаны еще юношей, однако до конца своей жизни Лермонтов остался неизменным. «*И скучно и грустно, и некому руку подать*» — после таких глубин любви, которые могли бы осветить жизнь немеркнущим светом... Что за странное желание у Лермонтова, когда он говорит: «О, пусть холодность мне твой взор укажет, пусть он убьет надежды и мечты, и все, что в сердце возродила ты, — душа моя тебе лишь скажет: “Благодарю!..”»⁹ А между тем чувствуешь упоительность настроения, охватившего поэта, — настроения, не сознанным им до конца. Здесь, в любовных отношениях, как бы нащупывается какой-то особый, новый путь. Вся знаменательность подобных строк углубляется, подчеркивается такими выражениями, как нижеприведенное: «Как небеса, твой взор блистает эмалью голубой...», «И не узнает шумный свет, кто нежно так любим, как

я страдал и сколько лет я памятью томим. И где бы я ни стал искать былую тишину, все сердце будет мне шептать: люблю, люблю одну...»¹⁰ Искание вечной любви — вот то чувство, которое заставляло Лермонтова обращаться к любимой женщине с просьбой «убить холодным взором» надежды. Боязнь и сознание, что каждая земная любовь преходяща, вместе с исканием в любимом существе отблеска Вечности, освобождаемого памятью из-под оков случайного и преходящего, — все это сочетает у Лермонтова искание *вечной любви* с исканием *любви у Вечности*. Отсюда еще один шаг — и любимое существо становится лишь бездонным символом, окном, в которое заглядывает какая-то Вечная, Лучезарная Подруга¹¹ — Возлюбленная...

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою
И с той поры бесплодное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю¹².

Если бы Лермонтов сознал, что его виденье не бесплодно, а бесплодна та полумаска, из-под которой блеснул ему луч жизни вечной, то из разочарованного демониста обратился бы в того *рыцаря бедного*, которого Пушкин заставил увидеть «одно виденье, непостижное уму»¹³, и уже, очевидно, без всякой полумаски. Но этого не было с Лермонтовым — и вот он обрывает ростки своих прозрений, могущие обратиться в пышные растения, вершиной касающиеся небес. Впрочем, смутное сознание не бесплодности его видения ясно звучит в следующих строках:

И все мне кажется: живые эти речи
В года минувшие слышал когда-то я.
И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
Мы вновь увидимся, как старые друзья...

«Нет, *не тебя* так пылко я люблю... В твоих чертах ищу *черты иные*»¹⁴ — новый шаг на тернистом пути искания *новой любви*, новых отношений между людьми. Наконец, последняя ступень прозрения Лермонтова заставляет перенести искание Вечной Подруги на весь мир. Она — стихийно разлита вокруг. Уловить Ее улыбку в заре, узнавать Ее в окружающем отблеске Вечной Женственности, о которой Соловьев говорит, что Она грядет ныне на землю в «теле нетленном»¹⁵, ждать Ее откровения в небесах,

блистающих, как *голубые очи* («как небеса, твой взор блистает эмалью голубой»), — вот назначение поэта-пророка, каким мог быть Лермонтов... И он уже подходит к этой вершинной, мистически слетающей любви, когда говорит:

В аллею темную вхожу я: сквозь кусты
 Глядит вечерний луч, и желтые листья
 Шумят под робкими шагами.
 И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю о ней, я плачу, я люблю —
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
*Над лесом первое сиянье*¹⁶.

Еще шаг, еще один только шаг — Лермонтов узнал бы в легком дуновении ветерка заревой привет Той, Которую он искал всю жизнь и столько раз почти находил. Той, о Которой говорится: «Она есть отблеск вечного света, и чистое зеркало действия Божия, и образ благодати Его. Она — одна, но может все и, пребывая в самой себе, все обновляя и переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божиих и пророков... Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом — Она выше»...¹⁷ Он прочел бы в душе имя Той, Которая выше херувимов и серафимов — идей — ангелов, — потому что Она — идея вселенной, Душа мира, Которую Вл. Соловьев называет Софией, Премудростью Божией и Которая воплощает Божественный Логос. К Ней обращены средневековые гимны: «*Mater Dei sine spina — rescatorum medicina*»...^{*18} К ней и теперь обращены гимны:

И в пурпуре небесного блистанья
С очами, полными лазурного огня^{**},
 Глядела ты, как первое сиянье
 Всемирного и творческого дня.
 Что есть, что было, что грядет вовеки,
 Все обнял тут один недвижный взор...

* Матерь Божия без шипов, исцеление грешников (*лат.*). — *Сост.*

** Соловьев указывает на то, что он пользуется стихом Лермонтова.

Все видел я, и все одно лишь было,
 Один лишь образ женской красоты.
 Безмерное в его размер входило...
 О, лучезарная! *

(Соловьев)

Облако светлое, мглою вечерней
 Божьим избранникам ярко блестящее,
 Радуга, небо с землею мирящая,
 Божьих заветов ковчег неизменный,
 Манны небесной фиал драгоценный,
 Высь неприступная. Бога носящая!
 Дольний наш мир осени лучезарным покровом,
 Свыше ты осененная,
 Вся озаренная Светом и словом!

(Петрарка)²⁰

Но Лермонтов не воскликнул:

Знайте же, Вечная Женственность ныне
 В теле нетленном на землю идет!

(Соловьев)²¹

Личная неприготовленность к прозреваемым идеям погубила его... И в конце концов:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
 Такая пустая и глупая шутка!

Тем, кто не может идти все вперед и вперед, нельзя проникать дальше известных пределов. В результате — ощущение нумерально-го греха, странная тяжесть, переходящая в ужас. Прозрения вместо окрыления начинают жечь того, кто не может изменить себя. «Вот грядет день, пылающий, как печь» (Малахия)²², — в душе мага. Обуянный страхом, он восклицает, обращаясь к друзьям:

Что судьбы вам дряхлеющего мира!..
 Над вашей головой колеблется секира.
 Ну что ж? Из вас один ее увижу я...

(Лермонтов)²³

* Как относился Соловьев к подобному стихотворению, видно из примечания его: «Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в... стихах самое значительное из того, что до сих пор случилось со мной»¹⁹.

Быть может, он видел секиру, занесенную над собой? А вот уже прямо:

Не смейся над моей пророческой тоской:
Я знал — удар судьбы меня не обойдет.
Я знал, что голова, любимая тобой,
С твоей груди на плаху перейдет!
(Лермонтов)

И это писано в год дуэли — того удара судьбы, которого, быть может, и нельзя было обойти Лермонтову²⁴. Он увидел слишком много. Он узнал то, чего другие не могли знать.

Такие люди, как Лермонтов, называемые светскими писателями-демонистами и о которых в Писании сказано, что они — беззаконные, — такие люди подвержены беспричинной тоске и ужасу... «Свищущий ветер... или незримое бегание скачущих животных, или голос ревущих... зверей: *все это, ужасая их*, повергало в расслабление. Ибо весь мир был окутан ясным светом и занимался беспрепятственно делами, а над ними одними была распростерта тяжелая ночь, образ тьмы, имевшей некогда объять их, *но сами для себя они были тягостнее тьмы*»²⁵.

В своих прозрениях Лермонтов не дошел до конца. Гениальная поэзия его все еще срединна. Отсюда демоническая окраска его поэзии. Отсюда же двусмысленность, двузначность типов вроде Печорина. И здесь есть хлестаковство. Только оно пало на душу, закралось в самые тайные уголки мысли и чувства. Едва ли сам Лермонтов был повинен в своем демонизме. Он является козлицем отпущения и за свою, и за нашу эпоху. Та, которую он всю жизнь искал, не открылась ему до конца, но и не осталась в маске. Вся мучительность его порываний к Вечности заключается в том, что некоторые черты Ее были доступны ему. Она была закрыта от него только полумаской. Не разрешенное Лермонтовым взывает в наших душах. Мы или должны закрыть глаза на порывание духа к вечной любви, или, сорвав полумаску, найти Вечность, чтобы наконец блеснуло нам — бедным рыцарям — «виденье, непостижное уму»... И вот, когда звучат нам слова, полные смысла: «Я озарен... Я жду твоих шагов...», «Весь горизонт в огне и близко появленье»²⁶ и т. д. — со страхом Божиим и верою приступаем мы к решению рокового, приблизившегося к нам вопроса.

Мы должны помнить, что в любви нет ужаса. «Пребывающий в любви пребывает в Боге», потому что «Бог есть любовь»²⁷. Мы должны помнить, что мы — возлюбленные Богом. Разве это

не источник величайшего счастья? В обещании, что мы будем подобны Ему, кроется наша милая, радостная надежда. Будем же крепко держаться за эту надежду, потому что, по словам апостола Иоанна, *«имеющий сию надежду на Него очищает себя»* (Послание Иоанна, гл. III, 3).

Сила и преимущество теургии перед магией заключается в том, что первая вся пронизана пламенной любовью и высочайшей надеждой на милость Божию.

Вот почему утешение магией, какую бы последняя ни обладала мощностью, есть опять-таки утешение пустотою — той пустотою, о которой Господь говорит пророку Захарии²⁸. <...>





А. А. БЛОК

Педант о поэте*

Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. «Свинец в груди и жажда мести» принимались как девиз плохенького бретерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, почти весь может быть понят *именно так*, не иначе¹. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу «суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», «большой шлем»².

Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и по-рывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликалась самая «ночная» душа русской поэзии — Тютчев, откликалась как-то глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*», как «страшны песни про *родимый хаос*»³. «Пушкин и Лермонтов» — слышим мы все сознательней, а прежде повторялось то же, но бессознательно: «если не Лермонтов, то Пушкин» — и обратно. Два магических слова — «собственные имена» русской истории и народа русского — становятся лозунгами двух станов русской литературы, русской мистической

* Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов: Личность поэта и его произведения. Второе издание. 1905.

действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных станом, мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти — о космосе и хаосе, о поселении вечно радостной Гармонии (супруги Кадмоса — Космоса, основателя городов)⁴ на месте пустынном, окаянном и хладном, — ее, этого вечного образа лермонтовской любви.

Чем реже на устах, — тем чаще в душе; Лермонтов и Пушкин — образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы. Достоевский проведал о Пушкине⁵ — и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти нет слов — молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

Этот последний метод кладется в основу всех литературных «исследований»; он называется «литературно-историческим» и состоит в строжайшем наблюдении мельчайших фактов, в исследовании кропотливом, которое было бы *преступно перед жизнью*, если бы не единственно оно устанавливало голую, фактическую, на первый взгляд ничего не говорящую, но *необходимую* правду.

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты все перспективы прекрасного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью. Такова и непривлекательная, «черная» работа каменщика, строящего низенький фундамент под дворец царей или под сокровищницу народного искусства.

Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдален и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия*, пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов.

«Автор настоящей книги, — читаем мы в предисловии профессора Котляревского, — не имел в виду дать всестороннюю оценку творчества Лермонтова (еще бы!); он сосредоточил свое внимание лишь на той руководящей мысли, на которой покоились все думы поэта, и на том господствующем чувстве, из которого вытекало его неизменно грустное настроение» (стр. 2).

Это уже расхолаживает: неужели найдены «руководящая мысль» и «господствующее чувство» — то, о чем так страшно еще мечтать?

Перед нами открывается длинный ряд однообразных рассуждений, напоминающих по тону учителя русской словесности в старшем классе гимназии, к тому же скорее женской. Читаешь и изумляешься — откуда эти рассуждения в наше время, когда все «плоскости» начинают холмиться, когда все приходит в движение? Да и выносит ли уже наше время рассуждения «без искры Божией», не требует ли оно хоть одной видимости полета, свободы и какой бы то ни было новизны? На протяжении более трехсот страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься, не чувствуя, что она перемальвает в сотый раз все пережитое и передуманное многими поколениями, — до такой степени уже перемолотое, что оно вошло даже в *учебники средней школы*, обязанные по существу своему «знакомить» только с тем, что установлено большинством, что применено к пониманию большинства.

Из биографической части книги мы узнаем немногим больше, а иногда и меньше, чем заключается в самых кратких биографиях при «собраниях сочинений». Гораздо большая по объему часть посвящена разговорам о «творчестве». Здесь на первом месте при разборе юношеских творений Лермонтова г-на Котляревского «поражает в них несоответствие между поэтическим вымыслом автора и внешними фактами его жизни» (стр. 29). Казалось бы, здесь нет ровно ничего поразительного, и причина к тому ясна, как день: Лермонтов был поэт. Но г. Котляревский выставляет свои причины: «меланхолический темперамент», «однообразную и огражденную со всех сторон жизнь», «сильную склонность к рефлексии» и к «преувеличению собственных ощущений». Вообще, г. Котляревский не слишком склонен верить показаниям самого Лермонтова: если верить ему, говорит он скептически, то он впервые влюбился, имея десять лет от роду (стр. 37). К страстям Лермонтова профессор Котляревский относится уж совсем скептически: он сетует, что Лермонтов решился «несколько *упростить* задачу бытия ввиду ее трудности», когда поэт говорит, что «в женском сердце хотел сыскать отраду бытия» (36). Конечно, такие замечания делают честь игривому остроумию профессора. Но беспощадность его к Лермонтову все растет.

Оказывается, что Лермонтов «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» (46), что он «придумал, а не выстрадал картину» своих юношеских мучений, отчего она и носит на себе «следы деланности и вычурности» (47), что его юношеские «драматические опыты не имеют достаточных художественных красот,

которые позволили бы нам наслаждаться ими как памятниками искусства» (115), что Лермонтов «избежал бы многих мучений, если бы вовремя попал в молодой кружок любителей и служителей литературы» (139) вместо светского общества, — и т. д., и т. д. В одном месте г. Котляревский решает наконец высказать Лермонтову горькие слова одного из его героев: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и даешь им черный цвет для большего романтизма!»⁶ «И мы будем правы, но лишь *отчасти*», — прибавляет профессор.

Все эти «отчасти» — уступки и снисходительные оговорки — пестрят книгу г. Котляревского, который решил во что бы то ни стало не увлекаться объектом своего исследования и сохранять должное спокойствие и строгость. Однако сам Лермонтов начинает упираться и противоречить своему строгому судье по мере того, как растет количество цитат. Получается двойственность: с одной стороны, длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревеца.

По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог. Несколько раз «жизнь учила его обзывать свою мечту и теснее и теснее связывать поэзию с действительностью» (стр. 100), он пытался «побороть в себе свою эгоистическую мрачность» и возродиться, — но опускался все ниже, даже... о, ужас! — до степени любовных стихов! «Любовная интрига очень занимала Лермонтова, если судить по количеству любовных стихов, написанных им в последние годы его жизни. Он писал их искренно (!) и в увлечении, и они вылились в удивительно художественной форме. Для нас, конечно, эти стихи важны не по их художественной ценности (интересно бы узнать, что хотел сказать г. Котляревский этими двумя прямо противоположными фразами?), а по тому печальному настроению, которое в них проглядывает».

Так и не удалось Лермонтову с его беспочвенными мечтаниями о «создании своей мечты»,

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье, —

так и не удалось ему разрешить ни одного «ни житейского, ни отвлеченного» вопроса в «положительном и определенном» смысле.

На стр. 210 своей книги профессор Котляревский внезапно обмолвился одной фразой, будто с неба звезду схватил: «...истина заключалась в бесменной тревоге духа самого Лермонтова». Эта роковая обмолвка уничтожает все остальное исследование. Что же значат теперь все эти сравнения Онегина с Печориным (за них, впрочем, любой преподаватель поставит пять) или бесконечные рассуждения о русской жизни, поэзии и критике?

Будем надеяться, что болтовня профессора Котляревского — последний пережиток печальных дней русской школьной системы — вялой, неумелой и несвободной, плоды которой у всех на глазах.





И. Ф. АННЕНСКИЙ

Юмор Лермонтова

Мечта Лермонтова не повторилась. Она так и осталась недосказанной. Может быть, даже бесследной, по крайней мере, поскольку Толстой — единственный, кто бы еще мог ее понять, рано пошел своим и совсем другим путем.

Как все истинные поэты, Лермонтов любил жизнь *по-своему*. Слова *любил жизнь* не обозначают здесь, конечно, что он *любил в жизни колокольный звон или шампанское*. Я разумею лишь ту своеобразную эстетическую эмоцию, то мечтательное общение с жизнью, символом которых для каждого поэта являются вызванные им, одушевленные им метафоры.

Лермонтов любил жизнь без экстаза и без надрыва, серьезно и целомудренно. Он не допытывался от жизни ее тайн и не донимал ее вопросами. Лермонтов не преклонялся перед нею, и, отказавшись судить жизнь, он не принял на себя и столь излюбленного русской душой самоотречения.

Лермонтов любил жизнь такую, как она шла к нему: сам он к ней *не шел*. Лермонтов был фаталистом перед бестолковостью жизни, и он одинаковым высокомерием отвечал как на ее соблазны, так и на ее вызов. Может быть, не менее Бодлера Лермонтов любил недвижимое созерцание, но не одна реальная жизнь, а и самая мечта жизни сделала его скитальцем, да еще с подорожною по казенной надобности. И чувство свободы и сама гордая мысль учили, что человек должен быть равнодушен там, где он не может быть сильным.

Не было русского поэта, с которым покончили бы проще, но едва ли хоть один еще, лишь риторически грозя пошлости своим железным стихом, сумел бы, как Лермонтов, открывать ей более синие дали и не замечать при этом ее мерзкого безобразия. Не было другого поэта и с таким же воздушным прикосновением к жизни,

и для которого достоинство и независимость человека были бы не только этической, но и эстетической потребностью, неотделимым от него символом его духовного бытия. Лермонтов умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту.

О, как давно мы отвыкли от этого миража!

Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее игу в тот день, когда Гоголь произнес *не без поэзы* страшное слово *Пошлость*. С тех самых пор жизнь стала для нас грязноватой бабой, и хотя такое сознание бывает подчас и очень обидным, но мы утешаемся тем, что, по крайней мере, у нас у каждого есть теперь теплый угол, куда можно спрятаться и где разве тараканы помешают умозрению. Теплый угол наш не лишен и сентиментальных развлечений, но особенно донимает нас баба двумя: мы то и дело должны играть с нею или в Покаяние, или в Жалость. И надо отдать нам справедливость, хотя мы и делаем это иногда несколько засаленными картами, но исступленно. Бывают, правда, и попытки сбить с себя бабьи путы, но баба, хотя и грязновата, а прехитрая.

Недавно у Чехова мы ее положительно не узнали, так она разрядилась и надушилась даже. А кто не читал таких страниц Толстого, которые просто-таки дурманят нас миражем господства над жизнью?

Какая уж тут баба! Ну, право же, Толстой участвовал в творении!

Но, увы! Вглядитесь пристальнее в написанное Толстым и вы с тоскою заметите, что как раз эти-то особо обаятельные для нас страницы своей красотой наиболее разуверяют человека в возможности сохранить свою особость, свою мысль — быть собою, пусть может быть миражным, но единым и несоизмеримым. Нет — говорят они, — будь конем и бубенцами, будь белой пургой, будь каляным бельем, которое мертво трепыхается сквозь эту пургу на обледенелой изгороди¹, живи за всех, думай за всех, только не за себя, потому что все допустимо, все, может быть, есть и на самом деле, только не ты, понимаешь ли — не ты!

Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его *труд*. Эстетически этот *труд*, *им обожествленный*, есть лишь *черный камень Сизифа*.

Катайте его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, т. е. безнадежнее, катать свой камень. Это, во всяком случае, поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою. Это поможет вам даже примириться с единственным

остатком самости, который я еще оставляю вам, т. е. страхом смерти. Да и зачем вам еще своя мысль, люди, когда я, *ваш пророк*, один за всех и раз навсегда передал вам *мое великое отчаяние*? Этого ли вам мало?

О, пророк! Магомет оставил своим людям, по крайней мере, черную Каабу². И вот правоверные идут со всего мира к ней: они разуваяются, целуют камень, они плачут, но потом все-таки уходят к себе курить наргиле³ и целовать своих гурий. Но зачем же хочешь ты, о пророк наш, чтобы мы и молились на черный камень Сизифа и беспрерывно катали его?..

Достоевский болел, и много болел, и притом не столько мукой, сколько именно *проблемой* творчества. Черт все хотел осилить его, раздвоив его *я*: *divide et impera**. Юноша Достоевский дебютировал Голядкиным, и почти старик ушел от нас в агонии Ивана Карамазова. В промежутке уместилась целая жизнь, и какая жизнь, но Достоевский все же удалился осиленным.

В Иване последняя карта была бита, и напрасно вчерашний послушник с румяными щеками пойдет еще на поминки есть блины в недрах штабс-капитана Снегирева. Черт сделал свое дело чисто, и Достоевский кончился.

И так исполины боролись; не побеждая, исполины все же успевали вас морочить. Но поистине плачевна была после Гоголя судьба слабых и лишь неумеренно чутких душ.

Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми.

И, Господи, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысынам архиереев. Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекотав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только тоскливо и страшно.

Как странно после всех этих писателей читать снова Лермонтова, особенно прозу Лермонтова.

* Разделяй и властвуй (*лат.*). — *Сост.*

То ли обещала нам, кажется, эта крошечная «Тамань»? Недаром же Чехов так любил именно «Тамань» и так бесплодно мечтал написать вторую такую же⁴. Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей *силы*, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта, оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, — оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его, тихо и безутешно плачущим, и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием насмешливого бога гениев.

Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира. Я видел совсем, совсем близко такие соблазнительные бездны, я посетил — и с вами, с вами, господа, не отговаривайтесь, пожалуйста, — такие сомнительные уголки, что звезды и волны, как они ни сверкай и ни мерцай, а не всегда-то меня успокоят.

Но сила всегда нравится, и, если смешно спорить с прошлым, а тем более звать его — и откуда, я бы хотел это знать, может оно прийти, — то иногда им, этим прошлым, трудно не залюбоваться.

Цельность лермонтовской мечты для меня, по крайней мере, обаятельна.

Право же, успокоительно думать, что еще так недавно люди умели любить жизнь, не размыкиваясь по ней до полной выморочности, до того, что у них нет уже ни одного личного ресурса, кроме того, что каждый боится *именно своей смерти*. Так нравятся у Лермонтова эти, точно заново обретенные, *вещи-мысли*: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т. д.

Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но *всегда* и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние.

И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью, навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных.

Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое *я*, то не надо идти в кабалу к жизни *всем своим чувствилищем*.

Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью — чисто интеллектуальная.

Брезглив, что ли, был Лермонтов? Только ему всегда нужен был фильтр для той душевной мути, которую мы теперь так часто оставляем бить высоким фонтаном.

Если Лермонтов кажется иногда холодным и эгоистичным, это, во всяком случае, имеет, по-моему, не только глубокое, но и разумное основание. Дело в том, что постоянное раздумье не было для него стендалевской позой, оно было его самозащитой, это был сознательный противовес печорински-нежной душевной организации поэта.

Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскивать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль, о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей.

Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью.

Вот вам, например, «Фаталист». Причем бы тут, кажется, мысль и как бы не смириться ей перед тем положением, где она уже решительно пасует. Но мысль для Лермонтова серьезна — она не уступит ни фантазии, ни страху, ни агностицизму смирения.

Она отступит только перед риском, перед действием. А слово найдется для нее хотя бы и у Максима Максимовича.

«— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная! Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем».

Вас это смущает, вам хочется, чтобы мысль была непременно романтически глубокой. С какой стати? Именно мысль дает окраску и юмору Лермонтова: оттого так и интересна была его редкая проза.

Тамань замыкается юмористически:

«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?»

Вдумайтесь в эти слова. В них нет еще гоголевской *тоски*, Лермонтов не знает ни его *стыдно*, ни его *страшно*, ни его *скучно*. Он решительно чужд болезненной гордыни того юмора, который на словах величается горечью своих афоризмов, а на деле устраивает себе компромиссики с той же жизнью, то обогревая одного из Башмачкиных, то обнимая одного из Голядкиных.

Лермонтову дела нет ни до Голядкиных, ни до афоризмов.

Все эти гоголевские, столь классические теперь, настроения мало бы сказали его зоркой и иронической мысли. Лермонтов не жалеет других потому, что не умеет жалеть и самого себя, а главное, потому, что он сам, Лермонтов-Печорин, поскольку он — только он, а не мысль — ничтожен и безнадежно сер, — и что он нисколько не стоит как *личность* ни придуманной позы, ни дружеских объятий.

Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не свою только, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что оно любит независимость. Оттого-то я люблю тишину лунной ночи, так люблю и так берегу тишину этой ночи, что, когда одна звезда говорит с другой, я задерживаю шаг на щебне шоссе и даю им говорить между собою на недоступном для меня языке безмолвия. Я люблю силу, но так как вражда часто бессмысленна, то противоестественно и ее желать и любить. Какое право, в самом деле, имеете вы поить реку кровью, когда для нее тают чистые снега? Вот отчего я люблю силу, которая только дремлет, а не насилует и не убивает... Что еще? Смерть кажется мне иногда волшебным полуденным сном, который видит далеко, оцепенело и ярко. Но смерть может быть и должна быть и иначе прекрасной, потому что это — единственное дитя моей воли и в гармонии мира она будет, если я этого захочу, тоже золотым светилом. Но для этого *здесь* между вами она должна быть только *деталью*. Она должна быть равнодушная.





П. П. ПЕРЦОВ

Трагедия Лермонтова

Лермонтов отличается между всеми нашими поэтами прежде всего абсолютностью своих тем и всего духа своего творчества. На всей его поэзии лежит отпечаток «вечности», и о чем бы он ни писал, всегда кажется, что он пишет о потерянном рае —

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли...¹

Эти ранние стихи остались подразумеваемым эпитафием ко всему, что он писал и хотел писать, и, может быть, даже ко всей его жизни, с ее странной отделенностью от других людей и случайным внешне, но далеко не случайным внутренне концом. В этой абсолютности творчества Лермонтову уступают даже Гоголь и Достоевский. У первого эта «предельность» тем всегда замаскирована или фантастически-сказочным элементом (первые повести), или маской быта; у второго же она переходит уже в явную схематичность. Один Лермонтов имел силу выдержать всю требовательность своего творчества.

Близкий к небу, он вовсе не был чужд «земного начала», даже внимательно смотрел кругом себя. Один из умнейших людей, с которыми он встречался, Юрий Самарин, подчеркивает его наблюдательность, но роняет о нем следующие характерные строчки: «Этот человек никогда не слушает то, что вы ему говорите, — он вас самих слушает и наблюдает, и после того, как он вполне понял вас, вы продолжаете оставаться для него чем-то совершенно внешним»...²

Лермонтов знал жизнь и не любил ее. Это сочетание почти никогда не встречается. Как знал жизнь Пушкин — и как он любил ее! Знал и любил и Толстой — в первой половине жизни, пока не ушел

в себя. Мало прикасались к реальному миру вокруг, целиком ушедшие в мир, внутри них слагавшийся, Достоевский и Гоголь, но малая их любовь к жизни сочетается с малой в ней потребностью. Напротив, как подробно любит жизнь, подробно ее рисуя, Тургенев!

Лермонтов рисовал жизнь с яркостью и правдивостью Пушкина, — и был внутренне чужд ей, как Гоголь. В этом заключается корень его жизненной трагедии. Одновременно он отталкивался от всего окружающего и не умел остаться один. Не без удивления читаем мы в его биографии о постоянном тяготении поэта к тому самому «свету», о котором он не может упомянуть в своих стихах без оскорбительного эпитета. При огромном его самолюбии, это стремление проникнуть в круг высшей аристократии, к которому он не принадлежал по рождению, было, вероятно, нередко мучительно для Лермонтова. Но он все-таки упорно добивался такого «признания», как никогда, конечно. Не стал бы добиваться литературного. К чему?

Зачем тебе венцы его вниманья
И тернии пустых его клевет?³

Самарин прав: люди и жизнь всегда оставались для Лермонтова «совершенно внешними», и в то же время как-то влекли его к себе чувством, самая неудовлетворенность которого окрашивала его невольной враждебностью. Забыть этот вечно влекущий и ненавистный «свет», не замечать вообще окружающий мир, поскольку это не нужно для внутренних целей, — как умели Гоголь, Достоевский, Толстой последних годов, — Лермонтов не умел или еще не умел. Возможно, что он только «не созрел» (слово о нем Гоголя)⁴ в этом до самого себя: не умел вполне утвердиться в своем «я», не смущаясь резким контрастом с тем, что вокруг. Пока его более всего тревожил этот контраст:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки...⁵

Он ухаживал за светскими красавицами, как подобает Печорину, но более всего, кажется, они были для него предложениями для изумительных стихов:

На светские цепи,
 На блеск утомительный бала
 Цветущие степи
 Украйны она променяла...

 И, следуя строго
 Печальной отчизны примеру,
 В надежду на Бога
 Хранит она детскую веру⁶.

Серьезная нота врывается вдруг в светский мадригал — столь же неожиданная, как этот странный эпитет «печальная» в применении к Украине, которая никому другому из поэтов не казалась такой.

Но печаль он носил всегда в себе. «В характере его преобладало задумчивое, часто грустное настроение», — вспоминаете Боденштедт⁷. «Когда он оставался один или с людьми, которых любил, — говорит другой автор (Мамацев), — он становился задумчив, и тогда лицо его принимало необыкновенно выразительное, серьезное и даже грустное выражение. Но стоило появиться хотя одному гвардейцу, как он тотчас же возвращался к своей банальной веселости»...⁸

В этой постоянной борьбе с людьми, в постоянной от них самозащите он провел свою короткую жизнь, и эта полудобровольная вражда создала или помогла ему создать тоже полудобровольный уход из жизни. Напрасно было бы обвинять поэта только в «ломаньи» и жажде эффекта, как слишком часто обвиняли и современники, и потомство. Действительная причина лежала глубже: в целомудрии души, поглощенной всегдашним ощущением Абсолютного. Темперамент художника-наблюдателя тянул Лермонтова к людям, но любить их мешала ему основная в нем — «с Небом гордая вражда»...





Б. А. САДОВСКОЙ

Трагедия Лермонтова

Когда бы мог весь свет узнать,
Что жизнь с надеждами, мечтами
Не что иное, как тетрадь
С давно известными стихами.

Лермонтов. Sentenz

И тьмой, и холодом объята
Душа усталая моя:
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия*¹.

Этому надо верить. Нет поэта субъективнее Лермонтова. Он искренен поневоле, ибо умеет писать только для себя и о себе. Его до обожания любят родственные ему натуры; ими он повелевает и очаровывает их, как прекрасный Демон. Мрачная узость эгоистического вдохновения соединяется в нем с бездонной глубиной чувства. Поэзия его в своем пленительном однообразии похожа на глухой и темный колодезь; веет оттуда сыростью и могильным холодом, а там, в стальной черноте глубокого дна, сияя голубыми бликами, ходят неясные просветы. Ими, проскользнув «без руля и без ветрил», выплываешь вдруг в заколдованное царство. Блаженствуют, качаясь, царственные цветы, пальмы, чинары; райские птицы поют, и слышится голос рыбки:

Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье —
И холод, и покой.

* Лермонтовский текст в настоящей статье приводится по последнему изданию Разряда изящной словесности Императорской Академии наук (Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Четыре тома. Под редакцией и с примечаниями проф. Д. И. Абрамовича. С. — Петербург, 1910–1911).

Усни! Постель твоя мягка,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов².

Спасти от демона-Лермонтова может только серафим-Пушкин, из подземного мира уносящийся «в соседство Бога»³.

Поразительна лермонтовская цельность, гармоничность его природы, самобытность колоссального его таланта. Душою он в главном своем один и тот же — семнадцатилетний и на двадцать седьмом году, накануне смерти. Можно, пожалуй, сравнить его с косноязычным Демосфеном⁴: упорством и силой воли достиг он демонской власти над словом; глагол его, точно, жжет сердца. Труд удивительный и невероятный положил Лермонтов, чтобы в творениях своих запечатлеть то единственное, чему он всю жизнь верил и ради чего страдал. Узкий в своих темах, он углубил их бесчисленными набросками, ворохом черновых проб и плохих стихов, — все для того, чтобы создать несколько превосходных произведений.

Есть у семнадцатилетнего Лермонтова одно удивительное стихотворение под ничего не выражающим заглавием: «1831 года, июня 11 дня». Это огромная пьеса в 256 стихов. В ней все обычные достоинства и недостатки юношеского творчества Лермонтова: мало поэзии и упругой красоты, много металлической силы и неуклюжей страстности; искренностью она поражает необыкновенной. В сухости изложения таится какая-то почти математическая строгость мысли. Не надо забывать, что Лермонтов в то время писал исключительно для себя; он лишь случайно сделался присяжным писателем и к литературной славе всегда был глубоко равнодушен; оттого его юношеские стихи приобретают особенную целомудренную прелесть. В стихотворении «11 июня» перед нами весь Лермонтов; здесь дан абрис будущей грандиозной картины, как бы начерченный углем, — краски наложило на нее следующее десятилетие короткой жизни; в нем пуле Мартынова суждено было стать последним, завершающим взмахом кисти. «11 июня» начинается задумчивым признанием:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил.

И те мгновенья были мук полны,
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями... Но сон,
Как мир, не мог быть ими омрачен.

«Таинственные сны»... Лермонтов — прирожденный сновидец и мечтатель. Всю жизнь он провел в призрачном мире снов. Это его стихия; в ней он царит, как демон (*δαίμων*), как божество. В «свете», в «мире» он живет лишь проблесками, минутами сознания — и минуты эти не омрачают его таинственного сна. «Страстей и мук умчался прежний сон», «Я зрел во сне, что будто умер я», «Года уходят, будто сны», «Сон земных страстей», «Промчался легкой страсти сон»⁵ — это только наудачу взятые стихи с нескольких страниц 1830 года, — но и дальше всюду у него сны — «сны-мучители», и вся его поэзия — вещей сон, а характернейшее для него стихотворение — «В полдневный жар в долине Дагестана...», где тяготеющий над влюбленными сон одушевляет их нездешней силой.

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизньию иной
И о земле позабывал. Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал; но все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет, все было ад иль небо в них!

Вызванные к жизни, образы эти, воплотясь в стихах Лермонтова, точно, мало походят на «существ земных». Разве люди — все эти стихийные Арсении, Измаилы, Мцыри? Разве не родные братья они чарующему Демону, покрывшему лермонтовский мир своими черными угловатыми крылами, пожалуй, в павлиньих красках, как на картине Врубеля?⁶

Мечтательность раздвоила существование Лермонтова. Жизнь ему не в жизнь. Он и живет снами и во сне, как гоголевский художник в «Невском проспекте», вернее — как собственный герой его, тоже художник, Лугин, играющий каждую ночь со стариком-фантомом в штосс. Проснувшись на минуту Маёшкой⁷, кутилой и львом-бретером, он снова предается упоительной сонной мечте, стремясь выиграть «чудное, божественное видение». «Он был в сильном проигрыше, но зато каждую ночь на минуту встречал

взгляд и улыбку, за которые он готов был отдать все на свете»⁸. Вся жизнь Лермонтова — игра с призраком; решающей ставкой был поединок 15 июля 1841 года, когда последняя карта была убита.

Во сне созерцает Лермонтов рай, которого, он знает, наяву ему никогда не видеть. Святым сном остается для него воспоминание детства, породившее в душе поэта такую пламенную, такую страстную любовь к Кавказу. За что он любил Кавказ? только за один мимолетный призрак счастья: глядя на горы, переживал он ласку покойной матери:

В младенческих летах я мать потерял;
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал, —
Люблю я Кавказ.

И первая, чистая, любовь его связана с Кавказом — с вечною панорамой южных гор. Шестнадцатилетний отрок вспоминает:

Я счастлив был с вами, ущелия гор;
Пять лет пронеслось: все тоскую по вас.
Там видел я пару божественных глаз, —
И сердце лепечет, вспомя тот взор:
Люблю я Кавказ!⁹

Пять лет! Да разве не сон эта «пара божественных глаз», когда-то на миг мелькнувших десятилетнему Мишелю? Разумеется, все это происходило во сне, на заре жизни, когда еще зелеными глазами смотрит ребенок на чудесный мир, не успев очнуться от грез предыдущей ночи. В дальнейших строфах «11 июня» немало есть детского, почти смешного, — мечты о клевете, об изгнании, о кровавой могиле, — но для семнадцатилетнего поэта все это в порядке вещей. Мечты эти только подтверждают его полную искренность.

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

Тут вся мстительная, клянущая и бунтующая стихия Лермонтова, со всеми ее муками; тут и борьба с судьбой, и «склонность к разрушению», и гордый отказ от райского блаженства для земной тоски.

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанья и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка,
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего-то! Жажда бытия
Во мне сильнее страданий роковых,
Хотя я презираю жизнь других.

Это тот же парус одинокий, который счастья не ищет и просит бури.

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен; усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена;
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна...
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.

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

В смешении священного с порочным опять во весь рост является нам Лермонтов, с бурями адской страсти и бесплодной тоской по утраченному эдему. Пусть он вечно страдает, томим воспоминанием об ангельской чистоте своих первых дней; пусть рвется стать преступником, демоном — он остается и навсегда останется только *человеком*.

Все его
Мученья происходят оттого.

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;

И как я мучусь, знает лишь Творец, —
 Но равнодушный мир не должен знать.
 И не забыт умру я.

Да, миру не нужны были его мученья; мир их и не узнал, но что мучился он безумно — в том порукой нам его жизнь и смерть.

Но всего важнее в этой юношеской исповеди (а ведь юношеские признания всегда искренней старческих несравненно) — это слова Лермонтова о любви.

О, когда б я мог
 Забыть, что незабвенно... женский взор!
 Причину стольких слез, безумств, тревог!
 Другой владеет ею с давних пор,
 И я другую с нежностью люблю,
 Хочу любить — и небеса молю
 О новых муках; но в груди моей
 Все жив печальный призрак прежних дней.

Кто она? Это неважно и даже нелюбопытно для нас; важно то, что и тут звучит нам все тот же вечный лейтмотив лермонтовской поэзии:

Не верят в мире многие любви
 И тем счастливы; для иных она —
 Желанье, порожденное в крови,
 Расстройство мозга иль виденье сна.
 Я не могу любовь определить,
 Но это страсть сильнейшая! Любить —
 Необходимость мне, и я любил
 Всем напряжением душевных сил.

И отучить меня не мог обман:
 Пустое сердце ныло без страстей,
 И в глубине моих сердечных ран
 Жила любовь, богиня юных дней.
 Так в трещине развалин иногда
 Береза вырастает — молода,
 И зелена, и взоры веселит,
 И украшает сумрачный гранит.

Трогательное простодушие! Любить — ему необходимость. «Кто мне поверит, что я знал уже любовь десяти лет от роду? Нет, с тех

пор я ничего подобного не видал, или это мне кажется потому, что я никогда не любил, как в тот раз» (запись 8 июля 1830 г.). Конечно, это кажется, только кажется. Первая любовь: для нее женщина никогда не цель, а только средство: образ женщины избирает она как предлог для своего существования. Лопухина ли, Сушкова ли, та или иная дама — все равно. «Люблю мечты моей создание». Но «обман» (в смысле *разочарования*) не мог отучить его от увлечения женщиной. В последнем, предсмертном¹⁰, стихотворении он говорит:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье, —
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором, —
Но не с тобой я сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых — уста давно немые,
В глазах — огонь угаснувших очей.

А в сущности — никого не люблю, кроме «мечты», кроме «сна», кроме того, что «кажется».

Трагедия Лермонтова не в самой любви, а в отношении его к ней. Разочарование его неподдельно; нет уж, какой тут байронизм! Слепой подражатель Байрону не вырвал бы никогда из груди своей таких ледящих сердце стонов. Душа Лермонтова действительно увяла: она дышит сыростью могильных цветов. Мысль о любви всегда сочетается у него с мечтами о смерти, о вечности — и сладостно-жутко читать эти полудетские стихи:

Вчера до самой ночи просидел
Я на кладбище. Все смотрел, смотрел
Вокруг себя, полстертые слова
Я разбирал. Невольно голова
Наполнилась мечтами вновь; очей
Я не был в силах оторвать с камней...

Один ушел уж в землю, и на нем
 Все стерлося; там крест к кресту челом
 Нагнулся, будто любит; будто сон
 Земных страстей узнал в сем месте он.
 Вкруг тихо, сладко все, как мысль о ней¹¹.

Мысль о ней — где же? на кладбище. Это не сентиментальные вздыхания Жуковского о близости небесного свидания, это — злое предчувствие разлуки вечной. Любовь Лермонтова тысячами нитей сплетена со смертью, с гробом, с мертвецами и со всем их кладбищенским обиходом. И опять это не романтический мишурный антураж: Лермонтов искренно любит страшные тайны могил, чувствует подлинную поэзию склепа, как чувствовал ее Эдгар По. Ярко и мучительно переживает этот пензенский барчонок, начитавшийся Байрона, муки любви, ощущая в то же время адское наслаждение при мысли о смерти. Эти две могущественнейшие стихии, любовь и смерть, озарены у него в соединении своем невыносимым светом. Мрачно, сладострастным шепотом повествует он в своем «Вадиме»: «Однажды мать сосватала невесту для сына, давно убитого на войне; долго ждала красавица своего суженого, наконец вышла замуж за другого: на первую же ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель. “Она моя”, — говорил он, — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей, где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа с крестом и святой водой и выгнали опоздавшего гостя, и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его».

Какому романтику в то время могла прийти в голову жуткая гробовая ирония «Конца»?

Конец! Как звучно это слово,
 Как много, — мало мыслей в нем!
 Последний стон — и все готово,
 Без дальних справок. А потом?
 Потом вас чинно в гроб положат
 И черви ваш скелет обгложат...
 Когда ж чиновный человек
 Захочет места на кладбище,
 То ваше узкое жилище
 Разроет заступ похорон
 И грубо выкинет вас вон,
 И может быть, из вашей кости,

Подлив воды, подсыпав круп,
Кухмейстер изготовит суп...
А там голодный аппетит
Хвалить вас будет с восхищеньем,
А там желудок вас сварит,
А там... *¹²

А изумительная «Любовь мертвеца», одно из лучших произведений Лермонтова?

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой:
Ласкаю я мечту родную
Везде одну;
Желаю, плачу и ревную,
Как в старину.

Апофеоз любви, пережившей смерти! Воистину, *любовь сильнее смерти*, именно *сильнее*. Все обаяние поэзии Лермонтова в его силе. Он — силач, сказочный богатырь. Недаром современник его, художник П. А. Федотов, называл его стихи «песнями богатыря в минуты скорби неслыханной»¹³.

Я не могу любовь определить,
Но это страсть сильнейшая.

Горе тому, у кого любовь на всю жизнь остается сильнейшей страстью. Она неизбежно приведет его к крушению. Для Лермонтова главный ужас заключался в раздвоенности его любви,

* Конец этого стихотворения имеет еще вариант:

Когда ж стеснится уж кладбище,
То ваше узкое жилище
Разроют смелою рукой
И гроб поставят к вам другой.
И молча ляжет с вами рядом
Девушка нежная, одна,
Мила, покорна, хоть бледна...
Но ни дыханием, ни взглядом
Не возмутится ваш покой...
Что за блаженство, боже мой!

в той пропасти, что зияет вечно между женщиной и идеалом. Он, как Дант, создан был для любви истинной, для любви бессмертной, но в этой жизни не пришлось встретить ему свою Беатриче. Судьба при рождении одарила его нездешним чувством любви, как бы забывая, что ему предназначено жить на земле. Он искал, тоскуя, неземную мечту, а кругом были Лопухины, Сушковы, Смирновы¹⁴, Щербатовы¹⁵. Что же оставалось поэту, как не любить «мечты своей созданье»?¹⁶ Но и существовать одною мечтою он не мог: он был *человеком*, сыном праха и жителем земли. В груди его вулканом вскипала страсть; он не в силах был оставаться равнодушным перед чарами прекрасных женщин. И, презирая их безмерно, шел к ним со святыней в глубине души, зная, что ничего не найдет в ответ.

Есть рай небесный! Звезды говорят;
Но где же? вот вопрос, и в нем-то яд.
Он сделал то, что в женском сердце я
Хотел сыскать отраду бытия¹⁷.

Подлинная любовь Лермонтова, конечно, не земная. Иначе он вряд ли бы невредимо пронес ее сквозь жизненные дебри. Та грязь, что его окружала с детства, давно захлестнула бы белый мрамор земного идола, но голубую воздушность женственного видения она оттеняла еще чище. Сны, к счастью для людей, неподвластны ужасам житейским.

В ребячестве моем тоску любви знойной
Уж стал я понимать душою беспокойной;
На мягком ложе сна не раз во тьме ночной,
При свете трепетном лампы образной,
Воображением, предчувствием томимый,
Я предавал свой ум мечте непобедимой:
Я видел женский лик — он хладен был, как лед —
И очи... этот взор в груди моей живет;
Как совесть, душу он хранит от преступлений;
Он след единственный младенческих видений...
И деву чудную любил я, как любить
Не мог еще с тех пор, не стану, может быть¹⁸.

Женский взор святого призрака сопровождает поэта во всю жизнь, как «след единственный младенческих видений». Может ли он, влюбленный в мечту, любивший «чудную деву» так, как «любить в другой раз он не может и не станет», — мог ли он любить дев земных?

До сих пор никто еще, кажется, не обращал серьезного внимания на огромное автобиографическое значение лермонтовского «Сашки». Поэму эту считают нескромным подражанием Полежаеву, легкою шалостью молодого пера, а между тем это полная содержания и серьезная значением пиеса. Из нее целиком вышла «Сказка для детей»; последнюю сближает с «Сашкой» не только общий тон рассказа, но и буквальное совпадение некоторых стихов. В «Сашке» встречаются места удивительной выдержанности и силы, и можно бы пожалеть, что Лермонтов бросил поэму неоконченной, если бы из ее хаоса не возникла через несколько лет стройная колоннада «Сказки». Висковатовы и Введенские¹⁹ в своем педантическом глубокомыслии пренебрежительно обошли поэму, хотя, конечно, героя ее нельзя считать безусловным двойником Лермонтова. Но все-таки историко-биографическая правдивость «Сашки» бесспорна. «Сашка» — ценнейший документ для характеристики Лермонтова-ребенка и Лермонтова-юноши в первые семнадцать лет его жизни, до самого поступления в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Читая «Сашку», начинаешь яснее понимать трагическую сторону в жизни Лермонтова: нежная, как крылья мотылька, чистая, как вершины кавказских гор, душа гениального ребенка уже в раннем детстве заляпана была комками житейской грязи.

И Саша был четырнадцати лет.
Он привыкал (скажу вам под секретом,
Хоть важности большой во всем том нет)
Толкаться меж служанок. Часто летом,
Когда луна бросала томный свет
На тихий сад, на свод густых акаций,
И с шепотом толпа домашних граций
В аллее кралась, — легкою стопой
Он догонял их, и, шутя, порой
Его невинность (вы поймете сами)
Они дразнили дерзкими перстами.

Раннее прикосновение порока, «смутив ребенка сон покойный», дыханием набегающей бури налетело на зеркальную гладь души и заставило навсегда задрожать ее сладострастной зыбью. На людей, подобных Лермонтову, первое познание добра и зла кладет неумолимый отпечаток, своего рода каторжное клеймо, доводящее иных до самоубийства.

По тем временам (сто лет назад) сближение подрастающего барчонка с миром девичьей было явлением неизбежным и притом обычным. Конечно, сама строгая бабушка Арсеньева²⁰ несколько не огорчилась бы, узнав о связи Мишеля с дворовой девушкой. Девичья в помещичьей усадьбе была особым миром; сюда отбирались красивейшие и умнейшие девушки, часто незаконные дочери господ; здесь зарождались крепостные актрисы и танцовщицы, но под старость из девичьей же выходили Арины Родионовны и Натальи Савишны²¹. Из какого-то ложного стыда (перед чем?) мы все еще затеняем положительные стороны старой помещичьей жизни, донныне не исследованные. Девичья играла большую роль в юности наших предков. Из записок гр. Л. Толстого мы знаем, что отца его в шестнадцать лет родители соединили «для здоровья» с одной из дворовых девушек*. Сам Толстой в «Отрочестве» рассказывает о любви к горничной Маше²². В девичьей возникало первое очарование женской любви, вспыхивали первые порывы сладострастия, но далеко не для всех влияние это оказывалось вредным и роковым. В воспоминаниях Фета мы находим идиллическое описание прекрасной горничной Аннушки, пробудившей первую возвышенную страсть в груди будущего певца «Соловья и розы»**²³. У Лермонтова описание ночных свиданий с Марфушей сделано, несомненно, с натуры.

Во тьме ночной,
 На цыпочках по лестнице ступая,
 В чепце, платок накинув шерстяной,
 Являлась к Саше дева молодая.
 Задув лампаду, трепетной рукой
 Держась за спинку шаткую кровати,
 Она искала жарких там объятий.
 Потом, на мягкий пух привлечена,
 Под одеяло пряталась она;
 Тяжелый вздох из груди вырывался,
 И в жарких поцелуях он сливался.

* Лев Николаевич Толстой: Биография / Составил П. Бирюков, по неизданным материалам. М., 1906. Т. I. С. 50.

** «Подобно всему дому я испытывал невольное влечение к горничной или, как тогда говорили, фрейлине мама Аннушке. Это была прелестная, стройная блондинка с светло-серыми глазами, и хотя она и прошла через затрапезное платье, но мать наша всегда находила возможность подарить ей свое ситцевое или холстинковое и какую-нибудь ленту на пояс. Из этого Аннушка при своем мастерстве и врожденной грации умела в праздник быть изящно нарядной» (*Фет А. Ранние годы моей жизни.* М., 1893. С. 18).

Правда и то, что, как признается поэт,

Я пробежал пороков длинный ряд
И пресыщен был горьким наслажденьем.

Старческий опыт, проклятый опыт Адама, рано воцарился в опустошенной душе полуробенка.

А главное — Сашка «имел большую склонность к разрушению». Прототип его, Александр Арбенин в неоконченном прозаическом отрывке, характеризуется теми же самыми чертами.

«Зимой горничные девушки приходили шить и вязать в детскую... Саше было с ними очень весело. Они его ласкали и целовали наперерыв, рассказывали ему сказки про волжских разбойников, и его воображение наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными, и понятиями противупобщественными. Он разлюбил игрушки и начал мечтать... Ему хотелось, чтоб кто-нибудь его приласкал, поцеловал, приголубил, но у старой няньки руки были такие жесткие... Саша был преизбалованный, пресвоевольный ребенок... Между тем природная всем склонность к разрушению развивалась в нем необыкновенно. В саду он то и дело ломал кусты и срывал лучшие цветы, усыпая ими дорожки. Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный им камень сбивал с ног бедную курицу»²⁴.

Это один и тот же образ. Сашка, Александр Арбенин, Печорин — все они перегорели на медленном огне, превратившем их души в холодный пепел*.

* Некрасов, принадлежавший к поколению, несколькими годами младшему, в своей «Прекрасной партии»²⁵ отнесся к Печорину уже с иронией, изобразив тип его в следующих чертах:

То был гвардейский офицер,
Воитель черноокий;
Блистал он светскостью манер
И лоб имел высокий.

Был очень тонкого ума,
Воспитан превосходно,
Читал Фудраса и Дюма,
И мыслил благородно.

.....

Являл он Байрона черты
В характере усталом:
Не верил в книги и мечты,
Не увлекался балом.

Впечатления отроческих лет дают направление целой жизни. Черты, роднящие любимых лермонтовских героев в их главном, позволяют с уверенностью утверждать их непосредственную близость к самому поэту. Все это один герой, имя которому Михаил Лермонтов. Отсюда понятно это небывалое у других поэтов обилие одних и тех же описаний, вводимых в разные произведения, упорные повторения стихов, одинаковые имена героев. Все это обнаруживает глубокую одноцентричность вечно сверлящей души, которой одна неотступная мысль владеет: выразить самое себя. Душе этой пришлось пройти сквозь строй, вынести ужасную пытку земной любви. Лермонтов барахтается в жизни, как лебедь в грязной луже. Начиная с бабушкиных горничных, пресненских Тирз и Параш и кончая юнкерскими Уланшами, Ларисами и танцорками, все соединилось, чтобы осквернить любящую нежную душу, чтобы, омрачив, высосать и опустошить ее.

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока,
Под знойным солнцем бытия.

Как тут не вспомнить Достоевского? «Дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей. (В Лермонтове есть черты Димитрия.) Широкий человек, слишком широкий — я бы сузил»²⁷. Воочию перед нами эта чудесная широкость, — совмещение идеала содомского с идеалом Мадонны.

Он знал: фортуны колесо
Пленяет только младость.
Он в ресторации Дюссо
Давно утратил радость.
Он буйно молодость убил,
Взяв образец в Ловласе,
И рано сердце остудил
У Кессених в танцклассе.

(Кессених содержала в сороковых годах веселый дом на одной из петербургских застав.) Самый образ Печорина оказался под силу одному Лермонтову и умер с ним. Попытки наших беллетристов пятидесятих годов оживить Печорина, придать ему жизненное правдоподобие и трагичность, не привели ни к чему. Лермонтовская трагедия под пером их становилась мелодрамой. М. В. Авдеев в повести своей «Тамарин» при самых серьезных намерениях сделал из героя лишь смешную карикатуру на Печорина. Это отмечено еще Аполлоном Григорьевым в одной из его статей²⁶.

Однажды, после долгих прений
И осушив бутылки три,
Князь Б., любитель наслаждений,
С Лафою стал держать пари.
Клянуся, молвил князь удалый,
Что нашу польку в эту ночь...²⁸

И вдруг тут же, почти тотчас:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою.

Отчаянный юнкер в серой шинели, едва проспавшийся после угарной ночи, с душой, мутной от пьяного похмелья, — вот стоит он плечом к плечу с нежно-воздушной барышней где-нибудь на Зимней Канавке, прислушивается к вечерним выстрелам, — и уже по искаженной душе его, как по небу полуночи, пролетает белокрылый ангел:

Ты помнишь ли, как мы с тобою
Прощались позднею порою?
Вечерний выстрел загремел,
И мы с волнением внимали...
Тогда лучи уж догорали,
И на море туман густел;
Удар с усилием промчался
И вдруг за бездною скончался²⁹.

Но, потеряв навек серафическую непорочность чувств, Лермонтов не хочет покориться Року.

В противность своему Демону, он знает, что никакая Тамара не возвратит ему рая. Дьявольская гримаса иронии навсегда омрачила угрюмое лицо. На всех портретах Лермонтова застыло выражение тоскливо-мрачной иронии. Любовь, со всею ее необъятною нежностью и красотой, со страданием и счастьем влюбленных, для корнета Лермонтова вырождается в ленивую интригу. Самодовольно-скупающий светский лев, он относится к женщинам со снисходительным пренебреженьем. Уже шестнадцати лет, оторвавшись на миг от созерцания неземной красоты, воздушного виденья, он холодно замечает:

Поверь, невинных женщин вовсе нет;
Лишь по желанью, случай и предмет
Не вечно тут. Любить не ставит в грех
Та одного, та многих, эта всех³⁰.

Теперь на земле остается у него одно сладострастие, любовь же умерла навсегда, как только он понял, что женщина и мечта о ней — не одно и то же.

Если вера в любовь погибла, что же тогда остается в жизни? И что такое самая жизнь?

Что жизнь? — Давно известная шарада
 Для упражнения детей,
 Где первое — рождение, где второе —
 Ужасный ряд забот и муки тайных ран,
 Где смерть — последнее, а целое — обман!³¹

Обман. В этом сплошном обмане стоит ли играть смешную роль?

Любить? Но кого же? На время — не стоит труда,
 А вечно любить — невозможно.

Раз уже начались рассуждения о том, стоит ли труда полюбить хотя на время, то ясно, что душе такого человека недоступна уже и просто не нужна сама любовь.

А тут еще одиночество, этот неизбежный удел гордых и несчастных душ, призрак которого не покидал Лермонтова с юных лет:

Как страшно жизни сей оковы
 Нам в одиночестве влачить;
 Делить веселье все готовы, —
 Никто не хочет грусть делить.

Один я здесь, как царь воздушный,
 Страданья в сердце стеснены,
 И вижу, как судьбы послушны,
 Года уходят, будто сны.

И вновь приходят — с позлащенной,
 Но той же, старою мечтой;
 И вижу гроб уединенный, —
 Он манит и сулит покой.

Никто о том не покрушится,
 И будут (я уверен в том)
 О смерти больше веселиться,
 Чем о рождении моем³².

И всюду гроб, смерть, уничтожение, исполинскую тенью грозящее впереди, и неизбежное предчувствие все тревожней сжимает сердце:

Я предузнал мой жребий, мой конец
И смерти ранняя на мне печать.
.....
Грядущее тревожит грудь мою:
Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
Но кто меня любил, тот голос мой
Услышит и узнает... И с тоской
Я вижу, что любить, как я, — порок,
И вижу... я слабей любить не мог³³.

Еще в 1830 году пишет Лермонтов кошмарные свои «Ночи»³⁴:

И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп, — и там остался я.
Здесь кость уже была видна, здесь мясо
Кусками синее висело; жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу:
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп,
И каждое его движенье
Меня терзало судорожной болью.

Всех героев своих Лермонтов щедро наделил своими же собственными страстями. Любопытно проследить, как, начав с безобразного уroda Вадима, он кончает прекрасным Демоном. Представление его о «герое» пережило несколько постепенных стадий, но всегда он в лице их прикрашивает или безобразит самого себя. Кажется, будто он рассматривает себя в несколько зеркал, примеривая различные позы и платья. Все герои его непременно любовники, почти всегда несчастные или не хотящие быть счастливыми; у всех борьба с женщиной на первом плане — поединки в любви или в кокетстве; все заняты только своими переживаниями, своей любовью. Немногого не хватает им, чтобы стать смешными, но ведь и сам Лермонтов... почти смешон.

Вера в «Герое нашего времени» говорит Печорину: «Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Лермонтова до конца не удовлетворили его герои; самым неудачным из них был Арбенин из «Маскарада», эта ходячая месье, благородный шулер с самолюбием. Когда-то увлекался Лермонтов роковой фигурой Наполеона, может быть потому, что находил в нем сходство с собою; тени его вложил он в уста фразу: «Я выше и похвал, и славы, и людей»³⁵. Попытка Лермонтова создать единственного героя олицетворилась всего удачнее в «Демоне», который, в сущности, опять все тот же, отвлеченно взятый Лермонтов. Демон мучил Лермонтова несколько лет, пока он от него не «отделался стихами»³⁶. Но разве это не тот же прежний и постоянный его герой — «дух изгнания», «отверженный», кто «похож на вечер ясный: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет», «царь познания и свободы», «враг небес, зло природы», тот, «кого никто не любит и все живущее клянет»?

Накануне смерти Лермонтов мог видеть, как вычерченные им полубессознательно десять лет назад контуры жизни расцвели яркими красками. Но — увы — картина эта была совсем не та, какую воображал ее поэт!

Еще в ребячестве сознал Лермонтов горькую истину, что «ничтожество есть благо в здешнем свете»³⁷. За свою короткую жизнь сроднился он с мыслью о ничтожестве, небытии (*néant*), загодя как бы привыкнул к смерти. Тогда же сказал он:

Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша,
И уж ничто души не веселит³⁸.

Чашу эту приходилось ему испивать до дна во цвете жизни, с небольшим в двадцать пять лет, когда могучий талант его, как Демон, развешивал траурные крылья, приготавливаясь к полету. А между тем сам поэт чувствовал, что некуда и незачем ему лететь. Все в мире стало для него мертво и пустынно, отравлено адской скукой. Быть может, проживи Лермонтов еще шесть, десять лет, он переломил бы себя, как Лев Толстой, с юностью которого его юность

имеет большое сходство. В признаниях Печорина звучат толстовские ноты; самая идея «исповеди» роднит Лермонтова с Толстым. «В первой моей молодости, — говорит Печорин, — с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться — науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтобы добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно»... Скука — вот Демон, терзавший Лермонтова. От этого чудовища нельзя было отделаться стихами.

В себя ли заглянешь, — там прошлого нет и следа:

И радость, и муки, и все там ничтожно...

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг

Исчезнет при слове рассудка;

И жизнь, как помотришь с холодным вниманьем вокруг, —

Такая пустая и глупая шутка...

Прекратить эту шутку могла одна смерть.

Немецкий писатель Фридрих Боденштедт, поклонник и переводчик Лермонтова, встретил впервые нашего поэта незадолго до его смерти в одном из петербургских ресторанов, в обществе двух молодых людей. Он оставил любопытное описание внешности, манер и разговоров Лермонтова³⁹. Как ни старается Боденштедт смягчить резкость впечатлений, в рассказе его обрисовывается во весь рост пошловатый и заносчивый офицер, дерзкий и невоздержный на язык, употребляющий постоянно в разговоре неприличные слова. Язвительные шутки Лермонтова в ушах сентиментального и благовоспитанного немца все время звучали так, как будто кто-нибудь «скреб по стеклу». Тут же, при Боденштедте, Лермонтов едва не нарываясь на ссору с одним из приятелей, перейдя должную границу в островах. Злить людей, очевидно, сделалось для него потребностью. Позже, в Пятигорске, он любил забавляться тем, что незаметно надламывал приготовленные в гостинице за общим столом тарелки. Слуги приходили в отчаяние, во время мытья посуды вынимая из воды груды черепков, а Лермонтов, насладившись их

недоумением и испугом, тут же щедро расплачивался с хозяином⁴⁰. Что это, как не дошедшая до последней степени скука? Приступы той же мертвящей скуки побуждали Лермонтова травить приятелей: он придирается, злит, выводит из себя, — прямо кусается, как бешеная собака. («Собаке собачья смерть», — сказала, узнав о кончине Лермонтова, одна высокопоставленная особа⁴¹ и, конечно, по-своему была права.) В эти последние, зрелые, годы жизни действительность, манящая когда-то поэта грезами, показала ему свою изнанку, а горький опыт безжалостно разрушал возможность земного счастья.

Представим себе положение Лермонтова на Кавказских водах в роковое для него лето 1841 года. Не сознавать всего значения своего таланта он в то время уже не мог, но этот же талант делал в обществе положение его ложным, ибо в глазах дам, да еще светских, да еще семьдесят лет назад, быть русским писателем оказывалось совсем не *comme il faut**. «В то время мы все писали такие стихи»⁴², — заметил один из современников Лермонтова. Вряд ли кому известно, что Мартынов, убийца поэта, тоже писал стихи, и даже недурные, т. е. посредственные, чего для успеха в салоне более чем достаточно. Вообще, Мартынов, как увидим ниже, в обществе имел все преимущества на своей стороне и был опасным соперником поэту. Биографы Лермонтова, из сочувствия к нему, изображают Мартынова смешным пошляком: на деле было далеко не так. Смешон Мартынов не был, и со смешным человеком у Лермонтова до дуэли не дошло бы. Но серьезно ухаживать за пятигорскими барышнями Лермонтов в то время уже не мог: слишком хорошо постиг он «науку страсти нежной»⁴³, да и водяное общество ему, что называется, «поднадоело». И вот ему приходится быть равнодушным зрителем, как тут же, на глазах его, все влюбляются, ухаживают, пишут стихи, терзаются ревностью. Как не презирать этих слепых людишек ему, познавшему до конца гнетущий ужас жизни, наперснику Демона, для кого вся жизнь была только «тетрадь с давно известными стихами»? По привычке он все-таки слегка ухаживает за младшей дочерью бригадного генерала, Н. П. Верзилиной⁴⁴. Надежда Петровна была самая обыкновенная барышня, провинциальная кокетка, окруженная обществом военной молодежи, оживлявшей каждое лето пятигорский сезон, — и, конечно, дуэль Лермонтова только сделала ее более «интересной». В прошлом у нее осталось приятное воспоминание, что вот из-за нее

* Благопристойно (фр.). — *Сост.*

убит на дуэли Лермонтов, тот самый... Впоследствии она была примерной женою и матерью семейства. И казалось бы, не все ли равно Лермонтову, что красавец Мартынов нравится Надежде Петровне, что она оказывает ему предпочтение? Ложное самолюбие светского льва не позволяло ему оставаться равнодушным. Ему не вспоминался собственный его давнишний мадригал «Глупой красавице», написанный лет десять тому назад:

Амур спросил меня однажды,
Хочу ль испить его вина...
Я не имел в то время жажды,
Но выпил кубок весь до дна.

Теперь желал бы я напрасно
Смочить горящие уста,
Затем, что чаша влаги страстной,
Как голова твоя, пуста.

Пуста и хорошенькая головка Надежды Петровны, и так мало значит она для Лермонтова, что он даже ничего не может написать ей в альбом, кроме каких-то бессвязно-забавных пустяков:

Надежда Петровна,
Зачем так неровно
Разобран ваш ряд?
И локон небрежный
Под шейкою нежной,
На поясе нож...
C'est un vers qui cloche*⁴⁵.

А ночью — там, у себя, в маленьком домике под Машуком, — пишет, быть может, со слезами: «Выхожу один я на дорогу...», — и восклицает, вспоминая пусто и бесцельно проведенный день:

Нет, не с тобой я сердцем говорю!

И так чудовищно это несоответствие между жизнью и мечтой, что, выбросив жемчужные стихи, мятежная душа не утихает — и еще пуще хочется на другой день злить самодовольного Мартынова.

* Вот стих, который хромает (фр.). — *Сост.*

Мартынов* по рождению и воспитанию принадлежал к тому же обществу, что и Лермонтов, но значительно превосходил последнего успехом служебной своей карьеры. Будучи годом моложе Лермонтова, он вышел в отставку с чином майора, тогда как Лермонтов был только поручик. О храбрости Мартынова свидетельствовало боевое отличие, сверх всего, он, как описывает его один из современников, «был очень красивый молодой гвардейский офицер, высокого роста, блондин с выгнутым немного носом. Он был всегда очень любезен, весел, порядочно пел романсы и все мечтал о чинах, орденах и думал не иначе как дослужиться на Кавказе до генеральского чина»**. Все данные для полного успеха в жизни! Где уж было соперничать с таким блестящим представителем золотой середины большеголовому кривоногому Маёшке, с его вечно ядовитыми остротами и пронзительным неприятным смехом? По выходе в отставку Мартынов, — рас-

* Николай Соломонович Мартынов родился в Нижнем Новгороде 9 октября 1815 г. Воспитывался в школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров с 17 октября 1832 года по 6 декабря 1835 г., когда выпущен был корнетом в кавалергарды. С 1836 г. — поручик. 6 марта 1837 г. командирован на Кавказ, участвовал в экспедиции ген. Вельяминова против натухайцев и шапсугов, для заложения укреплений Новотроицкого и Михайловского, и награжден орденом св. Анны 3-й степени с бантом. 27 сентября 1839 г. зачислен по кавалерии ротмистром, с прикомандированием к Гребенскому казачьему полку, а 23 февраля 1841 г. уволен в отставку, по домашним обстоятельствам, майором. Умер в 1875 г. (Сборник биографий кавалергардов. 1826–1908 гг. СПб., 1908. Т. IV. С. 98–106).

** Воспоминания Я. И. Костенецкого (Русская старина. 1875. № 9. С. 64). К этому надо еще добавить, что Мартынов писал также и стихи, вроде следующих:

Песнь чеченца

За Аргуном-рекой,
Над кремнистой скалой,
Как гнездо, выдается аул.
Он сто лет на горе,
И в столетней коре
Лес дремучий обогнул...
.....
И желаний тоска
Грудь вздымает слегка,
Будто волны несут лебедей;
И на свежих устах,
Как роса на цветах,
Сладострастия влага у ней,

и т. д.

(Нарцов А. Н. Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых. Тамбов, 1904). Вероятно, многим стихи эти казались ничем не хуже лермонтовских.

сказывает тот же современник, — из веселого, светского, изящного молодого человека сделался каким-то дикарем: отрастил огромные бакенбарды; в простом черкесском костюме, с огромным кинжалом, нахлобученной белой папайхой, вечно мрачный и молчаливый, он играл Печорина*. Разумеется, и это все шло к нему. Как будто сам Печорин, в лице Мартынова, явился воочию на кавказские воды. И княжна Мери, существуй она в действительности, конечно, отдала бы сердце Мартынову, а никак не своему поэту, не говоря уже о простодушной дикарке Бэле. Можно вообразить, как раздражало Лермонтова печоринство Мартынова! Его герой воплотился наяву своими худшими сторонами. Мартынову пребывание Лермонтова на водах было неприятно по многим причинам. В душе он сознавал свое ничтожество; его стихи и романы восхищать могли девиц, но вряд ли он отваживался на них в присутствии Лермонтова, видевшего его насквозь; на убийственные остроты последнего он не находил ответов. Но, как всякий «порядочный молодой человек», Мартынов больше всего на свете боялся «влететь в историю», а потому спускал многое несносному Маёшке**. Одного не мог вынести Мартынов: шуток Лермонтова «при дамах», — очень уж страдало от них петушьее самолюбие неотразимого кавалера. Он даже унижался до просьбы: перестать острить, но, разумеется, только усиливал тем ядовитые нападки. И вот, может быть, в тот самый момент, когда Мартынов решительным печоринским приемом покорял нежное сердце Наденьки Верзилиной, по комнате громко прозвучало ненавистное: *montagnard au grand poignard****. Чаша терпения переполнилась — и насмешник поплатился жизнью**** 46.

* Воспоминания Я. И. Костенецкого (Там же. С. 64).

** «Как поэт Лермонтов возвышался до гениальности, но как человек он был мелочен и несносен. Эти недостатки и признак безрассудного упорства в них были причиной смерти гениального поэта от выстрела, сделанного рукою человека доброго, сердечного, которого Лермонтов довел своими насмешками и даже клеветами почти до сумасшествия. Мартынов, которого я хорошо знал, до конца своей жизни мучился и страдал оттого, что был виновником смерти Лермонтова» (*Арсеньев И. А. <Слово живое за неживых: (Из моих воспоминаний)> — Исторический вестник. 1887. Т. II. С. 354*).

*** Горец с большим кинжалом (*фр.*). — *Сост.*

**** К причинам, способствовавшим роковой дуэли, прибавляют историю с дневником сестры Мартынова. Имеются веские данные предполагать, что Лермонтов потихоньку прочел, а потом уничтожил этот дневник, посланный с ним на Кавказ для передачи Мартынову⁴⁷. В «Княгине Лиговской» прототип Лермонтова, Печорин, посылает анонимное письмо Негуровой alias Сушковой. Тот, кто способен был отправить анонимное письмо одной девушке, мог распечатать дневник другой.

Вся поэзия Лермонтова — один демонический аккорд. Если он, как упрекнул его однажды В. Брюсов⁴⁸, и не верил в существование демонов, то сам зато был подлинный, настоящий демон. Нечеловеческое что-то слышится в нем; стихи его, а в особенности проза, дышат тою же силой, что заключалась в чертах портрета, поразившего Лугина. «Рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление — и прежнее выражение погибло безвозвратно. В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю». У Лермонтова слог зловецкий. Стихи его падают на читателя, как желтые осенние листья*. Главное значение его поэзии в лирике и «Герое нашего времени»; кавказские декоративные его поэмы, за исключением «Демона», скучны и ходульны. Полное собрание его сочинений являет собой огромную грудку сменявшихся беспрестанно черновиков; перебеливать их окончательно не дала смерть.



* Любопытно сопоставить начало третьей строфы «11 июня» с одним из ранних стихотворений Фета, «Напрасно».

Лермонтов: Холодной буквой трудно объяснить
 Боренье дум. Нет звуков у людей
 Довольно сильных, чтоб изобразить
 Желание блаженства. Пыл страстей
 Возвышенных я чувствую, но слов
 Не нахожу.

Фет: Не нами
 Бессилье изведено слов к выраженью желаний.
 Безмолвные муки сказались людям веками;
 Не очередь наша, и кончится ряд испытаний
 Не нами.

Здесь, кстати, отметим, что интерес и любовь к Лермонтову не оставляли Фета во всю жизнь. В своих рассказах («Кактус» и др.) он часто цитирует лермонтовские стихи; то же самое находим в его «Воспоминаниях». Года за два до смерти (в декабре 1890 г.) он интересовался точным текстом «Демона»⁴⁹.



В. Я. БРЮСОВ

М. Ю. Лермонтов

1

В те годы, когда поэзия Лермонтова увлекала все русское общество, когда Белинский говорил, что в Лермонтове мы лишились поэта, который шагнул бы дальше Пушкина¹, «староверы», люди, воспитавшиеся на стихах Пушкина, упорно не хотели согласиться с этим судом современников. «Лермонтов протоптал маленькую тропинку около большой дороги Пушкина», — говорили они. И это мнение — что поэзия Лермонтова не более, как одна часть поэзии Пушкина, развитая самостоятельно, — дожило до нашего времени, повторяясь в статьях разных авторов. Сравнение Пушкина и Лермонтова стало одним из обычных приемов нашей критики, и большинство критиков видело в поэзии Лермонтова не противоположность поэзии Пушкина, а именно явление ей подчиненное.

Мы, однако, думаем, что для сравнения Лермонтова с Пушкиным слишком мало сходных черт во всей их деятельности. Критиков подкупало кажущееся сходство стиха Лермонтова со стихом Пушкина. Но даже это сходство не идет дальше внешности. По внутреннему строению стих Лермонтова не только сильно разнится от стиха Пушкина, но, скорее, противоположен ему*. Если в ранних стихах Лермонтова влияние Пушкина несомненно, то этому обстоятельству нельзя придавать существенного значения. Никто из русских поэтов 20-х годов не мог устоять против всепоглощающего влияния Пушкина, поработившего своим гением все области литературы. Не устоял против такого влияния

* Подробное доказательство этого утверждения потребовало бы от нас особой статьи.

и Лермонтов, но только в очень немногих из своих произведений (например, в «Казначейше») он определенно шел по пушкинским путям. Напротив, еще юношей Лермонтов стал брать ноты, совершенно отличные от пушкинских, выразил склад души, Пушкину вполне чуждый, нашел ритмы, которых у Пушкина нет.

Сравнивать Лермонтова с Пушкиным трудно уже по совершенному различию внешних условий их деятельности. Как ни рано оборвалась деятельность Пушкина, она все-таки обнимает (считая с его первого выступления в печати) более 20 лет (1814–1836 гг.). Вся деятельность Лермонтова, обращенная к читателям, ограничена, в сущности, тремя с половиною годами (1838–1841 гг.), так как раньше были напечатаны всего две его вещи, да и то одна из них — без разрешения автора («Хаджи Абрек», в 1835 г.)². Если же исключить — что было бы справедливо — и 1838 г., когда были напечатаны только «Песнь о купце Калашникове» и «Казначейша», то всю деятельность Лермонтова как писателя придется сузить до двух с половиною лет: пример для поэта истинно «великого» едва ли не единственный во всемирной литературе. Громадное большинство созданий Лермонтова — юношеские наброски, опыты начинающего писателя, почти что «пробы пера», которые сам поэт, может быть, думал навсегда оставить в своих бумагах. Все это надо судить особым судом, не тем, каким мы судим создания поэта, сознательно выступающего с ними пред всем миром.

Но если уже сравнивать поэзию Лермонтова и поэзию Пушкина, то правы будут те, которые видят в них явления, одно другому противоположные. Может быть, верно определил эту противоположность Д. Мережковский, назвав Пушкина — дневным, а Лермонтова — ночным светилом русской поэзии³. Пушкин любил жизнь за те «наслажденья», которые она дает⁴, за ее красочность, за ее соблазн. Он был поэт радостей жизни, и сам давал себе такие заветы:

Но не хочу, о други, умирать;
 Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
 И ведаю, мне будут наслажденья
 Меж горестей, забот и тревоженья:
 Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь,
 И может быть — на мой закат печальный
 Блеснет любовь улыбкою прощальной⁵.

Как бы отвечая на эти стихи, но, конечно, еще не зная их (стихи Пушкина были напечатаны только в 1834 г.), Лермонтов писал (в 1832 г.):

Я жить хочу! Хочу печали,
Любви и счастью назло:
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело.

(II, 8)*

Ничего подобного не мог бы написать Пушкин. Он не мог, подобно Лермонтову, «хотеть печали», тем более «любви назло». Сказать это мог только Лермонтов — «ночное светило» нашей поэзии.

Пушкин, разочаровавшись в возможности «счастья», мечтал заменить его «покоем и волей»:

На свете счастья нет, а есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег⁶.

Лермонтов не хотел покоя. Его парус, под которым «струя светлей лазури» и над которым «луч солнца золотой», —

мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.

(II, 16)

Пушкин в конце жизни, измученный тягостными условиями существования, все же восклицал:

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить хочу, я жизнь люблю!
.....
Что в смерти доброго?..⁷

* Все ссылки на произведения Лермонтова и на суждения об нем современников сделаны по «Академической библиотеке писателей»: Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова, под ред. проф. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910–1913, 5 томов. Первая цифра указывает том, вторая — страницу.

Лермонтов, еще юношей, мечтал:

И после я сбросил бы цепь бытия,
И с бурей братом назвался бы я.

(I, 129)

А в более зрелые годы, смотря «с холодным вниманьем вокруг», он находил, что жизнь —

Такая пустая и глупая шутка.

(II, 287)

2

Отношение к окружающей жизни как к «пустой и глупой шутке» характеризует самую сущность Лермонтова. Оно объясняет пафос двух основных элементов, из которых складывается его поэзия. Из этого отношения и возникают эти два элемента: стремление к сверхземному идеалу и презрение к земной действительности.

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

(I, 254)

Так говорил Лермонтов-юноша. Этому «чудесному» он после находил другие названия, но смысл «искания» оставался все тот же. Душа Лермонтова всегда искала *иного*, чем то, что окружало его в жизни. Своим исканиям единственное удовлетворение он обретал в искусстве. Все окружающее, вся та жизнь, в которую он «наружно погружался», возбуждали в нем прежде всего чувство презрения.

Презрение к жизни проявлялось у Лермонтова двояко. Когда, еще в ранней молодости, он не умел владеть собою, когда он еще легко поддавался порывам души, он всего охотнее просто отстранялся от людей. Шестнадцатилетним юношей Лермонтов признавался, что «с начала жизни» он любил «угрюмое уединение» (I, 113). В университете Лермонтов «держал себя» совершенно отдельно от всех своих товарищей (Воспоминания П. Вистенгофа, V, XXVI). В юнкерской школе Лермонтов по вечерам «часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго» (V, LIII). Иногда, в эти годы, Лермонтов

любил резко заявлять другим о своем превосходстве, — как, например, на экзамене в университете, когда по поводу своего ответа он заявил профессору: «Это слишком ново и до вас еще не дошло» (Воспоминания П. Вистенгофа, V, XXVIII).

С годами Лермонтов научился скрывать свое презрение к людям. Он прикрыл его маской «ничтожнейшего» «меж детей ничтожных мира»⁸. Лермонтов постарался сделаться «как все» и, мало того, даже — стать «первым» в той жизни, которой увлекались окружающие. Вот почему сторонним наблюдателям могло казаться, что Лермонтов «любит повеселиться» (Воспоминания Э. А. Шан-Гирей, V, XI); «любит шумную, разгульную жизнь, волочиться за дамами» и «жаждет более славы светской, чем славы поэта» (Записки Н. М. Смирнова, V, VI); что он «радостный повеса, любитель холостых пирушек, кутежей и всевозможных гусарских шалостей и дурачеств» (Рассказы Меринского и др., V, LIV); что он «забавляется тем, что сводит с ума женщин» (суждение гр. Е. П. Растопчиной, V, V), и т. д. Вот почему Лермонтов оказывался «коноводом всех гусарских затей и пирушек» (V, LXXXII), проводил время вместе с другими «в шумных пикниках, кавалькадах, вечеринках с музыкою и танцами» (V, CXIV), вообще не отставал ни от кого «в озорстве и молодечестве» (V, LI). Тому же стремлению скрыть свое настоящее лицо надо приписать и то обстоятельство, что в юнкерской школе Лермонтов стремился превзойти всех товарищей в неприличии сочиняемых стихов (V, LI), а также непозволительно грубое, но бывшее в обычаях времени обращение Лермонтова со служащими, столь изумившее европейца Боденштедта (V, X).

Презирая людей, Лермонтов считал почти унижительным снисходить до них, сколько-нибудь посвящать их в тайны своих одиноких мыслей и мечтаний. «Наружно погружась в блески в пустоту»⁹ светской жизни, щеголяя «озорством и молодечеством» в среде гусаров, Лермонтов оставался бесконечно далеким от всех своих знакомых и товарищей. Он не удостоивал никого чести разговаривать с ним серьезно. По стихам Лермонтова мы знаем, какие глубокие мысли волновали его; между тем случайным знакомым он казался человеком пустым и легкомысленным. Даже людям, которые имели право ожидать от него больше откровенности, Лермонтов долго не показывал своего истинного лица. Белинский из первого знакомства с Лермонтовым вынес твердое убеждение, что перед ним «пошляк», о чем говорил и устно, и в письмах (V, LXXV). У Сатина от знакомства с Лермонтовым осталось

впечатление, что это человек, который «постоянно шутит и подтрунивает» (V, LXXVIII). М. Назимов с негодованием рассказывал о «сбивчивости и неясности воззрений» Лермонтова и о том, что на все серьезные запросы он «отделывался шуткой и сарказмом» (V, LXXVIII). Между тем с людьми близкими Лермонтов умел и любил вести разговоры на возвышенные темы. Известно, например, что он вел длинные религиозные споры с В. Одоевским (V, X, и в исследовании П. Н. Сакулина «Кн. В. Ф. Одоевский», II, 340–341¹⁰). Тот же Белинский, наконец, через несколько лет после первого знакомства, разговорившись с Лермонтовым, «от души» восклицал о нем: «Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и чисто непосредственный вкус изящного!» (V, XC). В общем надо признать справедливым суждение Боденштедта, что Лермонтов людей «скорее отталкивал, нежели привлекал к себе» (V, CXI).

Все это делало то, что Лермонтов, несмотря на свое желание слиться с обществом, для большинства оставался неприятным и нежелательным. Трудно всегда носить маску на лице, и Лермонтов то бывал в обществе «блистателен» (V, CIV), то «скучен и угрюм» (V, LXXXII). Иные прямо догадывались, что он «всегда и со всеми лжет» (слова Адели Гоммер де Гелль, V, CV и CXXVI). Другие довольствовались признанием, что «натуру его постичь трудно» (слова К. Мамацева, V, CVII). К этому присоединялось то, что Лермонтов, уставая постоянно играть роль, позволял себе резкие выходы против света, затрагивавшие иногда «особ высоко поставленных» (V, LXXXVIII и V, CVIII). Н. Лорер выразил, по-видимому, общий взгляд, сказав, что Лермонтов — человек «холодный, желчный, раздражительный, ненавистник человеческого рода вообще» (V, CXXVI). И. Арнольди почти повторяет эти слова, говоря, что в Лермонтове было два существа: «великий поэт» и «пустой человек, дерзкий беспокойный офицер, неприятный товарищ» (V, CXXVI). И. Тургеневу при первой встрече с Лермонтовым показалось в его наружности «что-то зловещее и трагическое, какая-то сумрачная и не добрая сила» (V, LXXXVII). О. Смирновой, записками которой должно пользоваться с большой осторожностью, можно поверить, когда она говорит, что «Лерма не имел друзей» (V, CXXV). Печорин как бы подтверждает эти слова в своем дневнике. «Неужели у вас нет друзей?» — спрашивает его Вернер. Печорин в ответ отрицательно качает головой (IV, 256).

С этим презрением Лермонтова к людям и к окружающей его жизни связано у него и пренебрежение к жизни своей собственной,

личной. Если жизнь — «пустая и глупая шутка», то стоит ли дорожить ею? И Лермонтов не дорожил. Как Печорин, он каждый миг тоже «в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» (IV, 170), и из удали, тоже как его герой, рисковать жизнью («Фаталист», IV, 276). Участвуя в военных действиях, Лермонтов проявлял редкую храбрость и «пылкое мужество» (V, СII–СIII, CV). Отряд охотников, которым он командовал и который был прозван Лермонтовским отрядом, прославился как «команда головорезов». Они рыскали впереди главной колонны войск, «сваливались, как снег на голову, на аулы чеченцев и, действуя исключительно холодным оружием, не давали никому пощады» (V, CV). По пустому поводу Лермонтов всегда готов был выйти на поединок, как то было в случаях с Барантом и с Мартыновым¹¹. Пуля, сразившая Лермонтова, не была случайной. Он всю жизнь как бы искал этой освобождающей пули.

3

Где же искать убежища от скучной и скудной жизни, которая не более, «как глупая шутка», освобождения от той «цепи бытия», которую так хотелось бы «скинуть»? Лермонтов такое убежище, такое освобождение находил в искусстве, в поэзии. Только там он мог удовлетворить свою жажду «чудесного». В мире своей поэзии он создавал образы людей, близких к его идеалу и непохожих на окружающих его; в своих стихах он обличал все несовершенство жизни, выражал свое презрение к ней.

Исканием «чудесного» объясняются все любимые образы Лермонтова. Его героями были всегда люди иные, чем те, с которыми он встречался в жизни: люди отважных исканий, сильных страстей, люди дела, существование которых похоже на бурный стремительный поток. Таких героев Лермонтов-поэт искал повсюду, но особенно охотно в иных странах, о которых можно было думать, что там живут полнее, чем у нас, или в иных эпохах, когда человек знал жизнь более непосредственную, менее стесненную условностями, или, наконец, в иных мирах, населенных иными, чем человек, существами. Конечно, в этих исканиях сказалось влияние идеалов романтизма, влияние Байрона и других любимых Лермонтовым поэтов, но романтизм отвечал самой сущности его души. Лермонтов был романтик по природе.

Еще мальчиком 14–15 лет (1828–1829 гг.) Лермонтов уже избирает своими героями Корсара, «храброго, кровожадного» (I, 37)

и «честного атамана», называющего себя «изгнанником своевольным» (I, 43). Среди «портретов», для которых действительные лица не служили, конечно, «оригиналами», а были лишь «поводом» к творчеству воображения, — «портретов», нарисованных Лермонтовым в юности (1829 г.), его внимание останавливают — тот, кому «на челе оставил Рок, среди юных дней, печать страстей», и тот, кто был «отступник Бога и людей», и тот, кто «скрытен всегда», и тот, для кого «все в мире суета или отрада» (I, 51–52). С ранних лет привлекает Лермонтова образ Наполеона, того, кто «выше и похвал, и славы, и людей» (1829 г., I, 65). Таковы и позднейшие герои Лермонтова: Арсений, «с надменным взором» («Литвинка», 1830 г.), Джюлио, открывающий «много чувств и мрачных и живых» (1830 г.), «Последний сын вольности» (1830 г.), Акбулат («Аул Бастунджи», 1831 г.), Измаил-Бей (1832 г.), ХаджиАбрек (1833–34 г.), другой Арсений («Боярин Орша», 1835–36 г.), удалой купец Калашников («Песня», 1837 г.), Мцыри (1840 г.), царица Тамара — «прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла» (1841 г.) и др. Таковы же и герои юношеских драм Лермонтова: «странный человек» (1831 г.), Юрий («Menschen und Leidenschaften», 1830 г.), разные «испанцы» (1830 г.) и т. д. Таков же Арбенин из «Маскарада» (1834–35 г.), драмы, которая, в свое время, не могла быть поставлена на сцене «вследствие слишком живой игры страстей», и вообще почти все действующие лица в произведениях Лермонтова, в поэмах, драмах, повестях и даже в лирических стихотворениях, герой одного из которых, «взяв» «винтовку длинную», ждет за «узким поворотом» своего соперника (II, 344–5).

Высшее свое выражение этот образ нашел в типе Печорина («Герой нашего времени», 1839–41 г.), в котором сам Лермонтов хотел видеть «портрет, составленный из портретов всего нашего поколения, в полном их развитии» (III, 154). В Печорине нет дикости первобытных горцев, нет титаничности стихийных духов, но это потому, что он живет в наше время, отравлен ядом культуры, ведущим к беспощадному анализу. Родись Печорин в каком-нибудь «ауле Бастунджи», он тоже мог бы быть «в краю отцов не из последних удальцов» (II, 322) (ср. его презрение к смерти во время дуэли с Грушницким, в «Фаталисте» и т. под.). Перенести Печорина в условия бытия Демона, и «армейский офицер» охотно повторит слова «отверженного»: «Стоили ль трудов моих одни глупцы да лицемеры!» (II, 371). Едва ли не единственной противоположностью типу Печорина, во всех созданиях Лермонтова,

является тип добродушного Максима Максимовича. Этим последним образом Лермонтов словно хотел сказать нам: если уж нельзя надеяться встретить в жизни человека более значительного, чем Печорин (да и тот ведь — портрет современников и в их *полном* развитии!), будем желать встреч с Максимами Максимовичами.

Не находя желанных образов, которые удовлетворяли бы жажду «чудесного», ни в современности, ни в прошлом, Лермонтов охотно обращался к образам иных миров. Это тоже был обычный прием романтизма, но он тоже отвечал самым сокровенным стремлениям души Лермонтова. Ему было «тесно» в пределах этой жизни, и он старался раздвинуть ее границы силой фантазии. Он выбирал своими героями Азраила, который был, «когда еще ряды светил земли не знали меж собой» (1831 г.), Ангела Смерти, который «на все, что только прах земной, глядит с презрением, нетленный» (1831 г.), русалку, проводящую жизнь в «хрустальных городах» на дне голубой реки (1836 г.), старца Каспия, «старика во блеске власти» (1839 г.), морскую царевну, «чудо морское с зеленым хвостом» (1841 г.), наконец, своего Демона, характернейшее из созданий поэта, с которым он не расставался много лет, почти всю жизнь (1829–41 г.), и своего Мефистофеля, «великого сатану» иль «мелкаго беса из самых нечиновных» («Сказка для детей», 1839 г.). Все эти существа в созданиях Лермонтова живут естественной жизнью, становятся нам близки и понятны, может быть, более, чем герои, взятые из жизни реальной. Воображение Лермонтова так явно воссоздает перед нами ангелов и демонов, речных и морских чудиц, что нам трудно не поверить в их действительное бытие. Сам Лермонтов, по-видимому, представлял их себе столь же живо, как таинственного гостя м-сье Лугина: «седого, сгорбленного старичка», «в полосатом халате и туфлях», который «подвигался, приседая», с «бледным и длинным лицом», с «сжатыми губами», с «серыми, мутными глазами, обведенными красной каймою» («Отрывок из начатой повести», 1841 г.).

В лирике Лермонтов выражал свои затаенные желанья — освободиться от обычных условий жизни, найти желанное одиночество, вдали от того круга людей, которых он презирал и общением с которыми он тяготился. Одиночество — одна из любимых тем его поэзии. Юношей (1830 г.) он мечтал о том, чтобы «мчаться на лихом коне»,

В пространстве голубых долин,
Как ветер, волен и один.

(I, 97)

Несколько позже, в стихотворении «Желание» (1832 г.), Лермонтов мечтал о том, как он пустится —

в море,
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

(II, 12)

Почти те же чувства приписывает Лермонтов и своему Демону, говоря об нем:

Как часто, подымая прах
В борьбе с шипучим ураганом,
Одетый молнией и туманом,
Он дико мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить...

(II, 404)

Задумываясь над возможностью встретить в жизни родную душу, Лермонтов находил лишь один безнадежный символ своих исканий: дубовый листок, докатившийся до корней высокой чинары:

На что мне тебя! — отвечает младая чинара:
Ты пылен и желт, и сынам моим свежим не пара.
Ты много видал, да к чему мне твои небывлицы?
Мне слух утомили давно уже райские птицы...

(II, 345)

Желанный ответ поэт надеялся слышать лишь от таинственного видения, которое сам создал в воображении:

И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

(II, 333)

Что же удивительного, что, «выходя один на дорогу», поэт говорил о себе:

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

(II, 348)

Лермонтов не только «не ждал от жизни ничего», но прямо ею тяготился. В юности он мечтал о том, чтобы «сбросить цепь бытия» (I, 129), и жизнь называл «земной неволей» (I, 290). Представив себе, что после смерти ему повелят вновь вернуться к жизни («безотрадной»), он называет такое повеление «приговором досадным» (I, 85). «Ужели захочу я жить опять?» — спрашивает Лермонтов в другом стихотворении (I, 176). В совершенно определенных выражениях Лермонтов не раз говорит, что он не страшится, а скорее желает смерти. «Я без страха жду довременный конец», — говорит он (1837 г., II, 250).

Подожди немного,
Отдохнешь и ты!
(II, 288)

применяет Лермонтов к себе стихи Гёте (1840 г.) Полушутя, «за все, за все» благодаря Господа, он добавляет (1840 г.):

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.
(II, 288)

Себя Лермонтов сравнивал с «пленным рыцарем», ожидающим освобождения от одной Смерти, которая, когда рыцарь придет к цели, подержит стремя, и поэт восклицает:

Мчись же быстрее, летучее время!
(II, 291)

Кажется, в иные минуты Лермонтов готов был даже оправдывать самоубийство. По крайней мере, герой одной из его юношеских драм, Юрий, говорит: «Счастлив, кто, чувствуя тягость бытия, имеет довольно силы, чтобы прервать его» (III, 143)*.

* Трудно было бы ожидать, чтобы лирический поэт не обмолвился никогда противоречивым словом. Но замечательно, что у Лермонтова почти никогда нет, в стихах, иного отношения к жизни и к смерти. Едва ли не единственное исключение — первый стих в стихотворении «Земля и небо» (1831 г.):

Как землю нам больше небес не любить?
(I, 295)

Но и в этом стихотворении поэт спешит оговориться, что «счастье земное меньше в сто раз», чем «небесное счастье».

4

Но не одно только стремление к чудесному воплощалось в поэзии Лермонтова; он умел и хотел выражать в стихах и другую сторону своей души: презрение к окружающей его жизни. Его поэзия, насыщенная романтическими мечтами о «чудесном», имела и другой лик: пафос обличительный. Лермонтову постоянно хотелось бросить в лицо толпе «железный стих, облитый горечью и злостью» (II, 278). И нет, кажется, слова, которое столь же часто повторялось бы в стихах и в прозе Лермонтова, как слова: «презрение», «презренный». Юношей (1830 г.) он говорит о новом мире, который заставляет «нас презирать бесчувственную землю» (I, 181). В ту же эпоху (1830 г.) он признается:

И людям руки жму охотно,
Хоть презираю их меж тем.

(I, 107)

Презрение Демона ко всему существующему несколько раз подчеркнуто поэтом:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал, он ненавидел.

(II, 353)

Он взор, исполненный презренья,
Вперил на грешный мир земной.

(II, 401)

Это чувство презрения ко всему миру, это негодование на все существующее заставляло Лермонтова чувствовать себя самого каким-то «злым» существом. Ему не нужно было, как Пушкину, встречи с А. Раевским¹², чтобы создалось стихотворение «Мой Демон» (1829 г.), о котором он говорит: «Собрание зол — его стихия» (I, 69). Год спустя (1830 г.), вспоминая эти стихи, Лермонтов признается: «Как демон мой, я зла избранник» (I, 85). Тогда же, в одном стихотворении, он рисовал себе картину, как кончит жизнь свою «чужой в родном краю» и «миром осужденный» (I, 86). Лермонтов глубоко сознавал, что «мир» не может его полюбить.

Я холоден, и горд, и даже злым
Толпе кажуся...

(II, 256)

И если иногда он искал этому объяснения в том, что душа его «слишком пылко любила» (I, 295), то другой раз он прямо признавался, что в его душе

Напрасно
С враждой боролася любовь.

И с горькой иронией Лермонтов утверждает:

Смешно участие в человеке,
Который жил и знает свет.

(II, 250)

В самом Лермонтове этого «участья» не было или он умел его хорошо скрывать. Уже в 1830 г., устами одной из своих героинь, Лермонтов уверял:

Поверь, невинных женщин вовсе нет.

(I, 101)

Его Мефистофель («Сказка для детей») признается, что во всем, самом святом, он видит побуждения низменные:

В молитвах я подслушивал упрек,
В бреду любви — бесстыдное желанье;
Везде обман, безумство иль страданье!

(II, 271)

Сам Лермонтов словно повторяет эти слова своего Мефистофеля, когда вызывается «указать повсюду» —

В мужчине — глупого льстеца,
И в каждой женщине — Иуду.

(II, 15)

Демон Лермонтова, соблазняя Тамару, говорит ей:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь? —

.....
 Кто устоит против разлуки,
 Соблазна новой красоты,
 Против усталости и скуки
 И своенравия мечты?

(II, 374)

И сам поэт подтверждает эти слова в своем безнадежном раздумии (1840 г.):

Любить... но кого же? На время — не стоит труда,
 А вечно любить не возможно.

.....
 Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
 Исчезнет при слове рассудка...

(II, 286–7)

Высшего пафоса это презрение к людям и к жизни достигает в таких стихотворениях, как «Дума» и «Поэт» (1838 г.), «Не верь себе» (1839), «Первое января» (1840 г.). Не только свое поколение, но все современное человечество имел в виду поэт, обличая тех, кто «к добру и злу постыдно равнодушны» (II, 252). Много горечи надо было скопить в душе, чтобы дать молодому мечтателю совет:

Как язвы, бойся вдохновенья!

(II, 255)

И жестокий сарказм есть в словах, сказанных от имени толпы, которые слишком часто принимают за выражение мысли самого поэта:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
 На что нам знать твой волненья?

(II, 256)

И озираясь на «блеск и суету» шумящей вокруг жизни, поэт видит везде только

образы бездушные людей,
 Приличьем стянутые маски.

(II, 277)

В стихах и прозе Лермонтова разбросано множество замечаний, которым иногда придана шутливая форма, показывающих, как мало он верил в благородство людей. Такова горькая шутка в предисловии к «Журналу Печорина»: «Коварная нескромность истинного друга понятна каждому» (IV, 193). Арбенин («Маскарад») говорит о благодарности: «По чести вам сказать, ее я не терплю» (III, 216). «Глупец, кто верит женским обещаньям, а пуще женской скромности!» — восклицает Соррини («Испанцы», III, 64). «Продолжай верить женщинам, верь любви, верь добродетели!» — насмехается Александр («Два брата», III, 355). Таких примеров из речей героев Лермонтова можно было бы собрать сотни. Характерны даже пословицы, влагаемые поэтом в уста своих действующих лиц. «Что слезы женские? — вода», — говорит Арбенин (III, 272).

Но и в своей лирике, непосредственно от своего лица, Лермонтов охотно повторяет те же горькие шутки. То, как нечто невероятное, он «обещает верить», «что поцелуи и улыбки людей коварны не всегда» (I, 272); то высказывает грустный афоризм: «ты слишком для невинности мила» (I, 281); то находит естественной измену, потому что судьба «ей женское сердце вложила» (I, 278) и т. д. Ко всем этим шуткам можно было бы поставить эпиграфом стихи Лермонтова:

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...
(II, 293)

Но Лермонтов сам дорого заплатил за эту постоянную насмешку над людьми. Презирая их и неизменно нося маску притворного веселья, он, незаметно для самого себя, растрачивал все, что было лучшего в его душе. Очень рано в его поэзии начинаются жалобы на то, что в прошлом он был ближе к своему идеалу.

Я памятью живу с увядшими мечтами...
(I, 301) —

пишет он уже в 1831 году. Тогда же, сравнивая себя с Байроном, он предсказывает свою судьбу:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит;

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
(I, 300)

В 1833 году поэт слышит «голос чудный», который говорит ему: «Ты низко пал, но я ль виновен?» (II, 85). В последние годы жизни Лермонтова эта мысль начинает настойчиво преследовать его. Он «ласкает в душе старинную мечту, погибших лет святые звуки» (II, 277). С тоской он вспоминает —

Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей.
(II, 283)

Заглядывая в себя, он видит —

там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...
(I, 287)*

Он признается, с горестью:

Я позабыл в борьбе бесплодной
Преданья юности моей.
(I, 295)

И в одном из своих самых последних стихотворений Лермонтов делает, может быть, еще более горькое признание:

Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою...
(II, 348)

* Впрочем, стих этот допускает и другое толкование. Возможно, что здесь слово «ничтожно» взято в употреблении начала века. «Ничтожество» означало «небытие». В таком смысле употребляет его сам Лермонтов в «Монолог»: «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете» (I, 74). В том же смысле мы находим это слово у Пушкина, Фета и др. Тогда стих Лермонтова «В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа» есть не что иное, как жалоба на непрочность настоящего. То, что волновало, что казалось для души важным, исчезает без следа; радость, и горе, и все обращается в небытие, в «ничтожество».

5

Лермонтов не был литератором, как был им Пушкин. С детства Пушкина влекла именно литература. Ребенком он разыгрывал пьесы своего сочинения перед своей сестрой. Мальчиком участвовал в лицейских журналах. Юношей уже посылал свои стихи в журналы для печати. Всю жизнь усердно работал как литератор, писал журнальные статьи, вел полемику, каждую свою мысль спешил положить на бумагу, иногда даже без надежды напечатать это при своей жизни. У Пушкина все, что он чувствовал, что он переживал, обращалось в литературу, и умер Пушкин редактором-издателем собственного журнала¹³.

Лермонтов был поэт и только в силу необходимости — также литератор. Лермонтов писал очень много, может быть, больше Пушкина, но долгое время не думал о печати. Юношей он не делал никаких попыток проникнуть в журналы. Его стихи были ему дороги для него самого, но он не искал читателей. Первое произведение Лермонтова, увидевшее свет («Хаджи Абрек»), было отдано в печать без воли автора, может быть, против его воли. В годы, когда им был уже создан длинный ряд стихотворений, донные считающихся в числе лучших перлов русской поэзии, он все еще не думал о печати. Свое значение Лермонтов хорошо сознавал, еще мальчиком он писал: «Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник» (II, 300), в его стихах рассеяны признания о «желании громкой славы» (II, 17). Но с каким-то непонятным упорством он избегал печатать свои создания. И позднее, когда имя Лермонтова стало известно всей читающей России, он крайне скупой отдавал свои стихи в печать. Самим Лермонтовым напечатано меньше десятой части всего, что им написано.

Конечно, судьбу своей поэзии имел в виду Лермонтов, создавая символ «Трех пальм» (II, 257). Поэзия Лермонтова, как его три пальмы, «многие годы» цвела «без пользы в пустыне», «ничей благосклонный не радуя взор». Она возроптала на святой приговор. Небо послало ей людей, читателей. Но люди только оскорбили ее святыню, подобно тому, как люди порубили топором упругие корни и тело пальм и до утра жгли их огнем.

То, что Тютчев выразил в двух энергичных стихах:

Молчи, скрывайся и таи
И думы и мечты свои!¹⁴ —

составляло внутреннюю трагедию Лермонтова. Истинная жизнь была для него лишь поэзией. Лишь в своих стихах он выражал свою подлинную душу. Но свою поэзию он готов был обречь на молчание. Свои стихи он готов был утаить для одного себя. Лермонтов не знал, не видел, к кому мог бы он обратиться свою исповедь.

Есть несколько замечательных признаний Лермонтова.

Во-первых, он не менее остро, чем Тютчев или позднее Фет, сознавал «бессилие слов к выражению желаний»¹⁵.

Стихом размеренным и словом ледяным
(II, 256)

не надеялся он передать значение «простых и сладких звуков». Так «младая душа» тщетно «долго томилась на свете», напрасно надеясь в «скучных песнях земли» услышать «звуки небес» (I, 284). Лермонтов знал, что «есть речи», которых «значение темно иль ничтожно», но которым «без волненья внимать невозможно» (II, 297); Лермонтов знал «одну молитву чудную», с «силой благодатной в созвучье слов живых» (II, 257); но он знал также, что эти глубокие звуки души невозможно выразить человеческим словом. И вместе с своим героем Лермонтов мог бы воскликнуть:

А душу можно ль рассказать?
(II, 311)

Во-вторых, Лермонтов глубоко сомневался, нужно ли воплощать эти «звуки небес» в «песни земли», если бы даже то было возможно. Юношей он задавал себе вопрос:

Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет.
Хочу — и снова затрудненье!
Зачем?
(I, 142)

К кому мог бы поэт обратиться свою исповедь? Тоже юношей он задумывался, достойна ли «толпа» проникнуть в его сердце:

Зачем ей знать, что в нем заключено?
Огонь иль сумрак там, ей все равно.
(I, 256)

Несколько раз Лермонтов прямо говорил, что не хочет быть откровенным с людьми:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть,
Как я любил, за что страдал...

(I, 214)

Лермонтов прямо говорит, что не дорожит «венцом певца»:

Пускай толпа растопчет мой венец,
Венец певца, венец терновый...
Пускай! я им не дорожил!

(II, 215)

Те же мысли высказывает Лермонтов в своих наиболее зрелых созданиях. В стихотворении «Не верь себе» он дает такой совет молодому поэту:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной!

(II, 256)

В стихотворении «Дума» Лермонтов сознается, что его поколение «иссушило ум»,

Тая завистливо от близких и друзей
Надежды лучшие и голос благородный...

(II, 252)

Наконец, в стихотворении «Поэт» Лермонтов утверждает, что в наши дни поэт

Свое утратил назначенье...

(II, 254)

Лермонтов был уверен, что он одарен душою «таинственной». И в связи с этим ему казалось, что в мире он лишний.

Как в ночь звезды падучей пламень,
Не нужен в мире я.

(I, 103)

Временами Лермонтову даже казалось, что все близкое к нему обречено на погибель:

Все, что любит меня, то погибнуть должно
Иль, как я же, страдать до конца.
(I, 183)

В замечательной «Эпитафии» Лермонтов говорит, по-видимому, о себе:

Он не был создан для людей.
(I, 138)

Это признание удивительно совпадает с тем, что говорит ангел о душе Тамары:

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них.
(II, 380)

Есть в диалоге Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» такое признание писателя:

Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны...
.....
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова...
.....
Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
(II, 282–283)

К этому признанию мало прислушивались. Зная искренность Лермонтова, нельзя заподозрить и искренность этих стихов. Должно

верить, что были у Лермонтова «странные создания», которые он «без зазрения» бросил в огонь.

Пушкин умел различать у поэта «труд» и «плод его»:

...твой труд
Тебе награда. Им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты¹⁶.

Для Лермонтова «плод труда» и самый «труд» сливались в одно; свой труд он неохотно «бросал толпе», предпочитая таить его для себя.





И. Р. ЭЙГЕС

О Лермонтове (К метафизике сновидения)

Говорить о художественных элементах произведений искусства — а это главная сторона их — значит говорить о их сновидческих элементах: эти два определения для нас являются однозначными. В отношении Лермонтова применение такой точки зрения представляется нам особенно необходимым ввиду того, что внимание к его произведениям возбуждается вообще, как бы помимо их художественных достоинств, еще и многими другими входящими в них элементами, которые в глазах многих заслоняют то неоспоримое, что (какова бы ни была роль этих элементов — гражданских или сатирических) великая власть поэзии Лермонтова зиждется все же на художественной ценности его произведений, так как именно художественная деятельность — и никакая другая — есть существеннейшая в нем. Нельзя сомневаться, что в своем общественном значении произведения Лермонтова уступают весьма многим другим, но зато в эстетическом, следовательно, метафизическом, смысле они занимают вершины человеческого творчества. Известные собственные соображения Лермонтова насчет его отдельных произведений, как и некоторые частные мысли, встречающиеся у него в стихах и в прозе, не могут иметь безусловного значения, ибо, с одной стороны, все это никак не вступает в противоречие с метафизическим значением самих произведений, а с другой стороны, вообще соображения автора-художника по поводу художественного творчества, высказанные даже систематически и полно, могут оказаться далеко не безупречными: великий художник не бывает непременно проницательным эстетиком и философом.

Итак, хотя произведения Лермонтова могут вообще интересовать со многих точек зрения, ввиду того, что все они хранят следы его

разносторонних устремлений, остроты его ума, влечений к самым разнообразным деятельности, самым существенным в нем мы признаем то, что он был, как и каждый художник, *сновидцем*, и притом могучим.

Чрезвычайная сновидческая насыщенность творчества Лермонтова, напряженность сновидческих переживаний ярко выражена в известном стихотворении «Сон», где три сна вплетены один в другой и притом таким образом, что сновидцы двух из них сами оказываются лишь образами сновидений: первый — сновидения самого поэта, второй — его сновидческого двойника. Первый сон (собственное сновидение поэта) здесь вполне совпадает с третьим (сном сна во сне), приснившимся образу сновидения двойника поэта — одной из «юных жен». Так как мир созерцания этих двух сновидцев, при различии образов их самих, — один и тот же, а сновидец, отличающийся по своему созерцанию, есть лишь двойник первого, то отсюда явствует тождество субъектов всех трех сновидений, сообщающее необыкновенное по напряженности единство всей этой по-лермонтовски сжатой поэме.

Не менее рельефно выступает та же художественная схема в большом отрывке поэмы, известном под названием «Сказка для детей». Здесь также три сна включены друг в друга, образуя вместе одно большое сновидение, принадлежащее женскому лицу поэмы, но все сплошь вложенное в уста некоего демона (что придает внешнее единство целому). Это другое лицо поэмы, являющееся даже героем ее, как говорит сам автор, затем оказывается не чем иным, как образом, приснившимся тому, единственному в таком случае, лицу отрывка. Демон в знаменитой поэме есть также на деле лишь тот, «чей образ видела во сне» Тамара; надо добавить, что и во сне наяву, как и в естественном, —

Под сводом сумрачного храма
Знакомый образ иногда
Скользил без звука и следа¹.

Благодаря мощи сновидческого воображения Лермонтов создал ряд непревзойденных по роскоши образов своих лирических видений. Они, быть может, властнее других наталкивают мысль на то, что всякое произведение искусства внушает нам не что иное, как *состояние чистого сна*. На самом деле, не очевидно ли, например, что сам субъект сновидения в упомянутой выше сказке есть, в свою очередь, только образ лирического сна самого

Лермонтова? И если известное стихотворение названо самим автором — «Сон», то этим, быть может, намекается лишь на то, что оно было в основных чертах пережито автором его как естественное сновидение. Оно и рассказано от имени первого лица, а черновой набросок начинался так:

Мне снилась раз долина Дагестана.

Однако и свободные ото всех подобных условий стихотворения — «Русалка», «Морская царевна», «Утес», «Ангел», «Спор», «Пленный рыцарь», «Дары Терека», «Тамара», «Дубовый листок» и другие — вполне допускают название или подзаголовок «Сон» или же такое начало, как: «Мне снилось, что...». Ведь именно это впечатление все они оказывают на читателя, хоть сколько-нибудь одаренного художественным чутьем; а в «Русалке» и «Ангеле» (песни их) нам звучит и та пленительная музыка, которая, наделяя нас высшим блаженством, нередко сопровождает наши сновидения. Знакомая нам схема художественного изображения сна мелькнет нам в стихотворении «Первое января»² теперь уже в таком виде: Лермонтов в лирическом сне видит себя на новогоднем празднике (это, собственно, уже и будет первым сном); здесь пред ним

Мелькают образы бездушные людей,

и все это

Как будто бы сквозь сон.

(1-й сон)

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться... вижу я себя ребенком...
В аллею темную вхожу...

Это второй сон, как бы вытесняющий первый.

Истранный тоска теснит уж грудь мою.
Я думаю о ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье... —

третий сон, связанный со вторым наподобие того, как, глядя через оконное стекло, можно при известных условиях освещения видеть,

кроме образов предметов, находящихся за окном, еще и отраженные в стекле образы предметов перед окном (в том числе и свое собственное изображение), пропускающие всю картину сквозь себя. Полная аналогия была бы здесь в том случае, если бы с исчезновением из поля зрения этих отраженных образов исчезала бы вместе с ними и видимая сквозь них картина, что мы как раз имеем в состояниях сновидческого созерцания (и данного лирического). Поэтому пробуждение от обаяния этого сна любви

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою...

вергает поэта снова в сон негодования

О, как мне хочется смутить веселость их

— возвращающий опять к первому сну.

Этот художественный прием, так ощутительно выраженный в творчестве Лермонтова, должно считать вообще свойственным литературе как искусству. К раскрытию его всегда приведет анализ особенно крупных литературных форм (романа, поэмы), дающих целую цепь сновидений, соединенных так, как, например, мы только что показали. Основной же закон сновидческой деятельности есть *закон отождествлений*. Подробнее это можно пояснить следующим образом. Стихотворение Лермонтова «Утес», принятое в качестве аллегии, отразит для нас какой-нибудь жизненный случай мимолетного сближения и разлуки, оставившей след в душе. Будучи понято как символ, это стихотворение представится нам выражением чего-то по существу весьма отдаленного от данных образов самих по себе. Собственно же как художественное произведение оно будет лирическим сновидением, в котором поэт видит себя тучкой, видит себя утесом и в котором эти образы, будучи отождествлены в едином акте созерцания в душе творца их как субъекте сновидения, отождествляются и между собою. Причем совершенно все равно, видеть ли здесь слияние ряда снов — сближения, разлуки и одиночества — или всего одно сновидение, включающее в себя все эти моменты. В стихах Лермонтова:

Как серая скала, седой старик,
Задумавшись, главой своей поник...

...Я прервать страшился
Его молчанье и молчанье скал:
Я их в тот час почти не различал³ —

сравнительное суждение открыто сменяется указанием на наличие большей связи образов, чем простое сравнение, именно — на отождествление их.

Также взаимоотношение образов, свойственное одним только сновидениям, таится и в каждом художественном сравнении. В этом убеждают и варианты стихов, в которых сравнительная частица «как» то появляется, то вовсе исчезает, оставляя без прикрытия скрывавшееся здесь отождествление; это же обнаруживается и из сличения оригинала с переводом или различных переводов одного и того же стихотворения*. Это состояние сновидческого отождествления ясно переживается в тех смутных, совсем непонятных рассудку случаях, когда сравнение оказывается вовсе неприемлемым для него за отсутствием достаточных к тому данных (а между тем придана внешняя форма как раз сравнительного характера), или в случаях выраженных прямых отождествлений, которые не всегда сознанию удается покрыть жесткой корой сравнения, чтобы они оказались доступными (конечно, в искаженном виде) грубым органам нехудожественного восприятия.

Прелесть обаяния подобных стихов зависит именно от их исключительного сновидческого колорита, доступного только сновидческому же сознанию художественного созерцания и никак не проникающего в мир конкретных представлений и связей.

Можно указать на некоторые подобные случаи в стихотворениях Лермонтова. Так, выражение «улыбка розовая» («как первое сиянье дня»⁵) хотя и связано с конкретным образом определенного цвета губ, однако в качестве именно художественного образа освобождается от всякой конкретной ассоциации и даст созерцанию розовый сон улыбки, всплывавший в душе Лермонтова при виде или воспоминании улыбающегося лица той, которая внушила ему этот лирический образ. Такое же сверхконкретное, магическое значение розового дано и в тех стихах Лермонтова, где степь «в розовый вечера час» «повторяет»⁶ ему голос его покойной матери. Другие

* Так, напр., стих Верлена «Je suis un berceau qu'une main balance» В. Брюсов перевел: «Я словно колыбель», а Ф. Сологуб:

Под чье-то рукой
Я — зыбки качанье⁴.

отождествления звуков у Лермонтова: *голос*, «как *поцелуй* звучит и тает»⁷. *Звуки* напевов соседа, «как *слезы* тихо льются, льются». И у внимающего им поэта *слезы*, «как *звуки* друг за другом льются»⁸. Этим повторением сравнения в обращении только еще более оттеняется переживание его, как отождествление, скрытое под внешне чуждой ему формой. Ведь не говоря уже о сравнениях частичных (когда сознанию даны черты сходства, но не стираются и черты различия), сравнение, каким оно ни будь полным, никогда не устранил двойственности объектов, не отождествит их до слияния в единый сверхчувственный образ иного мира, бытие которого есть мистическое бытие сновидения.

У нас есть поэты, отличающиеся чудесными образцами чисто сновидческих, неуловимо ускользающих от рассудка отождествлений (например — Фет или ныне А. Блок, очарованный принц чистой крови, в котором все выдает его царственное происхождение). Сновидения же Лермонтова замечательны как раз четкостью и яркостью образов. Из отдельных образов, более или менее общих всем вообще поэтам, особенно родственными поэзии Лермонтова будут, например, образ легких облаков, плывущих по небу без следа (в поэмах и в стихотворении «Тучи»), паруса, похожего на то же облачко, реющее по водно-небесной глади:

Как над пучиною мятежной
Свободный парус челнока,
Ты беззаботна и легка⁹
(и др.: «Парус»);

или образ утеса, возвышающегося одиноко и гордо:

Его чело меж облаков
Он двух стихий жилец угрюмый¹⁰
(и др.: «Утес»);

или холодной волны:

Для чего я не родился этой синею волной¹¹;
(и др.).

Двойственность, присущая всем этим образам, находит себе завершение в самом оригинальном, сложном и роскошном образе поэзии Лермонтова, неразлучном его спутнике с ранних лет — в образе Демона. Все это подчинено основным образам всякой

поэзии вообще — сну и полету. Последний образ получает гигантский размах в полете Демона над вершинами Кавказа и высшую одухотворенность в полете Ангела по небу полуночи; но, как легко заметить, он достаточно выражен и в облаках, и в парусе, и в скользящей волне, и в горной выси, которая влечет к себе художника, как свобода от липких связей конкретной жизни:

Кто близ небес, тот не сражен земным¹².

Самое небо, давая ощущение наивозможнейшей высоты и полета, становится постояннейшим образом поэтов (выражения: «духовный полет» и «небесный» в смысле духовной высоты). Звезды, как живые, трепещущие своими светлыми крылышками, еще ярче дают ощутить небесную бесконечность и вызывают образ чистейших существ:

...Звезды и небо —
Звезды и небо! а я — человек!..¹³

Есть рай небесный — звезды говорят¹⁴
(и др.: «Ангел», «Ангел Смерти»).

Однако примат сновидческой деятельности отнюдь в принципе не исключает художественного значения за тем, что принято называть реализмом. Бездна между реалистическим и фантастическим в литературе искусственно вырыта эмпиристами, для которых познавать значит разделять и раздроблять до тех пор, пока совсем не ускользнет от внимания очевидное для всякого непредубежденного единство. Все бесчисленные классификации, которыми забавляется критика и история литературы*, время от времени перекладывая какого-нибудь знаменитого покойника из одной могилы в другую (как поступили уже с Гоголем, Гончаровым), заставляют их вовсе забыть о том, что, как ни кажутся им существенными замеченные ими различия, во всех случаях дело имеют равно и прежде всего с авторами как художниками. А между тем вопрос о том, что такое вообще художественность в литературе или что такое вообще искусство, совершенно пренебрегается ими, отстраняется как нечто неважное; благодаря чему превращаются в пустое для эстетики все результаты их трудов.

* Сюда автор относит все попытки дать устойчивые определения субъективизму, объективизму, классицизму, романтизму, реализму и пр.

По существу же художественный реализм и художественный романтизм (в значении фантастики) — явления сравнимые между собой лишь постольку, поскольку и то и другое — продукт сновидческой деятельности. В ее-то пределах уже можно провести разграничительные линии между этими видами литературно-художественного творчества. Во всяком случае, именно сновидческий колорит отмечает для нас художественный реализм среди всяких подделок под него, подобно тому, как художественная фантастика отличается нами от простой нелепости и небывальщины.

Если руководствоваться той ролью, которая выпадает на долю фантазии, то реалистическим прежде всего будет произведение автобиографического характера. Пройдя через личные воспоминания и наблюдения, через картины быта, знакомого и близкого по рождению, фантазия стремится затем к расширению своего круга и захватывает вообще быт современности во всем его разнообразии. Далее она находит себе удовлетворение в картинах прошлого своего народа и, наконец, пленяется жизнью вовсе чуждой или небывалой. Идя дальше по тому же пути, фантазия все более освобождается от следования какой-либо действительности, — и вот уже открыто вырывается на свободный сновидческий простор, как дорога, незаметно ведущая к морю и вдруг обрывающаяся отвесом, за которым уже вольно шумят и голубеют волны. Я намеренно несколько подробно представил эти стадии фантастичности, так как каждой из них соответствует в русской литературе определенное имя или группа имен. И как еще задолго до самого моря воздух уже как бы напоен его дыханием, так и художественные формы, пусть еще далекие от чистой фантастичности, уже овеяны ею и дают предчувствие ее. Воссоздание бытового колорита не препятствует, однако, в истинно художественном реализме тому, чтобы образы, благодаря своей сновидческой насыщенности, внутренне тяготели уже к фантастическому, переваливаясь за рубеж «реализма». Разве, например, при бытовой картине, когда жена прибегает к ожидавшему ее мужу, и

Вот он слышит — в сенях дверь хлопнули,
Потом слышит шаги торопливые;
Обернулся, глядит — сила крестная! —
Перед ним стоит молода жена...
Смотрят очи мутные, как безумные;
Уста шепчут речи непонятные...¹⁵ —

разве эти стихи не вызывают в памяти другие из тоже русской, но фантастической баллады Лермонтова — «Морская царевна»:

Вот оглянулся царевич назад,
Ахнул, — померк торжествующий взгляд.

Видит: лежит на песке золотом
Чудо морское с зеленым хвостом...

Очи одела смертельная мгла...

Шепчут уста непонятный упрек...

Что касается до того, насколько сам Лермонтов соглашался с метафизикой сновидения, то для суждения об этом некоторый материал дают как его стихотворные произведения, так и его заметки в прозе и письма. Уже в одном из самых ранних своих стихотворений Лермонтов говорит:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованьё.
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названье¹⁶.

Свою «Смерть» Лермонтов начинает так:

Ласкаемый цветущими мечтами,
Я тихо спал, и вдруг я пробудился,
Но пробужденье тоже было сон.
И, думая, что цепь обманчивых
Видений мной разрушена, я вдвое
Обманут был воображеньем, если
Одно воображение *творит* (курсив Л.)
Тот новый мир, который заставляет
Нас презирать бесчувственную землю.

Это значительное «если» и авторский курсив заставляют отнестись со вниманием к высказанной здесь мысли. «Тот новый мир» — есть ли только плод пустого воображения или он представляет действительное проникновение в мир высшей реальности, видение образов иного мира? Принятие второго члена

дилеммы — как это следует и из приведенных строк — обязывает к тому, чтобы признать сновидение, которое именно и творит новый мир, за момент *самораскрытия метафизической сущности*. Лермонтов пишет странную заметку как о чем-то значительном для него об одном своем сне и еще об одном сне наяву. «Я помню один сон, когда я был еще 8-ми лет. Он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один раз ехал в грозу куда-то и помню облако, которое — небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща — быстро несло по небу: это так живо передо мною, как будто вижу». Это облако-плащ, незабываемое в течение 8 лет*, явилось Лермонтову как видение в том состоянии, которое зовут созерцательным и которое есть сновидческое переживание; сущность же его ближе определяется как состояние отождествлений, слияние созерцающего с созерцаемым до полного устранения из сознания всего, лежащего вне наличного образа, т. е. то же, что мы имеем в состоянии естественного сновидения, укрывающего нас от действительности в другой мир. Следовательно, здесь — состояние сна наяву, к которому, может быть, и *должны быть сведены все вообще художественные переживания*.

Сновидения (всех возможных родов), если и пользуются чем-нибудь из действительности, то преобразуют все в красоту. Другими словами, понятием сновидения мы ближе определяем центральное понятие эстетики, понятие красоты, оставляющее, в таком его неопределенном виде, слишком много для самых разноречивых толкований. А между тем, благодаря признанию того, что *красота* (эстетическое состояние) есть не что иное, как *состояние сновидения*, значительно убавляются затруднения при решении многих насущных вопросов эстетики.

Таков, например, вопрос о безобразном, с виду парадоксальный в искусстве как области красоты. Старый спор эстетиков о допустимости или недопустимости целого ряда явлений в произведениях искусства, долженствующих как таковых быть прекрасными, держится исключительно на смешении эстетического порядка, например, с этическим, т. е. на неразличающемся здесь двояком смысле понятия прекрасного. Ведь на самом деле степень нравственного безобразия нередко согласуется с неменьшею степенью художественной красоты образа, и, отвергая данный образ, мы всегда можем отдать себе отчет, будет ли это действие результатом этического или эстетического нашего отношения к нему. Глубокое

* Заметка относится к 1830 г.

понимание этого обнаружил Лермонтов, высказав в начальной строфе уже цитованного монолога:

Моя душа, я помню, с детских лет
 Чудесного искала. Я любил
 Все обольщенья света, но не свет,
 В котором я минутами лишь жил,—
 И те мгновенья были мук полны,
 И населял таинственные сны
 Я этими мгновеньями... Но сон,
 Как мир, не мог быть ими омрачен*¹⁷.

Если «мир» большею частью вызывает обнаружение наших моральных влечений, то «сон» есть сфера наших чисто эстетических переживаний. *Вне состояния сновидения нет красоты* — вот наш эстетический лозунг; так что все попытки найти внешне-формальный критерий красоты мы должны заранее признать безуспешными; да и ни одна из них не сможет охватить всего многообразия явлений красоты. Только сновидение даст тот всеобъемлющий принцип, который, как золотое перо Жар-птицы, осветит все вообще эстетические проблемы.

Но если нет явлений, приобщающихся красоте только благодаря внешне-формальному канону, то мы имеем все же некоторые явления, преимущественно перед другими вызывающие в нас сновидческую деятельность и даже прямо скорее созерцаемые нами, чем просто воспринимаемые. Это происходит благодаря их сходству с тем, что мы знаем только по одним сновидениям. Отсюда наличность образов общепоэтических, которые свойственны вообще поэтам, какого бы индивидуального склада они ни были (о них см. отчасти выше). К подобным образам принадлежат, например, водные отражения, налагающие на отображаемую ими действительность особый налет фантастического, придающего им какой-то нереальный отпечаток. Вид опрокинутых в воде и странно колеблющихся зданий рождает представление о подводном царстве и, вероятно, всем знакомо при прогулках по берегу «такое настроение, что хоть садись и балладу пиши», как где-то у Чехова¹⁸. В балладе Лермонтова «Русалка» упоминаются «отраженные в ней (реке) облака», «там хрустальные есть

* Волшебство произведений Лермонтова, в которых так много нравственно большого и мучительного, как нельзя лучше подтверждают все это.

города» (тоже, конечно, отраженные). Реальный повод к возникновению сновидческого образа русалки этой баллады есть игра волны, озаренной луной. На это указывают такие детали, как игра русалки:

И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны

и, прямее, беспокойное состояние реки:

И шумя и крутясь, колебала река и т. д.

У Лермонтова мы находим и другой реальный повод для образа водной красавицы. Именно в поэме «Мцыри» есть эпизод, совсем близкий к «Русалке», но только с вполне определенным указанием на иной повод действительности — игру рыбок. Уже в «Русалке» Лермонтов не забыл упомянуть о том, что

Там рыбок златые гуляют стада.

И вот Мцыри в предсмертном бреду видит себя

...на влажном дне
Глубокой речки,

наподобие витязя в «Русалке». Далее, выражение «хрусталь волны» снова приводит на память один, приведенный выше, стих из «Русалки», подтверждающий наше выведение подводных царств из прошедшей сквозь хрусталь волны береговой картины.

И рыбок пестрые стада
В лучах играли иногда.
И помню я одну из них:
Она приветливей других
Ко мне ласкалась. Чешуей
Была покрыта золотой
Ее спина. Она вилась
Над головой моей не раз,
И взор ее зеленых глаз
Был грустно-нежен и глубок...
Ее серебристый голосок
Мне речи странные шептал...¹⁹

Что это? Рыбка или русалка? Образ русалки, отождествленный раньше с волной, теперь так очевидно отождествляется с блестящей рыбкой, этой водной змейкой, легко и гибко скользящей; песнь (или слова) ее — та же песнь русалки:

Я созову моих сестер...
Усни! Постель твоя мягка...
О, милый мой! не утаю,
Что я тебя люблю...²⁰

Здесь же дано и отождествление между собой обоих возбудителей данного художественного образа:

И мнилось, *звучная струя*
Сливала тихий ропот свой
С словами рыбки золотой.

В числе самых последних стихотворений Лермонтова мы снова находим художественную тему русалки. На этот раз, как покажет и заглавие стихотворения — «Морская царевна», — ему удастся создать чисто русскую балладу. Эта новая русалка, дочь морского царя, затем оказалась не что иное, как

Чудо морское с зеленым хвостом.
Хвост чешуею змеиной покрыт,
Весь замирая, свиваясь, дрожит.

Это — то же, что было сказано о пленительной рыбке. Нет, это уже рыба, вытащенная на прибрежный песок и тяжело издыхающая на нем:

Пена струями сбегает с чела,
Очи одела смертельная мгла.
Бледные руки хватают песок,
Шепчут уста непонятный упрек...
Едет царевич задумчиво прочь...
Будет он помнить про царскую дочь!

А задуматься было над чем царевичу. Ведь он крепко устоял в своих конкретных привычках и не поддался обаянию образов иного мира; он не проникся им, не возвысился до него, а был

готов грубо воспользоваться явлением неземной красоты как новой добычей для себя и товарищей. Он — молодец и ловко выволок на земной берег, ввел в пределы эмпирической реальности то, что было так прекрасно в своей родной стране, в метафизическом мире сновидения. И вот перед ним — отвратительный прах, земное в самых отталкивающих формах. Но душе уже не забыть явленного ей таинственного чуда, и она задумается над коренным разладом бытия. Все же одно ей ясно — что то, другое, не похожее на обычное, не примерещилось только, оно — не пустая мечта. Душа верит в несбыточное, так как знала его и воочию встретилась с ним и теперь еще чувствует тягу туда и тоскует по нему. А здесь все — лишь искажения, мертвые свидетели иного бытия и жизни. И не ему ли, царевичу, свидетельствовать о ней, когда он сам приобщился делу творения здешнего мира, сведя в него одно из чуждых ему существ.

Не о том ли говорит и другое стихотворение Лермонтова, «Ангел», лучшее в нашей лирике выражение сущности метафизических состояний, — этот как бы миф Платона*. Лермонтов — метафизик и платоник, а не мечтатель только (что есть робкая и противоречивая, или, во всяком случае, замаскированная форма метафизического влечения):

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

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

Но пылкий, но суровый нрав
Меня грызет от колыбели...
И в жизни зло лишь испытал,
Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели²¹.

* Соответствующие стихотворения можно найти у других наших поэтов, напр., «Проблеск» Тютчева или «Мотылек и цветы» Жуковского.

С полной убежденностью произносит Лермонтов слова:

Давно пора мне мир увидеть новый²².

Этот мир новый есть не что иное, как мир сновидения. Кажущаяся парадоксальность этой мысли происходит от укоренившегося заблуждения, будто бы субъект сновидения есть тот же психологический субъект, действие которого обнаруживается в нашей конкретной сфере, между тем как сновидческая деятельность есть деятельность по существу иного порядка, — разрывающая грани эмпирического мира и дающая его субъекту абсолютное метафизическое бытие: мир сновидения есть тот искомый метафизиками мир абсолютного всеединства, единственной доступной формулой которого является формула *отождествления*. Поэтам свойственно смотреть на сближения, переживаемые благодаря видению образа во сне, как на более существенные связи, чем те, которые возможны в жизни (если они не будут выражением состояния сна наяву). Так «Романс» Лермонтова кончается мольбою:

О, хотя во сне
Вспомни обо мне,—

причем этим трогательным «хотя» только усиливается значение, которое здесь придается явлению образа во сне. Зара в «Измаиле-Бее» уже вовсе не хочет, чтобы ее «только вспоминали»:

...не ласкай воспоминанья,
Гони от сердца поскорей...

Но если образ мой приснится...
Услышь, услышь мое моление:
Не презирай то сновиденье...

И если в стихотворении «Сон» говорится о том, как

Сидела там (на пиру) задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена,

то — если отвлечься от всего сцепления снов — таинственной причиной этого погружения ее в сон нельзя ли считать самое появление

ние ее образа во сне другого, устанавливающее связь более близкую и пренебрегающую пространственными границами? * Причем здесь эта связь и влияние сновидения сказалось бы не только в том, что вызвано в другом видение своего образа, но и в том, что вызвано видение всего своего сна. — Человек уже как-то иначе относится к тому, образ чего всплыл в его сне; все становится роднее душе. Сновидческая сторона любви (что, собственно, и зовут любовью в отличие от многого приходящего и обычно неотделимого от нее) ясно сказывается уже, например, в том, что любящие замечают за собою, как душа их наполнена каким-то одним образом, лишь в редкие минуты сливающимся с реальным образом соответствующего человека. Чаще всего, напротив, действительное присутствие человека оказывает двойственное воздействие, отчасти с новой силой пробуждая сновидческий образ, отчасти же вызывая досаду и поражая резкой несогласованностью этого образа с его реальным поведением. В «Измаиле-Бее» есть строфа, в которой говорится о «прелести небес» в ее отличии «от красоты ничтожной, от красоты земной, нередко ложной»:

В ее чертах земная жизнь играет,
Восточная видна в ланитах кровь;
Но только удалится образ милый,
Он станет сомневаться в том, что было,
И заблуждёнью он поверит вновь!

Любовь, во всей совокупности своих элементов, острее всего рассекает жизнь на два мира — метафизический и эмпирический, она же обладает силой полнее всего слить их. Отсюда неизбежность тех мучительных, часто едва выносимых переживаний, которые свойственны любви.

То новое бытие, о котором говорит Лермонтов заодно со всеми метафизиками, не может быть отнесено ни к собственно бытию, ни к небытию: оно есть *иногобытие*. С точки зрения эмпирической оно будет, как часто выражался Лермонтов, «ничтожеством»,

* В одном письме (французском) Лермонтова читаем: «Я вам расскажу одну довольно странную вещь: в субботу, перед пробуждением, я видел во сне, что я в вашем доме. Вы сидите на большом канapé в гостиной. Я приближаюсь к вам, чтобы спросить вас, хотите ли вы решительно, чтобы я поссорился с вами. Но вы, не отвечая, протягиваете мне руку. — Вечером нас отпустили, а по прибытии к себе я нашел ваши письма. Это меня поразило. Я хотел бы знать, что вы делали в тот день?»²³

т. е. «ничем» («...и люди все к ничтожеству спешат»²⁴); с точки зрения метафизической, напротив, — «всем», истинным бытием, полнотою его, высшею формой бытия.

У Лермонтова можно найти три вида отношений к проблеме смерти. Во-первых, смерть для него — несомненное зло, повергающее его в холодное отчаяние. Во-вторых, острота вопроса о смерти находит себе смягчение в игре фантастических образов. Наконец, в некоторых стихотворениях, уже вовсе не двусмысленных, Лермонтов говорит о том, как представляется ему его состояние после смерти (которая уже определенно понимается в относительном смысле). Эти его представления, однако, не дают чистой метафизики смерти. В стихотворении «Любовь мертвеца» Лермонтов говорит:

Отрады ждал я от разлуки, —
Разлуки нет!..
Я перенес земные страсти
Туда с собой...

В другом стихотворении:

Что смерть? лишь ты не изменись душою, —
Смерть не разрознит нас...
...не жди пощады:
Как червь, к душе твоей
Я прилеплюсь, и каждый миг отрады
Несносен будет ей²⁵.

Что-то тянуло Лермонтова книзу, наливало тяжелым свинцом его крылья и не давало ему свободно взлететь от земли: комья ее отягощали крылья и казались ему приросшими к ним, неотторжимыми от них. Земное имело над ним не меньшую власть, чем небесное; оно давило его так мучительно, что мы имеем ряд признаний покаянного характера. О подобном же состоянии говорит и изумительный отрывок «Когда надежде недоступный...». Раскаяние не есть, однако, единственный путь, ведущий к Богу, и сама земная природа, вошедшая в душу, как красота, вырвала из груди Лермонтова святой вздох — эти слова:

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога²⁶.

(Многозначительная внезапная краткость последнего стиха!)

И ночное небо подсказало Лермонтову такие стихи:

Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит (звезды — ангелы).
В небесах торжественно и чудно!²⁷

Тот молитвенный жар, который был так хорошо знаком Лермонтову, говорит о состояниях чисто религиозного созерцания в отличие от чисто художественного; стихии религии и искусства льются из общего сосуда — созерцания. Религиозная лирика Лермонтова поразительна по той непосредственности чувства Бога, какая дана в удел только величайшим гениям религии; вспомним тон, столь разнообразный, его обращений к Богу, тон страстного покаяния, иронии (единственное в своем роде «Благодарю»), нетерпеливого ожидания, напоминания о Его обещании, требования и пр. Наряду с выражением чистейшего религиозного порыва для Лермонтова характерны, как уже сказано, такие стихи:

И я к высокому, в порыве дум живых,
И я душой летел во дни былые;
Но мне милей страдания земные:
Я к ним привык и не оставлю их... *²⁹

Самой яркой *земной* чертой в Лермонтове должно признать его мстительность, которая проходит через все творчество его.

Эти черты мстительности и воинственности в Лермонтове дают его сновидениям, таким четким и острым, еще новый образ; этот чрезвычайно оригинальный, излюбленный Лермонтовым художественный образ — кинжал. Так, поэта Лермонтов видит в образе кинжала и ждет, когда он встанет «на голос мщенья»³⁰. Звук волшебной речи и взгляд вызывают в Лермонтове образ грузинского булата, который *так же, как они*, «порою сладко блещет, заманчиво звучит». И в стихотворении «Кинжал» мы читаем, что —

* Из одного письма (французского) Лермонтова: «Я не вполне хорошо себя чувствую: счастливый, божественный сон отравил мои дни... Я не могу ни говорить, ни читать, ни писать. Странная вещь — сны; изнанка жизни, которая часто приятнее действительности. Ведь я вовсе не разделяю мнения тех, которые говорят, что жизнь — только сон; я очень сильно чувствую ее действительность, ее привлекающую пустоту. — Я никогда не мог бы настолько порвать с нею, чтобы презирать ее ото всего сердца»²⁸.

...черные глаза, остановясь на мне,
 Исполнены таинственной печали,
 Как сталь твоя при трепетном огне,
 То вдруг тускнели, то сверкали.

Да, я не изменюсь и буду тверд душой,
 Как ты, как ты, мой друг железный.

И самый свой стих Лермонтов называет: «Железный стих»³¹. Действительно, упругость лермонтовского стиха (да и языка его прозы) не имеет себе равного: он прям и крепок, как кинжал, блестящий и убийственный (оттого так характерны для Лермонтова стихи со сплошными «мужскими» рифмами ударных последних слогов). Все упругое и напряженно-стремительное удается Лермонтову, как никому. Он часто и неподражаемо говорит об упругих движениях змеи и тут же всегда о кинжале. О глазах Печорина Лермонтов говорит, что «они сияли каким-то фосфорическим блеском, то был *блеск, подобный блеску гладкой стали*, ослепительный, но холодный». О таких глазах-кинжалах Печорина вполне правдоподобно замечание Лермонтова, что «они не смеялись, когда он смеялся». И о взгляде Демона читаем, что —

...прямо он сверкал,
 Неотразимый, как кинжал.

Итак, Лермонтов, как ему и самому было ясно, не смог «уразуметь черезмышления и годы»³² того, что иным дается как-то сразу, как невольный голос их души, неспособный звучать иначе. Однако временами Лермонтов хорошо понимал, что

Когда б в покорности незнанья
 Нас жить Создатель осудил,
 Неисполнимые желанья
 Он в нашу душу б не вложил.
 Он не позволил бы стремиться
 К тому, что не должно свершиться;
 Он не позволил бы искать
 В себе и в мире совершенства, —
 Когда б нам полного блаженства
 Не должно вечно было знать³³.

Его взгляды на любовь и смерть иногда возвышаются до метафизики любви и смерти. Тогда Лермонтов знает —

...залог, что есть поныне,

На небе иль в другой пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь³⁴.

Тогда Лермонтов, сам, как «Пленный рыцарь» на земле, молит о свободе от плена и чувствует веяние со стороны нового мира:

Мчись же быстрее, летучее время!
Душно под новой броней мне стало!
Смерть, как приедем, подержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало³⁵.

Лермонтов пытался осязательнее для воображения представить себе это иное бытие; он дает, например, такое определение:

Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух
И мысль — без тела...³⁶

Наконец, в отрывке повести последнего года жизни читаем: «То было чудное и божественное видение... Никогда жизнь не производила ничего столь воздушно-неземного, никогда смерть не уносила из мира ничего столь полного пламенной жизни; то не было существо земное, то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак, потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желанье, грусть, любовь, страх, надежда... Одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована»³⁷.

Эта «новая природа», которая раскрывается нам в творческом созерцании и которая не принадлежит ни чисто материальному, ни чисто мысленному миру, ни также миру галлюцинаций, порождаемому применением рассудочных форм восприятия к образам сновидений, — эта новая природа есть самый мир сновидений во всей свободе и непостижимости своего метафизического бытия.

Богатство сновидческих сил Лермонтова проявлялось в нем также и в совершенно исключительной, редкой форме: он обладал даром прорицателя. Мысль о смерти вообще была одной из самых постоянных у Лермонтова, и много его стихотворений посвящено ей. Но среди них выделяется ряд стихотворений, в которых Лермонтов говорит о своей смерти как о «кровавой», как о «гибели», «казни». Эти свои предчувствия он сам прямо называет пророчеством и пророческой тоской. Они касались, во-первых, на самом деле сбывшихся обстоятельств его кончины как кровавой гибели.

Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста...³⁸ —

писал Лермонтов за десять лет до своей смерти; а к последним трем месяцам жизни относится стихотворение «Сон», в котором определенное предчувствие сменяется уже полным видением будущей картины. Во-вторых, Лермонтов был пророком и преждевременности своей смерти:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит...³⁹

...Мне жизнь как-то коротка
И всё боюсь, что не успею я

Свершить чего-то!..⁴⁰
Но я без страха жду довременный конец⁴¹.

В-третьих, пророчествовал Лермонтов и о том, как отнесутся люди к его смерти (известны напутствия его праху, высказанные представителями света, и прямо невероятные выражения отношения к нему как к проклятому⁴²):

Когда же весть кровавая примчится
О гибели моей,
И, как победе, станут веселиться
Толпы других людей...⁴³

...в родной стране
Все проклянут и память обо мне...⁴⁴

...и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений⁴⁵.

К силе пророческого видения должно быть отнесено и поразительное знание Лермонтовым некоторых выдающихся черт выражения своего лица; хотя бы, например, его «тяжелый взгляд», который был так знаком всем, лично встречавшим Лермонтова⁴⁶ и о котором он говорит в изображениях наружности некоторых героев своих повестей и в описаниях (нередких в произведениях Лермонтова) художественных портретов⁴⁷. Всякая же пророческая сила есть проявление все той же сновидческой деятельности, вводящей нас в мир сверхпространственных и сверхвременных образов и событий. Ведь с тем же правом, с каким говорят, что сновидение подражает, копирует действительность, можно бы говорить и наоборот, так как случаям, в которых мы замечаем подобие сновидений действительности, соответствуют случаи подобия действительных событий тому, что виделось во сне. Здесь имеются в виду обычные, так часто переживаемые нами сновидения, которые всплывают в памяти нередко даже при самых будничных и незначительных событиях реальной жизни и которые заставляют нас признавать ее за повторение, воплощение того, что уже знакомо нам по сновидению. Таким образом, пророческая сила, которая всегда есть как бы личное переживание — в состоянии сна — отдаленных для нас по времени и пространству событий, в Лермонтове сказалась как ясновидение своей собственной судьбы и своего собственного сновидческого образа.

Полнее всего это разъясняет философия Шопенгауэра, представляющая учение, непосредственно ведущее к метафизике сновидения. Лермонтов же может быть назван тайным шопенгауэровцем и в более прямом смысле, чем всякий другой художник. Его сближают с Шопенгауэром не только черты, подводящие их к метафизике сновидения, но и черты, почти безразличные в отношении ее и даже отводящие от нее в другую сторону. Прежде всего, Лермонтов пессимист в такой же степени, как и Шопенгауэр; оба они знали только такой свет,

Где носит все печать проклятья
Где полны ядом все объятья,
Где счастья без обмана нет⁴⁸.

Страдание, лежащее в основе мира, по Шопенгауэру, было постоянным свойством души Лермонтова:

Что без страданий жизнь поэта?⁴⁹

Оно было настолько неотъемлемым от него чувством, что стало для него даже

...мило,
Как спутник, собственность иль брат⁵⁰.

Наконец, как для Лермонтова, так и для Шопенгауэра, характерна мощь их реальной воли, которая в философии Шопенгауэра отразилась на том, что ему так и не суждено было вполне отличить метафизическую волю (волю мира, «Абсолют» Шопенгауэра) от психологической воли. В этом и состоит коренная противоречивость всей его метафизики, хотя его учение об искусстве, которое есть учение вообще о созерцании и завершает у Шопенгауэра всю его систему, не оставляет сомнения в том, что его «мировая воля» есть именно та самая воля, которая живет в сновидении. По той же причине и Лермонтов не сумел остановиться на чисто метафизическом мировоззрении.

...звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей...⁵¹

Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда⁵².

Мрачный и вещей блеск, каким отливают все творчество Лермонтова — «сумерки» нечеловеческой души, — делает Лермонтова истинным Демоном русской поэзии.





В. Ф. ХОДАСЕВИЧ

Фрагменты о Лермонтове

1

Мне вспоминается маленькое пророчество. Года два тому назад одна женщина, любящая поэзию Лермонтова и иногда (хоть это немного смешно теперь) плачущая об его судьбе, говорила: «Вот попомните мое слово, даже юбилея его не справят как следует: что-нибудь помешает. При жизни мучили, смерть оскорбили, после смерти семьдесят лет память его приносили в жертву памяти Пушкина — и уж как-нибудь да случится, что юбилея Лермонтова не будет».

Так почти и случилось. Не в тихие дни труда и спокойствия справляет Россия мирный праздник своей поэзии. Столетний юбилей Лермонтова совпал с ужасами войны. Как сто лет назад, когда в «спаленной пожаром» Москве поэт появился в мир, так и теперь, когда вся краткая жизнь его уже стала для нас преданием, — все помыслы России обращены туда, на запад, где снова решаются судьбы Европы.

Конечно, юбилей Лермонтова не пройдет незамеченным; но несомненно и то, что голоса войны в значительной доле его заглушат. В мирные дни мы отпраздновали бы его громче; несколько дней вся Россия жила бы воспоминаниями о поэте, размышлениями о нем, как, например, было недавно, во дни торжеств гоголевских¹.

Теперь этого не будет. Маленькое пророчество, к несчастью, сбылось. Конечно, тени поэта в ее, так сказать, большом бессмертии нет уже дела до наших чувств. Мертвому Лермонтову не нужны наши почести, наши поздние сожаления:

Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?²

Но земной судьбе Лермонтова, еще не оконченной, его *маленькому* бессмертию, живущему здесь, в нашей среде, в нашей памяти, — до юбилея есть дело. Давно окончились отношения между людьми и Лермонтовым-человеком. Но отношения между ними и Лермонтовым-поэтом никогда не прерывались. Юбилей — одна из страниц в истории этих отношений, и не все равно, как она будет написана. Но вот — она не написалась «как следует». Мы в этом не виноваты, но и не виноват Лермонтов. Кто же виноват? Простите за общее место, но из песни слова не выкинешь: виновата судьба.

Если теперь Лермонтову «не посчастливилось» с юбилеем, то это только отдельное, оторванное звено из той цепи несчастных событий, которая звалась его жизнью. Он родился некрасивым и этим мучился. С детских лет жил среди семейных раздоров и ими томился. Женщины его мучили. В общежитии встречали его «месть врагов и клевета друзей»³, бывшие столько же следствием его дурного характера, как и благородного «жара души». Нужно было выстрадать слишком много, чтобы и к Богу обратиться с последней благодарностью и последней просьбой:

За все, за все Тебя благодарю я...

 Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
 Недолго я еще благодарил.

Бога Лермонтов укорял много раз. Но нигде укор не был выражен им с таким вызовом, как в этом язвительном прозаизме:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Вот строки, кажется, самые кощунственные во всей русской литературе: в них дерзость содержания подчеркнута оскорбительной простотой формы.

2

Россия XVIII века, особенно Россия екатерининская, победная и торжествующая, создала такую же победную и торжествующую поэзию. Русские люди екатерининского века были прежде всего создателями. Пробуждение внутренней самодеятельности, как есте-

ственное продолжение толчка, данного Петром Великим, создание и укрепление внешней мощи России — дело их рук. Напряженное политическое строительство заставляло их и в самих себе чтить прежде всего способности организаторские, творческие. Творцы государства и его силы — как должны были они преклоняться перед Творцом всего мира! И от «Размышлений»⁴ Ломоносова до державинской оды «Бог» непрестанно звучали в русской поэзии гимны щедрому и всемогущему Зиждителю.

Но волна напряженной деятельности постепенно спадала. Создатели России один за другим сходили со сцены: их роль была сыграна. Ими созданная цветущая Россия от восхвалений Творца переходила к восхвалению творений. Здесь и заключена основная, первоначальная разница между Державиным и Пушкиным, который застал Россию уже созданную. Первый воспел Творца, второй — тварь; Державин — господина, Пушкин — раба; Державин — Фелицу-Екатерину, Пушкин — декабристов и горестную судьбу «бедного Евгения». Основание пушкинской всеотзывчивости — любовь к земле, к «равнодушной природе», сияющей «красою вечною». Наиболее категорическое выражение этой любви дано в формуле:

Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений⁵.

Правда, сам Пушкин впоследствии как будто отдалялся от нее все далее и далее, расширял и углублял ее смысл; но для поэтов так называемой пушкинской плеяды формула эта в чистом виде надолго осталась заповедью ненарушимой, тем более что она находила отзыв в их собственных сердцах.

К концу 20-х годов, то есть к тому моменту, когда Лермонтов начал жить сознательной жизнью, «красота» господствовала в русской поэзии по всей линии. Вся беда была в том, что поэты пушкинской школы, даже наиболее выдающиеся, не были Пушкинами. В их творчестве красота вырождалась в красоту, объектом их поклонения было уже не «прекрасное», а «красивое». Слишком часто увлечение «красивым» вело к эстетизму довольно невыносимому: для примера укажем хотя бы «Фракийские элегии»⁶ Теплякова. И едва ли мы очень ошибемся, если скажем, что такому вырождению способствовали все, кроме самого Пушкина да еще Баратынского.

Так обстояло дело в официальной, уже окончательно признанной поэзии в течение всей жизни Лермонтова; еще в год его

смерти русская критика с редким и поразительным единодушием восторженно приветствовала очаровательную, но пустую поэзию графини Ростопчиной⁷. Вскоре эстетизму 20-х и 30-х годов предстояло кончиться. Но до конца этого Лермонтов не дожил. В течение же его деятельности и критика, и сами поэты как бы говорили каждому вновь входящему: «Мы ждем от тебя “красивого”».

3

Лермонтов меньше кого бы то ни было мог оправдать эти ожидания. Слишком сложна была его душевная трагедия, чтобы можно было в кратких словах выяснить причины такого явления. Но самая наличность его несомненна. «Светлое» и «красивое» никогда не влекло к себе Лермонтова как художника. Уже в 1829 году пишет он «Преступника», стихотворение, обнаруживающее поразительное в пятнадцатилетнем мальчике внимание к пороку, к «порыву болезненных страстей», склонность глубоко вникать в переживания соблазнительные и злобные:

Как часто я чело покоил
 В коленях мачехи моей
 И с нею вместе козни строил
 Против отца, среди ночей.
 Ее пронзительных лобзаний
 Огонь впивал я в грудь свою.
 Я помню ночь страстей, желаний,
 Мольбы, угроз и заклинаний,
 Но слезы злобы только лью!..

А последние строки «Преступника» говорят уже не о минутных соблазнах, но о понимании твердой, неколебимой склонности ко злу:

Старик преступный, безрассудный,
 Я всем далек, я всем чужой.
 Но жар подавленный очнется,
 Когда за волюшку мою
 В кругу удалых приведется,
 Что чашу полную налью.
 Поминки юности забвенной
 Прославлю я — и шум крамол;
 И нож мой, нож окровавленный
 Воткну, смеясь, в дубовый стол!..

Так писал Лермонтов пятнадцать лет. С годами его зоркость ко злу не ослабевала, а, напротив, обострялась, — видимо, питаемая нарастающими богатствами личного опыта. Уже незадолго до смерти мерещился ему предательский и соблазнительный образ морской царевны и образ царицы Тамары, которая

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

Здесь разница между Лермонтовым и Пушкиным разительна. Пушкин с проникновенностью гениального художника умел *показывать* читателю темную сторону души некоторых своих героев. Но всегда между читателем и героем проводил он неуловимую, но непереступаемую черту, нечто вроде рампы, отделяющей актера от зрителя. Герой оставался по одну сторону этой черты, читатель — по другую. И зло и добро были для Пушкина составными частями того прекрасного, что зовется миром. Поэт, как и летописец, добру и злу «внимал равнодушно»⁸, памятуя, что

Прекрасное должно быть величаво⁹.

Привить читателю чувства порочного героя не входило в задачу Пушкина, даже было прямо враждебно этой задаче. Напротив, Лермонтов стремился переступить рампу и увлечь за собою зрителя. Он не только помещал зрителя в центре событий, но и заставлял его самого переживать все пороки и злобы героев. Лермонтов систематически *прививает* читателю жгучий яд страстей и страданий. Читательский покой ему так же несносен, как покой собственный. Он душу читателя водит по мытарствам страстей вместе с душой действующего лица. И чем страшней эти мытарства, тем выразительнее становится язык Лермонтова, тем, кажется, он полнее ощущает удовлетворение. Лучшие свидетельства тому — некоторые страницы из «Героя нашего времени» (особенно «Бэла»), «Хаджи Абрек», «Преступник», уже названный мною, «Измаил-Бей».

Лермонтовские герои, истерзанные собственными страстями, ищущие бурь и самому раскаянию предающиеся, как новой страсти, упорно не хотят быть только людьми. Они «хотят их превзойти в добре и зле»¹⁰ — и, уж во всяком случае, превосходят в страдании. Чтобы страдать так, как страдает Демон, надо быть Демоном.

4

Но этого для Лермонтова недостаточно. Мало заставить читателя вынести муки и страсти нечеловеческие: надо еще показать, как на пути «превосходства в добре и зле» можно терять человеческий облик вовсе. Демон, томящийся своим мятежом, готов вочеловечиться. Мцыри, томящийся миром, звереет. Это минутное озверение для него сладостно, и едва ли каким-нибудь другим словом, кроме сладострастия, можно обозначить тот трепет, с каким Лермонтов описывает борьбу Мцыри с барсом:

Ко мне он кинулся на грудь;
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... Он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом, и во мгле
Бой продолжался на земле.
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

Напряженность, с какою написаны эти строки, лишний раз выдает то, чего, впрочем, Лермонтов и не скрывал: ему самому, как Мцыри, были слишком знакомы приступы слепой, зверской страсти, искажающей лицо и сжимающей горло, — была ли это страсть гнева, злобы или любви. Из этих страстей злоба — опаснейшая, и мы знаем, что ей поэт принес обильную дань в действительной своей жизни. Существовая самостоятельно, злоба умеет еще, как паразит, присасываться к другим страстям, делая еще более мутным их и без того мутный поток. Так, говоря о любви к женщинам, Лугин, герой

«Отрывка из начатой повести»¹¹, признается: «...к моей страсти при-
мешивалось всегда немного злости — все это грустно, а правда!..»

Пожалуй, в детских стихах «Преступника» можно бы видеть
заимствование, подражание, то есть притворство, но нет: под-
линность этого раннего опыта подтверждена рядом свидетельств
позднейших, сделанных уже прямо от первого лица, от лица самого
Лермонтова. Из них наиболее выразительно то, которое находим
в альбоме С. Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Здесь впервые в русской поэзии «безобразная красота» является
не романтическим украшением, не завитком, не безобразною
частностью, призванной только подчеркнуть, оттенить основную
красоту целого, а действительным, полным признанием страсти
космической, безобразия и зла мирового. Вот где отличие поэзии
Лермонтова от среднего, так сказать «нормального», романтизма.
У романтиков мир, сам по себе прекрасный, еще украшен, сдобрен
пороком и безобразием — злом, вводимым в малых дозах, как острая
и вредная приправа.

По Лермонтову, порочный и страстный, а потому безобразный
мир пытается скрыть лицо под личиною красоты. И это ему удается.
«Красота безобразия» — соблазн, к которому прибегает зло. Так
соблазнился Мцыри, захотевший «узнать, прекрасна ли земля».
Он обратился в зверя, в злейшего из зверей, в змея:

Змея скользила меж камней;
Но страх не сжал души моей:
Я сам, как зверь, был чужд людей,
И полз и прятался, как змей.

Так соблазнился любовью герой «Преступника» — и стал от-
цеубийцей. А разве не божественное лицо у любви?

Так зло величайшее и страшнейшее, смерть, коварно принимает образ пленительный. Среди прекрасной, цветущей природы являет она свой лик, как будто и сам он — часть этой природы. «Бесценный» дар Терека дышит запахом разложения: это —

Труп казачки молодой,
С темно-бледными плечами,
С светло-русою косой.
Грустен лик ее туманный,
Взор так тихо, сладко спит,
А на грудь из малой раны
Струйка алая бежит.

И Каспий пленяется трупом, жизнь влюбляется в смерть:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза.

Для Демона любовь к Тамаре была путем добра, но и его этот *земной* путь привел к падению, уже окончательному: мир своей прелестью соблазнил самого соблазителя. Даже к добру земному нельзя прикоснуться и при этом не впасть в руки зла. Таков вывод Лермонтова.

«Все это грустно, а правда...»

5

Стихи, написанные в альбом С. Н. Карамзиной, содержат в себе признания слишком неальбомные. Счеты Лермонтова с Богом и миром были слишком глубоки и сложны, чтобы могли разрешиться так просто: в действительности ему, несомненно, не «наскучил», как он говорит, а стал неспособен «несвязный и оглушающий язык» страстей. Стихотворение закончено такой строфой:

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер — тихий разговор...¹²

Но поверить этим словам можно только отчасти. Быть может, мирная жизнь, «ясная погода» и «тихий разговор» до известной степени могли на время давать отдых измученной душе Лермонтова; но предполагать, что если бы через год после написания этих стихов он не умер, то и на самом деле превратился бы в тихого идиллика, вроде, например, Богдановича¹³, — было бы даже смешно. Вся его жизнь и самая смерть говорят о другом. Минуты, когда Лермонтов «видел Бога», были редки. Ему больше были знакомы другие чувства:

Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой!
Я перенес земные страсти
Туда с собой.

.....
Увы, твой страх, твои моления,
К чему оне?
Покоя, мира и забвенья
Не надо мне!¹⁴

Он не хотел ни небесного покоя, ни забвения о земле. Покорности Богу, примирения с Ним в смысле смирения он не ждал от себя. О предстоящем Божьем суде говорит он как о состязании двух равных, у которых свои, непостижимые людям отношения:

Я не хочу, чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть;
Как я любил, за что страдал,
Тому судья лишь Бог да совесть!

Им сердце в чувствах даст отчет;
У них попросит сожаленья;
И пусть меня накажет Тот,
Кто избрал мои мученья...

Лермонтов стоял перед Богом лицом к лицу, гоня людей прочь. Еще решительнее говорит он об этом в «Оправдании», одном из последних своих стихотворений. Безразлично, к кому оно относится, и даже безразлично, существовала ли в действительности та женщина, к которой обращены стихи. Важно то, как здесь определено отношение Лермонтова к суду людскому, к возможности людского вмешательства в его личную судьбу:

Того, кто страстью и пороком
 Затмил твои младые дни,
 Молю: язвительным упреком
 Ты в оный час не помяни.

Но пред судом толпы лукавой
 Скажи, что *судит нас Иной...*

Так среди людей Лермонтов соглашался оставить после себя

...одни воспоминанья
 О заблуждениях страстей, —

а примирится ли он с Богом, погибнет ли — людям до этого не должно быть дела: здесь для них тайна. Ни их сожалений, ни оправданий, ни порицаний не хотел знать он, «превосходящий людей в добре и зле». Всю жизнь он судил себя сам судом совести.

Таким образом, делая нас свидетелями своей трагедии и суда над самим собой, Лермонтов все же не позволяет нам досмотреть трагедию до конца: в должный миг завеса задергивается — и мы уже не смеем присутствовать при последнем его разговоре с Богом. Здесь — тайна, и поэт, скрываясь за занавес, движением руки удерживает нас от попытки последовать за ним: <...>¹⁵. Приговора мы не узнаем. Узнал его только сам Лермонтов.

6

Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести. Его спор с небом — попытка переложить ответственность с себя, соблазненного миром, на Того, кто этот соблазнительный мир создал, кто «изобрел» его мучения.

В послелермонтовской литературе вопросы совести сделались мотивом преобладающим, особенно в прозе: потому, может быть, что она дает больше простора для пристальных психологических изысканий. И в этом смысле можно сказать, что первая *русская* проза — «Герой нашего времени», в то время как «Повести Белкина», при всей их гениальности, есть до известной степени еще только проза французская.

Лермонтов первый открыто подошел к вопросу о добре и зле не только как художник, но и как человек, первый потребовал разрешения этого вопроса как неотложной для каждого и насущной

необходимости жизненной — сделал дело поэзии делом совести. Может быть, он предчувствовал, какой пламенный отклик найдет впоследствии его зов, когда говорил о себе, что он

...не Байрон, но другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с *русскою* душой.

Лермонтов дал первый толчок тому движению, которое впоследствии благодаря Гоголю, Достоевскому и Толстому сделало русскую литературу литературой исповеди, вознесло на высоту недосыгаемую, сделало искусством подлинно религиозным.

Но и еще в одном отношении литература русская глубоко перед ним обязана: он жизнью своей создал для нас великий образец художника. Уходя от суда людского и не допуская людей присутствовать при последнем суде, Божьем, — как человек он, быть может, был прав, быть может, — нет. Этот вопрос разрешен тем же приговором, которого мы не знаем. Но как художник он был несомненно прав. Неизбежная спутница художественного творчества — тайна. Для каждого художника рано или поздно настает мгновение, когда он должен сделать рукою жест жреческий и произнести свою формулу: <...>. После этого завеса его скрывает, он останется один, лицом к лицу с Богом.

И каждый художник, помня о Лермонтове, обязан спросить себя: имею ли я право произнести жреческую формулу, как имел это право он, *превозмогший людей в добре и зле?*





Ю. И. АЙХЕНВАЛЬД

Лермонтов

Когда-то на смуглом лице юноши Лермонтова Тургенев прочел «зловещее и трагическое, сумрачную и недобрую силу, задумчивую презрительность и страсть»¹. С таким выражением лица поэт и отошел в вечность; другого облика он и не запечатлел в памяти современников и потомства. Между тем внутреннее движение его творчества показывает, что, если бы ему не суждено было умереть так рано, его молодые черты, наверное, стали бы мягче и в них отразились бы тишина и благоволение просветленной души. Ведь перед нами — только драгоценный человеческий осколок, незаконченная жизнь и незаконченная поэзия, какая-то блестящая, но безжалостно укороченная и надорванная психическая нить. Есть нечто горькое в том, что поэтическое наследие Лермонтова избилует отрывками. Он не договорил; на самом значительном и важном месте его слова, его стихи прервала равнодушная пуля соперника, и мы не услышали тех «рассказов мудреных и чудных»², которые знал бедный странник его стихотворения, и тех рассказов простых и проникновенных, которые узнал он сам. Это, впрочем, не значит, что Лермонтов оставил мало произведений: напротив, их много, и в этом множестве есть лишнее — страницы повторяющиеся, бледные и незрелые. Мы хотим сказать главным образом то, что его поэзия — отрывок по существу; она не завершила своего цикла, и только намечены те глубокие перспективы, которые ей надлежало еще пройти. И между этим обилием его стихов и прозы и их внутренней незаконченностью его неразрывная связь. Он не успел, он не сказал своего последнего и лучшего слова именно потому, что вообще начал говорить и жить слишком рано: пока из этой душевной преждевременности, из этой роковой недозре-

лости он выбивался на свою настоящую дорогу, пока он блуждал и в долгих странствиях искал себя, дорога пресеклась у подножия Машука.

Юный поэт вполне сознавал досрочность своих ощущений, и эта мучительная особенность душевного склада угнетала его; он постоянно чувствовал ее бремя и много сил потратил на то, чтобы сбросить с себя ее непосильные вериги.

... Чем теплее кровь,
Тем раньше зреют в сердце беспокойном
Все чувства: злоба, гордость и любовь³.

В том возрасте, когда еще «новы все впечатленья бытия»⁴, Лермонтов уже был далек от непосредственности и разлад и сомнения закрались в его отроческое сердце. В том возрасте, когда расцветают одни надежды и тревожно-сладкие предчувствия, Лермонтов уже не заметил их, прошел мимо; цельность и чистота его духа были возмущены в самом истоке жизни. В том возрасте, когда тешат игры, Лермонтов изведal уже «безнадежную любовь ребенка»⁵, чертил в тетрадах женские профили; его опалилодыхание страсти. И так его душа, еще не настроенная, еще не готовая, преждевременно бросилась в «море жизни шумной»⁶; за это «страдания ее до срока изменили»⁷ и она заплатила «страшной пустотой»⁸ и тем «безочарованием», которое так хорошо подметил в ней Жуковский⁹.

Мотив досрочности настойчиво и разнообразно звучит на всем недолгом протяжении поэзии Лермонтова. Он «из детских рано вырвался одежд»¹⁰ и, в противоположность своему «милому Саше»¹¹, вместе с ними потерял «и звонкий детских смех, и веру гордую в людей»¹².

До времени отвыкнув от игры,
Он жадному сомненью сердце предал,
И, презрев детства милые дары,
Он начал думать, строить мир воздушный¹³.

Очевидно, нельзя безнаказанно презирать детство, отвергать его одежды и надежды; очевидно, есть какой-то срок для души, раньше которого она не может раскрыться для известных впечатлений, не может вместить в себе жгучих страстей, — иначе эти страсти, довременно пробужденные, «живым огнем прожгут свой алтарь, не найдя кругом достойной жертвы»¹⁴. Детство надо пережить, его

необходимо преодолеть, — иначе взрослое дитя, «ранний старик без седин»¹⁵, под бременем этого трагического противоречия будет влачить в своем опустошенном сердце одни только разбитые упования и тоску. Недаром Лермонтов желал ребенку своего друга:

Пускай не знает он до срока
Ни мук любви, ни славы жадных дум¹⁶.

И естественно, кто вышел, как Лермонтов, «один на дорогу», кто ушел вперед раньше других, тот уже не остановится, тот будет и дальше идти один; он «в мире не оставит брата, на дружный зов не встретит ответа»¹⁷ и, как месяц, «небесной степи бледный властелин»¹⁸, будет одиноко совершать свое печальное движение. Досрочность неминуемо ведет к одиночеству. Дубовый листок, который созрел до срока, отрывается от ветки родимой и вот носится, носится без цели, без дороги; желтый и пыльный, он не пара свежим сынам зеленого дерева, и вовсе не привлекательно для них то, что он много видел, много знает, много думал; он никогда не найдет ласки у молодой, непосредственной, недумавшей чинары. «Ранний плод, лишенный сока»¹⁹, или «тощий плод, до времени созревший, висит между цветов, пришлец осиротелый, и час их красоты — его паденья час»²⁰. Это — особая, специфически лермонтовская, драма — быть плодом среди цветов. Другие плоды еще не созрели, и созревший не имеет современников. Ускоренный какою-то зловещей силой, оторванный от времени, от родных поколений, без ровесников и среды, он одинок в своей ненормальной зрелости, которой не радуется сам, которая не радуется чужих взоров; он будет одинок и в своем «довременном конце»²¹, окруженный безучастной молодостью, которая для него неродная и которая поэтом зрелищем своей красоты не утешит его в предсмертные мгновенья. Он «раньше начал, кончит ране»²², — и в начале, и в конце был он и будет «один, как прежде во вселенной, без упования и любви»²³.

Таков средь океана островок:
Пусть хоть прекрасен, свеж, но одинок;
Ладьи к нему с гостями не пристанут,
Цветы ж на нем от зноя все увянут²⁴.

Но человеческому существу не свойственно быть островком среди волнующегося моря людей; человек не может и не хочет жить отдельно и довольствоваться собственной красотой и величием.

Он испытывает глубокую тоску по чужой ладье, которая бы своим одиноким парусом забелела в тумане моря голубом и пристала к его прирожденно-гостеприимным берегам; он нуждается в этих гостях, которым он мог бы отдать цветы своего острова, цветы своей души; ему нужно склонить пред кем-нибудь свои гордые пальмы, хотя бы это впоследствии и принесло ему гибель. Иначе его пышные цветы поблекнут, никого не порадовав, и будет жаловаться ни с кем не поделившаяся, одинокая душа, что она устала, что она увяла в бурях рока, под знойным солнцем бытия²⁵. Даже старый утес, великан, покрытый морщинами, тихонько плачет о своей мимолетной гостье, о своей маленькой золотой тучке, которая провела ночь на его груди. Одинокая сосна под снежной ризой мечтает о прекрасной пальме юга; в долине Дагестана сраженный боец грезит в последнем сневидении о юной женщине, которой грезится долина Дагестана, — и всему, всему живому хочется рассеять безотрадность одиночества.

Оттого, между прочим, сердце жадно ловит сладкие звуки, которые порою раздаются на земле и для тех, кто им неподвижно внемлет, принимают близкий и милый образ, «в одежду жизни одевают все, чего уж нет»²⁶. Ибо звуки бессмертны, и, если хоть однажды огласят они землю своей небесной гармонией, они уже не потонут в жизненном шуме: душа никогда не забудет той мелодии, которую пел ей ангел в небе полуночи. Лермонтов часто возвращается к этому обаянию «святых звуков»²⁷, которые он роднит со слезами. Вдохновенный страданием поэт-слепец только по звуку слова узнает родное существо, и так прекрасно и многозначительно говорит об этом Лермонтов:

Он вас не зрел; но ваши речи,
Как отголосок юных дней,
При первом звуке новой встречи
Его встревожили сильней.
Тогда признательную руку
В ответ на ваш приветный взор,
Навстречу радостному звуку
Он в упоении простер²⁸.

Для других непонятные, другим невнятные, есть в мире такие звуки, которые на разных концах вселенной могут услышать и понять только двое; и благодаря этому в людной пустыне жизни осуществляется радостная переключка родственных душ и они не затериваются одна для другой. Звук — это зов.

Есть звуки — значенье ничтожно
 И презрено гордой толпой,
 Но их позабыть невозможно, —
 Как жизнь, они слиты с душой;
 Как в гробе, зарыто бывое
 На дне этих звуков святых,
 И в мире поймут их лишь двое,
 И двое лишь вздрогнут от них!²⁹

Найти в земном хоре свое созвучие, свою человеческую рифму; и в храме, и среди боя чутко услышать и выделить ее изо всех голосов мира; в упоении дать на нее сердечный отклик и броситься ей навстречу, даже «не кончив молитвы»³⁰, — вот к чему, в исконной боязни одиночества, стремится каждое существо. Но не каждое успевает в этом стремлении, и многие остаются «в созвучии вселенной ложным звуком»³¹, сознают себя как живой диссонанс и, в одинокой тоске забывая небесные гимны, не умеют рассказать свою душу и уныло слушают одни только «скучные песни земли»³².

Что сам Лермонтов был одинок, «как замка мрачного, пустого ничтожный властелин»³³, что песни земли долго казались ему скучны, что было ему и скучно, и грустно («мне скучно в день, мне скучно в ночь»³⁴), — это слишком ясно для всех его читателей. Несмотря на свою глубокую восприимчивость ко звукам небес, на изумительный внутренний слух, он долго не находил себе утешения в этой возвышенности своей природы и его давило «жизни тяготенья»³⁵: свое тяготение имеет не только земля, но и жизнь. От мелочных сует, как он сам говорит, его спасало вдохновение, — «но от своей души спасенья и в самом счастье нет»³⁶. Его угнетала тоска, «развалина страстей»³⁷. Чаша бытия казалась ему пустой³⁸, чужой, и уже очень рано пресытился он ею, отверг вино жизни, и очень рано пришел он к сознанию того, что радости и горести, чувства и желания, вся психика вообще не заслуживают повторения. Нетрудно подметить эту характерную тему его поэзии. Досрочность и одиночество приводят к идеалу бесследности, когда все переживаемое не напоминает ничего пережитого. Жизнь интересна только в своей однократности, однозначности, она не должна повторяться — «не дважды Бог дает нам радость»³⁹ и «кто может дважды счастье знать?»⁴⁰ Наполеон, который «погиб, как жил, без предков и потомства»⁴¹, который был сам по себе и перешел из ничего в ничто, с острова на остров, без окружений, — вот излюбленный прообраз той природы, какая часто носилась перед умственным взором Лермонтова. Нет ни прошлого,

ни будущего, ни родины, ни изгнания — ни от чего не остается следов. Каждый момент представляет собою нечто первое и последнее; он — не продолжение, а сразу начало и конец, одно сплошное настоящее, которому чужды и воспоминания, и надежды. Душа ничего не наследует, и все, что она испытывает, не связано между собою, не образует цепи или звеньев; нет никаких ассоциаций — есть только вихрь мгновений, из которых всякое обладает полной самостоятельностью, довлеет себе. Оттого каждый раз душа опять нова, и прежние письма с нее бесследно стерты. Оттого

Вкушают сон *без сновидений*
Полузавядшие цветы⁴².

Сновидения — продолжения; хорошо поэтому, когда их нет.

И охотно сравнивает Лермонтов человека с тучками, облаками, волнами — с тем, что по самой природе своей не знает руля и ветрил, не оставляет в мире следа, «игру *бессвязную* заводит»⁴³:

Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неувимых
Волокнистые стада...⁴⁴
А волны, волны — все одне!
Я, обожатель их свободы,
Как я в душе любил всегда
Их бесконечные походы
Бог весть откуда и куда;
.....
И эту жизнь без дел и дум,
Без родины и без могилы⁴⁵.

Правда, об этой бесследности поэт иной раз говорит и с горечью: «Мы гибнем, наш сотрется след»⁴⁶. Он жалуется, что в нем самом «прошлое нет и следа»⁴⁷, он сетует, что его поколение пройдет «без шума и следа»⁴⁸ (Лермонтов вообще часто упоминает о шуме, и нужно ему, чтобы жизнь не была тиха, имела свое звучание); он не хочет быть в мире прохожим и угаснуть, «как в ночь звезды падуцей пламень»⁴⁹, и он знает,

Какая сладость в мысли: я — отец!
И в той же мысли сколько муки тайной!
Оставить в мире след...⁵⁰

Он оплакивает бесследную судьбу Одоевского.

...Дела твои и мненья,
И думы — все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков.
Едва блеснут, их ветер вновь уносит —
Куда они? зачем? откуда? — кто их спросит...
И после них на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадёжной...⁵¹

И даже Наполеону дорог след, наследник, и зовет он любезного сына, опору в превратной судьбе⁵².

Но своею мыслью Лермонтов все же тяготеет к этому холодному величию бесследного существования, он поклоняется ему и, «сам немножко в этом роде»⁵³, устами демона внушает человеку уподобиться облакам, перенять их беспечность и безучастность:

Час разлуки, час свиданья
Им не радость, не печаль;
Им в грядущем нет желанья,
Им прошедшего не жаль⁵⁴.

Бесследной, несплошной душе неведомы раскаяние и жалость, от нее далеки страсти и страдания; для нее, растворившейся на отдельные мгновения, любовь — без радости, зато разлука — без печали⁵⁵. Печорин ни к кому не имеет настоящей привязанности. Беспечный и безучастный, как облака, он не вспоминает о Бэле, его не мучит совесть за Грушницкого, и, свободный от дружбы, которая стесняет своими нравственными следами и связями, он не чувствует благодарности к Максиму Максимычу и при встрече обдаёт его холодом глубокого равнодушия. Он боится женитьбы (хотя в этой боязни есть у него и много обыкновенной пошлости). Он уходит, «ни с кем в отчизне не простясь»⁵⁶; он приходит, никого не приветствуя, — да и вообще есть ли у него духовная отчизна?

Именно такие неоседлые души, которые не возвращаются, которые разрывают связи и все испытывают один лишь раз, Лермонтов «давно любил отыскивать по свету на свободе»⁵⁷. И в прекрасной «Сказке для детей», где в обычном знаменательном союзе выступают демон и девушка, мы читаем о последней:

Я понял, что душа ее была
Из тех, которым рано все понятно.

Для мук и счастья, для добра и зла
В них пищи много; только невозвратно

Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы. Им в жизни нет уроков,
Их чувствам повторяться не дано.

Там, где жизнь состоит из ряда независимых и несвязанных мгновений, она не имеет характера дидактического. Кому она выпала на долю, тот не поучается, а живет. И если Пушкин устами Годунова восторженно славит науку за то, что она «сокращает нам опыты быстро текущей жизни»⁵⁸, то Лермонтов такого сокращения не хочет, и для того, чтобы мгновение оставалось чисто, полномерно и ценно, чтобы жизнь не превратилась в урок, в школу, и одно душевное состояние не держалось боязливо и послушно за другое, он отвергает бледные услуги знания. Душе невместно учиться. Она не должна быть памятливей и озабоченней, она не должна иметь опыта, памяти, истории; душа не система. Отсюда же в конечном счете — и это лермонтовское презрение к яду и гнету просвещения, к науке бесплодной, которая иссушает умы⁵⁹, отсюда — это обычное сегование на то, что в знании — смерть и кара («вечностью и знанием наказан»⁶⁰). И апофеоз бесследности создавал в поэте странную иллюзию, будто есть гнетущий избыток знания там, где оно вовсе отсутствовало: Лермонтову казалось, что многие влачат на себе груз науки и ею заслонили от себя солнце непосредственной и действительной жизни. Для науки характерны именно связи, следы, а певец небесных тучек, космических пилигримов, не хотел следов.

Но бесследность является только желанием, и в сердцах лермонтовских героев, в помнящих людских сердцах, она не может находить себе полного осуществления. Напротив, человек историчен; напротив, тот же безучастный и беспечный Печорин, которому «прошедшего не жаль»⁶¹, сознается, что оно приобретает над ним беспримерную власть: «Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... я глупо создан: ничего не забываю — ничего!»⁶² Ничего не забывает и Демон. А Мцыри даже и погиб от того, что не мог забыть своего детства, своей воли.

Что прошло, не бывшим сделать вновь
Кто под луной умеет?⁶³

Таким образом, душа оказывается ареной, на которой связанность и бесследность ведут между собою ожесточенную, роковую борьбу. Можно ли не помнить, в человеческих ли силах «незабвенное забыть»⁶⁴, отрешиться от своей душевной истории и каждый раз начинать жизнь свежую и свободную?

И от души какая может власть
Отсечь ее мучительную часть?⁶⁵

Душу нельзя ампутировать. Если даже великим напряжением воли будут спугнуты призраки прошлого, все же останется от него безнадежная усталость и безочарование. Забвение и память будут попеременно одерживать свои трудные победы, и одинаково будет страдать разрываема ими душа. Этот раскол во всей его глубине чувствуют герои Лермонтова. Они страстно хотят бесследности — между тем «все в мире есть: забвенья только нет»⁶⁶. Ради нее принимают они нечеловеческие формы, потому что она идет за пределы человеческого: они становятся демонами и дивами или, по крайней мере, надевают на себя их красивые личины, завидуя вечной молодости и безмятежности небожителей. Они точно пишут на своем знамени: *homo sum et nihil divini a me alienum esse puto**. Они хотели бы всю жизнь воплотить в одно неповторяющееся мгновение, которое бы молниеносно вспыхнуло и бесследно сожгло их в своем пламени. «Если б меня спросили, — говорит Печорин в “Княгине Литовской”, — чего я хочу: минуту полного блаженства или годы двусмысленного счастья, я бы скорее решился сосредоточить все свои чувства и страсти на одно божественное мгновение и потом страдать сколько угодно, чем мало-помалу растягивать их и размещать по нумерам, в промежутках скуки и печали».

Вот это божественное мгновение, противопоставленное длительности и вечности, вырванное из «промежутков скуки и печали», составляет один из любимых мотивов нашего поэта. Творец из лучшего эфира соткал живые струны таких душ,

Которых жизнь — одно мгновенье
Неизъяснимого мученья,
Недосягаемых утех⁶⁷.

Пусть с трепетом любви остановится на мне взор моей прекрасной,

* Я человек и ничто божественное мне не чуждо (лат.) — Сост.

Чтоб роковое вспоминанье
Я в настоящем утопил
И все свое существованье
В единый миг переселил⁶⁸.

Божественное мгновение стоит вечности:

Мгновение вместе мы были,
Но вечность — ничто перед ним;
Все чувства мы вдруг истожили,
Сожгли поцелуем одним⁶⁹.

Азраил «за миг столетьями казнен»⁷⁰; мгновенна была дивная песнь Литвинки с ее лютней, ничто не может заменить «мгновенной дружбы меж бурным сердцем и грозой»⁷¹, и, с другой стороны,

Есть мгновенья, краткие мгновенья,
Когда, столпясь, все адские мученья
Слетаются на сердце и грызут!
Века печали стоят тех минут⁷².

Жизнь важна и ценна не в своем количестве, а в своей напряженности, и две тихие жизни променял бы Мцыри на одну — «но только полную тревог»⁷³. Демон живет века, но эту вечность он отдал бы Тамаре за миг любви, как за ночь любви другой Тамаре отдают путники свою жизнь⁷⁴. Ибо жизнь понята как безусловное и бесследное мгновение. Вечность меньше мига.

Лермонтов глубоко любит это состояние нравственной тревоги и беспокойства, эти молнии души, эти грозы и угрозы, напряженную страстность минуты. Он знает, что такое избыток силы и крови. Все яркое, кипучее, огненное желанно и дорого ему. Он чувствует, что можно отдать целые века за искрометный миг единственного ощущения. И вот почему Кавказ, где все горит и трепещет, где все живет усиленной и роскошной жизнью, где высятся гордые горы, эти «пирамиды природы»⁷⁵, — Кавказ является родною страной его жаждущему духу; Кавказ ему к лицу:

Еще ребенком робкими шагами
Взбирался я на гордые скалы,
Увитые туманными чалмами,
Как головы поклонников Аллы⁷⁶.

Его кавказские легенды рисуют тамошнюю жизнь как сплошное приключение. Но и весь мир вообще для Лермонтова — какой-то моральный Кавказ, где нет будничной, удобной безопасности, тишины и покоя. В одно мгновение здесь может все измениться, и потому каждое мгновение интересно, загадочно и тревожно; здесь редко бывает естественная смерть; удар кинжала, выстрел, «злая пуля осетина»⁷⁷ в любую минуту прерывает шумные и бранные дни, и человек «весь превратится в слово *нет*». Всякий может здесь сказать про себя: «Конь мой бежит — и никто им не правит»⁷⁸, и конь этот — «седой летун»⁷⁹ времени с его безудержным порывом. Время — ветер. В этой очарованной стране страстей «бушует вечная метель»⁸⁰ несговорчивых человеческих желаний; люди не знают мира и ничего не уступают друг другу, брат идет на брата, мать прокладывает сына, если он бежит от опасных мгновений.

Здесь «мщенье — царь в душах людей»⁸¹ —

И кабардинец черноокий
Безмолвно, чистя свой кинжал,
Уроку мщенья внимал⁸².

Так часто в этой экзотической раме выступают непреклонные мстители, и даже Пушкин умер «с глубокой жаждой мщенья»⁸³, как это и подобает поэту, который именно «на голос мщенья»⁸⁴ должен вырывать из ножен кинжал своего прекрасного гнева. Но ведь кто мстит, те помнят, и все эти могучие Орши, Хаджи Абреки, Литвинки, Арбенины и Вадимы, все эти неумолимые *каллы* (убийцы), воплощая собою разлад свободы и связанности, не только не отрешены от прошлого, но в этом смысле именно ради прошлого и живут, не только не поднимаются до облачных высот невозмутимой бесследности, но сладострастно и упоенно проводят в своей душе и в мире самые яркие следы — кровавые следы мести.

Здесь много песни и пляски, много радости и любви. Но именно потому, что жизнь обладает здесь такую стремительностью и полнотой, она мгновенно превращается в смерть. Пляска жизни и пляска смерти граничат между собою. Никогда жизнь не вспыхивает таким сильным и сосредоточенным пламенем, как если она посмотрит в глаза смерти. Оттого эти пламенные люди, эти беспокойные и неоседлые горцы, живущие на высоте орлов, эти живописные всадники царственных коней, делают из своего существования удалую войну: «война — их рай, а мир — их ад»⁸⁵. Они «чихирь и мед кинжалом просят и пульей платят за пшено»⁸⁶. Они не любят

средины между жизнью и смертью, они дышат или полной грудью, или совсем перестают дышать. Они играют и своей и чужой жизнью, стремятся «от душных келий и молитв в тот чудный край тревог и битв»⁸⁷, потому что в несравненные мгновения боевой схватки переживают какую-то оргию душевных сил и душевной радости: в один и тот же миг они достигают вершины своего бытия и низвергаются в самую пучину смерти.

Но чувства их бессмертны. Умирает тело, но не страсть. В той жизни надо почувствовать эту. Разлуки нет. Земные страсти переносятся в могилу, и слышен из нее ревнивый, неуспокоенный голос:

Ты не должна любить другого —
Нет, не должна!⁸⁸

И требует любовник, чтобы и за пределами земного мира возлюбленная покинула для него свои райские селения и, ангел, вернулась к нему, демону:

Клянися тогда позабыть, дорогая,
Для прежнего друга все счастье рая!
Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
Тебе будет раем, а ты мне — вселенной⁸⁹.

Однако вполне ли подобает самому Лермонтову жить в этой стране повышенной жизни? С «увядшими мечтами»⁹⁰, с умом охлажденным и недоверчивым, с иронией в утомленном сердце — что ему делать там, «где гнезда вьют одни орлы, где тучи бродят караваном»⁹¹, где все наивно и цельно, где дышит стихийная непосредственность? Доктор Вернер — на Кавказе; не звучит ли это странно и противоречиво? И другу Вернера, Печорину, и другу Печорина, Лермонтову, не могли разве сказать горцы того же, что сказали они Измаилу-Бею, в котором не признали брата:

Зачем в страну, где все так живо,
Так беспокойно, так игриво,
Он сердце мертвое принес?⁹²

Ведь на Кавказ, в символическом смысле этого слова, Лермонтов принес только одну половину души, и в этом заключается коренное противоречие его поэзии, которая сочетает в себе подавленность жизни с ее напряженностью, воплощает одновременно союз и раскол

между огненной действительностью и медлительной рефлексией, — все ту же антиномию бесследности и памяти, мгновения и длительности. Печорин опустился в «холодный кипяток» Нарзана⁹³ — именно таким холодным кипятком был и сам Печорин, был и его духовный отец. Общение с людьми отпугнуло Печорина-Лермонтова от людей, и вот, горько пресыщенный, он бродит по жизни, обманывая свое любопытство, зная наперед ее содержание, все свои будущие встречи, и ему «скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге»⁹⁴. «Из жизненной борьбы он вынес только несколько идей»⁹⁵ (они характерны для Лермонтова, творчество которого окрашено философским пессимизмом и вообще не бедно мыслью). Счастье для Печорина — только в сознании власти, в «насыщенной гордости»⁹⁶, но эту гордость ему приходится мелочно удовлетворять победой над мелкими, над своей карикатурой — Грушницким. Он сам не жив, и от его приближения умирает живое, умирает Бэла, Вера, чахнет княжна Мери, и даже своего коня замучил он, когда запоздало мчался на потерянное свидание. Он играет с женщиной. Он говорит, что в любви решает дело «первое прикосновение»⁹⁷, но, когда сам прикасается к женщине, это его не настраивает на влюбленный и нежный лад, и он про себя глумится над Мери в ту минуту, когда целует ее; так и Демон своим прикосновением убил Тамару, Измаил-Бей — невесту русского. Он вообще имеет печальное свойство губить все, что его любит, — а сам он любит не людей, а природу. Носитель своего и чужого несчастья, он одержим фатальной «склонностью к разрушению»⁹⁸. Ибо каждый мертвый мертв не только за себя, но и за других; мертвый убивает.

Так картины яркой и страстной жизни, жизни по преимуществу, выходят из-под лермонтовского пера, из души человека, который «размышлением холодным убил последний жизни цвет»⁹⁹. О жизни пишет — и как пишет! — неживой. «Преступлений сладострастие»¹⁰⁰, дерзновение, борьбу изображает писатель, который в то же время относится к миру презрительно и пресыщенно, холодно и насмешливо. Скучающий Лермонтов сознает, что «жизнь скучна, когда боренья нет»¹⁰¹; бездейственный, он, однако, презирает то поколение, которое состарится в бездействии, и юношескими устами говорит он:

Мне нужно действовать; я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя; и понять
Я не могу, что значит отдыхать¹⁰².

По всей поэзии Лермонтова переливаются эти две разнородные волны дела и равнодушия, борьбы и отдыха, страсти и усмешки. Борются между собою пафос и апатия. Это и раздирает его творчество; это, между прочим, и делает его поэтом ярости и зла. Если напряженность душевных состояний сама по себе легко разрешается какою-нибудь бурной вспышкой и кровавой грозой, эффектом убийства и разрушения, то человек, который с этой напряженностью сочетает надменный холод мысли, жестокую способность презрения и сарказма, будет особенно тяготеть к делу зла. И Лермонтов показал зло не только в его спокойно-иронической, презрительной и вежливой форме, не только в его печоринском облике, но, больше чем кто-либо из русских писателей, изобразил он и красоту зла, его одушевленность и величие. Поэт гнева и гордыни, он сызмлада полюбил черный образ Демона, он детской рукою написал безобразную фигуру Вадима, русского Квазимодо, — но только без нежности своего родича; он тешил себя картинами ужаса и гибели, войны, разбоя, мести. В «Тамани», при мистическом озарении луны, красивым отблеском отваги и моря, фантастической реальности, загорается преступная жизнь контрабандистов, и зло воплощает собою пленительная ундина, молодая девушка с распущенными косами, с волнующей песней на устах.

Может быть, Лермонтов и хотел бы остановиться на такой высоте и красоте зла, но это не в силах человека, и даже лермонтовскому Демону изменила его злая воля: он дал обет отречься от «злых стяжаний»¹⁰³, и входит он, любить готовый, он хочет любить и молиться, и веровать добру, он вновь постигнул «святыню любви, добра и красоты»¹⁰⁴. Хаджи Абрек беспощадно и спокойно убил любовницу своего врага, — но спокойно ли увозит он под своею буркой ее мертвую голову? Не кажется ли ему, что пена ручья блещет, «как очи мертвой головы»¹⁰⁵? И не следует ли ему, герою зла, помолиться?

Скорее, путник одинокий,
Закройся буркою широкой,
Ременный повод натяни,
Ременной плеткою махни;
Тебе вослед еще не мчится
Ни горный дух, ни дикий зверь;
Но если можешь ты молиться,
То не мешало бы — теперь¹⁰⁶.

И вообще, у Лермонтова молитва и преступление, любовь и ненависть находят себе союз, по-видимому странный и в то же время неразлучный, как это было и в его собственном сердце, «где так безумно, так напрасно с враждой боролась любовь»¹⁰⁷, где эта любовь жила, по его собственному сравнению, в глубине его сердечных ран, как в трещине развалин — молодая зеленая береза, украшающая сумрачный гранит¹⁰⁸. Невольно вспоминаешь из его биографии и из его «незрелых вдохновений»¹⁰⁹, что в детстве он одновременно был живым предметом раздора и привязанности: борьба между отцом и бабушкой создавала вокруг него двойственную атмосферу любви и ссоры, ласки и раздражения — не сказалось ли это на всем дальнейшем содержании его творчества? Если да, то свой личный опыт он углубил и понял вообще связь убийства и любви, смерти и страсти. Так характерно, что «лилейная рука»¹¹⁰ любимой женщины подносит ему в немой залог любви кинжал и женские черные глаза при огне тускнеют и сверкают, как сталь кинжала. И другую женщину Лермонтов просил об одном:

.....
 Будь ангел смерти для меня,
 Явись мне в грозный час страданья
 И поцелуй пусть будет твой
 Залогом близкого свиданья
 В стране любви, в стране другой¹¹¹.

Женщина как ангел смерти — вот мотив, так своеобразно повторенный впоследствии Базаровым и Одинцовой...

На высоте зла поэт не остался. Его сердце и творчество было «вьугой зла занесено, как снегом крест в степи забытой»¹¹², — но вот именно этот крест, «любви символ ненарушимый»¹¹³, виднеется из-за многих его произведений, как увидел его сам Лермонтов на Крестовой горе, среди обвалов и потоков Кавказа. Крест и келья часто завершают у него и очищают собою бурное дело крови. Страсть и ее драма разыгрываются у него в соседстве монастыря и в монастыре находят свою развязку. Боец и монах встречаются между собою в глубокой антитезе и глубоком родстве. Один из праотцев Гудала, «грабитель странников и сел»¹¹⁴, в час раскаянья обещал построить церковь на вершине гранитных скал, в обители коршунов, — и вот между величественных снегов «поднялся одинокий храм»,

И кости злого человека
Вновь успокоилися там¹¹⁵.

И когда «рука веков прилежно смела»¹¹⁶ все следы прошлого, когда отзвучали имена Гудала и Тамары, одна только эта церковь, «хранимая святою властью»¹¹⁷, продолжала возвышаться между туч, и облака толпою, крестовым походом, спешили к ней, к этой мировой церкви, на поклоненье из своей дали, как из другой, человеческой дали — мечтал Лермонтов — нищий путник медленно придет к осененной крестом зовущей вершине кургана, к этой примирающей гробнице страстного и мятежного поэта.

Страстный и мятежный, Лермонтов именно в смирении и примирении нашел синтез между подавленностью безочарования и стремительной полнозвучностью жизни. Не сразу кажется убедительным, что Лермонтов был человек синтеза, и можно подумать на первый взгляд, будто душа его вечно протестовала, навсегда сохранила зияние байроновских тревог и сомнений, не слилась в единую гармонию и согласие с миром. Между тем завершающая успокоенность нашего беспокойного поэта является психологическим фактом, и более тщательный разбор его произведений мог бы даже установить всю градацию его переходов от демонизма к религиозности, от озлобления к прощению; при этом надо лишь иметь в виду градацию не столько хронологическую, сколько внутреннюю — вневременное развитие, логику и диалектику его живой личности. Есть люди, которые всю жизнь представляют собою непримиримое противоречие, звучат роковым диссонансом, — Лермонтов же этим начал, но не этим кончил. Он начал Байроном, но кончил Пушкиным. Нет, он не Байрон, он — другой. «Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию»¹¹⁸ моря, — читаем мы в «Герое нашего времени», и это глубокое замечание может быть отнесено к самому Лермонтову: покойна была его стихия, но в конце концов она покорилась луне, Богу, небесам. У него всегда была потребность в молитве. Правда, когда-то он признавал ее только на вершине, в жилище орлов, и эта молитва была «грешной»¹¹⁹, и было в ней больше упрека и бунта, чем просьбы, и казалось ему, что самый крест своими руками хочет схватить облака, сорвать звезды с небесного покрывала:

В теснине Кавказа я знаю скалу,
Туда долететь лишь степному орлу;
Но крест деревянный чернеет над ней,
Гниет он и гнется от бурь и дождей.

И много уж лет протекло без следов
С тех пор, как он виден с далеких холмов;
И каждая кверху подъята рука,
Как будто он хочет схватить облака.
О, если б взойти удалось мне туда,
Как я бы молился и плакал тогда...
И после я сбросил бы цепь бытия,
И с бурей братом назвался бы я¹²⁰.

Теперь же, в период своего духовного синтеза, он при зрелище природы смиряет свое душевное волнение и в небесах и на земле видит не демона, как раньше, а Бога, мир и отраду вокруг палестинской ветки; он возносит сердца тихого моления, склоняется перед Матерью, теплой заступницей мира холодного, и спрашивает ребенка о детской молитве, которую шептала ему женщина — «и в знаменье креста персты твои сжимала»¹²¹. Он вообще полюбил ребенка, его чистый поцелуй, его ясное счастье, его сон спокойный, сон отроковицы, когда ангелы-хранители беседуют с детьми, и он не хочет смущать этого покоя тайным ядом страницы знойной. Его душа захотела отдохнуть «под Божьей тенью», как «усталый пешеход», который сворачивает с «дороги трудной»¹²²; но отдохнуть не для мертвого бесстрастия могилы, а для того, чтобы слушать сладкий голос любви. И если вообще молитва и благословение, посылаемые миру, составляют одно из прекрасных человеческих зрелищ, то особенно высока молитва духа бунтующего, который много бродил в краях чужого склада, искал бури, «судился с Творцом»¹²³, вел пламенную тяжбу с миром, с женщиной, но потом нашел свою родину, и родину вообще, и родину русскую, т. е. понял и принял жизнь в ее земной сущности. Лермонтов вернулся в страну белеющих берез и желтой нивы. Его дружба с Кавказом, освященная детскими воспоминаниями, не прекратилась; но если прежде с его высоких гор поэтическая и космическая фантазия поэта представляла себе обобщенные картины мироздания, озирала вселенную с высоты демонического полета и видела сожженную Богом безглагольную страну у ног Иерусалима, желтый Нил и цветные шатры бедуинов, созерцала вечность как «безбрежный океан, где бесприютны блуждают звезды вслед другим звездам»¹²⁴, то с этих вершин он сошел вниз, и ему полюбились тихие долины, полные мглой, дорога, которая не пылит, листья, которые не дрожат. Он увидел красоту частного, отдельного, обыденного — он понял величие

малого. «Поэзия природы» была всегда близка ему: он «как невесту в час свиданья душой природу обнимал»¹²⁵; но теперь эта поэзия ему явилась уже не только в виде необычайного, яркого пейзажа. И даже свое сказочное воображение он сумел перенести в самую глубь реальности и прозы — в Столярный переулок, в дом Штосса, где, в отрывке из начатой повести, мечет свои карты фантастический старик. Уже на Кавказе, кроме Печорина, встретил Лермонтов и кроткую фигуру Максима Максимыча — эти два полярных образа символизируют всю его поэзию. И второй из них, написанный чисто пушкинскими чертами, представляет собою великую эстетическую и этическую заслугу со стороны Лермонтова. Певец надменности и гордости, демон которого имел своей стихией соборье зол, среди великолепия природы и своих героев увидел незаметного штабс-капитана с его бескорыстной, непритязательной и безымянной любовью, увидел и любовно изобразил его, — его, никогда не мечтавшего о чести изображения. В Максиме Максимыче Лермонтов художественно наметил такое цельное мирозерцание, гармоничное и спокойное, такую красоту душевную, перед которой он сам готов был склониться ниц. В простой и будничной оболочке раскрылись поэту добро и нравственная тишина. В Лермонтова проникла сердечность — и это было ново и трогательно. Особенно из его уст, когда-то знавших один только «гордый ропот»¹²⁶, отрадно было услышать звуки ласковые и мягкие. В «Княгине Литовской» он сочувственно понял реальное горе нуждающегося и самолюбивого чиновника (демонический певец Демона и чиновник!..); он нежно понял горькую печаль обиженной девушки Елизаветы Николаевны, которая «плакала, но так тихо, так тихо, что если бы вы стояли у ее изголовья, то подумали бы, что она спит спокойно и безмятежно».

Да, много крови и битвы у Лермонтова:
Крик победивших, стон сраженных
Принудят мирных соловьев
Искать в пределах отдаленных
Иных долин, других кустов,¹²⁷ —

но «с грустью тайной и сердечной»¹²⁸ подумал он, в зрелом периоде своего душевного развития, о бесцельности вражды, пожалел человека, напомнил ему, что «небо ясно», что «под небом много места всем»¹²⁹. «Солнце ясно, небо сине — чего бы, кажется, больше? Зачем страсти, желанья и сожаления?»¹³⁰ И над колыбелью

будущего казака, знаменуя одно из вечных противоречий жизни, поет свою тихую песнь, свое материнское баюшки-баю, кроткая и печальная женщина, которая даст воину на его кровавую дорожку образок святой¹³¹. Противоречие крови и святости остается, Лермонтов не может его разрешить; но во всяком случае то злое и надменное, что жило в творце и поклоннике «Демона», улеглось, и, как в его стихотворении, — «пал на землю черный конь»¹³², т. е. из двух бойцов, из двух разнородных порывов его души, одолел тот, который был облечен в белый серебристый покров. Лермонтов просветленно примирился с миром. Конечно, это совсем не значит, чтобы он понизил и удешевил свои идеальные требования к людям и жизни, — он только освободил себя от презрения к ним и увидел то, что есть в них прекрасного.

Не велика та гордость, которая оказывается в результате сравнения с другими: быть может, наш поэт был горд и надменности уделял такое почетное место в своих произведениях лишь до тех пор, покуда он сравнивал. Тогда он был сатириком и бросал в людей «железный стих, облитый горечью и злостью»¹³³; тогда он видел «везде обман, безумство иль страданье»¹³⁴; тогда, как герою его повести, все люди казались ему желтыми. Когда же он остался наедине с собою, когда глубоко вошел в себя, он познал смирение. В течение всей своей короткой жизни Лермонтов тяготел к этой духовной тишине, к «дивной простоте»¹³⁵, и много усилий должен был он сделать над собою, чтобы найти красоту и глубину простого. И в конце своей внутренней работы он их нашел. Он мудростью сердца постиг религиозный смысл жизни. И вместе с тем сознал он, что картина жизни производит тем более потрясающее впечатление, чем проще краски, которыми она пишется. Даже стих его сделался тогда более проникновенным и близким душе. Всегда было в этом стихе много колоритного и красочного, много силы и страсти, но была в нем и звучная риторика. В новом фазисе Лермонтова она исчезла, и теплое, человеческое содержание приняло и соответствующую форму. А проза его, в «Герое нашего времени», приобрела не только поэтический, но и какой-то умный, интеллигентный облик; в ней возникли благородство, красота и сдержанное остроумие (лишь иногда — относительное). Он понял, что простое — это не пошлое, что легче красиво пролетать над вершинами Кавказа, чем в долинах жизни скромно и труженически делать ее трудное дело. Он долго просил бури, и знойные бури действительно бушевали в его груди. Но после того как они пронеслись, и со дна его души выбросили было светлые жемчужины,

и Лермонтов пришел домой, где его так долго ждала прекрасная простота, — после того он был убит, и не суждено ему было прожить дома. А теперь, через сто с лишком лет после своего рождения, он, как герой его же «Завещания», шлет из своей трагической могилы поклон родному краю, — и родной край любовно отвечает на него своему певцу и сыну.

Приложение

МЕРЕЖКОВСКИЙ О ЛЕРМОНТОВЕ

Мережковский — слишком значительный писатель, а потому и читатель, для того чтобы можно было пройти мимо его интерпретации поэтов. Не может не быть интересен и достоин внимания тот образ, который рождается из соотносительности Мережковского и разбираемого им автора. Для нас, в частности, важно знать, что такое Лермонтов, преломленный через Мережковского.

Но вот первые же строки в этюде нашего критика «Поэт сверхчеловечества» возбуждают недоумение. «Почему, — спрашивает автор, — приблизился к нам Лермонтов? Почему вдруг захотелось о нем говорить?»¹³⁶ Позвольте, — к кому же он приблизился? Кому вдруг захотелось о нем говорить? Мережковскому. И только. В русском обществе, с которым ведь последний себя не отождествляет, никакого усиления интереса к Лермонтову не замечается; никто о нем не думает больше, чем когда-либо, больше, чем о ком-либо. «Мы сейчас к нему обернулись невольно». Если Мережковский сам понимает незаконность этого обобщающего «мы», то, значит, он идет на нее потому, что это ему нужно для его объяснения лермонтовской поэзии, для занимающей его теперь проповеди прагматизма, для симметричности идей. Вся постройка нашего даровитого комментатора действительно поколеблется, если вынуть из нее камень ложного «мы»; но в таком случае не лучше ли, не честнее ли совсем не строить? Прагматизм, действительное принятие жизни, не требует ли прежде всего уважительного и осторожного отношения к факту?..

Шопенгауэр говорит, что писать надо архитектурно¹³⁷, а не так, как играют в домино, — приставляя слова к словам. Д. С. Мережковский в известном смысле мог бы служить наглядным опровержением этому правилу: он часто играет в домино, он приставляет слова к словам, цитату к цитате, — и тем не менее как вывод получается у него и красота, и смысл. Слова умны сами по себе, а под рукою Мережковского они сходятся в еще более занятный узор, в еще более красивое сочетание; и порою возникает иллюзия, будто сам играющий в словесное домино здесь ни при чем, будто не он нарочно приладил одно к одному, свел концы с концами, — будто

сама собою, органически, выросла истина. А такой мираж и есть то, что желанно, что нужно автору.

И все же Шопенгауэр прав; и все же, несмотря на искусство игрока, ему, тонкому игроку, сопротивляешься — иллюзия рассеивается. Ум слов не делает убедительнее самого Мережковского. И основная мысль его статьи меркнет, не успевши просиять. Без пафоса и внутренней подлинности, его искусная мозаика не переходит в картину.

В самом деле: неправильно уже та коренная антитеза, на которую все время опирается наш критик. Он противопоставляет Пушкина Лермонтову. Это банальное противоположение, достаточно поверхностное, особенно странно в устах Мережковского, обычно таких своеобразных, углубляющих и не зовущих на знакомые плоскости. Пушкин и Лермонтов вовсе не антиподы. Стихия Пушкина неотразимо влекла к себе Лермонтова, и в конце своей короткой жизни творец Максима Максимыча пришел в нее. Лермонтов начал Байроном, но кончил Пушкиным, и себя, истинную обитель своей души, он обрел именно в нем. Вся русская поэзия для Мережковского колеблется между Пушкиным и Лермонтовым, «как между двумя полосами — созерцанием и действием». Но нет большей ошибки против истины, нет большего греха против Пушкина, чем считать его поэзию проникнутой духом безмятежности и созерцания. «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии», — говорит Мережковский. Примем это сравнение, но только напомним его автору, что дневное светило не созерцает и его не созерцают: оно действительно, источник всякой действительности; оно, работающее, прагматическое, не позволяет ни себе, ни другим смотреть, только смотреть. Поэзия Пушкина действительна, как ничья другая. Вся порыв, вся благодарное утверждение мира, благословение ему с его трудами и трудностями, она живет и страстно зовет к делу жизни. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»¹³⁸, — восклицает Пушкин, — а страдает действующий. Созерцатель не страдает. Мережковский в подтверждение своей непростительной ереси, своего лжеучения о созерцательности Пушкина, часто приводит (подобно Писареву) известное стихотворение «Чернь»¹³⁹ и корит наше солнце, нашего великого прагматика, его словами:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв:
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Но почему же критик не цитирует «Памятника», где Пушкин говорит уже не о поэте вообще, а о самом себе и вменяет себе в заслугу именно не звуки сладкие и молитвы, а то, что он пробуждал (созерцатель дремлет, а не будит) чувства добрые, что в свой жестокий век он восславил свободу и призывал милость к падшим?

Можно интуитивно, силой субъективного проникновения, воспринять самый дух той или другой поэзии и прямо высказать свои впечатления от него, и тогда нельзя уже спорить, а только остается одному впечатлению противопоставлять другое. Импрессионизм, как и искусство вообще, лежит по ту сторону доказательств. Но ведь Мережковский хочет обосновать свое понимание, не только сказать, но и доказать его, — а в таком случае он не имеет права ограничиваться лишь теми цитатами, которые для него выгодны, и забывать о тех, которые ему противоречат. Уж если цитировать, то цитировать все. И если бы этому следовал Мережковский, то сказал ли бы он, что пушкинская «ясная лазурь» («одна ты несешься по ясной лазури»¹⁴⁰) «по сравнению с глубокобездонным лермонтовским небом» казалась ему «плоской, как голубая эмаль»? Ведь на плоское сравнение неба и — что еще мертвее — женского взора с голубой эмалью дерзает не Пушкин, а именно Лермонтов. Ведь Мережковский хорошо знает, что именно последний написал эти стихи:

Как небеса, твой взор блистает
Эмалью голубой¹⁴¹.

Не Пушкину, а Лермонтову принадлежит вся плоскость эмали... Но это — лишь характерная мелочь.

Главное же — в том, что не отдельные слова и стихи, податливые мишени цитат, а благодатное целое пушкинской поэзии не только не позволяет ославлять ее бесстрастной и созерцательной, но и приводит к совершенно противоположному взгляду. Для Пушкина, как и для Фауста, вначале было Дело¹⁴².

Мало того: если к кому-нибудь и могут быть применены слова Мережковского: «в начале — буря, а в конце тишь да гладь», то именно к Лермонтову, а не к Пушкину. Мятажный Лермонтов долго искал бури, но кончил покоем. Говорить о несмиренности и несмиримости Лермонтова, хвалить его за это, противопоставлять его в этом отношении всей остальной русской литературе — значит не понимать его и ее.

По своему обыкновению, для того чтобы подтвердить мысль о вечной мятежности Лермонтова, Мережковский, несравненный маэстро цитат, властелин чужого, глубокий начетчик, цитирует много и многих — вплоть до полкового писаря. Но почему-то не удосужился он процитировать тот стих будто бы несмиренного и несмирившегося поэта, который гласит:

...смирятся души моей тревога¹⁴³.

Все время толкует Мережковский о несмиренности, и все время читателю сквозь эти речи явственно слышится: *смирятся души моей тревога*. «Один-единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, — Лермонтов» — так говорит Мережковский. «Смирятся

души моей тревога» — так говорит Лермонтов. Кому поверит читатель? И кому бы он ни поверил, не явится ли у него мысль, что Мережковский из инстинкта самосохранения, чтобы не разрушить своей симметрии, не привел важного лермонтовского стиха? Почему вообще не говорит критик обо всем этом знаменитом стихотворении, где Лермонтов видит в небесах Бога, а не Демона, своего прежнего двойника и патрона? Правда, если бы Мережковский все это вспомнил и напомнил, его игра в домино была бы не так красива.

Зато выиграла бы истина. И от нее не проиграл бы Лермонтов. Объятый пушкинским духом, вернувшись на родину, которую он любил своей странною и великою любовью, он смирился. Но есть такое смирение, для которого нужна большая действительность, чем для иного бунта. Печорин не деятель, а созерцатель жизни. Максим Максимыч более действителен, чем Демон; и Лермонтов, создав образ первого, образ тихой и спокойной силы (о нем тоже упорно не упоминает Мережковский), — Лермонтов еще ярче подтвердил этим, что демонизм и сверхчеловечество далеко не исчерпывают всей его поэзии и даже не составляют ее главного, ее сути. Между маленьким Печориным и большим Максимом Максимычем, как двумя полярными точками, колеблется все творчество нашего поэта. И победил Максим Максимыч. В общем смирении Пушкина и Лермонтова есть та высшая внутренняя действительность, которую прославил Толстой в Платоне Каратаеве¹⁴⁴ и которая в самом деле заслуживает славы, потому что спокойную мощь свою противопоставляет она и дарам, и ударам жизни и поднимается над нею в державной гордости человеческого духа. Именно от нее идет всякое истинное дело, всякий героизм и подвиг земной. Смирение Лермонтова совсем не означает, что он уступил жизни, согласился взять с нее дешевле, понизил свои идеальные требования. Это значит только, что, подавив свой неглубокий, внешний, навеянный бунт, он поднялся до простого, возвысился до обыкновенного.

Впрочем, Мережковский не доводит своей мысли до конца. Он делает одну уступку за другой. Единственный несмирившийся человек — это Лермонтов; но несколькими строками ниже мы читаем: «Источник Лермонтовского бунта был не эмпирический, а метафизический. Если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он, *может быть*, привел бы к иному, более глубокому, истинному смирению, но, *во всяком случае*, не к тому, которого требовал Достоевский и которое смешивает свободу сынов Божьих с человеческим рабством» (курсивы наши). Итак, иное, более глубокое смирение, «какую-то религиозную святыню», Мережковский признает у Лермонтова возможными (на наш выраженный уже взгляд, это смирение у Лермонтова не возможность, а факт). Но это, мол, не то смирение, которого требовал Достоевский и которое сродни человеческому рабству. Во-первых, неверно и несправедливо, будто великий писатель-кагоржник в своем призыве: «Смирись, гордый человек!»¹⁴⁵ — требовал смиренья рабьего; Мережковский оскорб-

ляет память Достоевского. Если даже согласиться с нашим критиком (а согласиться нельзя), что Достоевский «с полной ясностью не сумел определить», чем Христово смирение отличается от рабьего, то все же отождествлять неумелость определения, отсутствие полной ясности с призывом к рабству может позволить себе лишь тот, кто поддается соблазну играть в мысли, играть в словесное домино. Во-вторых, если Лермонтов, «во всяком случае», смирился не рабьим смирением, то для этого скудного и невинного вывода, для этой мелочи, не стоило Мережковскому и статью писать. Что Лермонтов был чужд смирению раба, в этом никто и не сомневался; но здесь нет никакого различия между Лермонтовым и остальной нашей великой литературой, которая не была бы и велика, если бы она была рабья. В этом отношении певец Демона не специфичен. Смиренность не есть смиренность. И даже бунта и мятежа гражданственного, действительности эмпирической, слишком эмпирической, мог бы сколько угодно найти в нашей литературе Мережковский — он был бы доволен; и в том элементарном смысле, о котором и говорить не стоит, не смирились у нас не только Лермонтов, но и Скиталец¹⁴⁶, и Тан¹⁴⁷, и все те, кто на разные лады поэтически восклицал: «И учредительный да здравствует собор!»...¹⁴⁸

В конце концов спасительные, но обезвечивающие «во всяком случае» и «может быть» не дают ясного ответа на вопрос, смирился или не смирился автор «Героя нашего времени», было ли последним словом его кощунство или святыня. Ибо не хочет различать Мережковский самой истины от ее миража, от подделки под нее. Ему нужно, например, показать борьбу не-смирившегося (будто бы) Лермонтова с христианством, и оттого он говорит, что Лермонтов, посылая своей Вареньке список «Демона», в посвящении поэмы с негодованием несколько раз перечеркнул букву Б. — Бахметевой — и поставил Л. — Лопухиной. С негодованием зачеркнул «христианский брак», испытал «омерзение к христианскому браку». Но ведь ясно, что рукою поэта водило все, что угодно: ревность, любовь, досада, — но только не принципиальное отрицание христианского брака; и нет никаких оснований делать переход от ревнивых настроений Лермонтова, от его психологии к философии, к метафизическому отталкиванию от христианства: не Христа, а только Бахметева зачеркивал здесь Лермонтов. И напрасно ту пошлую боязнь женитьбы, в которой сознается Печорин, наш комментатор тоже считает одним из проявлений лермонтовского отвращения к таинству христианского брака. При чем здесь христианство и таинство?

Или, по Мережковскому, природу любит Лермонтов кощунственно, но это не примирено с тем, что Бога видит поэт именно тогда, когда волнуется желтеющая нива.

Отметим, что, хотя Мережковский тщательно цитирует все, что ему на потребу, он, однако, делает иногда существенные пропуски. Так, напрасно там, где говорится о действительности Лермонтова, он не привел его доказательных стихов:

Мне нужно действовать: я каждый день
 Бессмертным сделать бы желал,
как тень
 Великого героя, и понять
 Я не могу, что значит отдыхать¹⁴⁹.

Мережковский высказал много красивых и глубоких мыслей, но в общем дал не правду, а правдоподобие и дал не концы, а середину. Лермонтов «что же, наконец, добрый или не добрый?» — спрашивает наш автор и отвечает: «И то и другое. Ни то ни другое». В такой общей форме о ком этого нельзя сказать? Кто — только злой, кто — только добрый? Каждый человек — это два. Нет такого, который был бы один. Мы все, а не только Лермонтов в борьбе Бога с Дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне; мы все всегда колеблемся. Здесь опять нет специфичности: только о большей напряженности этого колебания может идти речь по отношению к поэту Печорина и Максима Максимыча. Объяснять вослед Мережковскому такую нерешительность и раздвоенность Лермонтова легендой об ангелах, не сделавших в вечности окончательного выбора между светом и тьмою, между добром и злом, — значит объяснять не Лермонтова, а человечество, всю земную жизнь вообще. Но остается верным и тонким утверждение критика, что Лермонтов как бы помнил свое предсуществование, свою прошлую вечность, — ему знакомо было ощущение домирного. Мережковский мог бы лишь дополнить свою мысль и еще лучше обосновать ее ссылкой на то, что поэт, «ранний плод, до времени созрелый»¹⁵⁰, страдал от досрочности, от преждевременности своих настроений («я раньше начал, кончу ране»¹⁵¹); этот всей его поэзии сопутствующий мотив досрочности не находится ли в связи с тем, что душа Лермонтова, как указывает Мережковский, начала жить раньше, чем он стал человеком, и припоминала те песни, которые когда-то пел ей ангел в небе полуночи?

Но хотя Лермонтов и помнит свою прошлую вечность, — вернувшись туда, он, однако, можно думать, не успокоился там, а хотел довершить свои земные страсти, дочувствовать свою любовь.

В своей статье Мережковский успешно спорит с Вл. Соловьевым. Но из того, что не прав Соловьев, не следует, что прав Мережковский. Можно принять или не принять его своеобразные идеи о том, что лермонтовская поэзия предчувствует некую высшую святыню плоти, что она примиряет Отца с Сыном в культе вечной Женственности, в культе Матери, что этим она уходит в стихию народную и начинает особое религиозное народничество. Можно это принять или не принять, но только несомненно следующее: ту обработку, которую наш умный критик произвел над Лермонтовым, он мог бы совершить и над любым поэтом — над Пушкиным или Некрасовым, над Кольцовым или Полонским (пришлось бы только привести другие цитаты). Лермонтов здесь ни при чем. И это несмотря

на то что Мережковский, по своему неправильному обыкновению, говорит о Лермонтове не только умопостигаемом (поэте), но и эмпирическом (человеке). Вопреки такому обилию психологического и биографического материала, соотносительность Лермонтова и Мережковского все же нарушена, и первый стал последним; художник растворился в критике. Сочинитель оказался разбойником: он собою заслонил поэта, т. е. убил его. Ясно, что Лермонтов для Мережковского — только предлог или повод. А это — «разрушение эстетики»¹⁵²; Мережковский продолжает дело, или действительность, Писарева...

Такой действительности мы предпочли бы созерцание. На него, правда, жалуется наш истолкователь. Красиво и элегично говорит он: «Кажется иногда, что русская литература истощила до конца русскую действительность: как исполинский единственный цветок *Victoria Regia*¹⁵³, русская действительность дала русскую литературу и ничего уже больше дать не может. Во сне мы были как боги, а наяву людьми еще не стали. Однажды, было, спящий великан проснулся, рванулся к действию, но и действие оказалось продолжением сна — и снова рухнул великан на свой тысячетелный одр. Что, если он уже больше никогда не проснется, если это последний смертный сон?»

Как бы ни расценивать то «пробуждение спящего великана», которое в его нынешней форме не склонен одобрять и сам Мережковский, во всяком случае не хочется верить тому, что, кроме русской литературы, ничего другого русский народ дать не может; не хочется верить его смерти. А если наша литература лучше нашей действительности, то ведь в известном смысле так бывает всегда и везде. Цветет слово и темные корни свои прячет в глубине дела. И в конце концов, прекрасное слово — это прекрасное дело. Нельзя верить Мережковскому и в том, будто «глубочайшая метафизическая сущность русской литературы... — созерцательная бездейственность»; нельзя верить ему, что сон русского народа «баюкает колыбельная песня всей русской литературы»:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв:
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Это утверждение ставит Мережковского на самую границу смешного. У Гоголя помещик Костанжогло упрекает Чичикова в эстетизме: «Смотрите на поля, а не на красоту»¹⁵⁴. Повинен ли Чичиков в чрезмерной любви к видам, к пейзажу? Едва ли. Наше общество не похоже на Чичикова, но есть пункт, в котором они сходятся, — это именно равнодушие к видам, к эстетике, это отсутствие созерцательной безмятежности, отсутствие того, что в своем вольном или невольном дальтонизме как раз и видит Мережковский. Когда заявляют, что нас, отравленных

и ограбленных тенденциозностью, баюкает колыбельная песня эстетизма, то говорят курьезную нелепость, — и протестуют тени Чернышевского, Писарева, Базарова, и горечь проникает в бессмертные сердца неуслышанных Баратынского, Фета, Тютчева. Но не только эмпирическая правда не на стороне нашего критика: он не прав и в определении метафизического существа русской литературы. Именно в этом существе она не созерцательна — она действительна. Наша совесть и бодрость, она оправдывает жизнь, вдохновляет на дело, показывает поэзию в прозе. Она дает силы жить. Движущее, динамическое начало, она представляет собою неиссякаемый источник энергии.

Конечно, этого не может признавать Мережковский, коль скоро Пушкина даже он считает созерцателем, коль скоро он полагает, что пушкинское начало «именно сейчас достигло своего предела, победило окончательно и, победив, изнемогло». На наш взгляд, пушкинское начало в русском обществе не торжествовало. Пушкина мы еще и не прочитали как следует. Все некогда было, да и Писарев мешал, а теперь мешает Мережковский. «Не предстоит ли нам борьба с Пушкиным?» — спрашивает он. Мы бы ответили: да не будет! — если бы хоть одну минуту боялись, что это будет. Наше спасение не в борьбе с Пушкиным, а в приятии его. Это будет и приятием дорогого Мережковскому Лермонтова, потому что, кто принимает Пушкина, тот принимает все.



IV

ЛЕРМОНТОВ И ЛЕРМОНТОВЕДЫ



Н. А. КОТЛЯРЕВСКИЙ

Значение Лермонтова в истории русской жизни и литературы

В предыдущих главах мы пытались обрисовать отдельные периоды в развитии таланта Лермонтова, руководясь, главным образом, основными типами, выведенными поэтом в крупных его произведениях. Эти основные типы, замыкающие собой отдельные периоды в жизни Лермонтова, являются как бы показателями того пути, по какому поэт шел в своей цели — к примирению с жизнью и к выработке определенных воззрений на мир и свое собственное назначение.

Детский разлад мечты и действительности, противоречие между идеальными требованиями сердца и житейской прозой, ранняя борьба между оптимистическим созерцанием жизни и возрастающим недоверчивым и озлобленным отношением к ней, отразились в «Демоне» и юношеских драмах Лермонтова. По мере того, как поэт расширял свой умственный кругозор и, расширяя его, выходил из тесных рамок семейной и личной жизни, он создавал образы Измаил-Бея, Вадима и Арсения, в которых тот же вопрос о разладе мечты и жизни был дополнен новыми точками зрения и новыми сочетаниями событий. В моменты духовной усталости, неизбежной при таком пылком и тревожном темпераменте, каким обладал Лермонтов, поэт пытался разрешить этот же вопрос кратчайшим способом: или, поставив человека в совершенно отчужденное и временами враждебное отношение ко всему окружающему, как в «Маскараде», или — в отношении вполне индифферентное, как в «Герое нашего времени».

Очевидно, что в основании всех этих типов, различных по образу жизни и по костюму, лежит одно единственное лицо, один характер, одна психологическая задача. Все герои Лермонтова представляют лишь различные решения одного и того же вопроса.

Несмотря на свою бесспорную способность к объективному творчеству, какую Лермонтов доказал созданием таких типов, как Максим Максимович и купец Калашников, наш поэт, во всей своей поэзии, был субъективным лириком, любившим облекать, преимущественно, свои личные чувства в символы или реальные образы. Его поэмы и романы не что иное, как мелкие лирические стихотворения, вставленные в более широкую рамку. Это легко можно проверить, сравнив по годам те и другие. Очевидно, что внутренняя работа над самим собою была так сильна в Лермонтове и настолько поглощала его силы, что для объективного воспроизведения жизни в его душе не было места, несмотря на богатство и широту его таланта. Внутренний процесс самовоспитания не был окончен, идеалы не установились, и потому все стороны жизни, с какими Лермонтову приходилось сталкиваться, имели для него цену только в отношении к нему самому, насколько они помогали или мешали ему в решении занимавших его вопросов. Обозревая бегло всю литературную деятельность Лермонтова, мы вправе сказать, что он всю жизнь был поэтом своих личных чувств, отражал мир в самом себе и занят был анализом этого отражения больше, чем предметами, которые его вызывали. Мы говорим это не в упрек Лермонтову.

Каждый писатель всегда субъективен по-своему; но в крупном писателе субъективность, даже в узком смысле, не менее ценна, чем способность объективного воспроизведения действительности. Крупный человек, а тем более писатель, вполне может быть назван фокусом, в котором собраны лучи разрозненных чувств и понятий, какими живет его эпоха. Присмотреться ближе к этому фокусу и исследовать его подробно так же интересно, как рассмотреть порознь каждый из лучей, в нем собранных. Лермонтов облегчил нам эту работу, чистосердечно раскрыв перед нами некоторые тайные уголки своего сердца. Если он и не разобрался в хитрых сплетениях современной ему жизни, то он, своей субъективной лирикой, дал нам понять, как задачи этой тревожной жизни отражались в сильном и умном человеке того времени. В его стихах перед нами правдивый рассказ современника о пережитых им волнениях сердца и сомнениях рассудка, о той болезни, которой страдал не он один, но и многие из его сверстников.

Если, таким образом, стихи Лермонтова получают значение исторического материала, то такое же историческое значение остается и за их крупнейшим недостатком.

С этим недостатком мы давно уже знакомы — в стихах Лермонтова нет никакого определенного мирозерцания, нет никаких

установившихся убеждений; мысли и чувства набегают на поэта, волнуют его до глубины души, вызывают в нем сильные художественные образы, но тотчас же смываются новой волной налетевших сомнений. Прежние боги падают, из их праха восстают новые, которым также суждено стоять на пьедестале недолго.

Нам нет необходимости повторять вновь всего сказанного в предыдущих главах и указывать здесь снова на постоянное брожение в мыслях и чувствах Лермонтова, который с детских лет до самой смерти трудился над выработкой идеалов, над установлением точек зрения на мир и свое призвание и не пришел в этой работе ни к каким положительным результатам. Нам также нет нужды подыскивать для этого явления вновь смягчающих или объясняющих обстоятельств: мы указали на них везде, где только было возможно.

Но факт остается фактом; он для нас важен теперь, когда мы приступаем к новому вопросу — к вопросу, где всякие объяснения и извинения самого факта не могут иметь для нас никакого значения.

Мы желаем определить общественную роль писателя, его роль не как художника, а как деятеля, участника в общем прогрессивном движении русской жизни. Для этой цели нам не нужно знать, на каком году умер Лермонтов, как он жил в тесном кругу личной и семейной жизни, какие препятствия встречал он в своем воспитании и развитии. Для нас важны, исключительно, его произведения. Пусть недостатки их обусловлены эпохой и сам поэт в них не виновен; нам нужно взглянуть на эти произведения и на личность поэта как на орудия и на деятеля, которыми эпоха, в свою очередь, могла воспользоваться для дальнейшей работы над занимавшими ее вопросами.

Что могла дать обществу поэзия Лермонтова, иногда совсем оторванная от действительности, в большинстве случаев узко субъективная, оценившая явления жизни лишь в их отношении к одной данной личности, и, вдобавок, неустановившаяся и противоречивая в своих конечных выводах?

С первого взгляда может показаться, что в поэзии Лермонтова совсем не было прогрессивного элемента. В ней не было ни постановки новых важных вопросов, ни оригинальной перестановки старых, не говоря уже о каком-нибудь удовлетворительном решении. Если в некоторых вопросах, как например, в вопросе о роли поэта в обществе, Лермонтов и пошел дальше своих предшественников, то он все-таки не пришел ни к какому окончательному выводу и выразил в стихах одну только неудовлетворенность прежними решениями.

Белинский утверждал, что поэзия Лермонтова была «умнее» поэзии Пушкина¹; но она была не «умнее», а только «тревожнее». Тревожное настроение Лермонтова было пережито Пушкиным значительно раньше. Это же настроение было пережито и современниками Лермонтова, и почти у всех, как мы сейчас увидим, разрешилось в иные настроения, которые больше, чем лермонтовское, имеют право называться прогрессивными. В технике стиха Лермонтов также едва ли пошел дальше Пушкина.

Итак, в чем же могла заключаться прогрессивная роль Лермонтова, если идеи, какими он жил, чувства и внешняя оболочка их не представляли, по-видимому, ничего особенно нового?

Прогрессивная роль Лермонтова тем не менее не подлежит никакому сомнению. Она была угадана Белинским еще при жизни автора, хотя критик не дал ее подробного и полного определения; очевидно, ему самому была не вполне ясна деятельность Лермонтова, как ясна была для него, например, деятельность Гоголя. Белинский, в порыве своих увлечений немецкой философией и эстетикой, отнесся несимпатично к тревожному настроению поэта и таким образом чуть-чуть не просмотрел в нем самую прогрессивную его сторону. Белинский остановился главным образом на художественной стороне произведений Лермонтова и рассматривал его настроение преимущественно с этой точки зрения. Тем не менее Белинский чуял, что в поэзии Лермонтова, кроме художественной, была еще и другая сторона, и на нее-то он намекал, когда говорил, что эта поэзия была «умнее» поэзии Пушкина, что Лермонтов «удовлетворял вкусам более развитого общества»², что «он шел вперед в истории русского творчества»³.

С мнением Белинского согласилось и потомство. Хотя Лермонтов прямых подражаний и не вызвал, но писатели позднейших поколений, в большинстве случаев, отнеслись к нему очень симпатично. Особенно симпатично относилась к нему молодежь, которая в наше время стала усиленно им интересоваться. Все это показывает нам ясно, что в поэзии Лермонтова было нечто такое, что приковывало к себе сердца читателей, и не только современных, но и позднейших. В этой поэзии было нечто «общее», всем родное, «общечеловеческое» — и гуманное.

Мы не будем подробно развивать той общепризнанной мысли, что искусство имеет облагораживающее влияние на среду, куда оно занесено или где оно нарождается. Так и поэзия Лермонтова, как «художественное» творчество, имела свое благотворное влияние на читателей, тем более, что общество, в котором она развилась, стояло в исключительных условиях.

Несмотря на успехи образованности, какие сделало русское общество в 30-х и 40-х годах нынешнего столетия, серая, необразованная и неразвитая масса превышала громадным большинством то небольшое количество лиц интеллигентных, которые являлись носителями просвещения. Для этой серой массы поэзия Лермонтова была, бесспорно, воспитательным чтением: она знакомила ее с целой массой вопросов, которые, вероятно, на долгое время оставались бы для этой массы недоступными. Блестящая форма и художественные образы служили лучшим проводником этих идей среди публики, которая требовала известной приманки, чтобы заставить себя интересоваться чем-либо. Пусть самые вопросы жизни, затронутые Лермонтовым, остались не решенными и только намеченными, один тот факт, что они были пущены им в оборот, сохранит навсегда за его поэзией важное культурное значение, по крайней мере, для нас русских.

Говоря однако о прогрессивном значении поэзии Лермонтова, мы не имели в виду ни ее общехудожественной ценности, ни того условного значения, какое ей придал скудный умственный уровень русской читающей публики того времени. Под словом «прогрессивное значение» писателя мы имели в виду его роль, как выяснителя, истолкователя общественных нужд его времени, как человека, в котором отразилась и осмыслилась известная эпоха развития, переживаемая целым обществом.

Каждый великий писатель — сын своего поколения, и чем глубже его талант, чем он шире, тем больше откликов находит современность в его сердце, так как естественный и единственный живой родник поэзии есть современность. Порвать с нею связь может только талант либо ограниченный, либо совершивший полный круг своего развития и остановившийся в своем движении. Действительно, гений поэта, за немногими исключениями, одарен определенной, ограниченной способностью к развитию; его очень редко хватает на два поколения. В большинстве случаев талант, выросший с одним поколением и отразивший его во всех его частностях и в общем, становится мало восприимчив к идеям и чувствам последующего поколения. В таких случаях поэт перестает быть понимаем своей средой и отходит в прошлое. Так случилось с Жуковским и Пушкиным, Гете и Шиллером в последние годы их деятельности. Охлаждение публики, какое им пришлось испытать, нельзя объяснять исключительно невежеством общества и его неспособностью возвыситься до тех высоких степеней творчества, на которых стали великие поэты. Публика перестала

их понимать, потому что ее стали интересовать новые вопросы, на которые она у старых писателей не находила ответа. Ей нужны были новые художественные произведения, в которых она могла увидеть собственное свое отражение, на которые бы она могла опереться в своих мыслях и поступках, которые она могла бы применить к собственному положению.

Естественно, что при такой зародившейся новой потребности прогрессивная роль произведения старшего поколения должна значительно сузиться, пока течение жизни не заставит общество вновь вернуться к пересмотру старых вопросов. Этот возврат к старому — естественное и необходимое явление в жизни каждого общества, и оно ничуть не должно колебать веры в непрерывность человеческого прогресса. <...>

В русском обществе двадцатые, сороковые и шестидесятые годы были периодами, когда настроение умов в обществе развитом и мыслящем было наиболее «примирено» с жизнью, сначала на почве чисто эстетических и сентиментально-оптимистических воззрений, затем на почве умозрительной и, наконец, на почве активной борьбы, активного проведения в жизнь известных укоренившихся идеалов. Несмотря на поразительную разницу убеждений, какая существует между двадцатыми и шестидесятыми годами, разницу, которая на первый раз представляется полным противоречием, все-таки между этими эпохами в истории русской мысли есть коренное психологическое сходство в настроении. Люди этих поколений имели установившиеся идеалы, — стремились найти им оправдание в окружающей их жизни, и пытались обновлять ими устаревшие формы своей жизни. В этих людях душа не двоилась, в них не было сомнений, парализующих энергию и силу воли, не было той растерянности перед мировыми и житейскими задачами, которая могла озлобить их против других и самих себя, заставить их глубоко и долго страдать и умереть, не испытав ни на единый миг душевного удовлетворения.

Лермонтов воплотил в себе как раз диаметрально противоположный момент в развитии нашего общества, — момент душевного разлада, лихорадочной погони за новыми идеалами, неудовлетворенности и отчаяния перед трудной задачей примирения с жизнью. Он — романтик в широком смысле этого слова, неутомимый искатель обетованной земли, которому судьбой суждено было умереть, завидев ее издали, но не перейдя за ее границу.

Лермонтов — типичный представитель русской жизни 30-х годов, несмотря на исключительность в единичность своего положения

в литературе и в обществе. Его душевное настроение переживалось многими из его современников; но современники — как сейчас увидим — отделались от этого настроения очень скоро и разрешили его диссонансы, тогда как Лермонтов не успел побороть в себе своего «демона». <...>

...в тридцатых годах в русской литературе живут и действуют четыре основных литературных направления:

1) Старое литературное направление Александровского времени, с Жуковским и Пушкиным во главе.

2) Направление романтическое, во главе которого стояли Полевой и Марлинский.

3) Гоголь и натуральная школа.

4) Круг философов, разделенный на отдельные кружки, очень типичные по лицам, вокруг которых они группировались.

Если мы желаем определить, в чем заключалась прогрессивная роль поэзии Лермонтова, то нам необходимо выяснить отношение, в каком стоял Лермонтов ко всем только что перечисленным литературным группам и лицам. Он жил и действовал среди них, высказывая свои мнения одновременно с ними, и потому сравнение его мирозерцания с их идеалами должно показать нам, в чем он опередил предыдущее поколение, в чем шел наравне с своим веком и в чем отставал от своих современников.

Такое сравнение выяснит нам общественную роль одного из наших крупнейших поэтов в одну из самых тревожных эпох русской умственной жизни. <...>

Старое поколение литераторов, выросшее на почве идеалов Александровского времени, группировалось, как мы уже сказывали, вокруг Пушкина в Жуковского. Из их друзей в 1841 году, когда умер Лермонтов, многих не было в живых; оставались — Вяземский, Языков и Баратынский. <...>

Сопоставляя теперь поэзию старшего поколения с поэзией Лермонтова, мы можем с достаточной ясностью определить прогрессивное значение этой новой литературной силы в отношении к современным ей старым силам. Пусть многое в поэзии Лермонтова повторяло или развивало то, что уже давно было сказано Пушкиным, в период его увлечения Байроном; пусть эта поэзия была менее пластична и менее объективно-спокойна, чем поэзия Пушкина, менее нравственна (если вообще можно говорить о прописной «нравственности» в искусстве), чем поэзия Жуковского, менее глубока по мыслям, чем поэзия Баратынского, и менее жизне-радостна, чем музыка Языкова; пусть она была туманна по настроению,

беспринципна в окончательных своих выводах, иногда без причины задорна — все-таки поэзия Лермонтова для молодого поколения того времени носила в себе больше элементов жизни, больше побуждений к деятельности, к движению вперед, чем поэзия старшего поколения.

В ней прежде всего был юношеский пыл, живая, вперед стремящаяся сила, которой у стариков не было. Романтическое недовольство современностью, поиски идеалов, уверенность в высоком призвании, жажда великого дела, тяжелая внутренняя борьба в виду массы вновь возникших вопросов, нравственных, религиозных и политических, — все эти тревоги и надежды молодого сердца были в поэзии Лермонтова живой действительностью, а в стихах старшего поколения лишь воспоминанием. Таким образом, поэзия Лермонтова, помимо своей умственной ценности, была для молодежи прежде всего «живая сила», а не «книжное наставление». Что же касается ее содержания, то общественное его значение для того времени определяется теми его качествами, которые с других точек зрения должны быть признаны за недостатки и от которых Лермонтов, останься он жив, со временем, конечно, бы избавился. Мы говорим о тревожном не установившемся настроении поэта, о поспешности, с какой он набрасывался на все вопросы жизни, о его привычке решать эти вопросы с плеча и затем сердиться на себя и на мир за свое же собственное, слишком поверхностное отношение к задачам, требовавшим терпения и подробного изучения. Эта нетерпеливая, а потому противоречивая и тревожная разносторонность поэзии Лермонтова служила хорошим противовесом поэтическому квиетизму старой школы и носила в себе зерно для будущего развития русской мысли. Поэзия Пушкина и его товарищей давно помирилась с жизнью на почве чистой эстетики; от современного она уходила в прошедшее. Чтобы привести поэзию в более тесную связь с новой действительностью, необходимо было нарушить ее спокойствие, воскресить в ней прежнюю лихорадочную нервную деятельность, пересадить ее из кабинета вновь на площадь и на время избавить ее от строгого надзора слишком требовательной художественности.

Когда поэзия обогащается новым материалом, то нельзя от нее требовать, чтобы она во всем соблюдала меру и нашла сразу подходящую форму этому новому содержанию. Поиски этой формы и поспешность, с какою новый материал усваивался, отразились ясно на содержании и на настроении стихов Лермонтова, и стали зало-

гом дальнейшего развития русской поэзии. Некрасов мог явиться только после Лермонтова, но бурное и неопределенное настроение Лермонтова у Некрасова уже исчезло, и новая жизнь под его пером начинала облекаться в новые пластические формы, нередко глубоко-правдивые и художественные.

Хотя Лермонтов и занимал по своим стихам в русской литературе совершенно обособленное, одинокое место, тем не менее по своему душевному настроению он стоял не одиноко. Он находил себе поддержку, как увидим ниже, почти у всех молодых писателей того времени. Но и среди старшего поколения были люди, творчество которых, по настроению своему, имело некоторое сходство с творчеством Лермонтова. Мы говорим о Марлинском и Полевом. Оба они были значительно старше Лермонтова. Произведения их, несмотря на старость авторов, не устарели и читались с большой охотой в конце 30-х годов, невзирая на уничтожающую критику Белинского⁴. <...>

...между этими запоздалыми и во многих других вопросах отставшими романтиками и между Лермонтовым была несомненная связь по настроению. Они сходились в общей им симпатии к новизне, к необузданному стремлению куда-то вперед, к свободе в творчестве и в симпатии к напряженному, нервному состоянию духа, которое, по их мнению, было источником всех великих мыслей и дел. Молодежь конца 30-х годов, в особенности женская ее половина, если не упивалась произведениями Полевого и Марлинского, то все-таки читала их охотно. На них косились только философы московских кружков, которые в то время, как мы сейчас увидим, умели выработать себе совершенно своеобразное философски-спокойное мирозерцание, в котором никакому романтизму не было места. Прогрессивное значение Лермонтова в отношении к этим остаткам старого романтического течения 20-х годов определить не трудно.

Лермонтов был умнее и образованнее Марлинского и Полевого; к тому же он был гениальный художник, а они ремесленники литературы. Все, что в их стремлениях было лучшего, мы находим у Лермонтова в более чистом и продуманном виде, в более сжатой и пластичной форме. Лермонтов свободен от шаблонности и вычурности, за которые Белинский так негодовал на Марлинского и Полевого, и потому его романтизм, воспитывая умы и действуя на сердце, в то же время не портил у публики вкуса, не приучал ее любить одни только внешние эффекты и признавать их за единственную художественность в искусстве.

Несмотря на всю свою силу и красоту, поэзия Лермонтова в 30-х годах далеко не пользовалась той славой, какой она пользуется теперь. Все внимание литературных кружков и общества было обращено в то время не на Лермонтова, а на Гоголя; он являлся прямым наследником славы Пушкина. <...>

Отдавая Гоголю предпочтение перед Лермонтовым, мы имели в виду исключительно содержание произведений того и другого писателя. Если мы теперь пожелаем сравнить этих двух писателей, как два характера, как две сильные натуры, стремящиеся к одной цели — к выработке определенного мировоззрения, то наши симпатии будут скорее на стороне Лермонтова, чем на стороне Гоголя. Неустановившаяся и противоречивая житейская философия Лермонтова заключает в себе все-таки более задатков к жизни, к дальнейшему движению вперед, чем связанная философия Гоголя, в которой религиозно-патриотическая утопия каким-то странным образом сочеталась с отжившими предрассудками и устаревшим общественным злом. Романтизм Лермонтова был движением; философия Гоголя — застоєм.

Конец 30-х годов был также тревожным периодом упорного умственного труда и сердечных сомнений в жизни московской молодежи, лучший цвет которой группировался тогда вокруг двух молодых студентов — Станкевича и Герцена. В обоих кружках молодые люди ревностно занимались изучением философских систем запада, надеясь найти в этих системах ключ к страшной задаче, которая всех их одинаково мучила. Их мучило то же отсутствие определенного мирозерцания, которое, как мы видели, было источником душевных страданий Лермонтова.

Московская молодежь, широко образованная и много читавшая, не оставалась, однако, так долго в неопределенном томлении по идеалам, как остался Лермонтов; не пыталась также самостоятельно взяться за трудное решение мировых задач, как это сделал Гоголь, который без всякой умственной подготовки принялся перекраивать на свой лад неполные и односторонние мировоззрения Пушкина и Жуковского; московская молодежь примкнула прямо к западным учениям и старалась всецело усвоить себе философские системы Германии и общественные учения Франции. Нам нет нужды говорить, как искренно и упорно трудилась московская молодежь над этой задачей. <...>

Белинский был типичным представителем философской молодежи 30-х годов и, говоря о благотворном влиянии немецкой философии на русские умы, мы должны выдвигать вперед именно его личность.

С ним мы должны сопоставить и Лермонтова, если захотим беспристрастно указать место, которое Лермонтов занимает в истории своего времени.

Литературная критика Белинского была новой эрой в истории русской мысли. <...>

В чуткости и восприимчивости он мог поспорить с Лермонтовым. А между тем какая разная судьба была предназначена этим двум лицам! И в Белинском, и в Лермонтове жажда деятельности, желание вставить свое слово в современные им споры было главным стимулом жизни; и тот и другой хотели «управлять» людьми в благородном смысле этого слова, совершить что-то «великое» вовсе не ради тщеславия, а из глубокой потребности применить к жизни богатый запас энергии и сил, который они сами в себе сознавали. Белинскому, действительно, удалось наложить свою печать на целое поколение, воспитать целый ряд писателей и помочь массе читателей привести в ясность свои смутные и безотчетные взгляды на художественное творчество и на многие другие вопросы жизни. Лермонтов никого никуда не направил, никому не облегчил трудной задачи примирения с жизнью, так как сам он ни в одном вопросе не успел разобраться. Между тем его образование и средства к приобретению знания ставили его в положение более выгодное, чем то, в каком стоял Белинский.

Белинский имел такое громадное влияние на окружающих в силу своей искренней, любящей души, в силу своего гуманного, вполне «общественного» отношения к людям. Он, действительно, жертвовал собой ради блага ближних, не щадил ни своей гордости, ни своего здоровья ради истины. <...>

Что касается Лермонтова, то о нем иногда приходится слышать, что он вообще никого не любил, кроме самого себя, о благе ближнего не думал и «рисовался», а не говорил от чистого сердца. Это не верно. Лермонтов был временами холоден и эгоистичен, занят собой и с виду безучастен к людям лишь потому, что не был носителем никакой истины. Обладай он ею, как обладал Белинский, будь он убежден в чем-либо непоколебимо, как был убежден Белинский — и теплота, искренность и сердечность явились бы сами собою; по крайней мере для всех этих качеств в поэзии Лермонтова есть богатые задатки. Мы видели, как он откликался на все вопросы современности, — откликался, правда, инстинктивно и противоречиво; мы знаем, как он страдал от собственной растерянности; мы видели, что он никогда не мог удовлетвориться отрицательным и скептическим решением мировой загадки, не мог окончательно

помириться с своими разочарованными и одиноко стоящими героями и несколько раз сызнова принимался за пересмотр тех вопросов жизни, поспешное решение которых он воплощал в этих разочарованных, с виду холодных и несимпатичных личностях. Белинский имел, действительно, громадное преимущество над Лермонтовым именно в силу своей убежденности, своих установившихся, хотя бы на время, идеалов, в силу того, что он был глашатаем известных учений и проводником их. Белинский от примирения с жизнью в отвлеченном идеале очень скоро перешел к примирению с ней на почве активной борьбы за известную сумму своих убеждений, и в нем мышление и деятельность гармонически сочетались. Лермонтов, самой природой предназначенный быть борцом, натура кипучая, не признававшая никакого покоя, ни пассивного, ни отвлеченного, никак не мог достигнуть той степени устойчивости во взглядах, какая необходима, чтобы деятельность человека не была ежеминутно парализована сомнением и нерешительностью.

Сравнивая таким образом одиноко стоящего Лермонтова с молодой фалангой философской молодежи его времени, нельзя не пожалеть, что наш поэт так невнимательно отнесся к целому литературному кружку, с которым изредка сталкивался, но уроками которого не воспользовался. Кто знает, какую духовную помощь могли бы ему оказать такие люди, как Белинский, которые выводили на ясную дорогу много молодых сил, запутавшихся в противоречиях русской жизни. С Белинским тесно связано литературное поколение сороковых годов; он выяснил ему историческую стоимость и значение прежних авторитетов русской литературы, он раскрыл перед ним внутренний общественный смысл произведений литературы современной; он же предначертал русской литературе путь, по которому она пошла сначала нерешительно в 40-х годах, а затем самоуверенно и плодотворно в 60-х.

Поставленный рядом с Белинским, Лермонтов, конечно, отступает на задний план и как общественный деятель, и как личность. Его роль уже, и чувство общности не нашло себе в нем такого плодотворного выразителя, как в Белинском. Но не забудем, что Белинский жил десятью годами больше Лермонтова.

Были, однако, и в жизни Белинского моменты, когда его умственная деятельность, на время плодотворная для его сердца, грозила стать бесплодной и даже вредной для того высокого идеала, который он преследовал как конечную цель в своей жизни. Мы намекаем на конец 30-х годов, когда Белинский, переходивший от Шеллинга и Фихте к подробному ознакомлению с Гегелем, в раз-

гаре своего увлечения новым умственным кругозором, забыл все тревоги жизни за отвлеченностями и умственным созерцательным покоем. Примирение с жизнью на почве активного вмешательства в ее события было на время оттеснено в душе Белинского примирением в чисто отвлеченном идеале. Он, в ущерб многим гуманным сторонам своей природы, стал недоверчиво смотреть на всякую попытку людей нарушить произвольно установленную гармонию между его разумом и окружавшей его действительностью. Этот период философского квиетизма, грозивший обратить в Белинском его гуманный идеализм в неподвижное, безучастное к жизни настроение духа, прошел очень скоро, так как Белинский по природе своей был натурой активной и мог мириться с жизнью в конце концов только на почве борьбы, а никак не на почве спокойного созерцания.

Белинский сам сознал свою ошибку, а друзья помогли ему в ее исправлении. Но помимо друзей был и в русской литературе один писатель, деятельность которого была прямым протестом против всякого квиетизма, беспорядочной, несистематичной, но упорной борьбой за высокие идеалы, раздраженной и едкой сатирой на общество и призывом к какому-то «великому» деду, хотя бы совершенно неопределенному. Этот писатель был Лермонтов.

Белинский никогда не упускал из виду литературной деятельности Лермонтова. Поэзия Лермонтова сначала тревожила Белинского больше, чем восхищала. Он стал наслаждаться ею позднее, когда отказался от слишком строгого и произвольного примирения с жизнью на чисто-отвлеченной почве, когда, сделав необходимую уступку современности, стал считать вмешательство в события жизни за нравственную обязанность каждого «примирившегося» человека. В период своего крайнего увлечения гегелианством Белинский не мог оценить поэзии Лермонтова по достоинству и должен был отвергнуть ее, как отвергал поэзию Шиллера и французских романтиков. Но Белинский всегда был человеком, любившим самое дело больше своей личности, и потому, не соглашаясь с людьми, всегда относился внимательно к их взглядам. Так внимательно отнесся он и к Лермонтову в конце 30-х годов, когда был совсем не согласен с его взглядами, и мы вправе предположить, что поэзия Лермонтова оказала свое благотворное влияние на нашего критика. В ряду других событий жизни Белинского она напоминала ему своим тревожным настроением о «законности» такого настроения в жизни, о «разумности» его и тем косвенно подрывала в Белинском веру в непогрешимость его философского квиетизма.

Таким образом, уступая во многом Белинскому, и как общественному деятелю, и как человеку, Лермонтов оказал и ему известную помощь, которую Белинский мог, конечно, окупить тройной ценою, если бы Лермонтов пожелал или мог с ним сблизиться.

Как поэт в тесном смысле этого слова, Лермонтов не имел себе равного в конце 30-х годов. Пушкинская школа доживала свой век, и родник ее вдохновения иссяк давно, еще при жизни самого Пушкина. Мы видели выше, как старики-поэты искренно признались в своей бессилии понять потребности новой жизни и выяснить их обществу так, как они это делали прежде, в свое блаженное старое время. <...>

Если Лермонтова можно с кем сравнить по настроению, то разве только с Полежаевым. Условия жизни не позволили Полежаеву проявить своего таланта во всей его силе, но то, что он успел сделать, показывает нам, что мы имеем дело с человеком нового поколения и нового направления. Лермонтова роднит с Полежаевым прежде всего неустойчивость взглядов того и другого на их призвание, на их творческую деятельность. Полежаев и Лермонтов одинаково сознавали, что их «дар» был не напрасный и не случайный, что он налагал на них известную ответственность перед обществом; они сознавали также, что все, что они успевали создавать, не отвечало и совсем не соответствовало их высоким понятиям о поэте; несущая совесть упрекала их в напрасной трате времени и таланта. Полежаев, как и Лермонтов, старался внести в круг своего поэтического мирозерцания все доступные ему стороны жизни; с лихорадочной поспешностью набрасывался на все новые мысли и явления, с какими ему приходилось встречаться, не мог в них разобраться и умер, как Лермонтов, не нашедши Ариадниной нити, которая указала бы ему выход из житейского лабиринта противоречивых настроений и мыслей. Тревожное состояние духа, не примиренного с жизнью и отрицание всякого произвольного и одностороннего примирения, — вот что делает Полежаева похожим на Лермонтова, но на этом сходство их кончается. У Полежаева не было той силы художественного таланта, какую располагал Лермонтов, не было ни того образования, ни того ума. К тому же сама жизнь поставила Полежаева в условия, которые скорее могли угасить в нем всякую искру поэзии, чем способствовать ее развитию. Полежаев интересен как симптом нового времени, как личность, но не как художник. Его поэзия может служить доказательством, что тревожное настроение духа, гениальным представителем которого является Лермонтов, было в то время настроением не одному Лермонтову

свойственным. Полежаев писал независимо и раньше Лермонтова, и совпадение их настроений объясняется общим духом времени, а не подражанием. <...>

Теперь, когда мы бегло ознакомились с общественными и литературными взглядами наиболее выдающихся русских писателей 30-х годов нашего столетия, нам будет легко определить в целом прогрессивное значение поэзии Лермонтова в современном ему обществе. <...>

Легко убедиться в том, что романтическое настроение русского общества в 30-х годах было явлением, стоящим в прямой связи с условиями нашей тогдашней жизни. Ими объясняется этот удивительно пестрый характер нашего романтизма, это странное смещение противоречивых взглядов и диаметрально противоположных настроений, в основании которых, при всем их разнообразии, лежало одно общее желание, одна общая потребность — умиротворить свою пробудившуюся совесть новым нравственным кодексом и ободрить свою проснувшуюся жажду деятельности указанием новых целей. <...>

Поэзия Лермонтова была самым ярким отражением этого тревожного времени в русской жизни, и она с особенной силой выразила этот переходный момент в развитии русской мысли. Недовольство старым, сознание грехов современных, искреннее, но туманное стремление к лучшему будущему, растерянность перед массой противоречивых взглядов, непоколебимая уверенность в необходимости найти исход из этих противоречий, сознание своей слабости перед этой высокой задачей, часто повторяющийся упадок духа и, наконец, гнев на внешние условия, стеснявшие и без того стесненную мысль — вот цикл идей и чувств, какими жило молодое поколение 30-х годов и которые наглядно отразились в поэзии Лермонтова. Эта солидарность Лермонтова с современным ему поколением придала общественно-прогрессивному значению его творчества особенную силу.

Говоря о жизни Лермонтова в Москве и Петербурге, мы имели уже случай указать на одинокое и отчужденное положение, какое занимал наш поэт среди подраставшего литературного поколения. Он прошел мимо него и был лишь поверхностно знаком с ним. Он жил в своем светском круге. Тем не менее, независимо от самого Лермонтова, между ним и этим почти незнакомым ему кругом Белинского существовала тесная связь по настроению. Они одно время сошлись в томительно беспокойном, высоко настроенном и неудовлетворенно-разочарованном состоянии духа.

Это невольное совпадение в настроении лиц, совсем по характеру не сходных, показывает нам, что Лермонтов, стоя одиноко как личность, стоял вовсе не одиноко как выразитель известного общественного настроения.

Мы знаем, что и старики, почувствовав неприложимость своих старых идеалов к новому времени, говорили иногда совсем в лермонтовском духе — припомним последние элегии Языкова, где он казнит себя за беспринципность и духовное ничтожество; вспомним философские стихи Баратынского, где поэт касается вопроса о разладе мечты и действительности. Пусть настроение Языкова и Баратынского проистекало из иного источника, чем настроение Лермонтова, но временное сходство их — факт знаменательный.

У молодежи такое сходство в настроении с Лермонтовым сказывается, конечно, сильнее и рельефнее. Полежаев, как мы видели, во многом напоминает Лермонтова; напоминает и подражает ему также Подолинский⁵, несмотря на свои зрелые годы. В письмах Станкевича и в особенности в его отрывках из биографии графа Z*⁶ есть мысли и чувства, поразительно сходные по настроению со стихами Лермонтова. То же сходство попадает и у Белинского в его ранних письмах до того времени, когда он стал последователем Гегеля. Известная юношеская драма Белинского может представить много любопытных аналогий, если ее сравнить с юношескими драмами Лермонтова. Наконец, у Герцена в вятский и владимирский период его жизни можно встретиться с тем же настроением.

Все это показывает нам, что молодежь 30-х годов, идя по различным дорогам к одной цели — к выработке приложимых к жизни идеалов и к проведению их в жизнь, проходила на этом пути через одну общую всем полосу настроения, которое всего рельефнее и художественнее отразилось на поэзии Лермонтова. Конечно, эта молодежь не подражала Лермонтову и не находилась под его влиянием, а только соглашалась с ним и совпадала с ним в настроении, которое и у Лермонтова, и у его сверстников вытекало из одних и тех же условий личной и общественной жизни, из наблюдения над одними и теми же событиями дня, а также из одного книжного источника.

Однако никто из писателей 30-х годов не останавливался так долго на этой переходной ступени развития, как Лермонтов. Большинство, худо ли, хорошо ли — но отделилось от этого мучительного состояния духа; один Лермонтов продолжал пребывать в нем, и смерть невзначай разрешила за него все вопросы.

По воле случая поэзия Лермонтова осталась, таким образом, верна себе во весь недолгий срок своего развития. Поэт умер на пороге к новой жизни, где, быть может, его ожидал и сердечный покой, и примиренное настроение духа и светлое мирозерцание, но где он перестал бы быть тем, чем он навсегда для нас остался — писателем, исключительно, верно и глубоко отразившим в своей поэзии важный «романтический» момент в истории русской жизни.

Лермонтов — самый видный и самый глубокий из русских романтиков, конечно, не в стиле сентиментально-элегического романтизма Жуковского, даже не в стиле Пушкина, который в своей классической поэзии любил иногда пошалить с романтизмом; Лермонтов — романтик в самом глубоком и широком смысле этого слова. Часть той мировой тревожной души, стремящейся к великому идеалу, вечно борющейся и очень «совестливой», которая жила в Шиллере, молодом Гете, Байроне и французских романтиках 30-х годов, нашла для себя свой русский сосуд в сердце Лермонтова. Лермонтов был достоин вместить в себе эту беспокойную, бессмертную душу, которая в человеке — главный рычаг его деятельности, первое побуждение к движению вперед, грозный голос совести, неусыпно ему твердящий, что минута душевного покоя дана человеку лишь для того, чтобы ободрить его на дальнейшую тревогу ради личного счастья и счастья его ближних.

Поэзия Лермонтова, в которой все основные элементы романтизма нашли яркое и правдивое выражение, была таким образом бесспорно настоящей «прогрессивной» силой в русском обществе. Она *отвергала безотчетное поклонение старому, не позволяла людям засыпать в довольстве настоящим, толкала их вперед, учила их строгому суду над самим собою, и была в их глазах художественно воплощенным принципом вечного «стремления»*, т. е. пророческим голосом, раздававшимся тогда среди в большинстве случаев инертной, слабовольной и неразвитой массы.

Это отрицание всякого душевного покоя во имя вечного движения вперед и есть тот общечеловеческий элемент, который навсегда спасет поэзию Лермонтова от забвения, несмотря на ее бесспорную односторонность.

Отрицать застой не значит еще указать путь, по которому человек должен двигаться. Настоящая роль вождя не может ограничиться одним увещанием и побуждением к работе; она должна наметить направление и по нему вести людей за собою. Вождем Лермонтов никогда не был, и в этом смысле его московские современники сделали для России несравненно больше. Белинский и его круг

работали над положительной стороной общественного становления, Лермонтов — исключительно над отрицательной; они были проповедниками известных истин; он — отрицателем безверия; они — убежденными идеалистами; он — идеалистом разочарованным и ищущим убеждений; они — сеятелями новых учений; он — жестким орудием, подготовившим ниву для посева.

Такой отрицательный характер поэзии Лермонтова наперед обусловил и ее влияние на русские умы в последующие десятилетия.

Всякий раз, когда в обществе устанавливался какой-нибудь определенный идеал и люди с ревностью принимались проводить его в жизнь — интерес к поэзии Лермонтова ослабевал; он возрождался, когда установившиеся идеалы переставали соответствовать новым общественным потребностям, когда неудовлетворенные умы принимались снова за пересмотр старых вопросов с новых точек зрения.

Мы знаем, что в конце 30-х годов Белинский, примиренный с жизнью на почве отвлеченного умозрения, не мог понять и не оценил Лермонтова; в начале 40-х — в период сомнений в правоте своих слишком строгих отвлеченных идеалов — он Лермонтовым не хвалится. Товарищи Белинского — славянофилы, застывшие в своих национально-религиозных мечтаниях, никогда не признавали Лермонтова, — их кумиром был Пушкин и криво истолкованный Гоголь. В середине 50-х годов, накануне великой эры 60-х, интерес к Лермонтову оживился; его поэзия нашла себе даже подражателя в лице Григорьева.

Наступили 60-е годы — эпоха практического проведения гуманных идеалов в жизнь, эпоха труда, а не сомнений, эпоха ясно поставленных вопросов и «убежденного» к ним отношения. Некоторые, слишком горячие адепты нового направления посмотрели на Лермонтова злостно и свысока; другие обошли его молчанием, третьи похвалили из его поэзии на выбор несколько стихов, но отбросили большую их половину, в которой эти им понравившиеся стихи опровергались. Лермонтов в 60-х годах уступил свое место Некрасову. Все, что в Лермонтове было симпатичного для деятелей 60-х годов, нашлось и в Некрасове, но у Некрасова, кроме того, была своя определенная, общественная программа, которая осмысливала и оправдывала в глазах общества его желчные сатирические выходки в стиле Лермонтова.

Поколение 60-х годов начинает теперь сходить со сцены. Его место занимают новые люди, воспитанные в иных, менее благоприятных условиях. Отцы как будто не оставили детям в наследство

ни своего ума, ни таланта. Жизнь становится все сложнее и сложнее — потребность систематизировать ее явления, необходимость расширить и дополнить старые взгляды чувствуется нами очень живо, но вместе с тем чувствуется и наше бессилие перед этой задачей. Поэзия Лермонтова начинает с новой силой говорить нашему сердцу. У молодых поэтов новейшего времени нередко попадаются отзвуки мотивов Лермонтова.

Нам остается пожелать, чтобы этот возврат к Лермонтову не был простым подражанием или делом случая, данью, какую мы платим его памяти в виду наступившего печального юбилея. Было бы желательно, чтобы это повторение лермонтовских тем у современных поэтов имело за собой то же глубокое основание, какое эти темы имели в душе самого поэта; чтобы они были вызваны в сердце нового поколения тем же неудержимым стремлением к высокому идеалу, той же строгой проверкой всех своих чувств и поступков, тою же недремлющей совестью и тем же чувством «общественности», которое было главным источником всех душевных страданий Лермонтова.





П. Н. САКУЛИН

Земля и небо в поэзии Лермонтова

I

Лермонтов — все еще спорный поэт. Спорят не о размерах его таланта, даже не об его историко-литературном значении, а преимущественно о внутреннем смысле его творчества. Это — судьба почти всякого большого писателя. Художественные создания суггестивно вызывают в каждом из нас свой ряд эмоций и мыслей, и уже одно это обстоятельство в значительной степени предопределяет различия в наших суждениях о писателе. Интуиция, здесь законная более, чем где-либо, нередко с успехом вступает в борьбу с логикой аргументов. Всего сильнее чувствуется это при оценке лирических поэтов. Нелегко уловить рельеф дюн, поверхность которых то и дело изменяется под давлением ветра: так же трудно бывает порою уловить твердую сердцевину лирической поэзии с ее капризным перебоем чувств и настроений. Лермонтов в этом отношении, несомненно, представляет значительные трудности. Еще Белинский, анализируя стихотворения Лермонтова, нашел в них «все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия»: «несокрушимая сила и мощь духа, смирение жалоб, елейное благоухание молитвы, пламенное, бурное одушевление, тихая грусть, кроткая задумчивость, вопли гордого страдания, стоны отчаяния, таинственная нежность чувства, неукротимые порывы дерзких желаний, целомудренная чистота, недуги современного общества, картины мировой жизни. Хмельные обаяния жизни, укоры совести, умилительное раскаяние, рыдание страсти и тихие слезы, как звук за звуком, льющиеся в полноте умирного бурею жизни сердца, упоения любви, трепет разлуки, радость свидания, чувство матери, презрение к прозе жизни, безумная жажда восторгов, полнота упивающегося роскошью бытия духа, пламенная вера, мука душевной пустоты, стон отвращающегося самого себя

чувства замершей жизни, яд отрицания, холод сомнения, борьба полноты чувства с разрушающей силой рефлексии, падший дух неба, гордый демон и невинный младенец, буйная вакханка и чистая дева — все, все в поэзии Лермонтова: и небо, и земля, и рай и ад...¹ Такая расточительная роскошь и такое неизмеримое богатство идей и образов! И хочется спросить себя: «Где же тут полнее всего выражается душа Лермонтова? что можно считать основным в этом разнообразии мотивов?» Хочется свои интуитивные восприятия пояснить логикой аргументов. По отношению к Лермонтову сущность вопроса сводится к определению философского смысла его поэзии. Правда, В. О. Ключевский (в статье «Грусть») не советовал нам искать у Лермонтова «того поэтического света, какой бросает поэт-философ на мироздание, чтобы по-своему осветить соотношение его частей, их стройность или нескладицу», и утверждал, что «у него нет поисков смысла жизни», что он — «поэт не мирозерцания, а настроения», что «поэзия Лермонтова — только настроение без притязания осветить мир каким-либо философским или поэтическим светом, расширяться в цельное мирозерцание»². Но если у поэта, действительно, нет цельного мирозерцания, у него могут быть элементы мирозерцания, и важно выяснить эти элементы и их сочетание, определяемое *психологией* поэта, которая во всех подобных случаях должна служить для исследователя руководящим компасом. Наконец, самое «настроение» поэта, его поэтическая концепция мира уже есть философия. В сущности, каждый истинный поэт — философ. Философ даже и в том случае, если он не знаком ни с одной философской книгой. Философично само поэтическое созерцание. Душа поэта — призматический кристалл, в котором преломляется его мироощущение. У поэта — своя, непосредственная философия, которая может обладать даже большой внутренней убедительностью, если он сумеет очаровать нас своими образами и звуками. Имел ли известный шеллингианец, проф. М. Г. Павлов³, какое-нибудь влияние на Лермонтова или не имел никакого, все равно мы вправе искать философского содержания в его поэзии. «Музыка моего сердца, — писал Лермонтов в одной заметке 1830 г., — была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепьяно, чтоб они не возмутили моего слуха»⁴. Для поэта мир — величественная арфа, настроенная в тон «музыке» его сердца. Лермонтов дорожит музыкой своего сердца и инстинктивно ищет гармонии в мироздании. В этом смысле у него есть своя философия. Ее предметом является вековечная проблема о *земле и небе* как двух стихиях нравственного

бытия человека. Наша литературная критика уже не раз говорила об «элементах немецкого идеалистического романтизма» в поэзии Лермонтова (Коробка)⁵, об его «громадном тяготении к сверхчувственному миру» (Андреевский)⁶, об его «поэтическом лунатизме» (Спасович)⁷, об его мистическом «движении — отсюда сюда» (Мережковский)⁸ и пр. Разобраться в этом вопросе первостепенной важности — значит открыть тот внутренний свет, который озаряет все мотивы и образы в поэзии Лермонтова, значит найти золотые нити в сложной ткани его творчества.

II

Автор «Демона» всегда чувствовал рядом с собой присутствие иного, высшего мира. Бог, ангелы, демон — вот существа, с которыми его поэтическое воображение сроднилось так же, как с кавказскими горцами или с любым представителем того, «что называют светом»⁹. Земля и небо в их исконной антитезе и не менее исконном союзе составляют центральный момент его творчества. Как проявляется в поэзии Лермонтова эта *двудиная* тяга человека? Тут есть свои существенные нюансы по периодам. Можно различать три периода в истории внутреннего развития Лермонтова: первый — приблизительно до 1832 г., второй обнимает следующие два-три года, третий начинается с середины 30-х годов.

«Я был рожден с бессонницей», — читаем в поэме «Сашка» (1836 г.) автобиографическое признание Лермонтова:

В теченье долгой ночи,
Бывало, беспокойно бродят очи,
И жжет подушка влажное чело*.

Его душа охотно блуждала «в мире вымысла без пищи, как лаццарони или русский нищий». «До времени отвыкнув от игры» и «презрев детства милые дары», Лермонтов, как и его Сашка, «начав думать, строить мир воздушный, и в нем терялся мыслию послушной». «Лишенный возможности развлекаться обыкновенны-

* Все цитаты приводятся по академическому изданию (под редакцией проф. Д. И. Абрамовича)¹⁰.

ми забавами детей, он начал искать их в самом себе», — говорится о Сашке Арбенине (в отрывке повести): «Воображение стало для него новой игрушкой».

«Со дней младенчества» в Лермонтове горел «пламень неземной» («На жизнь надеяться страшась...», 1830). Хотелось думать, а еще более мечтать, грезить. «Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала», — писал Лермонтов в стихотворении «1831 г., июня 11 дня»: «Как часто силой мысли в краткий час я жил века и жизньную иной и о земле позабывал». И Лермонтов любит классическую обстановку всех мечтателей: ночь, луну, звезды. В молодости он — настоящий звездопоклонник.

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

(«Звезда», 1830)

Вверху одна
Горит звезда,
Мой взор она
Манит всегда;
Мои мечты
Она влечет,
И с высоты
Мне радость льет.

(«Вверху одна...»,
1830)

Любимый пейзаж Лермонтова не обходится без звезд и луны, особенно без звезд. Луна — «царица лучших дум певца, и лучший перл того венца, которым свод небес порой гордится, будто царь земной» («Люблю я цепи синих гор...», 1830). Как очаровательны лунные ночи «в ущельях гор илиь средь степей!» Как хорошо «при такой луне» мчаться «на лихом коне в пространстве голубых долин!» А еще лучше отдаться сладкому созерцанию чудной ночи и свободному полету жутко насторожившейся фантазии. Часто любовался поэт синими горами Кавказа и на утренней заре, когда они «сияли в лучах восходящего солнца, в розовый блеск одева-ясь» («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», 1830). Он любил

Кавказ всегда, в любые моменты дня, но и тут больше вспоминается ему то время, когда «луна по синим сводам странствует одна» («Измаил-Бей», 1832 г.). Очи красавицы — звезды, «звезды дня и звезды ночи», и, по смерти, ее очи «блеснут звездами в небесах» («Черные очи», 1830; «Очи NN», 1830). Способностью оживлять и возвышать душу поэта обладают более всего звезды и луна.

Звездный свой венец
Надела ночь. В молчании текли
Светила неба в этот мирный час,
Но в их молчанье есть понятный глас!
О будущем пророчествует он.

(III очерк «Демона», 1831) ¹¹

«Прекрасная луна» любит «дразнить несбыточной мечтой» (ibid.). Тишина вечера или лунной ночи навеивает мечты о будущем, мысли «про вечность и любовь» («Вечер», 1831). «Звезды ночи лишь о райском счастье говорят» («Черны очи», 1830).

Вперяя взор в вечернее небо, Лермонтов завидует «звездам прекрасным»; он хотел бы «их место занять».

Чем ты несчастлив? —
Скажут мне люди.
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! а я — человек!..

(«Небо и звезды», 1831)

Далекие звезды — «ясны, как счастье ребенка». Такого святого, детского счастья желал бы поэт и для себя. Недаром сказано: «будьте как дети». Душа ребенка сияет нам первобытной красотой. Кавказский воздух — «чист, как молитва ребенка», — говорит Лермонтов («Синие горы Кавказа...», 1830). К детям близки и немудрые сыны природы. Впадая в тон руссоизма, Лермонтов однажды в задумчивой тоске созерцал со скалы близ моря «палатки рыбаей» и невольно позавидовал их беспечному счастью.

О, если б я в сем месте был рожден,
Где не живет среди людей коварность, —
Как много бы я был судьбою одолжен!

(«Элегия», 1830)

«Птичка рая», Надежда, во время дня сидит на кипарисе молодом и не поет. Но как только земля уснет в ночной тиши, «она на ветке уж поет так сладко, сладко для души, что поневоле тягость мук забудешь, внемля песне той, и сердцу каждый тихий звук как гость приятен дорогой» («Надежда», 1831. Ср. «птичку рая» в «Посвящении к Измаилу-Бею», 1832).

Унылый звон колокола в вечерний час напоминает «обманутой душе» — «и вечность, и надежду». Кладбищенский ветер не охолодит его сердца: «что в нем живет, то в нем глубоко». «Я чувствую, судьба не умертвит во мне возросший деятельный гений», — говорит поэт. Он — из тех,

Кто в грудь вместить желал бы всю природу,
Кто силится купить страданием своим
И гордою победой над земным
Божественной души безбрежную свободу.

(«Унылый колокола звон...», 1831).

Душа Лермонтова несется ввысь; хочется и физически оторваться от земли. Оттого он так и любит синие горы Кавказа, «престолы природы». Как ибсеновский Бранд¹² уходит в горы, чтобы там, в чистом храме природы, молиться Богу, так и Лермонтов говорит, обращаясь к горам Кавказа: «Кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!» («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», 1830). Лермонтова манит к себе одинокий деревянный крест, поставленный на высокой кавказской скале, куда «долететь лишь степному орлу»: «О, если б взойти удалось мне туда, как я бы молился и плакал тогда... И после я сбросил бы цепь бытия и с бурей братом назвался бы я» («Крест на скале», 1830).

Целая гамма небесных чувств звучит и искрится в душе поэта в часы возвышенных мечтаний. В одну из таких светлых и вдохновенных минут, когда «была ему звездная книга ясна»¹³, Лермонтова посетило дивное поэтическое видение: он узрел ангела, который с тихой, святой песнью летел по небу полуночи и в объятиях нес душу младую «для мира печали и слез» («Ангел», 1831). В подобные мгновения Лермонтову, действительно, был внятен «горный ангелов полет», и он чувствовал почти физическую близость к миру ангелов. Вот они реют вокруг него, и он осязает на своем лице прохладу, навеваемую их крыльями. Еврейка в задуманном, но не осуществленном сюжете «Демона» поет отцу «про старину и про

близость ангела — *как прежде*»¹⁴. Некогда люди жили в близком единении с миром ангелов: к ним слетались ангелы, на земле был рай («На жизнь надеяться страшась...», 1830). Самые встречи с ангелом смерти прежде людям «казались сладостный удел»¹⁵. Восточное сказание хранит предание о том, как ангел смерти оживил труп девы своею ангельской душой. Но возлюбленный Ады, Зораим, не оценил счастья быть любимым ангелоподобной девой: он увлекся земной славой; ему «был милей девичьей ласки — путь кровавый». Зораим умирает от ран, полученных в сражении. Ангел смерти покидает тело девы и возносится в свою отчизну на небеса: «там все, что он любил земного, он встретит и полюбит снова!» Опыт непосредственного слияния с земными существами научил ангела с холодным презрением относиться к земле.

За гибель *друга* в нем осталось
 Желанье миру мстить всему,
 И ненависть к другим, казалось,
 Была любовью к *нему*.
 Все тот же он, — и бесконечность,
 Как мысль, он может пролетать,
 И может взором измерять
 Лета, века и даже вечность.
 Но Ангел смерти молодой
 Простился с прежней добротой, —
 Людей узнал он: состраданья
 Они не могут заслужить,
 Не награждение — наказание
 Последний миг их должен быть!
 Они коварны и жестоки,
 Их добродетели — пороки,
 И жизнь им в тягость с юных лет...

С тех пор люди так и боятся грозной встречи с ангелом смерти («Ангел смерти», 1831).

Теперь земля и небо противостоят друг другу как две враждебные стихии. Душе, которая слышала ангельские песни, уже скучны песни земли; она томится здесь, как в окопах. Земная жизнь с ее надеждами и мечтами — «не что иное, как тетрадь с давно известными стихами» («Sentenz», 1830). Перед смертью человек убедится, что золотая чаша жизни — пуста, что «в ней напиток был — мечта» («Чаша жизни», 1831). Однажды в кошмарном сне поэт видел, будто он умер, но «светозарный Ангел» вторично послал

его на землю, чтобы он выстрадал себе прощение; он снова пережил «земные муки» и еще больнее осознал ничтожество человека («Ночь I», 1830; ср. также «Смерть», 1830). Человек — «земной червь»; над землей, этим «гнездом разврата, безумства и печали», владычествует «гигант всеильный» — смерть. Ее образ в виде «скелета неизмеримого», заслонившего самые звезды, вносит мучительную отраву в ночные сновидения поэта. «Только Бог лишь вечен». Человеку лучше было бы не родиться. Ропот на самого Творца готов вырваться из груди страдальца («Ночь II», 1830)*. Поэту страшно оглянуться назад, на жизнь «веков протекших»,

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

(«1831 г. января...»)

В пятнадцать лет поэт чувствует себя уже измученным стариком; он живет «как камень меж камней», «пламень неземной» гаснет в груди, замирает «звук сердечных слов». Отсюда — итог:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен,
Мы сгинем, наш сотрется след.
Таков наш рок, таков закон.
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам,
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам.

Эти существа будут свободны от грехов земли. «Станут течь их дни невинные, как дни детей». «К ним станут (как всегда могли) слетаться ангелы». А люди, окованные «над бездной тьмы», будут с завистью и тоской смотреть на «этот рай земли». «Вот казнь

* А. Н. Веселовский говорит («Зап. влияние», изд. 4-е, стран. 194, прим. 1-е), что «Ночь II» внушена стихотворением Байрона «Darkness».

за целые века злодейств, кипевших под луной!» — поучительно восклицает поэт («На жизнь надеяться страшась...», 1830). Наивная, но трогательная утопия!

Антитеза неба и земли доведена до ее крайних пределов. В основе этой антитезы лежит принцип *дуализма*, учение о двух полярных началах: небу и земле, душе и теле. Душа человека — небесного, божественного происхождения, тело — земной прах. Этот дуалистический принцип исповедует традиционная религия; на нем базируется мистика, составлявшая у нас в тридцатых годах XIX века особое и весьма заметное течение; на нем, наконец, основан и всякий идеализм, в частности те системы идеалистической философии, которые господствовали у нас в 20–30-х годах. Поколение, к которому принадлежали Белинский и Герцен, исторически было поставлено в необходимость перестрадать мучительный дуализм, прижимающий землю и плоть, преодолеть его, чтобы выйти затем на путь светлого монизма или, по крайней мере, реабилитации земли, «реабилитации плоти»¹⁶, как выражался вслед за С.-Симоном Герцен, убежденный и последовательный проповедник религии жизни, религии солнца.

Лермонтов, насколько нам до сих пор известно, не занимался ни философией, ни мистикой. Но и он стремится постигнуть религиозный смысл жизни. Его интуитивная философия своим исходным пунктом имела традиционную идею дуализма. Страстно переживаемый личный опыт и некоторые литературные влияния только обостряли этот дуализм. И Лермонтов, казалось, принес землю на заклятие небу. Небом он мерит землю, ангелами — людей. Специфическая психология земли и людей ему еще неведома. Отсюда — письмо контрастами: или рай или ад, или божественное небо или грешная земля. Отсюда — неизбежная дисгармония от сознания, что человеку недоступно небо, что звезды и небо — звезды и небо, а он человек.

Если бы в своих отношениях к земле Лермонтов отличался неумолимой последовательностью, если бы небесное абсолютно пересилило в нем земное, — ему не оставалось бы ничего другого, как отвернуться от земли, погрузиться в созерцание гармонии небес и ловить в своей душе отголоски святой песни, звук которой «в душе молодой остался без слов, но живой». Стихотворение «Ангел» следовало бы признать самым полным выражением его поэтического мироощущения. Так иногда и истолковывают смысл лермонтовской поэзии не только в первый период, о котором мы пока говорим, но и вообще. Мотив «Ангела» кажется доминиру-

ющим и получает даже мистическое истолкование. «Вся поэзия Лермонтова, — говорит Д. С. Мережковский (32), — воспоминание об этой песне, услышанной в прошлой вечности». Лермонтов — «не совсем человек»; он принадлежит к тем редким душам, «для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную» (29). «В христианстве — движение от “сего мира” к тому, *отсюда туда*; у Лермонтова обратное движение *оттуда сюда*» (37). Вся брошюра Д. С. Мережковского «Поэт сверхчеловечества» (СПб., 1909) представляет развитие этой мистической идеи. Нам кажется, что факты не позволяют приписывать Лермонтову мистическое мировоззрение в том виде, как это делает г. Мережковский. Чтобы оправдать свою точку зрения, ему то и дело приходится давать искусственное толкование словам Лермонтова и игнорировать его живую, человеческую психологию (напр., на стр. 29–30, 34, 61–62, 66, 72)*.

* По следам Д. С. Мережковского пошел, и очень неудачно, автор недавно появившейся книги «Лермонтов и Лев Толстой» (М., 1914), г. Леонид Семенов. Приведа стихи Лермонтова из «Стансов» (1830): «звезда судьбы моей померкнула с давнишних пор», — г. Семенов подчеркивает слово «давнишних» и решительно утверждает (33): «Мы не должны видеть здесь преувеличения, ибо поэт верил, что он стар, как само время». Исследователь не дал себе труда вникнуть в то, какое значение имеет данная фраза в общем контексте «Стансов». Поэт говорит о своей неразделенной любви, с гордостью заявляя, что он презренье отвечал на смех девушки, что теперь взор его спокоен, «хотя, — подчеркивает он, — звезда судьбы моей померкнула с давнишних пор — и с нею думы светлых дней». Очевидно, это — не более как поэтический образ обманутой любви и вообще тяжело сложившейся жизни. Но г. Семенов желает думать иначе и для доказательства приводит еще две цитаты столь же неудачные. Во-первых: «Как часто силой мысли в краткий час я жил века и жизнью иной». Курсив принадлежит г. Семенову. Опять, если вдуматься во вторую строфу стихотворения «1831 г., июня 11 дня», откуда взяты эти два стиха, то совершенно очевидно, что Лермонтов говорит о работе своей фантазии, когда он создавал образы, не похожие «на существ земных», когда его мысль находилась в исключительном напряжении, и он «в краткий час» жил «века и жизнью иной, и о земле позабывал». Это — известный *façon de parler* [манера говорить (фр.) — Сост.], и «века» с одинаковым правом можно отнести как к прошлому, так и к будущему. Ср. в стихотворении «Мой дом» (1830), где о «чувстве правды в сердце человека» говорится: «пространство без границ, течение века объемлет в краткий миг оно». Во-вторых, г. Семенов ссылается вслед за Мережковским на следующие стихи, отмечая нужные слова курсивом:

И я *счит своих лет потерял,*
И крылья забвенья ловлю:
Как я сердце унести бы им дал!
Как бы *вечность* им бросил мою!

Поэт, воспитанный в преданиях православного христианства, с детства жил образами религии. Ангелы, уносящие души людей по их смерти, хорошо известны и по народным духовным стихам, и не раз изображались поэтами самых различных религиозных воззрений*. Лермонтов чаще всего и говорит именно об «ангелах смерти». Ангел рождения остается у него единичным образом, как известного рода дополнение к ангелу смерти; вопреки своему обыкновению, он ни разу затем не вернулся к нему**. В общей поэтической концепции религиозных представлений Лермонтова о Боге, ангелах и людях «Ангел» — что бы ни лежало в его основе (талмудическая ли легенда или платоновская идея), — есть прежде всего красивый художественный символ той двойственности, какая с точки зрения дуализма присуща человеческой природе. Лермонтов имел счастье вызывать в своем воображении вдохновенные видения, подобные «Ангелу», выражая в них свое томление по небесному.

Но в *звездном идеализме* Лермонтова, проникнутом идеей дуализма, проявилась лишь *одна ипостась* молодого поэта. По основным свойствам своей психики он вовсе не был натурой созерцательной. В его внутренней жизни была другая сторона, где выявлялась его *вторая ипостась*, более характерная для его психологии. Лермонтову-звездопоклоннику, стремившемуся одержать «гордую победу над земным», приходилось бороться с самим собой. Природа брала свое.

То, что составляет содержание идейных исканий Белинского и Герцена, Лермонтов переживает непосредственно как поэт и от-

В стихотворении («Поцелуями прежде считал», 1831), откуда извлечены эти строки, поэт признается, что когда-то он считал свою «счастливую» жизнь поцелуями, потом слезами, а теперь уж более не любит никого. Тягостно и однообразно, год за годом, тянется его жизнь; кажется, прошла уже целая вечность, и поэт «счет своих лет потерял»; сердце просит целительного забвения. Юноша Лермонтов вообще любит представлять себя отжившим стариком и легко обращается с гиперболой «вечность». В цитированных выше стихах выражение «вечность» содержит в себе ровно столько же, сколько в словах отшельника «Исповеди» (1830) или Арсения в «Боярине Орше» (1835–6): «Разлуки первый грозный час стал веком. Вечностью для нас». Тот же Арсений говорит об очах любимой девушки: «Для воспоминания о них жизнь — ничего, а вечность — миг!» Ср. в «Стансах к Д.» (1831): «За вечер тот я б не взял вечность». — Ср., кстати, у Игоря Северянина в стихотворении «Светосон»: «Отдайте вечность за мгновенье, когда в нем вечности покой!»

* Ср. в книге г. Л. Семенова, Лермонтов и Лев Толстой, стр. 34 и сл. 302, 304 и сл.

** Лишь «Смерть» (1830) можно поставить в некоторую связь с «Ангелом», о чем ниже.

ражает в своем творчестве. *Земля*, которую, по-видимому, он беспощадно осудил, влекла его к себе всеми своими соблазнами и оспаривала в нем небо; ее песни далеко не всегда были скучны поэту, если только он не насилывал своей природы и свободно выражал свое «я». Солнце разгоняет ночные призраки, как кошмарные (гигант-смерть), так и светлые. Жизнь вступает в свои права, и поэт сознает себя более земным, чем небесным; место фантазии заступают другие душевные силы: сердце, воля, ум; грезы заменяются реальным мироощущением.

Существеннейшею чертой в психологии Лермонтова является неудержимая *жажда бытия*, выражающаяся в порывах упорной воли и бурного сердца. У Лермонтова страстный и волевой темперамент. Активность преобладает в нем над созерцательностью. Воля и сердце требуют исхода в свободе, страсти и любви. Ему нужны люди, которых он мог бы любить и ненавидеть; нужна и грешная земля, как арена для проявления воли. Не раз мы слышим от самого поэта совершенно искренние признания, что эмпирическая земля с ее реальными благами и чарами ему дороже, чем гипотетическое небо.

Эта сторона лермонтовской психологии ярко отпечатлелась и в лирике и в других его произведениях 1828–1832 гг.

Поэт сознает в себе «душу пылкую» («К друзьям», 1829), «деятельную и пылкую душу» («К другу», 1829), «бурную пылающую душу» («Последний сын вольности», 1830). «Источник страсти во мне великий и чудесный», — говорит Лермонтов в прекрасном стихотворении «Поток» (1831). Душа — поток с песком серебряным на дне; «поверхность — лик небесный». «Но беспрестанно быстрый ток воротит и крутит песок, и небо над водами одето облаками». В одном человеке течение потока — слабо, в другом — бурно. Первый счастлив. Лермонтову же чуждо такое счастье.

Но такой
Я праздный отдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений.
Пускай же мчится мой поток,
Неистовый и бурный,
Пускай от берега цветков
Отмоет он лазурный
И увлечет с собою в путь,
И с ним погибнет где-нибудь
Вдвоем, забыт вселенной,
В пустыне отдаленной.

Лермонтову прежде всего нужен простор для «воли-волюшки», «действие», борьба, свобода. Жизнь — «скудна, когда боренья нет».

Мне нужно действовать, я каждый день
 Бессмертным сделать бы желал, как тень
 Великого героя, и понять
 Я не могу, что значит отдыхать.
 Всегда кипит и зреет что-нибудь
 В моем уме. Желанье и тоска
 Тревожат беспрестанно эту грудь.
 Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка,
 И все боюсь, что не успею я
 Свершить чего-то! Жажда бытия
 Во мне сильнее страданий роковых,
 Хотя я презираю жизнь других.

(«1831 года, июня 11 дня»,
 строфы 22 и 23)

Ему Богом дана «молодая жена — воля-волюшка, вольность милая, несравненная».

И вольность мне гнездо свила,
 Как мир необъятное!

(«Воля», 1831)

Одиноким парус, белеющий «в тумане моря голубом», — выразительный символ лермонтовской души.

Под ним струя светлей лазури,
 Над ним луч солнца золотой...
 А он, мятежный, просит бури,
 Как будто в бурях есть покой!

(«Парус», 1832)

Этот образ, озаренный уже золотым блеском солнца, не менее характерен для юноши Лермонтова, чем образ Ангела. Еще с детства полюбил он бури Кавказа, «те пустынные, громкие бури, которым пещеры, как стражи ночей, отвечают» («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..», 1830). «От ранних лет кипит в моей крови твой жар и бурь твоих порыв мятежный», — говорит Лермонтов в посвящении к «Аулу Бастунджи» (1831), обращаясь к Кавказу, «суровому царю земли»: «На севере, в стране тебе чужой, я серд-

цем твой. Всегда и всюду твой!» Именно на вершинах величавого Кавказа поэт не ощущал разлада между мятежным сердцем и смелой мечтой. Когда раскаты грома разносились по горам, он внимал «их звуки роковые» и «в край надзвездный пылкою душой летал на колеснице громовой». В глубине его души, «недоступные уму, живут воспоминанья о далекой святой земле. Ни свет, ни шум земной их не убьет».

Вольнолюбивый поэт болезненно ощущает недостаток воздуха и воли как на земле вообще, так особенно у себя на родине. Он сочувственно следит за ходом политических событий во Франции 1830 г. Он сетует, что на родине «турка» мощь сильных натур «давится безмерной тоской»; «там стонет человек от рабства и цепей» («Жалоба турка», 1829). «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете!...» — жалуется поэт в «Монологе» (1829).

К чему глубокие познанья, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем?
Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша, так недолго
Ее однообразное теченье...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...

Тем не менее, наперекор всему, поэт любит жизнь, любит «обольщенья света».

«Я жить хочу!» — восклицает он в стихотворении 1832 г. Он даже ищет печали и мук, как ранее искал «измен и новых чувствований» («Элегия», 1829).

Что без страданий жизнь поэта
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот;
Он покупает неба звуки, —
Он даром славы не берет.

Так сильна в Лермонтове «жажда бытия». И временами автор «Ангела» не решается променять землю на небо.

В «Молитве» 1829 г. мятежный юноша просит Всесильного не карать его за то, что он любит «мрак земли могильный с ее страстями», что редко в душу входит живых речей Его струя, за то, что часто не Богу молится он «звучком грешных песен», и ум «в заблуждени» бродит далеко от Него. Здесь мы слышим еще покаянный тон. Но замечательно, что тут же поэт дает своему богоотступничеству такое объяснение, которое служит вместе с тем и оправданием. Чтобы вполне обратиться к Богу, ему пришлось бы подавить в себе «лаву вдохновения» и «дикие волнения» души, погасить «сей чудный пламень — всесжигающий костер», обратить «сердце в камень», остановить «голодный взор», т. е. духовно оскотить себя. И стихотворение заканчивается характерными словами:

От страшной жажды песнопенья
Пускай, Творец, освобожусь, —
Тогда на *тесный* путь спасенья
К тебе я снова обращусь.

Жажда песнопенья то же, что жажда бытия. Одно невысказано без другого, — так думает молодой Лермонтов. В земном он ищет удовлетворенья для сердца и воли, в земном он черпает и вдохновенье.

Взлелеянный на лоне вдохновенья,
С деятельной и пылкой душой,
Я не пленен небесной красотой,
Но я ищу земного упоенья, —

признается поэт другу в том же 1829 г. («К другу»). Он знает, что толпа людей, будучи «игралищем и рока, и страстей», стремится «к одной святой, неизъяснимой цели».

И я к высокому, в порыве дум живых,
И я душой летел во дни былые,
Но мне милей страдания земные —
Я к ним привык и не оставлю их!...

Эти страдания юного сердца больше всего вызывались чувством любви, в котором по преимуществу сосредоточивалась его эмоциональная жизнь. Акт любви всегда сообщает особенную интенсивность функциям организма, напрягает и расширяет бы-

тие, приобщая человека к миру других людей; любовь — лучший цвет жизни, ее высшая краса; любовь — сладкая отрава, источник счастья и мук. И поэт не хочет расстаться с нею даже по смерти; как бы вторя мотивам народной песни, он готов перенести свою земную любовь в загробную жизнь. Но не так, как благочестивый и мечтательный автор «Теона и Эсхина»¹⁷. В стихотворении «Земля и небо» (1831) Лермонтов рассуждает:

Как землю нам больше небес не любить?
 Нам небесное счастье темно,
 Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
 Но мы знаем, какое оно.

 Страшна в настоящем бывает душе
 Грядущего темная даль, —
 Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
 Но с миром расстаться нам жаль.
 Что во власти у нас, то приятнее нам;
 Хоть мы ищем другого порой,
 Но в час расставанья мы видим ясней,
 Как оно породнилось с душой.

Если бы «в раю, на третьем небе» поэт встретил образ «девы небесной», то, конечно, ее небесная красота пленила бы его душу. «И я б в тот миг (не утаю) забыл о радости земной». Но —

Не для земли ты создана,
 И я могу ль тебя любить?
 Другая женщина должна
 Надежды юноши манить.
 Ты превосходней, чем она,
 Но так мила не можешь быть!
 (*«К деве небесной», 1831*).

«Есть рай небесный — звезды говорят», — припоминает поэт-звездопоклонник по случаю смерти своего отца («Я видел тень блаженства», 1831). Но тотчас же у него рождается скептический вопрос: «Но где же? вот вопрос, и в нем-то яд. Он сделал то, что в женском сердце я хотел сыскать отраду бытия».

Ты говоришь: есть жизнь другая,
 И смело веришь ей... но я?...

еще раз спрашивает себя поэт в стихотворении 1832 г. («Слова разлуки повторяя»). «Где бы ни был этот мир святой», для Лермонтова довольно одной жизни и именно земной.

Меня раздавит эта вечность,
Мне страшно *здесь* не отдохнуть.

Лермонтов не ждет от небес чуда: для него взгляд любимой девушки «дороже будет до конца небесных всех наград» («Вечер», 1831). Пусть тут же он называет себя «ничтожным глупцом», но преодолеть себя он не может. Когда он станет «безжизненным, холодным мертвецом», и дух его «утонет в бездне бесконечной», — «в сердце опустелом» все же сохранится «мысль о ней», которую он любил «так пламенно и так чистосердечно». («Смерть», 1830).

Люблю мучения земли
И этот образ... Он за мною
В могилу силится бежать,
Туда, где обещал мне дать
Ты (Творец) место к вечному покою.
Но чувствую, — покоя нет
И там, и там его не будет.

(«1830. Мая, 16 числа»)

В посвящении к «Ангелу Смерти» (1831) поэт выражает надежду, что предсмертный поцелуй любимой девушки будет «залогом близкого свиданья в стране любви, в стране другой». Конечно, странно было бы в этих и подобных стихотворениях искать определенных представлений Лермонтова о загробном мире и вообще выдержанного религиозного мирозерцания*. Как в его ночных грезах, не исключая знаменитого «Ангела», так и здесь — перед нами больше поэтические образы и настроения, чем идеи и взгляды.

* В другом стихотворении того же 1830 г., под тем же заглавием «Смерть» поэт также собирается «домой», «туда», но рисует себе это «туда» местом, «где будущего нет, ни прошлого, ни вечности, ни лет; где нет ни ожиданий, ни страстей, ни горьких слез, ни славы, ни честей; где вспоминанье спит глубоким сном, и сердце, в тесном доме гробовом, не чувствует, что червь его грызет». В данную минуту поэту, усталому «от земных забот», так хочется уйти подальше от людей и жизни, что он предпочитает навсегда забыть все земное и, в частности, «дев коварную любовь» (ср. стихотворение 1832 г. «Что толку жить!»).

Разделяя обычные христианские воззрения, он постоянно переходит от веры к сомнению и наоборот; здесь — тревожная смена чувств, яркие искры, отлетающие от кремня — сердца, при столкновении с полярными стихиями земли и неба. Юноше, если он не позирует и не грезит, земля и земная любовь все же — дорожке рая. В стихотворениях 1829–1830 гг. Лермонтов не раз представляет себя мертвецом, в груди которого по-прежнему пылает страстная любовь («Письмо», 1829 г., «Когда последнее мгновенье», 1830 г., «Настанет день», 1830 г. Ср. также стихотворение 1831 г.: «Послушай: быть может, когда мы покинем»). Как девушка, насильно заключенная в обитель, плачет и тоскует, так и сердце поэта бьется одним чувством — чувством любви к деве.

Смерть и бессмертье,
Жизнь и погибель
И деве, и сердцу — ничто:
У сердца
И девы
Одно лишь страданье, один лишь предмет —
Ему счастья надо, ей надобен свет.
(«Песня», 1831)

Замечательно, что самое кладбище способно внушать поэту все те же думы о жизни, а не о смерти. «Там крест к кресту челом нагнулся, будто любит, будто сон земных страстей узнал в сем месте он... Вкруг тихо, сладко все, как мысль о ней!» («Кладбище», 1830). «Премудрой мыслию» поэт вникал «в песни ада, в песни рая», и все же на земле из уст прекрасной женщины ему удавалось слышать такие «обольстительные звуки», каких нигде он не слышал. («Бартеневой», 1830). Есть и на земле «сладкие звуки», которые заставляют поэта забывать «вечность, небо, землю, самого себя».

И в душе они опять рождают
Сны веселых лет,
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне...

И опять безумно упиваясь
 Ядом прежних дней,
 И опять я в мыслях полагаюсь
 На слова людей.

(«Звуки», 1830)

(Ср. «Звуки и взор» 1831). Человеку знакома чудная песня небес, но она «мгновенна».

Немудрено:
 Понятье о небесном нам дано:
 Но слишком для земли нас создал Бог,
 Чтоб кто-нибудь ее запомнить мог.

(«Литвинка», 1830)

Так выражалась у Лермонтова тяга к земле, воля к жизни. Тут — вторая ипостась его психической личности.

Мотивы земли непрерывно раздаются в длинном ряде лирических стихотворений Лермонтова и во множестве других произведений первого периода, которые, несмотря на их эпическую или драматическую форму, остаются глубоко субъективными.

Показательны в этом отношении уже сюжеты самых ранних произведений Лермонтова. Полное собрание его сочинений начинается простым и правдивым описанием осени («Осень», 1828), насмешкой над Эротом («Заблуждение Купидона», 1828), грустными мечтами о «последней любви», о «ржавом предков мече с задумчивой цевницей» («Цевница», 1828), размышлениями о творческом акте, когда поэт изливает свою душу, звуком громкой лиры чаруя свет, «и в тишине поет, забывшись в райском сне, вас, вас, души его кумиры» («Поэт», 1828). Кумиры эти для отрока и юноши — или девы, или вольные люди. Большая часть произведений Лермонтова первого периода — гимн страсти, свободе, молодости и жизни. Пусть в посвящении к I очерку «Демона» (1829 г.) он уверяет, что его жизнь скучна, «как скучен день осенний», — молодая энергия неудержимо прорывается сквозь все осенние тона, и стих Лермонтова сверкает жемчужной пеной сильной и красивой юности. Его творческую фантазию на первых же порах населяют «байронические» образы черкесов, корсаров, преступников, «кавказских пленников», ге-

роев «Джюлио» (1830), «Литвинки» (1830), «Исповеди» (1830), «Каллы» (1831), «Аула Бастунджи», «Измаила-Бея» (1832), повести «Вадим» (1831–32), драм «Испанцы» (1830), «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831), разнообразных «сынов вольности», включая сюда и новгородского Вадима, и французского императора Наполеона. Для нас безразлично, откуда зашли к нему эти образы, от Пушкина, от Байрона или еще откуда-нибудь. Он сжился с ними; они стали его собственными созданиями. Поучительно в этом отношении сравнить хотя бы его «Корсара» с «Шильонским узником» Жуковского и «Братьями разбойниками» Пушкина, т. е. с произведениями, которые послужили для Лермонтова прототипом. В поэмах Жуковского и отчасти Пушкина мы слышим лишь о смерти и страданиях; герой Жуковского даже примиряется и свыкается с тюрьмой. А Лермонтов придал своему герою буйную отвагу и наполнил поэму приключениями и подвигами. Молодой поэт грезит о войне («Война», 1829), о морских или, по крайней мере, волжских бурях («Моряк», 1832), о гордых детях рока, которые смело бросают вызов не только людям, но и небу. Каждый из них любит рассказывать загадочную повесть своей души, любит «исповедь», подчеркивая всякий раз, что это — именно исповедь, а не раскаяние. Даже дева, посвятившая свою жизнь «пылкой страсти возделенью», пришла к «попу» затем, чтоб «исповедать грех сердечный», а не каяться.

Не хочу я пред Небесным
О спасеньи слезы лить
Иль спокойствием чудесным
Душу грешную омыть.
Я спешу перед тобою
Исповедать жизнь мою,
Чтоб не умертвить с собою
Все, что в жизни я люблю!

(«Покаяние», 1829)

Тем большую непреклонность проявляют «байронические» герои, в своих «исповедях» повторяя один другого. Обычно в темнице, в монастыре или другой какой-нибудь неволе герой томится по свободе, по «воле-волюшке», и выше этого земного счастья не знает ничего. Вот, в монастырской тюрьме сидит «отшельник молодой, испанец родом и душой». Его могила не страшит: «там, говорят, страданье спит в холодной вечной тишине», но он молод,

любит жизнь, и ему жаль расстаться с нею. «Пусть монастырский ваш закон рукою неба утвержден, — говорит он седому старцу, — но в этом сердце есть другой, ему не менее святой... Ты позабыл, что седина меж этих кудрей не видна, что пламень в сердце молодом не остудишь мольбой, постом». Закон сердца для отшельника выше всего; его бурное сердце внимает «голосу любви». Ее «небесный лик» — дороже земли и рая.

Я о спасенье не молюсь,
 Небес и ада не боюсь.
 Пусть вечно мучусь: не беда!
 Ведь с ней не встречу никогда!

 И если б рай передо мной
 Открыт был властью неземной,
 Клянусь, я прежде, чем вступил,
 У врат священных бы спросил,
 Найду ли там, среди святых,
 Погибший рай надежд моих?

 Что без нее земля и рай?
 Пустые, звонкие слова,
 Блестящий храм без божества.

 О, старец! что такое рай?

И юноша не открыл старцу своей дорогой и гибельной тайны — любви к прекрасной монахине («Исповедь», 1830). Та же ситуация и те же кощунственные речи почти с буквальной точностью повторяются потом — в «Боярине Орше» (1835–6) и в «Любви мертвеца» (1840).

Приготовляясь к подвигу мести за родину, кн. Мстислав после трехнощной молитвы так характеризует свое отношение к небу и земле:

На звезды устремлял я часто взор
 И на луну, небес ночных убор,
 Но чувствовал, что не для них родился:
 И небо не любил, хотя дивился
 Пространству без начала и конца,
 Завидуя судьбе сего Творца*.

* Черновой вариант: «Я не искал в нем рая, но Творца».

Но, потеряв отчизну и свободу,
Я вдруг нашел себя; в себе одном
Нашел спасенье целому народу,
И утонул деятельным умом
В единой мысли, может быть, напрасной
И бесполезной для страны родной,
Но, как надежда, чистой и прекрасной,
Как вольность, сильной и святой!..

(«Отрывок», 1830:
«Три ночи я провел без сна»).

Перед нами — боевой, протестующий романтизм, не приемлющий божественной нирваны небес. Земные мотивы этого романтизма можно назвать *органическими* мотивами лермонтовской поэзии, потому что за ними стоит не только психология поэта, но, если хотите, и его физиология.

Земля и небо в психологии и творчестве Лермонтова находились в таком соотношении, что внутренняя борьба была неизбежна. Антитеза земли и неба превращалась для него в драматическую коллизию, порождала тяжелую рефлексию, которая требовала примиряющего исхода в каком-нибудь синтезе. Жизнь мучительна, когда разладилась «музыка сердца»¹⁸.

Со стороны людям кажется, что его разум — болен, ослеплен «желаньем вздорным». Но сам он, глубоко погружившись в свое сердце, нашел, что его ум «не по пустякам к чему-то тайному стремился»¹⁹,

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

Но беда в том, что от колыбели его «грызет» пылкий и суровый нрав («Н. Ф. И...вой», 1830). Беда в том, что в нем сильна «с небом гордая вражда»²⁰.

В длинном стихотворении «1831 г. июня 11 дня» поэт делает интересную попытку разобраться в своем запутанном душевном состоянии. Кто он? что он? каковы его отношения к земному и небесному?

Его душа с детских лет «чудесного искала». Часто силой мысли «в краткий час» он «жил века и жизнь иную, и о земле позабывал». Фантазия создавала образы, которые «не походили на существ земных», в которых все было «ад иль небо». Любуясь величавой «пустыней» или вершинами диких гор в часы ночи, он постигает «гармонию вселенной»; в его уме рождается «мысль о вечности». «Кто близ небес, тот не сражен земным». Но земное властно чарует его: известность, слава*, любовь; хочется жить и действовать. «Я вижу, что любить как я — порок, и вижу... я слабей любить не мог», — говорит поэт: «...Я не могу любовь определить, но это страсть сильнейшая! Любить — необходимость мне, и я любил всем напряжением душевных сил». Много горя приготовила ему жизнь, но «гордая душа» все вынесет: «Судьба ее так скоро не убьет, а лишь взбунтует». «С такой душой ты бог или злодей!» — восклицает автор.

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

Такого состояния не знают ни ангел, ни демон: «в одном все чисто, а в другом все зло». Человек же обречен на «*сумерки души*»; в его душе часто царит «меж радостью и горем полусвет»; «жизнь ненавистна, но и смерть страшна»**. Трудно, заканчивает поэт, перенести на бумагу картину своего душевного состояния: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена, когда свободна как игра детей, как арфы звук в молчании ночей». Тем не менее Лермонтов стремится объективировать эти «сумерки души» — порождение демона-искусителя.

В прекрасном мире — жертва тайных мук,
В созвучии вселенной — ложный звук,
Она (т. е. душа человека) встречает блеск природы всей,
Как встретил бы улыбку палачей
Приговоренный к казни...
.....
Есть демон — сокрушитель благ земных.

* «К чему ищу так славы я?» — говорит Лермонтов в стихотворении «Слава» (1831): «Известно, в славе нет блаженства; но хочет все душа моя во всем дойти до совершенства».

** Ср. то же в конце «Джулио», 1830, в строфе XVII «Литвинки», 1830; в «Ночи II», 1830 г. также: «страшный полусвет, меж радостью и горестью средина».

Он радость нам дарит на краткий миг,
Чтобы удар судьбы сразил скорей;
Враг истины, враг неба и людей,
Наш слабый дух ожесточает он,
Пока страданья не умчат, как сон,
Все, что мы в жизни ценим только раз,—
Все, что ему еще завидно в нас.

(«Литвинка», 1830)

Неслучайно у Лермонтова оказалось больше близости к демону, чем к ангелам. Среди людей он чувствует себя одиноким, «как царь воздушный» («Одиночество», 1830). «Живу, как неба властелин, в прекрасном мире, но один!» («Стансы», 1831). Земля и небо равно далеки от него. И звуки монастырского колокола он полюбил за то, что «всегда один, высокой башни мрачный властелин, он возвещает миру все, но сам, сам чужд всему — земле и небесам!» («Кто в утро зимнее», 1831). «Мир земной мне тесен, к Тебе ж проникнуть я боюсь», — говорит поэт Всесильному («Молитва», 1829). В кошмарном сне («Смерть», 1830) он понял роковую судьбу человека, обреченного на земные муки. Ему чудится, что он умер, и грудь волнуется «последнее сомненье».

Я не мог
Понять, как можно чувствовать блаженство
Иль горькие страданья далеко
От той земли, где в первый раз я понял,
Что я живу, что жизнь моя безбрежна;
Где жадно я искал самопознания,
Где столько я любил и потерял, —
Любил согласно с этим бранным телом,
Без коего любви не понимал я.

Но вдруг он «душой забылся» и был перенесен в иной мир, где не было «предметов земных». И что же?

Все было мне так ясно и понятно,
И ни о чем себя не вопрошал я,
Как будто бы вернулся я туда,
Где долго жил, где все известно мне;
И лишь едва чувствительная тягость
В моем полете мне напоминала
Мое земное, краткое изгнание²¹.

Вот думы, из которых психологически родился мотив «Ангела» (1831). Земля — изгнание; небо — родина. Неизвестная рука с великим шумом развернула книгу, в которой кровавыми словами был начертан «ужасный жребий» человека: «Бесплотный дух, иди и возвратись на землю!..» Он принужден был снова вернуться на землю, чтобы разделить страдания людей (ср. стихотворение 1830 г. «Когда последнее мгновенье»). Увидев собственное тело, превращенное в прах, поэт изрек «дикие проклятья» на отца и мать, на всех людей, возроптал на Творца и «хотел изречь хулы на небо, хотел сказать»... Но голос его замер, и он проснулся.

Так постепенно все уменьшается и уменьшается расстояние между поэтом и демоном. Если Горбач-Вадим (1831–32) казался «демоном, но не человеком», то и сам поэт в небольшом стихотворении 1830 г. с полной определенностью говорит о себе:

Я не для ангелов и рая
 Всесильным Богом сотворен;
 Но для чего живу, страдаю,—
 Про это больше знает Он.
 Как демон мой, я зла избранник,
 Как демон, с гордою душой
 Я меж людей беспечный странник,
 Для мира и небес чужой.
 Прочти, мою с его судьбою
 Воспоминанием сравни
 И верь безжалостной душою,
 Что мы на свете с ним одни.

Нам остается только последовать совету автора, перечитать повесть об его демоне и убедиться в существовании родства между поэтом и созданием его фантазии — демоном.

Демонов знали и изображали многие другие поэты. У Лермонтова *свой* демон (сатира «Пир Асмодея», 1830, — не в счет). В наиболее примитивной трактовке его демон не более, как «собрание зол»; сидит он, унылый и мрачный, на недвижном троне где-то на земле, «меж листьев желтых, облетевших», а не то носится «меж дымных облаков» («Мой демон», 1829). В стихотворении 1831 г. под тем же заглавием характеристика демона уже осложнена новыми чертами. По-прежнему «собрание зол», демон, летает «меж темных облаков», а на землю спускается лишь для того, чтобы творить зло и убивать веру в жизнь. Демон — неизменный спутник поэта.

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

И, действительно, связь с демоном окажется для Лермонтова необыкновенно длительной и роковой. В течение ряда лет поэт напрягает свои творческие силы, чтобы разгадать своего демона и воплотить его в художественном образе. Таким путем он надеялся приблизиться к самопознанию и, следовательно, к познанию мира. Образ демона — точка соприкосновения двух сфер: неба и земли. Бог и ангелы слишком далеки от человека, слишком совершенны и абстрактны, чтобы человеку возможно было сделать их объектом своих наблюдений и творчества; они — предмет веры и сладких помыслов в часы тихой ночи. А демон — постоянно тут, с человеком и в человеке. Разве не демон — та, к которой обращено следующее стихотворение 1830 г.:

Как дух отчаянья и зла,
Мою ты душу обняла.
О, для чего тебе нельзя
Ее совсем взять у меня?
Моя душа — твой вечный храм,
Как божество, твой образ там:
Не от небес, лишь от него
Я жду спасенья своего.

Демонское начало живет во всех сильных людях; чувствует его в себе и Лермонтов. Демон, в сущности, решает ту же проблему о небе и земле, какая занимает Лермонтова и его поколение. Можно ли ужиться с небом? возможно ли счастье на земле? — вот о чем говорит нам история демона. Опыт демона поучителен и для людей. Без преувеличения можно сказать, что история демона, над которой так долго работал Лермонтов, является в значительной степени его собственной исповедью.

Первый очерк «Демона», относящийся еще к 1829 г., сопровождается двумя посвящениями. Из них мы узнаем, что сердце

поэта еще бьется «высоким»; «в душе горят, хотя безвестные, лучи небесного огня». Но жизнь скучна и пасмурна, как день осенний; сторона «светлых вдохновений» давно забыта поэтом.

Среди людей скучаю я,
Мне впечатление не ново...
И вот печальные мечты,
Плоды душевной пустоты.

Демону (берем пока первые три очерка: 1829, 1830 и 1831 гг.) и предстоит воплотить собою этот разрыв поэта с страной светлых вдохновений, печаль и пустоту его души. Психология демона всецело определяется тем, что он — между небом и землей. Он — «дух изгнания»; «блистающий Сион» оставил он вместе с «гордым сатанюю». Хотя порой его тревожат «лучших дней воспоминанья», дух гордыни — нежелание быть рабом даже перед престолом Всевышнего, — не умирает в душе демона, названного однажды «молодым». «И слишком горд я, чтоб просить у Бога вашего прощенья», — говорит он монахине. От него, как и от мятежных сынов земли, которых изображал Лермонтов, можно услышать не покаяние, а лишь исповедь. Он не изменит своей гордости и внутренней свободе, как бы ни были сильны его страдания: «Я полюбил мои мученья и не могу их разлюбить». Демон Лермонтова носит постоянный эпитет «печальный»; «угрюмо жизнь его текла, как жизнь развалин»; всегда один бродит он среди миров, не смешиваясь «с толпою грозной злых духов»; «боясь лучей, бежал он тьму»; он «душой измученною болен». Эти душевные муки демона делают его человечным, приближают его к человеку. Он несет гибель людям, но делает это не с спокойной уверенностью сатаны: он отравлен ядом рефлексии и стоит по ту сторону добра и зла («не зная ни добра, ни зла»). Пусть в момент своей роковой клятвы он обещал не знать любви и добра: это было в минуту борьбы с небом, но любовь доступна его сердцу. Сюжет, разработанный Лермонтовым в первых двух очерках (третий только начат), всецело построен на идее возможного возрождения демона через любовь. Как сам автор (ср. стихотворения «Звуки», 1830 г., и «Звуки и взор», 1831), демон «нарушил клятвы роковые», познав прелесть земных звуков и любви. Если бы не вмешательство ангела, который снова вызвал в демоне «мщенье, ненависть и злобу», — любовь могла бы воскресить «духа изгнания». «Любить он может... может... И в самом деле любит он», — уверяет автор. Влюбленный демон удаляется

«от силы адской» и начинает творить добро людям (путнику освещает дорогу, охраняет пришлеца). И когда это святое чувство было загублено в нем вспышкой злобы, вызванной ангелом, поэт простодушно замечает:

Как жалко! он уже хотел
На путь спасенья возвратиться,
Забыть толпу недобрых дел,
Позволить сердцу оживиться,
Творцу природы, может быть,
Внушил бы демон сожаленье,
И благодатное прощенье
Ему б случилось получить.

Понятно после этого, почему в финальной сцене поэт дал демону право «улыбкой горькой» упрекнуть «посла потерянного рая». Победенный «искуситель-гений» внутренне торжествует победу.

В родстве с демоном находится Азраил с его неудачной любовью к земной деве. Поэма о нем относится к 1831 г., когда писался третий очерк «Демона» и «Ангел». «Полуземной, полунебесный», «изгнанник, существо сильное и побежденное», не ангел и не демон, — Азраил наказан бессмертьем и любовью ко «всему мгновенному». В его «надменном и полном огня» сердце вспыхнула земная любовь. Как страстный любовник, ожидает он свидания с девой и утешает себя надеждой, что, когда он раскроет перед ней свою душу, покажет ей «мир и вечность», — она поймет его мечты, поймет, как велик он и жалок, уронит над ним слезу и «смягчит Творца молитвой молодой». Как святыню, будет он беречь воспоминание об этом мгновении и не откажется от этого счастья, хотя бы на него восстал «весь ад». Дева, по желанию матери, предпочла выйти замуж за «славного воина», шлем которого «блестит как жар» и меч опаснее молнии. Хорошо, по крайней мере, то, что она попросила Азраила рассказать свою повесть, и мы узнали, какой образ неземного существа грезился в это время Лермонтову. «Когда еще ряды светил земли не знали меж собой», Азраил уже существовал, «смотрел глазами и душой, молился, действовал, любил». Он был наделен великой властью, «летал как мысль, куда хотел», но не был ангелом. Часто видал он ангелов, внимал их громким песням и завидовал их безмятежному блаженству: «Их светлый ум безвестной цели не искал, любовью грешной не страдал, не знал пристрастия к вещам, — он весь был отдан небесам». Азраил же страстно искал, «чего, быть

может, нет» — творенье, сходное с ним «хотя бы мукою одной». Не человека ли? И возроптал он на Бога, который дал ему душу «бессмертную, может быть», способность верить и любить, но сделал его «игрушкой», глупцом, осужденным гоняться за пустым призраком. Бог не любит ропота. Наказание обрушилось на его главу; его постигло то, «что лишь с возвышенным умом и с непреклонною душой изведать велено судьбой». «За безумный сон, за миг» Азраил «столетьями наказан»; рука Творца раздробила его звезду, и ему не было пристанища. Когда народилась земля, он стал жить меж людей и, «бессмертный, смертную» полюбил.

Когда же род людей пройдет
И землю вечность разобьет, —
Услышав грозную трубу,
Я в новый удалюся мир,
И стану там, как прежде сир,
Свою оплакивать судьбу, —

заканчивает Азраил свою чудную повесть. Ничего хорошего не ждет он для себя от «нового мира», который сменит землю, а теперь, готовый верить, что дева любит его, на миг он чувствует себя счастливым:

Мой ум светлей отныне стал,
И признаюсь, лишь в этот час
Я умереть бы не желал.

Демон и Азраил на небе не нашли сочувственного понимания своих тревог, а встретили одну суровую жестокость; «несправедливый» приговор небесного абсолютизма обрек их на мучительное одиночество; только любовь могла бы вывести их из этого состояния, приобщить их к счастью людей, но Азраила обманула непрочная любовь девы, а счастьем демона помешал ангел, который «весь был отдан небесам». Потребность их сердца не была удовлетворена, и они не могли с небом примириться.

Некогда Ангел смерти способен был проникаться жалостью к людям и самовольно одухотворял их брненное тело. В поэме «Ангел смерти» этот поступок ангела прошел безнаказанно. Но, видимо, не всегда бывало так. В повести «Вадим» (1831–32) Ольга сравнивается с ангелом, «изгнанным из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». И Демон и Азраил наделены отчасти функциями ангелов смерти. Не отсюда ли и их особое влечение к людям? не под-

верглись ли они изгнанию отчасти и за свою слишком сильную любовь к человечеству, за любовь ко «всему мгновенному»? За пределами ясного сознания поэта происходит какая-то контаминация родственных образов.

Читатель в сомнении, не на стороне ли «духа гордости и отверженья» находится сам Лермонтов и не осуждает ли он небесный и ангельский ригоризм. Небо не отвергнуто, но брошена тень на мир, где в сущности нет полной гармонии и абсолютного мира, где не терпят гордых, независимых натур, где требуют слепой покорности и незнания. Демон не захотел райского блаженства; не могла бы примириться с требованиями неба и мятежная душа Лермонтова. Напрасно думает он подавить в себе «любовь безбрежную»: «влеченье души нельзя нам побеждать»; поэт убедился, что его краткий покой — «лишь глас залетный херувима над сонной демонов толпой» («К себе», 1831). В своем отношении к любимой девушке он примеряет позу демона и, обращаясь к ней, повторяет речи духа-искусителя:

Послушай: быть может, когда мы покинем
 Навек этот мир, где душою так стынем;
 Быть может, в стране, где не знают обману, —
 Ты ангелом будешь, я демоном стану.
 Клянися тогда позабыть, дорогая,
 Для прежнего друга все счастье рая?
 Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
 Тебе будет раем — а ты мне вселенной.

(«Послушай», 1831)*

А в одном из посвящений ко II очерку «Демона» (в акад. издании, II, 413) уже прямо применяет к себе и своей «Мадонне» повесть о демоне и деве:

Как демон хладный и суровый,
 Я в мире веселился злом;
 Обманы были мне не новы,
 И яд был на сердце моем.
 Теперь, как мрачный этот гений,
 Я близ тебя опять воскрес
 Для непорочных наслаждений,
 И для надежд, и для небес.

* «Ты для меня была, как счастье рая для демона, изгнанника небес», — говорит Лермонтов любимой девушке («Измученный тоскою», 1830).

Автор «Ангела» одновременно (1831) работает над «Демоном» и пишет свои стихотворения: «Поток» и «Земля и небо». Это — существенный факт. Власть земли вместе с демонизмом и «сверхчеловечеством» удачно борется с властью неба, с святыми грезами об ангельском мире, потому что в мотивах первой категории сказывается наиболее сильная сторона его психологии, потому что их источником является не фантазия с ее изменчивыми призраками, а сердце, воля и ум (Ср. «Исповедь», 1831 г.: «Я верю»). Как демон, Лермонтов пока между небом и землей и, естественно, ближе к земле, чем к небу. Его «дом» — «везде, где есть небесный свод».

До самых звезд он кровлей достигает,
И от одной стены к другой —
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой*.

В сердце человека есть «святое вечности зерно» — «чувство правды», которое стремится «в краткий миг» обнять «пространство без границ, течение века». Для этого чувства и построен Всемогущим «прекрасный дом».

И осужден страдать я долго в нем,
И в нем лишь буду я спокоен.
(«Мой дом», 1830)**

Смысл земной жизни начинает раскрываться: он — в выявлении человеком его божественной сущности, в осуществлении чувства правды, в исканиях человека и в полноте земного бытия. Религиозно-философская идея оправдания человека вложена Лермонтовым в следующее стихотворение 1831 г.:

* Выражение «измеряет душой» мы понимаем как стилистический эквивалент выражения «обнимает душой» и не видим основания вкладывать в него мистический смысл, связывая с моментом, когда ангел нес душу с неба на землю. Об Ангеле смерти говорится, что он «может взором измерять лета, века и даже вечность» (1831). То же значение имеют и слова в поэме «Сашка» (1836), что между светилами и землей «есть путь, давно измеренный душой».

** А. Н. Веселовский указывает, что тема этого стихотворения «взята из Гамольда» Байрона («Зап. влияние», изд. 4-е, 194, прим. 1-е).

Когда б в покорности незнания
Нас жить Создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил.
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться;
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства, —
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать*.

«На небе иль в другой пустыне», но есть такое место, «где любовь предстанет нам, как ангел нежный». В душе, «где все земное», живет святое чувство — «надежда, бог грядущих дней» (ср. во втором очерке «Демона» 1830 г., «песнь монахини»). Так санкционированы мятежные порывы души человеческой: они — от Бога. Так пока разрешалась дилемма — земля или небо. Просвет уже виден.

III

Второй период, обнимающий два-три года пребывания Лермонтова в военной школе, отмечен рядом эксцессов, когда плоть и молодая страсть бурно проявляли себя, когда чувство переходило уже в чувственность. Поэт низко опустился к земле и отдал ей обильную дань в таких произведениях, как «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша» (1833–1834 гг.). Если забыть об этической оценке этих произведений, то им следует приписать важное значение в эволюции лермонтовского творчества. Как шуточные и эротические повести других поэтов (напр., того же Пушкина), фривольные поэмы Лермонтова вносили в его поэзию струю простоты и жизненности, черты, которых так недоставало «романтическим» поэмам Лермонтова и его современников. Припоминается здесь, что такие люди, как Белинский, склонны были в плотской любви и даже в оргиях разврата видеть серьезное противоядие беспочвенному, худосочному идеализму. Земное начало явно торжествовало в душе Лермонтова, когда он писал какой-нибудь «Петергофский праздник». Теперь он обидно высмеял и свою любимицу-луну: круглая и белая, она показалась ему

* Мистики (напр., С. Мартен) также любили аргумент, что самая наличность стремления уже доказывает существование объекта стремления. Но нет никакого основания предполагать для Лермонтова мистический источник.

«блином со сметаной», «видно, там, на небесах — масленица вечно!» («Посреди небесных тел», 1833–4). Такое настроение было подстать военной среде, в которую вошел тогда поэт. Однако это не мешало ему в прежних тонах воспевать жизнь «свободных сынов» любимого Кавказа: «Хаджи Абрек» (1833–1834) — прямое продолжение старых кавказских мотивов. Гордые порывы воли и высокие помыслы души не были забыты и теперь. К 1833 г. относится IV очерк «Демона», так же непосредственно примыкающий к трем предыдущим, как «Хаджи Абрек» к «Измаилу-Бею». Вторая редакция «Демона» (наиболее полная из ранних) получила теперь дальнейшую разработку, но концепция осталась прежней. Заметно усилены, во-первых, элемент чувственности в любви демона к монахини и, во-вторых, богоборчество демона. Монахиня младая была «мила, как первый херувим, как звезды первые творенья», но поэт на этот раз долго останавливается на обаятельности ее физической красоты:

Клянусь святыней гробовой,
 Лучом заката и востока,
 Властитель Персии златой
 И ни единый царь земной
 Не целовал такого ока.
 Гаремов брызжущий фонтан
 Ни разу, летнею порою,
 Своей алмазною росой
 Не обмывал подобный стан,

и пр.

Соблазнительные речи демона в большей степени, чем прежде, дышат жгучей страстью и блещут пестрой красотой восточных образов, которые потом, в окончательной редакции, получают еще более тонкую чеканку. Демон-искуситель старается внушить деве те же чувства к Богу, какие питает он сам. Бог «занят небом, не землей», говорит он... «И что такое жизнь святая перед минутою любви? Моя беспечная подруга, ты будешь разделять со мной века бессмертного досуга и власть над бедною землей, где носит все печать презренья, где меж людей с давнишних лет ни настоящего мученья, ни счастья без обмана нет. Благословишь ты нашу долю, не будешь на нее роптать и не захочешь грусть и волю за рабство тихое отдать». Демон живет «один меж небом и землей, как царь с развенчанной главой». Независимая вольность демона по душе Лермонтову. Когда «беглец эдема» пролетал над морем, поэт не упустил случая в лирическом отступлении воспеть его «гордые волны».

Как я люблю с давнишних пор
Следить их буйные движенья
И толковать их разговор,
Живой и полный выраженья;
Люблю упорный этот бой
С суровым небом и землей;
Люблю беспечность их свободы,
Цепей не знавшей никогда,
и т.д.

Как не узнать в этих словах вольнолюбивые порывы автора «Паруса», равно как и в том, что демон, встретив себе соперника в «ангеле мирном», опять «посла потерянного рая улыбкой горькой упрекнул!»

Поэт продолжает тяготиться своим бытием. «И тьмой и холодом объята душа усталая моя», — говорит он («Гляжу на будущность с боязнью», 1837): «Как ранний плод, лишенный сока, она увяла в бурях рока под знойным солнцем бытия». Но душевная энергия не исчерпана: уже готовый начать «жизнь другую», он все же вопрошает:

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

Необходимо продолжать решение той же проблемы о назначении жизни или, иначе, об отношении человека к Богу, земли к небу. Нужно продумать до конца мотив «Демона».

Окончательная редакция «Демона», которую проф. Висковатов относил к 1840–1841 гг. и которую редактор академического издания, проф. Д. И. Абрамович, считает не позже 1839 г. (II, 486), показывает нам, в каком направлении стала видоизменяться у Лермонтова проблема земли и неба в течение третьего и последнего периода (с середины 30-х гг.). Излюбленный сюжет разработан теперь с такой художественной полнотой и поэтическим блеском, что «Демон» бесспорно остается одним из лучших перлов в венке

Лермонтова и не перестает восхищать нас своими неувядающими красотами. В изящной рамке Кавказа стоят перед нами во всей пластической выразительности образы Демона и Тамары, и чувствуется, как много интимных дум вложил автор в свою величавую поэму.

«Печальный Демон, дух изгнания», некогда был чистым херувимом. Отверженный небом, он стал владыкой зла, но разочарование, холодная пустота души, рефлексия и тоска резко отличают его от других духов зла. Недаром он живет врозь от «изгнанников, себе подобных»; «прежними друзьями я был отвержен», — говорит Демон. Демон — одиночек. Он не «ангел-небожитель», но и не «ада дух ужасный»: «порочный мученик», он был похож «на вечер ясный: ни день ни ночь, ни мрак ни свет»! Значит, по-прежнему Демон — воплощение сумерек души. С большей ясностью, чем раньше, автор приписывает своему демону стремление к познанию и свободе: он «царь познания и свободы»; ему дано «все знать, все чувствовать, все видеть»; еще в эдеме, «познания жадный, он следил кочующие караваны в пространстве брошенных светил», и Тамаре он обещает открыть «пучину гордого познания». Его вражда к Богу не принимает формы полного отказа услышать от Него слова прощения; он клянется «вечной правды торжеством»*; он верит, что за гробом людей «ждет правый суд»; в утешение Тамаре, оплакивающей своего жениха, он сам напоминает о «райской стороне» и «райских напевах»; в своих чарующе-нежных речах он не говорит о жизни в аду, а обещает Тамаре божественно-поэтическую жизнь «царицы мира». Как и в ранних редакциях, любовь к Тамаре могла бы возродить Демона: «и вновь постигнул он святыню любви, добра и красоты». Небесные ангелы — «бесстрастны»; они — его недремлющие враги. А Тамара — воплощение земной красоты и «земной святыни»; для Демона — она «ангел земной». Она знает страсть или может ее знать; под влиянием Демона ее сердце стало «полным гордыни». Демон ищет ее страстной, земной любви.

Лишь только я тебя увидел,
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою, —
Я позавидовал невольно
Неполной радости земной:

* Ср. в «Моем доме» (1830) — «чувство правды», «святое вечности зерно».

Не жить, как ты, мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой.
В бескровном сердце луч нежданный
Опять *затешила земля*, —
И грусть на дне старинной раны
Зашевелилась как змея.
Что без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность? —
Пустые звучные слова,
Обширный храм без божества!

Демон заговорил словами самого Лермонтова. Земля, та самая земля, где, по словам Демона, «нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты, где преступленья лишь да казни, где страсти мелкой только жить, где не умеют без боязни ни ненавидеть, ни любить», совершает чудо возрождения гордого существа, отринутого небом. «Посланник рая — херувим» пробудил в его душе «старинной ненависти яд». Тамара гибнет, как и раньше. Развязка, однако, — существенно другая. Победенный Демон проклял «мечты безумные свои»; автор не позволил ему бросать укоризненных взглядов на ангела. Мотив богоборчества ослаблен сравнительно с прежними редакциями. И, что особенно важно, Тамара оправдана небом; с нею оправдана земля и в частности земная, все еще грешная, «беззаконная» любовь. Хотя Творец соткал живые струны души Тамары «из лучшего зефира», и она из тех, кто создан не для мира, но и Тамара познала грех земли и все же — спасена. Когда красавица под аккомпанемент чангуры пела свою песню, эта песнь

была нежна,
Как будто для земли она
Была на небе сложена.
Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкой слетел
И о былом ему пропел,
Чтоб усладить его мученье?..

(Вспомним Ангела смерти и его «друга», Аду.) Есть и на земле «святыня»; страдания и любовь открывают людям рай. Небо благосклонно-нисходительно к слабостям земнородных.

И улыбались звезды голубые,
 Глядя с высот на гордый прах земли,
 Как будто мир достоин их любви,
 Как будто им земля небес дороже...

Эти строки из «Сказки для детей» (1839) звучат уже примитивно, хотя, с иронической улыбкой бросив глубокий взгляд кругом себя, поэт увидел и даже «с невольною отрадой»

Преступный сон под сению палат,
 Корыстный труд пред тощею лампадой
 И страшных тайн везде печальный ряд.

 В молитвах я подслушивал упрек,
 В бреду любви — бесстыдное желанье;
 Везде обман, безумство иль страданье!

Но это потому, что автор «Сказки для детей» все еще настроен Мефистофелем, хотя и говорит о нем с веселой шуткой. В этом, к сожалению, неоконченном произведении мы имеем интереснейшую вариацию к «Демону». Прежний могучий образ превращается в черта-аристократа, каких не раз выводил в своих повестях 30-х годов кн. В. Ф. Одоевский. А Тамару должна была заменить великосветская Нина. Этот Мефистофель также «узами земными не связан и вечно-стью и знанием наказан», но метаморфоза все же знаменательна. В «Сказке для детей» Лермонтов говорит о Демоне как о пройденной стадии.

Меж иных видений,
 Как царь, немой и гордый, он сиял
 Такой волшебной-сладкой красотой,
 Что было страшно... И душа тоскою
 Сжималася; и этот дикий бред
 Преследовал мой разум много лет.
 Но я, расставшись с прочими мечтами,
 И от него отделался стихами!

Демон означал промежуточное положение «меж небом и землей», «сумерки души». Постепенно поэт вносит свет в лабиринт своей души и ищет иного примирения между небом и землей. На мир он взглянул глазами верующего, но мыслящего человека, который понял цену своих фантастических образов и объективную важность земных вещей.

Исконная, неискоренимая любовь к жизни, подсказавшая Лермонтову самый бунт против неба и столь обильно выразившаяся в «органических» мотивах его ранней лирики, сильно чувствуется и теперь, потому что психология поэта остается прежней.

Сашка был рожден «с желаньями безбрежными, как вечность», «и страсти, впервые пробудясь, живым огнем прожгли алтарь свой». Напомнив эти автобиографические черты героя «нравственной поэмы», автор восклицает:

О, если б мог он, как бесплотный дух,
В вечерний час сливаться с облаками,
Склонять к волнам кипучим жадный слух
И долго упиваться их речами,
И обнимать их перси, как супруг!
В глуши степей дышать со всей природой
Одним дыханьем, жить ее свободой!
О, если б мог он, в молнию одет,
Одним ударом весь разрушить свет!

(«Сашка», 1836)

Такой детский демонизм, однако, уже самому поэту кажется смешным и он иронически замечает в скобках: «Но к счастью для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой». Такая ирония раньше была не возможна.

Вспомним далее «Боярина Оршу» (1835–6 гг.), где «раб» Арсений, как прежде тоже «раб» — Вадим, поднимает бунт в защиту своего человеческого достоинства, права на свободную любовь и волю. «И под одеждою раба, но полный жизнью молодой, я человек, как и другой», — говорит он своим судьям. В его сердце начертан тот единственный закон, которому он хотел бы повиноваться.

Пусть монастырский ваш закон
Рукою Бога утвержден,
Но в этом сердце есть другой,
Ему не менее святой:
Он оправдал меня — один
Он сердца полный властелин!

Отношение Арсения к жизни, смерти, раю и аду буквально то же, что у многих его предшественников, напр., у героя «Исповеди» (1830).

Могила не страшит его («там, говорят, страданье спит в холодной вечной тишине»); «но с жизнью жаль расстаться мне!» — восклицает Арсений. Ему хочется воли, хочется узнать, «прекрасна ли земля», «для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы»; хочется жгучей страсти. Он откажется и от рая, если не найдет там любимой девушки.

Что без нее земля и рай? —
Одни лишь звучные слова,
Блестящий храм без божества!

Совершенно те же речи слышали мы из уст Демона. Автор дорожит ими. В одном стихотворении 1840 г. повторен давнишний мотив — любви мертвеца. Жилец могил «в стране покоя и забвенья» не забывает «любви безумного томленья».

Я видел прелесть бестелесных
И тосковал,
Что образ твой в чертах небесных
Не узнавал.
Что мне сиянье Божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой.

(«Любовь мертвеца», 1840)

Вспомним «Умиряющего гладиатора» (1836), «Беглеца» (1839), «Пленного рыцаря» (1840). Вспомним, наконец, «Мцыри» (1840), того инока, который «от келий душных и молитв» рвется в «чудный мир тревог и битв» и тем самым художественно завершает длинную вереницу родственных ему героев Лермонтова. Эта дивная поэма разом соединила в себе и возвышенные помыслы о «тайнах неба и земли», и неудержимые порывы к свободе. Прилежный взор Мцыри мог различать «ангела полет» на чистом небесном своде, но жаждет он и земного, бурного счастья, и прежде всего полной воли.

Пускай в раю,
В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют...
Увы! за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял!..

Замечательно, что Лермонтов как теперь, так и раньше (трагедия «Испанцы», 1830 г., повесть «Вадим», 1831–2, «Исповедь», 1830) заставляет своих героев так или иначе бороться с монастырской неволей. Это — не случайно. Монастырь — символ отрицания всего земного и прежде всего личной воли. Лермонтов — непримиримый враг монашеского взгляда на жизнь, где дуализм тела и души, земли и неба исповедуется (конечно, в принципе) в его чистом и крайнем виде. Теперь это становится особенно ощутительным.

Черты демонизма и сверхчеловечества, видимо, уступают свое место более простому взгляду на природу человека и земную жизнь.

Об антагонизме земли и неба Лермонтов начинает говорить спокойнее и с шуткой пополам, как, например, в поэме «Сашка» (1836). Исчезли в поднебесной крылатые звуки той чудесной арфы, которая, «как ангела таинственный полет», отгоняла от Саула его мучителя — злобного духа.

И все исчезнет. Верить я готов,
Что наш безлучный мир — лишь прах могильный
Другого, горсть земли, в борьбе веков
Случайно уцелевшая, рукою сильной
Заброшенная в вечный круг миров.
Светила — ей двоюродные братья,
Хоть носят шлейфы огненного платья.
И по сродству имеют в добрый час
Влиянье благотворное на нас...
А дай сойтись, так заварится каша —
В кулачки, и... прощай планета наша!
И пусть они блестят до той поры,
Как ангелов вечерние лампы.
Придет конец воздушной их игры,
Печальная разгадка сей шарады...

Наполовину научно-астрономическая идея, наполовину отголосок прежних, утопических идей о новом мире, который сменит землю... * И далее, принимая уже серьезный тон, поэт говорит:

* Новым духом веет от начала неоконченной, но глубокой по замыслу эпопеи из истории христианства («Это случилось в последние годы могучего Рима», 1841).

Любил я с колокольни иль с горы,
 Когда земля молчит и небо чисто,
 Теряться взором в их цепи огнистой;
 И мнится, что меж ними и землей
 Есть путь, давно измеренный душой,
 И мнится, будто на главу поэта
 Стремятся вместе все лучи их света.

Не новое, но важное признание. Лучи небесных светил почил на главе поэта, который, как его Демон, давно измерил душою путь между небом и землей.

При известных условиях к поэту возвращаются свойственные ему возвышенные настроения, принимающие теперь однако уже иные формы. Лермонтову весело было подниматься на вершину Гуд-горы, которая, казалось, вела на небо; весело, говорит он, «что я так высоко над миром — чувство детское, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» («Бэла» в «Герое нашего времени»).

Лермонтов не забывает неба; его душа знает минуты высокого *умиления*, о которых поэт рассказывает теперь в стихах неизвестной ранее простоты, без тени условной фантастики, обычной в его юношеских думах-грезях о небе. Это — «Ветка Палестины» (1836), две «Молитвы» («Я, Матерь Божия», 1837; «В минуту жизни трудную», 1839), «Когда волнуется желтеющая нива» (1837), «Выхожу один я на дорогу» (1841). В счастливые минуты смирятся душевная тревога поэта, в небесах он видит Бога и постигает возможность счастья на земле. Земля — и природа, и люди — как бы в преображенной красоте встают перед ним, и в творчестве Лермонтова является, так сказать, мифология земли, в духе народно-поэтических представлений. Таковы стихотворения, чарующие своей поэтической грацией и эллинской пластикой: «Русалка» (1836), «Морская царевна» (1841), «Дары Терека» (1839), «Три пальмы» (1839), «Утес» (1841) и т. п. Охотнее, чем прежде, Лермонтов дает художественные описания природы всюду, где представляется случай. Произведения третьего периода («Демон», «Мцыри», «Герой нашего времени» и пр.) более богаты пейзажами, чем ранние произведения*). И в этом

* Ср. с этой целью, напр., «Исповедь» (1830) и «Мцыри» (1840), ранние редакции «Демона» и окончательную. «Измаил-Бей» (1832) уже предвещает новый период.

выразился не только естественный рост художественного дарования Лермонтова, но и тот факт, что теперь другими, любовными глазами смотрит он на лик земли, и поэтому без труда подмечает даже мельчайшие его черты. Чувство природы стало изощреннее. Теперь не одни только синие горы Кавказа, не одни «бури шумные природы»²² и даже не одна только волшебная, звездная ночь способны навевать на душу поэта чувство благоговейного умиления, но и желтеющая нива, или свежий лес, шумящий при звуке ветерка, или студеный ключ, играющий по оврагу. От проникновенного взора поэта не укрылась теперь даже малиновая слива, которая прячется «под тенью сладостной зеленого листка», а ландыш серебристый, «росой обрызганный душистой», приветливо ему кивает головой. Студеный ключ как будто знает, чего жаждет теперь поэт, и лепечет ему «таинственную сагу про мирный край, откуда мчится он»²³. (Ср. также «Из альбома С. Н. Карамзиной» 1840.) Поэт окружен благожелательными гениями русской природы: как не разгладиться морщинам на челе!* Тут уже нечто от Пушкина или от Тургенева.

Лермонтова утомили «бури тайные страстей» («Из альбома С. Н. Карамзиной», 1840); ему тяжка трагическая дисгармония его бытия. Пусть же эта чаша страданий минует других! Приветствуя рождение сына у А. А. Лопухина, он призывает на него «благословение всех ангелов небесных и земных» и напутствует ребенка такими добрыми пожеланиями:

Да будет дух его спокоен
 И в правде тверд, как Божий херувим.
 Пускай не знает он до срока
 Ни мук любви, ни славы жадных дум;
 Пускай глядит он без упрека
 На ложный блеск и ложный мира шум;
 Пускай не ищет он причины
 Чужим страстям и радостям своим,
 И выйдет он из светлой тины
 Душою бел и сердцем невредим!

(«На рождение сына
 у А.А. Лопухина», 1839)

* Из стихотворений первого периода, выражающих подобное же задушевное отношение поэта к природе, можно бы назвать «Вечер после дождя» (1830). Ср. также и первое стихотворение Лермонтова — «Осень» (1828). О гимнах Кавказу мы не говорим. Для первого периода характерно стихотворение «Прекрасны вы, поля земли родной» (1831). Степь, говорит поэт, «любви моей чужда», и снег «не веселит мне сердца никогда».

«Деве невинной» поэт хотел бы вымолить у «теплой Заступницы мира холодного» — «молодость светлую, старость покойную, сердцу незлобному мир упования» («Я, Матерь Божия», 1837). И для себя он ищет теперь «свободы и покоя»; ему хотелось бы «забыться и заснуть», но не холодным сном могилы. Как ни измучен поэт жизнью, ему все же жаль расстаться с нею. Желанный сон должен дать ощущение тихого, сладкого, но земного счастья.

Я б желал навеки так заснуть,
 Чтоб в груди дремали жизни силы,
 Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
 Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
 Про любовь мне сладкий голос пел;
 Надо мной чтоб, вечно зеленея,
 Темный дуб склонялся и шумел.

Это уже — гимн радости земного бытия, когда душа поэта благостно растворяется для восприятия красот земли. Земля может спокойно и доверчиво, в сиянье голубом, уснуть под дружественным покровом небес. Космическая гармония возможна. В небесах по-прежнему «торжественно и чудно», но пленительна и земля.

Все более и более сознательно понимает Лермонтов *самоценность* жизни, ее самодовлеющее значение. Люди не могут стать небожителями; к земле нельзя применять мерку неба. Она сама по себе. Зорко всматривается поэт в жизнь людей, стараясь уразуметь их собственную, земную психологию. Русское прошлое встает перед ним не в условных очертаниях, как в «Последнем сыне вольности» (1830) и подобных произведениях на исторические сюжеты, а в нарядной простоте старины, как в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837). Критикуя современное общество, он предъявляет к нему вполне определенные требования («Дума», 1838, «Первое января», 1840). Он хорошо видит, кто в «стране рабов» — «свободы, гения и славы палачи» («Смерть поэта», 1837; «Прощай, немытая Россия», 1841)*. Теперь он в состоянии быть реальным сатириком и вдумчивым наблюдателем жизни. Бурливый поток его творчества как бы входит в берега и с спокойным величием течет по колее художественного реализма и в частности психологического

* Ср. «Жалобу турка» (1829), где бедствия «дикого края» формулированы в самых общих выражениях, несмотря на упоминание о рабстве и цепях.

романа бальзаковского типа. Тут и драмы — «Маскарад» (1835), «Два брата» (1835–6), и стихотворные повести — «Сашка» (1836), «Монго» (1836), «Казначейша» (1837), примыкающие к фривольным повестям второго периода; и замечательная «Сказка для детей» (1839), и прозаические повести с «Героем нашего времени» во главе (1840). Лицо русской жизни Лермонтов видит теперь во всем разнообразии ее подлинных красок и тонов; он хорошо различает ее действительные контуры, и его наблюдения претворяются в типические образы. Теперь он в состоянии трезво и критически разобраться в «героях нашего времени»; рядом с Печориным он ясно разобрал и фигуру Грушницкого. Заметил Лермонтов и скромного Максима Максимыча. Любовь сделала глаза зоркими и сердце — чутким. Поэту доступны теперь чувства солдатика, повествующего о Бородине*, или матери-казаки, поющей колыбельную песню. Он полюбил не только землю вообще, но более всего русскую землю, свою отчизну. Полюбил — «странную любовь», непонятную для него самого, полюбил интимно ее поля, леса, реки, ее печальные деревни, святой труд мужика и его незатейливые радости; ему мил даже «говор пьяных мужичков» («Отчизна»²⁴, 1841).

Похоронив великого Пушкина, Лермонтов строже взглянул на свое призвание поэта. Как часто бывает, смерть дорогого человека зловеще озарила несущуюся перед ним жизнь и заставила глубже задуматься над ее общим смыслом и значением собственного существования. Лермонтов постиг все значение творческой работы поэта («Поэт», 1838, «Пророк», 1841, «Журналист, читатель и писатель», 1840. Ср. «Не верь себе», 1839). Поэт боится выносить на холодный суд людей плоды «вдохновенного труда»; толпа не сумеет оценить «таинственной повести» его жизни и, пожалуй, растопчет «венеч певца, венеч терновый»; ему судья «лишь Бог да совесть». («Я не хочу, чтоб свет узнал», 1837; «Не смейся над моей пророческой тоскою», 1837.) Но все же много перлов выбросила волна вдохновенья из встревоженной груди поэта. В дивных созвучиях интимной лирики («Гляжу на будущность с боязнью» 1837; «И скучно, и грустно», 1840) Лермонтов излил высокую тоску своей души, ту «великую грусть», которую, по слову Достоевского, должны ощущать на свете «истинно великие люди», так как «страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца»²⁵. «И жизнь, как посмотришь с холодным

* Интересно сравнить «Поле Бородина» (1830) и «Бородино» (1837). Разница в тоне между первой и второй редакциями — огромная.

вниманием вокруг, — такая пустая и глупая шутка»!.. — мог сказать Лермонтов. Но его грусть не гнетет сознания человека. Его религия жизни — светлая и бодрая. На ней нет мистического налета, как у кн. Вл. Ф. Одоевского в тридцатых годах, с которым Лермонтов вел религиозные споры под конец своей жизни. Она свободна и от религиозного квиетизма Жуковского, неизменно твердившего «да будет воля Его». Для автора «Теона и Эсхина» характерен кающийся Аббадона²⁶, для Лермонтова — его могучий и гордый демон. Рядом с элегиями и ораториями Лермонтов творит и героические симфонии. Преодолев юношеский дуализм, Лермонтов шел к заветной цели всех мыслителей — к гармонии и монизму. Но, разумеется, шел не путем методических размышлений, как философ-теоретик, а путем поэтических переживаний, руководясь своим опытом непосредственного мироощущения. Редакция поэтической души на внешнее бытие, естественно, сопровождалась и внутренними противоречиями, и сожителем новым со старым, неопределенностью сознания. В этом живом сплетении разнородных элементов есть своя привлекательная красота, непостижимая красота иррационального. Но для исследователя важно уловить основную тенденцию изучаемого процесса, найти тот психологический стержень, вокруг которого вращаются разнородные мотивы лирики и цепь созданных поэтом образов. Для Лермонтова эту основную тенденцию мы видим в постепенном оправдании земли, в признании самоценности жизни. Юношеская борьба с небом была подсказана инстинктом самосохранения, желанием сохранить свое право на полноту земного существования, право на свободное проявление своего «я». Постепенно антитеза земли и неба смягчается, как только земле *an und für sich** воздается должное, как только в ней перестают видеть извечного врага неба. Земля оправдана поэтом не только ради свободы его «я», но и ради нее самой. Богоборчество становится излишним, и мысль, а еще более чувство стремится постулировать гармонию космоса. Таково устремление творческих исканий Лермонтова. Судьба прервала его жизнь, прежде чем процесс был доведен до совершенно осязательных результатов. Дисгармония, которую ощущал поэт в мироздании, в окружающей жизни и в самом себе, осталась не вполне устраненной. Страдания до конца оставались уделом поэта. К тревогам мысли, стремившейся познать мир и открыть «жизни назначенье», присоединились мучительные диссонансы, созданные фактами личной и общей жизни.

* самой по себе (нем.) — Сост.

Все это нашло себе могучее выражение в творчестве Лермонтова. Но вместе с тем в его рефлексии слышится непобежденная сила разума, не сломленная сила воли. В юности звездопоклонник *par excellence*^{*}, готовый непрестанно взывать: «к звездам! к звездам!» (как герои известной пьесы Леон. Андреева²⁷), — Лермонтов жаждал и жизни, деятельности, при ярком свете солнца. Для него не менее характерно и бальмонтовское: «Будем, как солнце!»²⁸ Можно, пожалуй, сказать, что постепенно он все более и более становится солнцепоклонником. Звездная мечта и солнечная энергия проникают друг друга; небо и земля не в антагонизме более, а в союзе. Этого, по крайней мере, хотелось Лермонтову, как хочется и современному поэту, Игорю Северянину, между прочим, автору стихотворения «На смерть Лермонтова». Вот его небольшое стихотворение (из «Златолиры»²⁹), как бы синтезирующее то, к чему так страстно стремился Лермонтов:

Вдыхайте солнце, живите солнцем, —
 И солнцем сами блеснете вы!
 Согреют землю лучи живые
 Сердец, познавших добро и свет...
 Вдыхайте небо, живите небом, —
 И небесами засветит взор!
 С любовью небо сойдет на землю,
 А мир прощенный — на небеса.

Лермонтов «простил» землю, и небо с любовью взглянуло на нее. «Чудное светило» горит в «душе проснувшейся» поэта.

Тогда с отвагою свободной
 Поэт на будущность глядит,
 И мир мечтою благородной
 Пред ним очищен и обмыт.
 (*«Журналист, читатель
 и писатель», 1840*)

Лермонтов — поэт молодой России, той части николаевской России, которая была полна смелых порывов, мыслила и рефлексировала, чтобы через запутанные ходы немецкой философии выйти

* По преимуществу, главным образом (фр.). — Сост.

к широкому и светлому миропониманию, которая, воспитывая в себе внутреннего человека, готовила стране свободных и сильных духом граждан. Гордо обособленная индивидуальность, Лермонтов был проникнут философскими исканиями века и разделял страдания своих современников. Его творчество, имея свое социологическое объяснение, неизбежно стало значительным социальным фактом. Вот почему Белинский почувствовал в нем родную душу и смело провозгласил, что Лермонтов — сын своего века, «века сознания, философствующего духа, размышления, “рефлексии”», что его поэзия «совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества», что за «болезненным кризисом» должно последовать «здоровое состояние лучше и выше прежнего»: «та же рефлексия, то же размышление, которое теперь отравляет полноту всякой нашей радости, должно быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо блаженства, высшей полноты жизни»³⁰.

Надежды Белинского в полной мере, конечно, не осуществились и теперь. Ни различные теодиции, ни философия, ни наука не устранили еще той дисгармонии, которую ощущает человек в своем бытии; великий икс, о котором говорил Метерлинк, все еще покрывает мир непроницаемой тайной. И Лермонтов, «носитель царственных идей», по выражению Игоря Северянина («На смерть Лермонтова» в «Златолире»), чарами своей поэзии продолжает привлекать и чистых эстетов (Бальмонт, Игорь Северянин), и мистиков (Мережковский), и общественников. Так велика емкость его творчества.





С. Н. ДУРЫЛИН

Судьба Лермонтова*

Григорию Алексеевичу Рачинскому¹

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в *высших звуках* остановит².

Баратынский

I

Гоголь, со слов Жуковского, определил существо лермонтовской поэзии словом *безочарование*³. Этим же словом, по справедливости, должно определить наиболее общее впечатление не только от поэзии, но и от личности Лермонтова. Безочарованием веяло от Лермонтова на его современников, читателей, критиков, исследователей его жизни и творчества. О Пушкине до нас дошли воспоминания товарищей, сверстников, современников, по которым можно проследить день за днем его жизнь. О Лермонтове мы не знаем многого и, быть может, самого главного**; к тому же, что повествуют о нем знавшие его лица, хочется отнести с двойным недоверием: словно о Печорине, а не о Лермонтове пишут они свои воспоминания. Сохранились почти все, даже самые интимные, письма Пушкина, даже «Дон-Жуанский список»; писем Лермонтова почти не дошло до нас. Какой-то злой рок замешался в судьбу лермонтовских рукописей: сохранились достоверные тексты «Гошпиталя» и «Уланши» и не дошло до нас подлинной или сколько-нибудь достоверной рукописи окончательной редакции «Демона».

Люди различных эпох, различного душевного строя, умственных сил, религиозных устремлений сходились в общем безочаровании от Лермонтова.

* Доклад, прочитанный в Религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева в Москве.

** Это утверждает и новейший исследователь Лермонтова, редактор академического издания проф. Д. И. Абрамович: «Фактически материал для биографии Лермонтова очень невелик и малозначителен» (т. V, I).

Гоголь в статье о русской лирике уделил Лермонтову места меньше, чем Языкову. Ценитель и друг Жуковского, Пушкина и Гоголя Плетнев дал такую оценку Лермонтова: «Это был после Байрона и Пушкина фокусник, который гримасами своими умел толпе напомнить своих предшественников. Придет время, и о Лермонтове забудут, как забыли о Полежаеве»⁴. Баратынский, лирически столь близкий к лермонтовскому безочарованию, писал жене: «Познакомился с Лермонтовым... человек, без сомнения, с большим талантом, но мне морально не понравился. Что-то не-радушное»⁵. Белинский, жаждавший свидания с Лермонтовым, восторгаясь в разговоре при первой встрече Вольтером и получив в ответ от поэта утверждение, что «если б Вольтер явился теперь к нам в Чембар⁶, то его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры», — воскликнул Сатину⁷ в негодовании: «Вот важность написать несколько удачных стихов! От этого еще не сделаешься поэтом и не перестанешь быть пошляком!»⁸

Впоследствии Белинский переменял мнение о Лермонтове, но это мнение разделялось едва ли не большинством знавших Лермонтова людей. Знаменитый покоритель Кавказа кн. Барятинский⁹, товарищ Лермонтова, называл его «самым безнравственным человеком» и «посредственным подражателем Байрона»¹⁰. Декабристу Лореру, встречавшемуся с Лермонтовым на Кавказе, «он показался холодным, желчным, раздражительным и ненавистником рода человеческого вообще»¹¹. Юноша Тургенев, мельком видевший поэта на маскараде, успел, однако, заметить: «Какой-то сумрачной и недоброй силой... веяло от его лица»¹². Иван Аксаков, противопоставляя Тютчева Лермонтову, не затруднился сказать о всей лермонтовской поэзии: «Поэзия Лермонтова — это тоска души, болящей от своей собственной пустоты вследствие безверия и отсутствия идеалов»¹³. Достоевский выразился про своего Ставрогина: «В злобе выходил прогресс даже против Лермонтова»¹⁴. Вл. С. Соловьев только завершил историю всеобщего *безочарования* Лермонтовым, устрасая за религиозную судьбу Лермонтова, в котором «демон кровожадности» к концу жизни уступил «большую часть своей силы своему брату, демону нечистоты». Вл. Соловьев определил религиозную судьбу Лермонтова как *гибель*, а долг читателей Лермонтова увидел в том, чтобы обличением демонизма, обуявшего Лермонтова «демона гордости», «уменьшить хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе»¹⁵.

Защитительная речь Мережковского¹⁶ не заглушила страшного соловьевского увещания, ибо Мережковский, противопоставляя не-

смирившегося Лермонтова смирившимся Пушкину, Достоевскому и Л. Толстому, говорил о поэте, когда *не «смирялась души его тревога»*, сам же Лермонтов жаждал именно тех часов

*Когда смирятся души моей тревога*¹⁷.

Если большинство вспоминавших о Лермонтове и его судьбе вспоминали в сущности о Печорине и его судьбе, то писавшие о поэте Лермонтове в большинстве случаев писали, конечно, не о великом русском поэте, а о посредственном байронисте или рядовом человеке 30-х годов. Автор единственной большой монографии о Лермонтове, почетный академик Котляревский, начинает свою книгу признанием: «Лермонтов был для нас прежде всего крупным типом русского интеллигентного человека 30-х гг., а его поэзия — материалом для истории его времени»¹⁸. Поэзия Лермонтова приравнена здесь к дневнику Никитенка¹⁹, письмам Станкевича²⁰, воспоминаниям Пассек²¹, ибо все это не менее, если не более важный материал для суждения о русском интеллигенте 30-х гг. По мнению того же исследователя, Лермонтов «страдал от того, что его идеалы не укладывались ни в определенную умозрительную формулу, ни в практическую программу»²², т. е. великий поэт страдал только от того, что не воспринял русское «кое-что» из Гегеля в передаче Михаила Бакунина или Виссариона Белинского, или от того, что не принял «практической программы» какого-нибудь фюреристского кружка.

О байронизме Лермонтова мы узнаём раньше, чем узнаём самого Лермонтова: еще на школьной скамье. Напрасно создает Лермонтов творения, невозможные для Байрона: «Песнь о купце Калашникове», Максима Максимыча, «Ветку Палестины», напрасно еще юношей заверяет нас поэт: «Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник... с русской душой»²³. Мы больше верим Спасовичу²⁴, чем поэту. Вместо Михаила Лермонтова — Григорий Печорин, вместо Михаила Юрьевича Лермонтова — лорд Джордж Байрон: «Все, что было у Байрона светло-голубого, исчезло у Лермонтова, — пишет Спасович, — зато выступило все багровое, злобное, демоническое, с такою силою, что для людей, которые приноровились распознавать человека по его манере писать, по его пошибу, лермонтовское настроение может иногда показаться более байроновским, чем у самого Байрона»²⁵.

В сфере историко-литературной Спасович сказал здесь то же, что Вл. Соловьев в области религиозной. Утверждение Спасовича, что

светло-голубое окончательно исчезло у Лермонтова и его сменило «все багровое, злобное, демоническое», Вл. Соловьев, писавший позднее, только перевел на иной язык, утверждая, что все *доброе* исчезло у Лермонтова и в душе его «завелось целое демоническое хозяйство»²⁶. Даже о Печорине были бы несправедливы все эти приговоры, которые произнесены о Лермонтове: они все знают Печорина смеющегося, глумящегося, но не знают Печорина *плачущего*. А он плакал: «Я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал. Я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли, как дым»²⁷. Как этих слез Печорина, не заметили и слез Лермонтова.

Я холоден и горд, и даже злым
Толпе кажуся²⁸.

Это признание поэта оказалось пророческим. Пророческими, точно сбывшимися оказались и другие его признания.

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать.
.....
Кровавая меня могила ждет²⁹.
(1831 г.).

В 1837 году он повторяет то же:

Настанет час кровавый,
И я паду, — и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений³⁰.

Он как бы ведал заранее, что гений его останется недоцветшим: сравнивая себя с Байроном, он еще юношей писал:

Я начал рано, кончу ране,
Мой ум не много совершит³¹.

И в год своей смерти он пишет «Сон», запечатленный такой силой и правдой ясновидения, которая изумила Вл. Соловьева. Лермонтов исполнил свое пророчество: он погиб, действительно, почти «без следа моих надежд, моих мучений»³². О нем мы знаем только то, что он открыл о себе в своих стихах и прозе. Из биографии его мы почти ничего не знаем и, вероятно, не узнаем о его

детстве, ранней юности, о его единственной и глубоко-значительной любви к В. А. Лопухиной, не знаем ничего окончательно достоверного о причинах его роковой дуэли. Но узнаем ли мы подлинного Лермонтова и в том, что осталось подлинно лермонтовского — в лирике и прозе? Лермонтов умер двадцати шести лет. Умереть двадцати шести лет — это значит быть Данте без «Божественной комедии», быть Гете без законченной 1-й части и вовсе без 2-й «Фауста», быть Пушкиным — без второй половины «Онегина», без маленьких драм и «Медного всадника», Фетом — без «Вечерних огней», быть Толстым без «Войны и мира» и всего последующего, быть Достоевским с «Бедными людьми», но без «Преступления и наказания» и «Карамазовых», это значит — не быть вовсе Данте, Гете, Пушкиным, Фетом, Толстым, Достоевским. Лермонтов должен быть судим в сравнении с двадцатипятилетним же Гете, Пушкиным, Достоевским, и тогда ни Толстому, ни Достоевскому нечего будет противопоставить своего — лермонтовскому «Герою нашего времени».

Быть может, самое страшное в судьбе Лермонтова было то, что смерть не дала ему написать *своих* «Братьев Карамазовых» с благодатно разрешающим скорби и борения старцем Зосимую, *своего* «Il Paradiso»³³, *своего* «Эпилога на небесах»³⁴. Баратынский глубоко верно начал свое стихотворение на смерть Лермонтова:

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в *высших звуках* остановит...

Низкие звуки Лермонтова мы слышали: от детской подражательности Пушкину, от ребяческого байронизма до мелкой ходячей монеты печоринства, на которую разменялось подлинное золото байроновской поэзии, даже до произведений юнкера Маёшки — все прозвучало. Но *высшие звуки* поэта, — те, которые начально звучат в его «Молитве», «Пророке», «Сне», «Ветке Палетстины», — высшие звуки были остановлены смертью, лишь только они начали звучать. Лишь немногие расслышали эти высшие звуки лермонтовской поэзии и, расслышав, поняли готовившееся торжество их в будущем этой поэзии, которому не суждено было стать настоящим. Заслышал их К. Н. Леонтьев, когда в «Письмах с Афона» писал: «Я очень люблю отыскивать у наших светских поэтов православные христианские мотивы. У Кольцова, у Пушкина их много. Но у Лермонтова больше всех. “Молитва”, “Ребенку”, “Ветка Палестины”, некоторые места из “Купца Калашникова”,

из самого “Демона” могут выдержать самую строгую православную критику и благоухающей поэзией своей могут сделать иному сердцу больше пользы, чем многие скучные проповеди»³⁵. И больше, и яснее всех, писавших о Лермонтове, заслушал эти высшие звуки великий историк русского народа Ключевский, когда писал о Лермонтове и России: «Народу, которому пришлось стать между безнадежным Востоком и самоуверенным Западом, досталось на долю выработать настроение, проникнутое надеждой, но без самоуверенности, а только с верой. Поэзия Лермонтова, освобождаясь от разочарования, навеянного жизнью светского общества, на последней ступени своего развития близко подошла к этому национально-религиозному настроению, и его грусть становилась художественным выражением того стиха молитвы который служит формулой русского религиозного настроения: *да будет воля Твоя*. Никакой христианский народ своим бытом, всею своею историей не почувствовал этого стиха так глубоко, как русский, и ни один русский поэт доселе не был так способен глубоко проникнуться этим народным чувством и дать ему художественное выражение, как Лермонтов»³⁶.

II

11 июля 1831 года юноша Лермонтов писал:

Моя душа, я помню, с детских лет,
Чудесного искала.
Все образы мои
Не походили на существ земных,
О, нет, все было ад иль небо в них.

«Песни земли» воистину были скучны Лермонтову; 16-летний мальчик, он страшился,

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою³⁷.
Два одновременных видения знал юноша Лермонтов:
По небу полуночи ангел летел³⁸.

(1831 г.)

По голубому небу пролетал
Однажды демон³⁹.

(1831 г.)

Оба видения не разлучались с Лермонтовым во всю его жизнь, но от одного он убегал — и это было видение демона, и к другому он шел «высшими звуками» своей поэзии и жизни — это было видение ангела.

Пятнадцатилетним мальчиком Лермонтов впервые попытался воплотить ту Темную Тень, которая следовала за ним всю жизнь: в 1829 году написан первый очерк «Демона» и «Мой демон». Пять, один за другим, очерков «Демона» сменяют друг друга; поэт, едва набросав один, переходит к другому; бросает 3-й очерк, замечая: «Я хотел писать в стихах. Нет! в прозе лучше»⁴⁰, и все-таки «Демон» остается недовершенным, поэт все недоволен им; между очерками «Демона» пишутся поэма «Азраил», ряд мелких стихотворений, наконец, начинается новая поэма «Сказка для детей», — и все о том же. В этом отношении судьбу Лермонтова повторил в наши дни Врубель: история создания им своего «Демона», также недовершенного, начавшись с иллюстрирования лермонтовской поэмы, повторила историю написания лермонтовского «Демона»⁴¹. Иногда кажется, что уже не поэт, а Тот, Кого пытался он запечатлеть в своих стихах и поэмах, был недоволен ими, требовал новых и новых, точнейших, окончательных запечатлений.

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня⁴².

Очень легко объяснять демонизм Лермонтова байронизмом, счесть за литературный демонизм. Но от литературного, байронического демонизма поэты обычно вылечиваются возрастом, переживая его как обязательную поэтическую корь; Лермонтов не так переживал его. Он знал, что он — «*другой*», но, как и английский поэт, зачарованный *одним*: общее у Лермонтова с Байроном — был во многом, но не до конца единый религиозный путь, и *то, что* оба они увидели на этом пути.

Зрелым человеком Лермонтов так вспоминал о Том, Кто впервые предстал ему, ребенку:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно⁴³.

От «волшебной красоты» этой Лермонтову стало сладко и страшно на всю жизнь. «Бесов всегда рисуют безобразных»⁴⁴ — *таким* своего царя Лермонтов не рисовал никогда. В единый образ Люцифера слились у Байрона Дух мятежа и Дух познания. Величайшее создание Байрона, Каин, дает целостный образ Люциферида мятежника-познавателя; в дальнейшем поэт дробит этот образ, создавая или *мятежника* (Корсар, Мазепа), или *познавателя* (Манфред). Так же поступает и Лермонтов, изображая мятежника по преимуществу («Мцыри», «Боярин Орша», «Исповедь»). Но в «Демоне» он знает целостный и единый образ — Люциферида, вечерней звезды.

Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

В монастыре Тамаре он является как звезда:

В тумане легком фимиама
Сиял он тихо, как звезда.

«Я — царь познания и свободы», — самоопределяет он себя, и все, что открывает о нем Лермонтов, есть распространение этого самоопределения Люциферида: он — «вечностью и *знанием* наказан», он «*познания* жадный». В своем отречении перед Тамарой он отрекается от двух люциферианских начал — самоутвердившегося познания и самочинного мятежа:

Отрекся я от старой мести,
Отрекся я от гордых дум.

В «Сказке для детей» Лермонтов явно отграничивает себя от тех поэтов, для которых «черт, сатана» — лишь романтические побеги на поле общих мест поэзии:

Этот черт совсем иного сорта,
Аристократ и не похож на черта.
Бесов вообще рисуют безобразных,
Но я не так всегда воображал
Врага святых и чистых побуждений.

Эта подлинность, нелитературность, действительная сила лермонтовского демонизма необыкновенно почувствована была Вл. Соловь-

евым: он-то знал, что здесь не байронизм, не романтический канон, не ведомство профессоров истории всеобщей литературы, — и в этом причина соловьевского предсмертного ужаса перед судьбою Лермонтова, и в этом же огромная правда соловьевского исследования⁴⁵: он первый осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания.

Сам Лермонтов *тут* согласился бы с Соловьевым: оба знали, что не проходит даром «волшебна-сладкая красота» Денницы. *Гибелью* назвал Соловьев судьбу Лермонтова; *гибелью* же не раз называет ее сам Лермонтов:

Я предузнал свой гибельный конец⁴⁶.

«Гордый демон» не отставал от Лермонтова, но при всякой попытке воплотиться окончательно в литературе и эмпирической действительности лермонтовской жизни он, гордый демон, царь познания и свободы, оказывался обыкновенным чертом с «хвостом, длинным, гладким, как у датской собаки»⁴⁷, морализирующим шулером Арбениным, Печориным, юнкером Маёшкой⁴⁸, графом Диарбекиром⁴⁹, автором «Гошпиталя». Демонизм оказывался печоринизмом, «царь познания и свободы» вызывал на дуэль юнкера Грушницкого, «враг небес и зло природы» расписывался при Царскосельской заставе российским дворянином Скотом-Чубаровым⁵⁰. Вновь оказывается прав В. Соловьев:

Как демон мой, я зла избранник⁵¹, —

но и зло оказывается таким, для которого не стоило трудиться царю познания и свободы: достаточно было какого-нибудь «самого нечиновного» из «бесов безобразных»⁵². Можно было бы привести много свидетельств, изображающих Лермонтова злым, скверным, творящим нечто, от чего не отказался бы ни один из «бесов безобразных». Прав Вл. С. Соловьев. Но он забыл, что в тот самый год, когда Лермонтов видел:

По небу голубому пролетал
Однажды демон, —

он видел и иного, пролетавшего по небу:

По небу полуночи ангел летел.

И религиозная судьба Лермонтова не завершилась тем, что его не покинул «гордый демон»: его также не покинул и ангел.

III

История создания поэмы «Демон» есть история самого Лермонтова в его отношении к демоническому. Из зрелых созданий Лермонтова «Демон» более всех — *замысел*, а не *совершенство*; оттого нет произведения, которое возбуждало бы столь разноречивые отзывы. Наиболее общее отношение к «Демону» выражено Котляревским: «Наше время не любит символов, мы хвалим и восхищаемся стихом, описаниями Кавказа и всей ее (поэмы) сценировкой и проходим мимо ее главного героя с каким-то предубеждением или даже с насмешкой... Весь разговор Тамары и Демона — перл художественной риторики в стиле В. Гюго»⁵³. А В. Розанов говорит о том же «Демоне»: «В сущности Лермонтов написал один из мифов. В древности его стихотворение стало бы священною сагою, распеваемою орфиками, представляемою в Элевзинских таинствах»⁵⁴. Правы оба: и Котляревский, и Розанов. Если б Лермонтов *написал* «Демона» в той силе и полноте, которых требовала затронутая им проблема, он, конечно, написал бы один из мифов. Но он только *хотел* написать *такого* «Демона»; то же, что он написал, при всей его художественной ценности, есть только первый очерк, начало *такого* «Демона», только замысел, почти гениальный, но *совершенный*, законченный только как показатель религиозных путей и судьбы самого Лермонтова.

Первые очерки «Демона» могут быть сведены к несложной повести. Демон, наскучивший равно добром и злом, увидел монастырь; звук лютни исторгает слезу из его глаз. Он проникает в келью молодой монахини.

Он искушать хотел — не мог,
И удалиться он спешил⁵⁵ —

искать забвенья в «бурях шумных природы»⁵⁶. Но ему кажется: «Любить он может, может!»⁵⁷ Он вновь проникает в келью девы. Присутствие ангела заставляет его покинуть келью. Он в третий раз проникает в нее, лишь только ангел удалился. Монахиню он прельщает своей вечной «грустью и волей»⁵⁸. Между ними происходит известный диалог:

Мы одни.
— А Бог?
— На нас не кинет взгляда!
Он занят небом, не землей.

- А наказание? муки ада?
- Так что ж? ты будешь там со мной⁵⁹.

Демон предлагает монахине разделить его жребий:

Моя беспечная подруга,
Ты будешь разделять со мной
Века бессмертного досуга
И власть над бедною землей⁶⁰.

Если выразить содержание «Демона» 1833 г. в терминах средневековой демонологии, оно будет кратко: демон предлагает монахине стать дьяволицей; она отдается его страсти; ангел молится за душу грешницы*. Этот демон, байронический мятежник, романтический отщепенец, все более и более приближаясь к эмпирике, превращается в лермонтовских романтических черкесов, в Арбенина, наконец, в Печорина. Весь демонизм такого демона — в нескольких неумных кощунствах и соблазнительстве девушки. Нет сомнения, что и такого рода «демонизму» Лермонтов не избежал отдать некоторую дань, хотя действительные размеры этой дани значительно меньше обычно воображаемых: не забудем свидетельства отлично знавшей Лермонтова гр. Е. Ростопчиной: «Я до сей поры помню странное впечатление, произведенное на меня этим бедным ребенком, заgrimированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием»⁶¹. Но от этого демонизма Лермонтов старательно «отделывался стихами»⁶² и прозой: как Гете убил в себе Вертера «Вертером»⁶³, Печорина — он убивал в себе Печориным, а чтоб это происходило быстрее и решительней, Печорину дал в спутники Максима Максимыча: кавказскому демонизму, тамбовскому сверхчеловечеству пришлось плохо от соседства с добродушным армейским капитаном. «Что такое Печорин? — спрашивал Аполлон Григорьев. — Поставленное на ходули бессилие личного произвола»⁶⁴. Сам Лермонтов прекрасно сознавал это. «Волшебна-сладкая красота», от которой становилось «страшно», оказалась в конце концов «красотой безобразной»,

Все содержание лермонтовской поэзии до половины 30-х годов можно выразить в двух его же строках:

И бури шумные природы,
И бури тайные страстей⁶⁵.

* В первом очерке (1829 г.) «душа ее (монахини) улетает в ад».

От этих бурь к началу 40-х гг. осталась лишь какая-нибудь «последняя туча рассеянной бури».

Любил и я в былые годы,
 В невинности души моей,
 И бури шумные природы,
 И бури тайные страстей.
 Но красоты их безобразной
 Я скоро таинство постиг
 И мне наскучил их несвязный
 И оглушающий язык.

(1840 г.)

Но от всего ли Лермонтов мог *«отделаться стихами»*? Та неоконченная «Сказка для детей», из которой взято это выражение, сама посвящена новому выявлению демона... какого? Мы никогда не узнаем. Лермонтов думал, что Печориным и Арбениным можно отделаться не только от Печорина и Арбенина четырех измерений, но и от «Царя познания и свободы», «гордого и немого». Он пишет совсем нового «Демона». Почти не осталось следа от прежнего мятежника; есть отпавший ангел, желающий вновь соединиться с Богом. Еще в детстве слышанное на Кавказе предание о том, что злой дух может быть прощен небом, если его полюбит чистая девушка, становится содержанием поэмы. Оно давало исход мучительнейшему вопросу, от которого Лермонтов не отделался никакими стихами: да, Печориными отделяются, приходя в возраст, от «бурь шумных природы», но ведь остается вопрос: как быть с отпавшим от Бога ангелом? И может ли изжившее себя и себе опостылевшее Зло воссоединиться вновь с Добром?

Лермонтов отвечает на это новым «Демоном».

Хочу я с небом примириться,
 Хочу любить, хочу молиться.

Демон приходит в келью Тамары, ища этого искупления любовью:

И входит он, любить готовый,
 С душой, открытой для добра,
 И мыслит он, что жизни новой
 Пришла желанная пора.

К Тамаре он обращается с мольбой:

Меня добру и небесам
Ты возратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там
Как новый ангел в блеске новом.

Тамара *знает* древнее сказание; ее страшит лишь то, что именно ей суждено вернуть небу нового ангела, прежнего врага:

Ужели небу я дороже
Всех незамеченных тобой?

Она берет с него клятву отречения от злых стяжаний — и демон дает ее.

Вся поэма становится поэмой искупления, поэмой женского мессианизма. Спаситься женщиной, во имя женщины и ради женщины — этим обнимается вся надежда Демона, как и самого Лермонтова, в жизни и творчестве. Им обоим кажется, что Бог, осудив их, избирал уже, когда осуждал, ту, которая должна их спасти:

В душе моей с начала мира
Твой образ был напечатлен,
Передо мной носился он
В пустынях синего эфира.

Древнее пророчество о Деве, которая сотрет главу змия⁶⁶, Демон понял как пророчество о деве, которая приведет его, отпавшего, к Богу:

Меня добру и небесам
Ты возратить могла бы словом.

Почему же не произнесено это слово? Почему Демон, как Фауст — Маргаритой, не спасся своей Тамарой? Почему проклятием Демона —

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои, —

а не эпилогом на небесах, как 2-я часть «Фауста», кончился многолетне выстраданный Лермонтовым «Демон»?

Демон пришел искать спасенья к Тамаре, смертной и тленной, он замыслил спастись девушкой, которая сама, как «тварь смертная и стенающая»⁶⁷, нуждается в спасении и очищении и никого не может спасти, так как сама ждет Спасителя. Прошедший муки земного труда и очищения, Фауст встречает новую Маргариту в небе, Маргариту — иную, новопрекрасную, высветленную приближением к Вечному Жениху, — и она, новая и святая, молит о нем, еще не покинувшем до конца тлена, и сама не может спасти: лишь молит о спасении Единую Спасающую — и Фауст спасен. Также и Беатриче спасает своего Данте, — но не та флорентинская девушка Беатриче Портинали молит о спасении своего жениха, а иная, оправданная, молит Высшее Оправдание об оправдании. Вот почему безмерно различие Фауста и Демона, Маргариты и Тамары: там — *Chorus mysticus*, славословящий Вечную Женственность⁶⁸, здесь — проклятия обманувшегося Демона.

В судьбе лермонтовского «Демона» сказалась и религиозная сила, и религиозное бессилие Лермонтова: сила была в том, что из литературы, из романтического канона Лермонтов прорвался первый в России к высочайшей религиозной проблеме — о конечных судьбах Зла и Добра; бессилие — в том, что он и не заметил, к чему привела его многолетняя поэма. Он только, смутно понимая, что у него нет власти ее закончить, оставил ее недовершенной: ибо никогда не считал Лермонтов «Демона» законченным.

Посвящая 2-й очерк «Демона» В. А. Лопухиной, Лермонтов писал:

Прими мой дар, моя Мадонна!

К ней же обращены его строки:

Моя душа — твой вечный храм;
 Как божество — твой образ там;
 Не от небес, лишь от него
 Я жду спасенья своего⁶⁹.

Эти слова мог бы повторить Демон последнего очерка Тамаре. Варенька Лопухина, вышедшая впоследствии, как пушкинская Татьяна, за пустого и чуждого ей человека, пережившая Лермонтова

Варенька, ни разу не давшая поцелуя Михаилу Юрьевичу, была его единственная любовь, которую Лермонтов-*Лермонтов* сохранил навсегда чистой и неприкосновенной от Лермонтова-*Печорина*. Но она, оставшись для него чистой и праведной, не сделала его ни чистым, ни просветленным. Она была лишь Тамарой, а не Маргаритой для Лермонтова.

Последний очерк «Демона» уже не посвящен В. А. Лопухиной. Молитва любимой женщине у Лермонтова сменяется молитвой Богоматери за любимую женщину, материнским «образком святым», целомудренно-прекрасным образом матери, учащей своего ребенка поминать в молитве еще одно, неизвестное ему, но близкое ей имя.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла.
Начать готов я жизнь другую.
Молчу и жду⁷⁰.

С этим сознанием Лермонтов ушел с земли. «Высшие звуки» его жизни и поэзии лишь начинались, но, связанные с ним всем своим существом, они были «звуки небес», которых земные звуки ему не заменили.

«Ангел» — поэтическая теория познания Лермонтова. Он сам был, как его демон, «вечностью наказан» и вечность не мыслилась им только впереди него: он знал и заднюю вечность, за собой:

И я счет своих лет потерял⁷¹.

Высшие звуки его поэзии — припоминание ангельской песни, слышанной душою в задней вечности. В проблеме примирения Зла и Добра зашедший на путь Оригена, в своей поэтической теории познания он встретился с Платоном: он всю жизнь *припоминал* великий мир изначальных сущностей. В вариантах «Ангела» он говорит о том же, что в автобиографической заметке:

Душа томила в творенье земном,
Но чужд был ей мир. Об одном
Она все мечтала: о звуках святых,
*Не помня значения их*⁷².

А вот автобиографическая заметка: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить,

но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать»⁷³.

В этом мучительном вслушивании в забытое, но незабвенное заключен подлинный пафос лермонтовской поэзии. Он всю жизнь *припоминал* песню ангела, некогда слышанную им.

...ум мой не по пустякам
К чему-то доброму стремился.
К тому, чего даны в залог
С толпою звезд ночные своды.
К тому, что обещал нам Бог
И что б уразуметь я мог
*Через мышления и годы*⁷⁴.

Этих «годов и мышлений» не было дано Лермонтову, но начало этого разума было дано, и оно-то помогло ему отличить *женскоеотечно-женственного*. В «высших звуках» своей поэзии он воистину *припомнил* многое из «звуков святых», иногда не понимая «значения их».

IV

Есть заметка Лермонтова: «Кто мне поверит, что я знал любовь, имея 10 лет от роду».

У той девушки, которую он любил, были «белокурые волосы, голубые глаза, быстрые»⁷⁵.

В стихотворении, написанном 11 июля 1831 года, Лермонтов восклицал:

О, когда б я мог
Забыть, что незабвенно... *Женский взор!*
Причину стольких слез, безумств, тревог!

Но женский взор, который никогда не мог забыть он, у него всегда *лазурный* взор. Мальчиком же он пишет слабое стихотворение с смешным заглавием: «Очи N. N.» (1830 г.) и для него

Их (очей) луч с небес и, как в разных краях,
Они блеснут звездами в небесах.

Женские взоры смотрят на него; кажется, он, дитя, не может никуда уйти от голубых взоров, — он и не ушел от их лазурности.

В прозаических стихах, 16-ти лет, он уже знал, зачем смотрели на него эти взоры:

— И очи... этот взор в груди моей живет;
 Как совесть, душу он хранит от преступлений;
 Он — след единственный младенческих видений.
 (*«Первая любовь», 1830 г.*)

Лермонтов пришел в мир с любовью к *голубому*. Все, что он любит, на что смотрит, — голубое. Небо как будто отразило себя во всем, что любил или хотел любить этот человек. Нет другого поэта, который бы, как Лермонтов, пришел в мир, чтоб видеть голубое и идти к сапфирному, но и нет другого, кто бы так боялся признать власть — и единственную власть — светлой лазурности над собой.

Девочка с голубыми глазами, которую полюбил он десятилетним ребенком, была верным образом его любви — образом женщины Лермонтова. Она же стала его Музой.

У Лермонтова один взор во всех очах, — стыдливых, любящих, страдающих, тусклых, одержимых печалью или пошлостью, — голубой взор. В чьи бы очи ни глядел поэт, — он смотрит не в них: он ищет тот голубой взор, который нельзя забыть, как нельзя — «забыть, что незабвенно». Никто, может быть, не знал столько небесных и не говорил таких земных и грубых слов, как Лермонтов; никто не был таким двойным, как он, из русских поэтов, потому что поэт «Демона» написал «Петергофский праздник», и автор «Гошпиталья» писал об ангелах. Никто не сказал столько высокого и пошлого о женщинах, как некрасивый поручик с злыми словами в устах и детской молитвой, боящейся слов, в душе. Всем бы, кого любил, от кого брал наслаждение, над кем смеялся, о ком скорбел, всем бы мог сказать и сказал одно и то же:

Нет, не тебя так пылко я люблю

 Когда порой я на тебя смотрю,
 В твои глаза вникая долгим взором,
 Таинственным я занят разговором,
 Но не с тобой я сердцем говорю⁷⁶.

Какое-то голубое всевидящее женское око смотрит на Лермонтова отовсюду.

И как научился он следить за блеском, за огнем, за радостью и печалью сопутствующего ему голубого взора:

Она поет — и звуки тают,
 Как поцелуи на устах;
 Глядит — и небеса играют
 В ее божественных глазах.
 (1837 г.)⁷⁷

Кто она?

Не все ли равно. В светской красавице, в черкешенке, в девушке тихой среднерусской усадьбы, в морской царевне — она одна, и один взор — тот, который как небо и в котором играют небеса.

Как небеса, твой взор блистает
 Эмалью голубой;
 Как поцелуй, звучит и тает
 Твой голос молодой⁷⁸.

Он говорит мгновенный шуточный мадригал светской женщине. Мадригал в том, что

Стройней ее талии
 На свете не встретится, —

но и не замечает, может быть, что нарушает легкий стиль мадригала и говорит совсем, совсем другое:

И небо Италии
 В глазах ее светится⁷⁹.

А у другой светской красавицы, у той, о которой он горько жалеет:

На светские цепи,
 На блеск упоительный бала
 Цветущие степи
 Украины она променяла, —

у той — как радостно ему сказать! — у той

Прозрачны и сини,
 Как небо тех стран, ее глазки⁸⁰.

И у третьей женщины, про которую сказал:

Понять невозможно ее,
Зато не любить невозможно, —

любит тот же лазурный, прежний взор:

В глазах, *как на небе, светло*⁸¹.

Начинает «Сказку для детей» — и там тихая девочка, которой залюбовался новый демон, пролетая над Петербургом, росла

Как бледный цвет подснежный.

И не очами ли ее пленился новый демон в Петербурге, как прежний на Кавказе:

Но с самых детских дней
Ее глаза не изменяли ей,
Тая равно надежду, радость, горе —
И было в них темно, как *в синем море*.

Кому-то пишет незадолго до смерти:

Встречу ль глаза твои,
Лазурью глубокие —
Душа им навстречу
Из груди просится⁸².

За несколько дней до смерти увидел морскую царевну и приметил, как у ней, у русалки

*Синие очи любовью горят*⁸³.

Всюду и везде, во многих — видел Одну, в разных — Один
Взор:

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю о ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание,
С *глазами, полными лазурного огня*⁸⁴.

Так глубоко-сокровенно было Видение Лермонтова, так религиозно-точно мог он сказать о нем, что doctor Marianus⁸⁵ русской поэзии*, верный рыцарь Вечной Женственности, Владимир Соловьев, когда пришлось ему в автобиографической поэме выражать самое сокровенное своего великого Видения — Вечной Женственности, чтоб точно выразить небесное словами земными, — взял эти слова у демонического и грешного Лермонтова:

И в пурпуре небесного блистанья
 Очами, полными лазурного огня
 Глядела ты, как первое сиянье
 Всемирного и творческого дня⁸⁶.

Все, что любит Лермонтов в мире, все освещено ему *лазурным огнем*. Для него или холодная тьма или — лазурный огонь: нет середины.

Кажется, на земле он любил только женщин и детей: должно быть, оттого, что в них чаще мерцал голубой взор. Но и мужчины — те, кого он любит, — у них женские взоры, голубые, и они любят, как он, голубое.

Хоронит товарища юнкера, — может быть, одного из тех, для кого писал «Гощпиталь» и «Уланшу» — и прощается с ним дорогим прощанием:

Прощай, наш товарищ, не долго ты жил,
 Певец с *голубыми глазами*,
 Лишь крест деревянный себе заслужил
 Да вечную память меж нами⁸⁷.

Прощался с умершим другом, поэтом-декабристом кн. А. Одоевским, и любил его больше всего за вечное детство и за голубой взор:

Но до конца, среди волнений праздных

 Он сохранил и блеск *лазурных* глаз,
 И звонкий детский смех...

* Выражение Вяч. И. Иванова.

Вспоминает о любви Одоевского ко всему голубому:

Любил ты моря шум, молчанье синей степи, —

и рад, что вокруг его могилы —

Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синее, —

и тут же синяя стихия, любимая обоими:

А море Черное шумит, не умолкая⁸⁸.

Поэт ангелов, он и их, белоснежных, одевает в голубые одежды:

С глубокой думою стоял
Дитя Эдема, ангел мирный,
И слезы молча утирал
Своей одеждою сапфирной⁸⁹.

Как бы для того, чтобы ярче подчеркнуть всю тяжесть утраты голубого ока, он вечною лазурностью неба оттеняет мрак одежд своего демона:

Печальный демон, Дух изгнания,
Блуждал под сводом голубым⁹⁰.

И вновь, встретив новую невозможность любви и обновления, демон встречает ангела, несущего душу Тамары, опять —

В пространстве синего эфира.

Безнадежности пролога соответствует отчаяние эпилога. От голубого Лермонтов не уходил даже тогда, когда, может быть, хотел уйти, когда даже нужно и должно было уйти. Он, как грешный ангел его поэмы, не мог уйти от «синего эфира» ни в часы тоски, ни в мгновения радости, ни в часы скуки, пошлости, омерзения. У мелодраматической злодейки его юношеской поэмы «Литвинка», пустой, холодной Клары, «очи, голубые, как лазурь». Даже в тусклых глазах родственницы гоголевских Анны Андреевны

и просто приятной дамы⁹¹, в глазах тамбовской казначейши — тот же голубой огонь:

А глаза...
Ну, что такое бирюза?
Что небо?

Он хотел бы, чтобы это сошло за шутку в шуточной поэме: просто посмеялся над глупой казначейшей, похвалил такой похвалой, от которой не поздоровится. Но тут же не выдержал поэт и сказал правду, почему с небом сравнил и ее глаза:

Впрочем, я отчасти
Поклонник голубых очей
И не гожусь в число судей.

До смешного всегда голубеет в глазах этого человека. В грязи — голубое сиянье; героиня самого яркого произведения юнкера Маёшки и самого позорного — поэта Лермонтова, «Гошпиталя», — податливая служанка. И вот как описывают ее сразу двое, — ясно это видно, — юнкер-стихотворец «Граф Диарбекир» и великий поэт Лермонтов: последнему принадлежит лишь одна строчка:

Ее служанка молодая
Нескромной бойкостью слов.
Огнем очей своих лазурных
Пленила наших грозных, бурных
Неумолимых юнкеров.

V

В природе для Лермонтова все самое прекрасное — голубое, потому что и в ней, и над ней сияет все то же Голубое Око. Море, небо и горы, да еще степь любит поэт. И все они синие, голубые, сапфирные. Другой поэт боялся бы, а он не боится однообразных своих эпитетов. Не потому они у него однообразны и повторны, что у него нет других, но потому, что ему других не надо. Он — как поэт-народ, у которого море всегда сине. Он знает, что в этом вечно-синем, голубом, сапфирном — Великое Существо неба и моря, гор и степей, и эти слова — самые прекрасные из всех, которые можно сказать о них, хотя и самые простые.

Вода у Лермонтова всегда верна небу: точно у нее одно призвание — отражать небо, покоить в себе его голубые взоры.

Всюду, везде и всегда, до полного однообразия, вода голубая, синяя*: испанский романтический Гвадалквивир, новгородский Волхов, грузинская Кура, черкесская Аргунь, Атлантический океан под кормой воздушного корабля, лунная река русалки, море беспокойного паруса, — все голубое, синее, потому что надо всем единое голубое око.

У воды есть тоже свой синий взор. Каспий принял дары голубого Терека:

И старик во блеске власти
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой страсти
Темно-синие глаза⁹².

Не только равнина водная — море, но и равнина земная — степь, для него прекрасна, когда она голубая, как степь небесная, «степь лазурная» — небо.

У аравийской пустыни — голубая даль:

И только замолкли — в дали голубой
Столбом уж крутится песок золотой⁹³.

Старый русский терем — «бессменный страж синеющих полей» («Литвинка»). Как его друг, кн. Одоевский, он любит «молчанье синей степи»; любит час, «когда садится алый день за синий край земли»⁹⁴.

Как голубую воду, как синие степи, он любит и синие горы. Для него пятиглавый Бешту — «туманный, сизо-голубой»⁹⁵. Пушкин, даже описывая молитвенный «монастырь на Казбеке», «в соседстве Бога»⁹⁶, как будто и не примечает этого *белого* в *голубом*, заоблачных монастырских стен среди голубого неба и синих гор, а для Лермонтова Кавказ в своих льдах и снегах, как море, отражает небо.

* «День гас. В наряде голубом, крутятся, бежит Гвадалквивир» («Исповедь», 1830 г.); «Русалка плыла по реке голубой» («Русалка», 1836 г.); «Твой домик с крышей гладкою... над синею Курой» («Свиданье», 1841 г.); «По синим волнам океана» («Воздуш. корабль», 1840 г.); «Аргуни воды голубые» («Измаил-Бей», 1832 г.); «В тумане моря голубом... под ним струя Светлей лазури» («Парус», 1832 г.); «Синеет быстрая река» («Послед. сын вольности», 1830 г.) и так далее, и так далее.

Пред ним с оттенкой голубою
 Полувоздушною стеною
 Нагие тянутся хребты.

(«Измаил-Бей»)

Такими легкими, как воздух синими, Лермонтов их видит, как будто они действительно не косны, не тяжки, а «полувоздушны». Не знаешь, что курится, легко виазь: облака ли над ними, или они сами вьются, огромные, тяжкие:

И вы, престолы вечные природы,
 Когда, как дым, синяя, облака
 Под вечер к вам летят издалека.

(«Измаил-Бей»)

Я видел горные хребты,
 Причудливые, как мечты,
 Когда в час утренней зари
 Курились, как алтари,
 Их выси в небе голубом.

(«Мцыри»)

Так, даже недвижная стихия гор делается у него легкой, воздушной, синей.

Над морем, водою, степью, горами, такими всегда синими у Лермонтова, вечно пылает, не сгорая, вечно-голубая горящая купина неба.

Ее больше всего любит поэт. Должно быть, он долго и много смотрел на небо, потому что в русской поэзии нет другого такого поэта тверди, как Лермонтов.

Голубое небо. Каждый поэт бежит от этого простого сочетания слов, от этого слишком общего эпитета, как от чего-то ходяче-размеренного и банального. И только один Лермонтов повторяет его, как тысячелетнюю молитву, всегда, одинаково, не стыдясь повторений и старых слов. Арсений в «Боярине Орше» из тюрьмы смотрит на небо:

Задумчив, он смотрел в окно
 На голубые небеса:
 Его манила их краса.

Но разве это романтический Арсений смотрит? Не поэт ли за него, — за него, как и за пленного рыцаря:

Молча сажу под окошком темницы,
Синее небо отсюда мне видно, —

за пленного рыцаря, как за беглого послушника мцыри:

Сияньем голубого дня
Упьюся я в последний раз.

Но Лермонтов не только умеет смотреть на небо: ему дано чувствовать, что не только он смотрит, но и на него смотрят, не переставая, из голубой купины, — ловит взгляд голубого ока. Если бы не было над ним этого взора, он не любил бы и неба. Оно было бы пусто — он сам признавал это в своих французских стихах:

Car sans toi, monseul guide,
Sans ton regard de feu
Mon passé paraît vide,
Comme le ciel sans Dieu*⁹⁷.

Но он чувствует постоянно на себе — «твоих небес прозрачную лазурь»⁹⁸.

У пророка находятся слушающие и понимающие только среди звезд. Они слушают у Лермонтова не только пророка, мудрого земли, но и летящего «по небу полуночи» ангела. Тут, в этой вере в звезды, в чутком этом внимании к их «слушанию», к их поистине «таинственному разговору» Лермонтов далек, далек от современных поэтов: в нем, быть может, дышит здесь бессознательно дух его странного предка, чародея и астролога, шотландского графа Лермы⁹⁹.

Пушкин видел ночной Петербург под «прозрачным сумраком, блеском безлунным»¹⁰⁰ белой ночи, а Лермонтов — под звездным светом:

*И улыбались звезды голубые,
Глядя с высот на гордый прах земли,
Как будто мир достоин их любви,
Как будто им земля небес дороже*¹⁰¹.

Улыбка этих магических, не подвластных астрономии, каких-то особенных лермонтовских «голубых звезд» вызывает улыбку же

* Потому что без тебя, моего единственного руководителя, без твоего огненного взгляда, мое прошедшее кажется пустым, как небо без бога (*фр.*). — *Сост.*

на строгих и тонких устах умного духа отрицания, пролетавшего над городом:

И я тогда... я улыбнулся тоже.

И когда Демон запел Тамаре нечеловеческую песню утешения и покоя, он — как странно! — «дух отрицанья, дух сомненья», ненавистник неба, запел о небе, о звездах, — о небе, по которому только что пролетал ангел с «тихой песнью», внимаемый теми же звездами, о которых поет Демон. Запел о тех же вечных небесных странниках, бегущих «степью лазурною»¹⁰², на которых долго смотрел сам поэт из окна квартиры Карамзиных, уезжая на Кавказ.

Лермонтов любит синее небо и звезды, как древний вавилонянин с храма, как одинокий астролог на башне и — кто знает? — не любит ли он их больше, прочнее всего новой любовью, как волхв-царь, по тропарию Рождественскому, «звездю учашийся»¹⁰³, звездю приводимый с Востока, — с того самого Востока, который так любил Лермонтов, — к яслям Вифлеема. У него, как у них, религия синевы, неба, звезд; как у волхва, у него вера в путеводительство звезды. У Лермонтова звезды и синь не смотрят только, как у других поэтов, безучастно и спокойно, но они судят и укоряют людей, улыбаются или ласкают. Ни у кого из современных поэтов нет такого живого неба. Оно было у Данте, у средневековых мистиков, у Франциска Ассизского¹⁰⁴.

Печорин записывает в своем дневнике в ясное весеннее утро: «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, *небо сине* — чего бы, кажется, больше? Зачем тут страсти, желания, сожаления?» В «Валерике» поэт описывает стычку с горцами. Он не судит и не осуждает, но небо судит, простое, синее небо:

Раз — это было под Гехами —
Мы проходили темный лес;
Огнем дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес.

А когда кончилось сражение —

Окрестный лес, как бы в тумане,
Синел в дыму пороховом.

И начался суд неба:

Жалкий человек!
Чего он хочет?.. Небо ясно;
Под небом места много всем;
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... Зачем?

Небо Лермонтова не разобщено с землей — и нельзя различить, где она и где оно: все единое, нераздельное голубое сияние, единосущная лазурность неба и земли, какая-то влюбленность неба в землю, «полная лазурного огня». Только он один знал о ней — и только он сказал.

«Выхожу один я на дорогу» — одно из последних его стихотворений: еще на земле, но небо близко. Еще о земном пути, потому что о кремнистом, но уже и о небесном, потому что над ним «звездас звездой говорит», и земля — пустыня — слушает Бога: *там* — «ночь тиха», *там* — «звезда с звездой говорит»; *здесь* — «пустыня внемлет Богу»; *там* — «в небесах торжественно и чудно», *здесь* — «спит земля в сиянье голубом». Еще тоска: но уже оттого, что слишком близко небо, слишком слышно то, что нельзя слышать человеческим ушам, вместить земному слуху.

VI

Только один поэт русский знал, как Лермонтов, власть над собою *вечно голубого* — «Лазурного Ока», озирающего вселенную. Этот поэт — Владимир Соловьев. Он прояснил, приоткрыл нам Лермонтова.

Лишь забудешься днем иль проснешься в полночи —
Кто-то здесь... Мы вдвоем, —
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем¹⁰⁵.

Из Соловьева это или из Лермонтова? Оба всегда про одно, всегда об одном: это из Соловьева столько же, сколько из Лермонтова.

Только эти двое — Лермонтов и Соловьев — в русском религиозном сознании постигали природу как вопиющую об освобождении от первородного греха, знали природу высветленную, Богоустроенную. «Под грубою корою вещества»¹⁰⁶ — светом Божественного «лазурного огня» и взором «лазурного ока» — они оба прозирали вечную космическую «нетленную порфиру»¹⁰⁷ Божества.

Розанов прав, когда, сравнивая Пушкина и Лермонтова, говорит: «Природа у него (Пушкина) минеральна; у Лермонтова она существенно жизненна»¹⁰⁸, — так же, должно добавить, как и у Соловьева: то, что открывалось Соловьеву в его религиозном синтезе, Лермонтов знал в художественном творчестве.

Из-под пушкинского «равнодушья природы»¹⁰⁹, прикрываемого «покровом златотканым»¹¹⁰, из-под «бесчувственного тела»¹¹¹ прорывается тютчевский хаос со страшными песнями, холодное «раз-уверение во всем»¹¹² Баратынского, ужас перед природой Тургенева, природа-мастерская Базарова, ужас перед смертью — Льва Толстого. Для Лермонтова природа жива:

И в море каждая волна
Была душой одарена¹¹³.

Перед смертью Пушкин обращался к жене:

На свете счастья нет, а есть *покой и воля*¹¹⁴.

Того же хотел перед смертью и Лермонтов:

Я ищу *свободы и покоя*¹¹⁵.

Но пушкинский покой — «равнодушная природа». Лермонтовский покой в том,

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Старый дуб склонялся и шумел.

Природа Пушкина — вся в бесконечном спокойствии, вся в великолепном своем «сегодня», во всей роскоши и разнообразии какого-то своего географического бытия: у него чаще всего *картины* природы — средне-русской, простой, столь им возлюбленной («Онегин»), или Кавказа и Крыма («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»). Из пушкинской природы вышел весь русский литературный пейзаж, от Тургенева до Бунина. И, однако, в редчайших случаях, когда Пушкин берет природу не в ее прекрасной статике, не в ее великолепном равнодушии, а в движении, в динамическом ее бытии, он создает «Утопленника», «Зимний вечер», «Бесов»,

и вечно прекрасное природное спокойствие средне-русской милой равнины сменяется тогда безумным и безобразным исступлением самых низких и низменных голосов хаоса. Тютчевский вопль —

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!¹¹⁶ —

предрешен двусторонностью пушкинского подхода к природе: его любованием прекрасною «корою вещества» — и младенческим ужасом перед тем, что за нею: недаром «Утопленник» и «Бесы» — полусказки, а в «Зимнем вечере» — няня.

Лермонтов увидел вселенную и природу в свете *«лазурного огня»*, как Вл. Соловьев увидел ее впоследствии, еще действенней и явней, в свете *«Лазурного ока»*. Никогда не сомневался Лермонтов, вместе с Тютчевым, о природе:

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык¹¹⁷.

У верного этому «языку» Лермонтова совсем особый язык, когда он говорит о природе: здесь он приобретает совсем особую, символическую, почти религиозную точность и силу. Природа у Лермонтова одухотворена, как Божественное Существо, она высоко-лична, у нее свой — и бессмертный — лик. Пантеистическое обоготворение природы неведомо Лермонтову. Все на свете он рассматривал как свое личное дело: вопрос добра и зла — как свою личную тяжбу с Богом, — и исчезнуть в пантеистической, хотя бы и божественной, безличности для него, обострившего личное начало до предела, было невозможным. От веры во многие *души* природы («И в море каждая волна была душой одарена»), которой не был чужд в ранней юности, Лермонтов перешел к вере в природу и вселенную, наделенную от Бога единой и бессмертной душой, понял природу как Великое Существо с Божественной Душой — сияющей как «Солнце мира» (Фет), взирающей как «Лазурное око» (Вл. Соловьев), источающей из очей своих «Лазурный огонь» (Лермонтов):

Пусть отдадут меня стихиям! Птица,
И зверь, и огонь, и ветер, и земля —
Разделят прах мой — *и душа моя*
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется¹¹⁸.

Лучшая из поэм Лермонтова «Мцыри» — вся жажда по этому слиянию души человеческой с Душой вселенной, светящейся «лазурным огнем». В этой жажде природа слиянна с Богом, ибо Богом высветлена и Им укрощен хаос:

И снова я к земле припал
 И снова вслушиваться стал
 К волшебным, странным голосам:
 Они шептались по кустам,
 Как будто речь свою вели
 О тайнах неба и земли;
 И все природы голоса
 Сливались тут; не раздался
 В торжественный хваленья час
 Лишь человека гордый глас.
 В то утро был небесный свод
 Так чист, что ангела полет
 Прилежный взор следить бы мог¹¹⁹.

Слияние с Мировой Душой, с Вечною Женственностью, насыщение себя мировой одухотворенностью для человека, как и для всякой твари, возможно лишь в Боге, и это понял умный дух отрицания, Демон, когда признается Тамаре:

Лишь только Божие проклятье
 Исполнилось, — с того же дня
 Природы жаркие объятья
 Навек остыли для меня.
 Синело подо мной пространство;
 Я видел брачное убранство
 Светил, знакомых мне давно...
 Они текли в венцах из злата;
 Но что же? — прежнего собрата
 Не узнавало ни одно!

Природа, не принимаемая в Боге, обращается к человеку своим «равнодушием», внешним великолепием, непроходимой тайной и явным, грозным тленом. Мейстер Экхарт говорил о Боге и природе: «Он присутствует в камне и в куске дерева, но они этого не знают. Если бы знало дерево о Боге и сознавало близость Его, как сознает это верховный ангел, то и дерево обладало бы тем же блаженством, что и верховный Ангел»¹²⁰. «Природа в своем сокровеннейшем ищет и мыслит Бога»¹²¹.

Человек *между* Богом и природой: ища Бога, он обретает и природу, ибо совпадает с нею в последнем ее устремлении, указываемом Экхартом в согласии с учением апостола Павла, и, будучи частью ее, он помогает известному процессу природного Богосознания. Отпадая от Бога, он не находит природы. Мцыри, *знавший*, что природа жива, смутно рвавшийся к блаженной Душе мира, но пытавшийся обрести Ее *вне* и *вопреки* Богу, не нашел Ее. Не Она смотрела на него очами, «полными лазурного огня», — на него

Миллионов черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста*¹²².

Грудь земли не оказалась для Мцыри, едва ли не последнего лермонтовского бунтовщика, грудью матери, как для Алеши Карамазова, в Боге припадающего к земле и благодарно повергающегося на нее. Алеша благословенно плачет на материнской груди. Мцыри упал — «и грыз сырую грудь земли».

То же случилось и с Демоном: бессмертная и божественная сила вселенской жизни, Мировой Души, —

И блеск, и жизнь, и шум листьев,
Стозвучный говор голосов,
Дыханье тысячи растений, —

не возбуждают в нем «ни новых чувств, ни новых сил», ничего, «кроме зависти холодной».

Через природу, через молитвенное касанье к Мировой Душе, *св. Софии*, — к Богу: таков путь Лермонтова, от Лазурного огня вселенной — к Вечному Источнику Лазури.

Пред чистым Ликом природы совершается преображение поэта:

Тогда *смиряется* души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога¹²⁴.

* Этот лермонтовский образ ночи как обиталища поныне живого и живущего Хаоса поразительно совпадает с тютчевским образом того же:

Ночь хмурая, как зверь стокий,
Глядит из каждого куста¹²³.

VII

Лермонтов — поэт безыменный.

Чувствует, что кто-то, не переставая, смотрит на него, чье-то Лазурное око видит над собой, но молчит. Словно боится имени. Всю жизнь кому-то шлет признание, всю жизнь любит.

Тем, другим, живым, встретившимся в жизни, носящим имена, говорит постоянно:

Нет! не тебя так пылко я люблю!

Многих любил, многими владел, многих ненавидел, но, кажется, всем бы мог сказать то же, то же:

Нет! не тебя так пылко я люблю!

Всем давал имена и названия, то нежные, то шуточные, то злые, а вот этого-то Имени, единственного, которое нужно было произнести, боялся произнести, не мог произнести.

Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.
Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них¹²⁵.

Верим, что есть в этой молитве «сила благодатная», верим, что там — «святая прелесть». Хотели бы молиться, хотели бы скатить с души бремя, — но кому же будем молиться? Во имя кого сложена молитва, которую он твердил наизусть? Не сказал. И какая это молитва? Не знаем.

Есть речи: значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно¹²⁶.

Часто и сам говорил речи — «значенье ничтожно»; хотел, чтобы и другие слышали от него лишь эти речи, но в них, там, — как за си-

ними глазами податливой служанки, — слышал другое значение, другой познавал смысл и внимал долго с волнением:

Душа их с молением,
Как ангела, встретит,
И долгим биеньем
Им сердце ответит¹²⁷.

После Лермонтова, — как значится в описи его имущества, — осталось «четыре образа и серебряный нательный крестик, вызолоченный, с мощами»¹²⁸.

Существует рассказ о том, что Лермонтова, печоринствующего отрицателя, злого Лермонтова, один из его товарищей застал однажды в церкви. Он молился на коленях.

Таким же тайным молитвенником, явным отрицателем, был он и в жизни, и в поэзии. Быть может, ни у одного из русских поэтов поэзия не является до такой степени молитвой, как у Лермонтова, но эта молитва — тайная.

Лермонтов был безбожником — и прослыл им доньне. «Лермонтов не был никогда религиозным человеком»¹²⁹, — утверждает академик Котляревский, повторяя здесь лишь то, что почти всеми думается о Лермонтове.

И все же *правда* в нем — то, что увидел заставший его в церкви товарищ, а не то, что увидели его критики, друзья и враги. Молитва Лермонтова тайна, сокровенна; хула — явна, приметна. Молитва его стыдлива, она боится, чтоб не нарушилось ее одиночество, и она *сознательно* скрытна, затаенна, прикровенна. В не предназначавшейся для печати автобиографической поэме «Сашка» есть место, решающее спор о первичной, изначальной религиозности Лермонтова:

Век наш — век безбожный;
Пожалуй, кто-нибудь, шпион ничтожный,
Мои слова прославит, и тогда
Нельзя креститься будет без стыда;
И поневоле станешь лицемерить,
Смеясь над тем, чему желал бы верить.

Боязнь «шпиона ничтожного» сделала молитву Лермонтова скрытной, утаенной, как будто не существующей.

Но навсегда осталась привычка «поневоле лицемерить» — под явной хулой хранить тайную молитву.

Тут еще раз вскрывается противоположность Пушкина и Лермонтова.

Величаявая славянская молитва Пушкина «Отцы пустыnnики» — не молитва вовсе: переложение молитвословия, рассказ о молитве, читаемой постом. Пушкин любит передавать молитвы, рассказывать, что читают на молитве. Мальчик в «Борисе Годунове» читает молитву за царя, опять великолепную, подлинно церковно-славянскую, православную молитву, а слушают ее лукавые бояре с хитрым Шуйским и если молятся, то сердцем просят обратного, чем устами. Пушкин может — и *никто* другой так не может! — передать о том, как молится правоверный о гибели гяуров («Стамбул гяуры нынче славят...»), как араб хвалит всесоздавшего Аллу, он передаст религиозную муку сурового пуританина («Странник»), он расскажет просто прекрасно о любезной ему картине, висящей перед ним — о лике Мадонны, он с негодованием сравнит николаевских солдат, охраняющих «Распятие» Брюллова с мирноносцами, охранявшими Распятие Господне — он рассказывает, передает, описывает, читает молитвы. Есть молитвословия, христианские, магометанские, есть слова молить, но нет молитвы.

Обратное — Лермонтов. Есть молитва — и нет молитвословий. По обращению есть только одна молитва «Я, Матерь Божия», не похожая ни на одну молитву ни в одном молитвеннике; по устремлению, по сокровенному порыву, по радости или муке все стихи — молитва.

Но среди безгласных, сокровенных, защищенных от людского слуха «лицемерьем поневоле» молитв Лермонтова есть одна, больше всех сокровенная, но — к счастью нашему — не до конца безгласная. Мы один лишь раз услышим, Кому возносится эта молитва, но мы расслышим многие слова, многие вздыхания лермонтовской молитвы, прочтя это единственное молитвословие Лермонтова:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль с покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного,
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой Заступнице мира холодного.

И это единственное молитвословие Лермонтова — молитва не себе: и здесь он остался до конца безмолвником, неисповедником.

Эта молитва — Единой спасающей *Жене* — о спасении милого *Женственного* земли, молитва о той, которой когда-то он надеялся спастись сам.

В этой своей молитве Лермонтов — глубоко народен. Русская молитва есть по преимуществу молитва к Богоматери и только через Нее ко Христу. Мы не знаем многих образов Христа, но образы и иконы Богоматери многообразны: точно вся многообразная народная скорбь и печаль многообразно прибегала к Многообразной Заступнице. Молитва к Богоматери — простейшая, детская, женская молитва, и ею-то впервые помолится Лермонтов. Уже не боясь креститься при «шпионе ничтожном».

В этой молитве Лермонтов соединил свою религиозную судьбу с религиозной судьбой русского народа.

Увидев вселенную в свете лазурного огня, порываясь к голубокой «душе вселенной» (в поэме своей «Сашка»), Лермонтов пришел к тому, чему, много лет спустя, жизнью, поэзией и мыслью послужил Вл. Соловьев, — к признанию бытия этой души вселенной (у Соловьева так же, как у Лермонтова: «душа вселенной тосковала о духе веры и любви»¹³⁰), св. Софии — той св. Софии, «которой наши предки, по удивительному пророческому чувству, строили алтари и храмы, сами еще не зная, кто она»¹³¹ (Вл. Соловьев). Подобно этим предкам, еще «не зная, кто она», Лермонтов воздвиг ей то, для чего создается самый храм, — молитву, тайную и сокровенную, но молитвословие его, как и их, было к единой *Жене* — к Богоматери. В Древней Руси праздник св. Софии совпадал со днями Успения и Рождества Богоматери, и в церковной службе св. Софии величание Ей совпадает с величанием Богоматери. *Вечно-женственное*, стремящееся к полному воссоединению с Богом, праведно припадает здесь к *Совершенной жене* — Богоматери, одинаково вместившей *Женственное земли и неба*. Вот почему, подобно русскому народу, ощущая и почитая предчувственно св. Софию, Лермонтов молитву, свою единственную молитву, слагает *Богоматери*. Ее благоуханным именем он, так боявшийся произнести Имя, завершил тот «таинственный разговор» с Женственным Существом «с глазами, полными лазурного огня», которым был занят всю свою жизнь.





Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

Из книги «М. Ю. Лермонтов»

ГЛАВА I

Лермонтов — натура эгоцентрическая

1

Едва ли можно сомневаться в том, что Лермонтов, по основному укладу психики, принадлежал к числу так называемых *эгоцентрических* натур.

Этим психологическим понятием — «эгоцентризма» природы мне приходилось неоднократно пользоваться, прилагая его к Гоголю, Л. Н. Толстому, Гете¹ и устанавливая противоположное ему понятие натур «неэгоцентрических», ярким представителем которых был Пушкин. Считая понятие «эгоцентризма» природы, безусловно, необходимым для надлежащего анализа и правильного определения душевного уклада Лермонтова, полагаю излишним остановиться здесь несколько дольше на выяснении тех черт, к которым сводится содержание этого понятия.

Оно сводится прежде всего к постоянному, затяжному и слишком отчетливому ощущению субъектом его «я»: людям такого уклада трудно отвлечься от этого ощущения, трудно, иногда невозможно, забыть, хотя бы на время, о своем «я», которое у них неспособно раствориться в впечатлении, в идее, в чувстве, в страстях. Когда такой человек мыслит или «творит», — его «я» не тонет в процессе мысли или творчества. Когда он страдает или наслаждается, — он явственно ощущает свое страдающее или наслаждающееся «я». Все процессы сознания осложнены у него самосознанием, все чувства — самочувствием. — Далее, характерною принадлежностью эгоцентрических натур является склонность противопоставлять *себя всему прочему*. Их *социальное самочувствие* выражается, вольно или невольно, в антитезах: «я и общество», «я и отечество», «я и человечество»... Иначе проявляется социальное самочувствие у натур неэгоцентрических: для них общество, отечество, челове-

чество — это только социальная среда, частицу которой они составляют; и они не склонны противопоставлять частицу целому, единичное (свое «я», себя) — собирательному.

Во избежание недоразумений необходимо оговорить (как я делал это и раньше), что не следует смешивать понятие *эгоцентризма* с понятием *эгоизма*. Между ними — коренное различие по существу дела. Конечно, иной человек эгоцентрического уклада может оказаться эгоистом, но это будет только совпадением, отнюдь не свидетельствующим о сродстве или тождестве эгоизма с эгоцентризмом. Эгоизму противопоставляется *альтруизм*. Так вот, нередко оказывается, что резко выраженные эгоцентрические натуры обнаруживают явственные альтруистические черты и стремления. И наоборот: иной человек неэгоцентрического уклада может оказаться чуждым альтруистических чувств. Мы имеем тут дело с явлениями, относящимися к различным областям психики: эгоизм и альтруизм принадлежат к области этики, — эгоцентризм и уклад, ему противоположный, — это явления другого порядка, — не этического, а чисто психологического. Эгоцентризм можно определить как род «гипертрофии» того «центрального пункта» личности, который мы называем «я». Этою гипертрофией обуславливается лишь то, что человек слишком часто и слишком явственно ощущает свое «я», причем нередко испытывает и всю тяготу этого ощущения. Гипертрофия человеческого «я» вовсе не ведет непременно к себялюбию или самолюбованию (хотя это и бывает): оно может привести к чувствам и настроениям совершенно противоположным — к отворачиванию от своего «я», к самоуничижению, к самоотвержению. И мы видим, что именно из числа натур эгоцентрических и выходят зачастую моралисты, подвижники, проповедники, революционеры, т. е. характеры, способные к самоотречению, к подавлению эгоистических побуждений и движимые стремлениями альтруистического порядка.

От эгоцентризма натуры, как основного и постоянного свойства ее, следует отличать временный, преходящий эгоцентризм возраста. Этот последний свойствен подросткам, юношам, молодым людям. Человеческая личность в период роста, формирования и приспособления к среде по необходимости в известной мере эгоцентрична. Раннее, еще непривычное ощущение своего «я», находящегося еще в процессе развития, есть ощущение очень острое. Юноше нужно привыкнуть к этому самочувствию, нужно освоиться с ним, чтобы оно утратило остроту и стало нормальным. Все стадии переходного возраста — от детства до физиологической,

психической и социальной зрелости — характеризуются тем обострением самочувствия и тем давлением центрального «я» на всю психику, которые живо напоминают картину гипертрофии «я», уклад эгоцентрических натур, — вплоть до свойственной юному возрасту склонности противопоставлять себя семье, обществу, отечеству и мечтать о подвигах самопожертвования. Альтруистические влечения (вопреки естественному эгоизму молодости), благородные порывы, моральные и общественные стремления, дух протеста — все это в годы юности не только проявление «свежести», «неиспорченности», «отзывчивости» и т. д., но и прямое внушение эгоцентризма возраста.

С годами молодой эгоцентризм умеряется и часто совсем проходит. Если же он не проходит, но растет и принимает новые, более или менее яркие, формы, то тогда перед нами натура, по природе своей эгоцентрическая.

Теперь мы можем обратиться к Лермонтову.

2

Вопрос осложняется тем глубоко прискорбным обстоятельством, что Лермонтов умер молодым — на 27-м году жизни. Быть может, его эгоцентризм был не более, как принадлежностью возраста?

Есть некоторый соблазн ответить на этот вопрос утвердительно: Лермонтов до конца жизни не успел вполне определиться как личность, не вышел из состояния брожения, не сумел приспособиться к среде и духу времени. Его поэтический гений, правда, созрел и дал обильные плоды, но далеко еще не обнаружил всего богатства своих сил. Миросозерцание поэта не вполне определилось. Лермонтов не нашел своего настоящего места в жизни и даже не жил, как подобает человеку установившемуся, и только играл жизнью, «баловался», растрачивая зря свои силы. Н. А. Котляревский справедливо указывает на то, что Лермонтов не решил ни одного из поставленных им вопросов своего нравственного сознания и унес в могилу тайну своей сложной, противоречивой и мятежной души. — «Лермонтов (говорит Н. А. Котляревский) не завещал людям ничего, кроме тревожных, вечно красивых образов, в которых воплотилось неустанное стремление и борение человеческого духа. Изнурительная душевная борьба приводила к ряду вопросов, на которые не было устойчивого ответа... сила вся уходила на поиски. В том виде, в каком поэзия Лермонтова перед нами,

она — неразрешенный душевный диссонанс...» («Лермонтов», изд. 2-е, стр. 253).

За 10 лет (1831–1841) литературной деятельности Лермонтова его поэтическая индивидуальность достаточно определилась, сильные стороны его великого дарования выяснились с полной отчетливостью, но тревога его души не улеглась, он не нашел своего места и пристанища в жизни. Быстрота его умственного развития и рост его поэтического гения находились в обратном отношении к его социальной приспособленности — как человека, как гражданина, как участника в жизни общества. И невольно напрашивается предположение, что период юношеского эгоцентризма затянулся у Лермонтова дольше, чем следует, и поэт умер, не успев выйти из этого периода.

Но, вникая в дело, мы убеждаемся в противном.

Если обратимся к тем — образным — произведениям Лермонтова, которые относятся ко времени расцвета его дарования, то, во-первых, должны будем признать, что эти произведения ни в каком случае не могли быть написаны человеком, который еще не достиг полноты духовного развития, законченной умственной и нравственной зрелости; во-вторых, станет ясно, что эти творения свидетельствуют о чрезвычайно ярком и стойком эгоцентризме — не возраста, а самой природы их автора. Важнейшие образы, им созданные, от Демона до Печорина, оказываются *субъективными*: в них Лермонтов воспроизвел себя самого или некоторые — существенные — стороны своей природы, равно как и свои — личные — психологические отношения к обществу, к людям, к миру. И наряду с лирикой Лермонтова эти произведения образного творчества, за некоторыми изъятиями, представляются как бы *исповедью* души, обреченной томиться под игом прирожденного эгоцентризма. Постараемся уразуметь то, что говорит эта «исповедь». <...>

ГЛАВА IV

Субъективное в романе «Герой нашего времени»

1

Главное лицо знаменитого романа, Печорин, справедливо признается наиболее субъективным созданием Лермонтова: это, можно сказать, его *автопортрет*. В нем воспроизведены важнейшие

стороны натуры Лермонтова, склад его ума, его психологические отношения к людям, его социальное самочувствие.

Печорин, подобно Лермонтову, — натура эгоцентрическая, осложненная сознанием своего превосходства перед другими людьми. При анализе характера Печорина-Лермонтова необходимо считаться с этим любопытным осложнением. У натур эгоцентрических оно встречается нередко, причем высокая самооценка простирается у них не только на их достоинства, но и на недостатки, слабости и пороки. Человек склонен придавать своим отрицательным чертам какое-то особое значение, как будто это также своего рода «одаренность», преимущество, выделяющее человека из ряда прочих смертных. При общей склонности эгоцентрических натур говорить о себе, копаться в своей душе, исповедоваться, эта переоценка отрицательных черт приводит к *искренности* признаний, часто очень интимных, к беспощадному самоанализу, к жестокому самобичеванию. В этом отношении люди эгоцентрического уклада часто бывают *откровеннее* натур противоположных, которые, не уделяя особого внимания своим достоинствам, тем более не склонны подолгу останавливаться мыслью на своих недостатках и выставлять их напоказ.

В «Предисловии» к «Журналу Печорина» Лермонтов говорит: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Так как Печорин есть Лермонтов, и его «Журнал» — субъективное произведение Лермонтова, то эту аттестацию искренности поэт выдал самому себе.

Начнем характеристику Печорина-Лермонтова разбором следующих признаний («Княжна Мери», под 11 июня²):

«Да, такова моя участь с самого детства! Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен. Я был угрюм, другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их — меня ставили ниже: я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать...» и т. д.

Это место, как известно, перенесено сюда из драмы «Два брата» (1836 г.), где соответственную тираду произносит Александр Радин (действие II, сцена I), — прототип Печорина*.

Субъективный характер тирады не подлежит сомнению: то, что тут сказано, Лермонтов пережил сам и, подобно Печорину, склонен был преувеличивать значение и результаты этого опыта жизни.

О том, что наружность поэта производила неприятное впечатление и многие, не умевшие заглянуть глубже в его душу, судили о его характере по внешнему впечатлению, мы имеем определенные свидетельства современников**. Достаточно известна также манера Лермонтова выказывать преувеличенно горделивое и презрительное отношение к людям. Это была маска, под которою он скрывал свою душу от чужих глаз. Люди судили о нем по этой маске. Откуда уже не далеко до рискованного, иллюзорного вывода: люди приписывали ему «дурные свойства», которых не было, — и они явились. Ему порою могло казаться, что маска его души в самом деле срослась с его подлинной душой...

Но обратимся к психологии данных чувств и настроений, а также и тех выводов, какие сделал оттуда Печорин-Лермонтов. Перед нами картина резко эгоцентрического уклада души. Все помыслы группируются и вращаются вокруг антитезы: «я и другие люди», «я и общество (свет)». Человек интересуется людьми и обществом преимущественно со стороны их отношений к нему, их суждения о нем. И мало у него того объективного «любопытства», которым так щедро был одарен Пушкин. Лермонтов-Печорин исходит от себя, — и все впечатления озаряются или омрачаются у него светом или тенью, падающими на внешний мир изнутри его внутреннего мира. Он все относит к себе, находя в своем «я» «мерило вещей». Читая вышеприведенную тираду, можно подумать, что его «я» так слабо, так несамобытно, что по воле людей становится игрищем самых разнообразных чувств. Люди, общество могут сделать из него все, что угодно. Будут они верить ему, любить его — он будет добр, отзывчив, искренен. В противном случае он станет зол, скрытен, лукав. Так думать — было бы, конечно, ошибкой. Напротив,

* См.: *Котляревский Н.А.* Лермонтов. С. 215.

** См. у Абрамовича (Полное собрание сочин. М. Ю. Лермонтова, изд. Разряда изящной словесности Империаторской Академии наук. Т. V. С. XXVI и сл.). Товарищ поэта по университету, П. О. Вистенгоф, описав наружность Лермонтова, говорит: «Вся фигура этого студента внушала какое-то безотчетное к себе нерасположение» (Там же. С. XXVII)³.

суть дела сводится к слишком яркому выражению внутреннего «я» человека, к «гипертрофии» этого «я»: оно проявляется в самочувствии и самосознании человека с излишней тяжестью, оно выдвигается из недр души вперед, на авансцену, — и человек, получая впечатления извне и изнутри, поневоле воспринимает их не просто и не только психическими органами чувства и мысли, а также и по преимуществу своим «я». Лучи жизни прямо падают на это центральное место души. Реакция на возбуждения производится им же. И оно, это «я», вовсе не является игрушкой этих возбуждений, а только, отзываясь на них, поворачивает к миру, к людям, к среде то те, то другие стороны сложной душевной организации; все силы души — это его периферия, его армия, — их-то оно и направляет по адресу впечатлений и воздействий жизни. Оно — у натур эгоцентрических — отнюдь не играло возбуждений, исходящих извне, — оно, напротив, вождь души, ее движущая сила, определяющая отношения человека к окружающей среде. С этой-то точки зрения, признания и жалобы Печорина сбиваются на то, что характеризуется поговоркой: «с больной головы на здоровую». Не люди виноваты в том, что он стал лукав, скрытен, зол и т. д. — Если уж искать виновного, то придется сказать, что «виноват» сам Печорин, — «виноват» в том, что, по тем или иным причинам, задатки лукавства, скрытности, злобы и т. д. взяли у него верх над противоположными задатками, которых у него было не меньше тех. Но он без вины виноват. Суть дела в том, что, при гипертрофии центрального «я», человек в своих отношениях к людям, к обществу невольно становится в оборонительную и наступательную позицию, а это ведет к упражнению и обострению антагонистических наклонностей и «духа противоречия».

Печорин пишет: «У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку...» («Княжна Мери», под 11 мая). Здесь невольно вспоминаются те психологические антитезы Лермонтова, о которых я говорил в главе III⁴. Человек, душа которого исполнена внутренних противоречий и, так сказать, привыкла к их ритму, невольно при встрече с другим человеком настраивается противоречиво, антагонистически. Это доставляет ему своеобразное наслаждение — психического ритма. Печорин говорит об этом так: «Присутствие энтузиаста обдаёт меня крещенским холодом, и я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя...» («Княжна Мери», под 11 мая).

Весьма возможно, что, когда Лермонтов писал эти строки, он вспоминал, между прочим, о своем первом знакомстве с Белинским, о чем рассказывает в своих воспоминаниях Н. М. Сатин*.

В другой формуле Печорин определяет уклад своей природы следующим образом: «Я чувствую в себе ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» («Кн. Мери», под 11 июня). — Было бы ошибочно видеть в этих словах свидетельство о том, что Печорин — натура грубо эгоистическая и хищная, которой чужды простые человеческие сочувствия, — человек как бы анти-социальный. Напротив, другие люди с их страданиями и радостями, безусловно, необходимы ему, он не может обойтись без них, без участия в их жизни. Как многие эгоцентрические натуры, он — человек с ярко выраженным и очень активным *социальным инстинктом*. Ему, для уравновешения его гипертрофированного «я», потребны живые связи с людьми, с обществом, и всего лучше удовлетворила бы этой потребности живая и осмысленная *общественная деятельность*, для которой у него имеются все данные: практический ум, боевой темперамент, сильный характер, умение подчинять людей своей воле, наконец, честолюбие. Но условия и дух времени не благоприятствовали сколько-нибудь широкой и независимой общественной деятельности. Печорин поневоле остался не у дел, откуда его вечная неудовлетворенность, тоска и скука. Понятно, что ему психологически необходимо было создать себе некоторый суррогат деятельности. Он справедливо

* «...На серьезные мнения Белинского он начал отвечать разными шуточками; это явно сердило Белинского, который начинал горячиться, горячность же Белинского более и более возбуждала юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал шутками...» (см.: Акад. библиографический указатель русских писателей. Полное собр. соч. Лермонтова. Т. V. С. LXXIV)⁵. — М. А. Назимов, с своей стороны, вспоминал, что в те годы (на Кавказе) Лермонтов «много говорил... о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения», но что уловить его взгляд, понять его точку зрения было трудно. По-видимому, это обуславливалось не столько неясностью его взглядов, сколько его непреодолимою страстью — противоречить. — «Он являлся подчас, — вспоминал Назимов, — каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах... Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, особенно критические, которые заживо задевали нас и вызывали восторг... не возбуждали в нем удивления...» (Там же. С. LXXVIII)⁶.

говорит: «...честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде...» («Кн. Мери», под 11 июня). И он тратит свои силы попусту — в любовных интригах, в похождениях разного рода, в будировании и т. д., заменяя жизнь игрою в жизнь, деятельность — спортом. На этом пути, конечно, душа большого человека мельчает, изнашивается, и неудивительно, если в ней обнаружатся *уклоны в патологическую сторону*.

Вот об этих-то уклонах мы теперь и поведем речь.

2

Вспомним сперва, что самому Лермонтову изображение природы и психологии Печорина представлялось как своего рода «картина болезни». Он хорошо понимал психическую и, в особенности, моральную ненормальность тех душевных процессов, которые он с таким мастерством изобразил в знаменитом романе. В «Предисловии» он говорит, что Печорин — «это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии...». И он заканчивает «Предисловие» так: «Будет и того, что болезнь указана; а как ее излечить — это уж Бог знает!»

Итак, мы имеем дело с «пороками» и «болезнью».

Что же именно приходится признать в психологии Печорина-Лермонтова «порочным» и «болезненным»?

Прочтем следующее место: «Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние, не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил; тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины...» («Кн. Мери», под 11 июня).

Сперва надо уяснить себе, насколько искренен и правдив Печорин в этих признаниях. Дело в том, что приведенное место входит в ту тираду, которую, в разговоре с княжной Мери, произносит наш герой, «приняв глубоко тронутый вид». Он ведет сложную игру, расставляет свои сети, стремясь покорить сердце княжны и посрамить Грушницкого. Произнесши тираду-исповедь, он взглянул на княжну и увидел слезы в ее глазах. — «Ей было жаль меня!» —

пишет он, и добавляет: «Сострадание, чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце...». — Спрашивается: можно ли после этого полагаться на искренность и правдивость слов Печорина? Не рисуется ли он, не играет ли роль, как опытный актер и донжуан?

Конечно, в данном случае он рисуется, кокетничает, играет роль... Но это не мешает нам то, что он говорит о себе, как о «нравственном калеке», принять за сущую правду. Он только высказывает ее неспроста, а с задней мыслью. По существу и во всех частностях тирада-исповедь находится в полном согласии с тем представлением о личности Печорина-Лермонтова, которое сложилось у нас на основании всех других данных.

Печорин, несомненно, «нравственный калека» — в том смысле, что одна половина его души, именно лучшая, погружена в род латаргии, не обнаруживается, не функционирует (так, по-видимому, нужно понимать гиперболические выражения: «не существовала», «умерла» и т. д.), а проявляется и действует только другая, показная, — та, которая могла проложить ему дорогу к успехам в свете, к осуществлению честолюбивых планов и т. п. — Несомненно также, что в душе Печорина живет «отчаяние», «холодное» и «бессильное», — чувство, хорошо знакомое натурам гордым, честолюбивым и властным, которым пришлось отказаться от проявления этих черт в жизни и в общественной деятельности.

Итак, одна половина души пошла на убыль, другая получила чрезмерное и ненормальное развитие, — человек оказался в *психологическом смысле* «калекой»*, — и в этом Лермонтов справедливо видит нечто *болезненное, патологическое*, откуда недалеко и до «порочного». «Пороки» Печорина — это прежде всего *гордость, честолюбие и властолюбие, в их ненормальном развитии, в их чрезмерном выражении*.

Вот что говорит об этом Печорин (уже в форме признаний перед самим собой): «...честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает. Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? быть для кого-нибудь причиною страданий и радости, не имея на то

* Я думаю, что выражение «нравственный калека» у Лермонтова равносильно выражению «психический калека» (противопоставляется «физическому калеке») и вовсе не указывает на *безнравственность* Печорина. Это — галлицизм: словом «нравственный» переведено франц. *moral* в см<ысле> «психический».

никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость...» («Кн. Мери», под 11 июня).

Человек, высказывающий такие взгляды, очевидно, вынесенные из личного опыта, уже близок к душевному извращению и некоторому моральному недугу. Честолюбие, гордость, и даже властолюбие, сами по себе — не пороки. Но когда они становятся *страстями*, и человек, ими одержимый, сводит весь смысл и всю цель жизни к тому только, чтобы упражнять свое честолюбие, утолять «жажду власти» и «насыщать» свою гордость, тогда он нарушает нравственный закон, гласящий, что «человек человеку — не средство, а цель»: люди превращаются для него в средство самоуслаждения, — он не считается с их правами и интересами, забывает о их благе, их счастье. В применении к любви это ярко выразилось в словах Печорина: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она — как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь подымет!..» («Кн. Мери», под 11 июня).

Стремясь к одному лишь самоуслаждению в любви, в жизни, в деятельности, человек становится нравственно тупым, бесчувственным к страданиям других и, подавляя голос совести, приобретает, если можно так выразиться, «вкус» к чувствам злым и мстительным. Подчиняясь им, он рассуждает так: «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности...» («Кн. Мери», под 11 июня).

3

Эта «картина болезни» эгоцентризма дополняется еще двумя чертами, тесно между собою связанными: 1) *напряженным самоуглублением* и 2) *исключительною силою субъективной памяти*.

О первом идет речь в следующих строках: «Страсти не что иное, как идеи при первом их развитии: они принадлежат юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться; многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой, силы: полнота и глубина чувств и мыслей не допускают бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том,

что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» («Кн. Мери», под 11 июня).

Под «страстями» здесь, очевидно, следует понимать «страстное отношение» к идеям, *эмоциональность* мысли, а под «идеями» — все вообще представления и понятия, но преимущественно те, которые относятся к субъективным переживаниям*. Лермонтов хочет сказать, что в юношеском возрасте человек относится к «идеям», возникающим в его сознании, страстно, эмоционально, с годами же эта эмоциональность обычно проходит. Но это далеко не всегда означает, что человек охладел и стал равнодушен ко всему на свете, в том числе и к своим душевным переживаниям. Нередко это свидетельствует, напротив, о «полноте и глубине» этих переживаний. Таков Печорин (он это и говорит о себе), — таков был и его оригинал, Лермонтов.

Но этим дело не ограничивается: перед нами психологическая картина, свидетельствующая о постоянном и упорном самоуглублении, о вечно бодрствующей рефлексии, даже о раздвоении личности («душа проникается своей собственной жизнью, лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка»). Это уже выходит за пределы нормы — даже и для натур эгоцентрических. Когда человек, которому от роду всего 25–26 лет (в этом возрасте работал Лермонтов над романом), предается столь интенсивному самоанализу и думает, что достиг высшего «самопознания», — мы вправе видеть здесь симптом болезненного развития души.

Другая черта — это исключительная крепость субъективной памяти, т. е. роковой дар помнить все пережитое, испытанное, или, иначе, роковая и вредная для душевного здоровья неспособность забывать. Печорин говорит: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю — ничего!» («Кн. Мери», под 13 мая).

Такое состояние, поистине ужасное, засвидетельствовано и самим Лермонтовым — от себя лично и прозой, и стихами. Вот несколько цитат, сюда относящихся.

* Это опять род галлицизма: французы словом *idée* обозначают не только то, что мы разумеем под термином «идея», но и то, что у нас выражается словами «представление» и «понятие».

В одной заметке 1830-го года он рассказывает о своей детской любви. Ему было 10 лет, девочке — лет 9. Он потом забыл ее имя и фамилию, но не забывал чувства, им пережитого. И он пишет: «О, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..»⁷ — 16-летний мальчик, говоря это, может быть, и ошибся, но он правильно указал на свойство своей души — *не забывать*. — В других заметках 1830-го года любопытны следующие указания: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее теперь не могу вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать»⁸. — «Я помню один сон: когда я был еще 8 лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один ехал, в грозу, куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро несло по небу: это так живо передо мною, как будто вижу»⁹.

Очень показательны в этом смысле (сила памяти о том, что имело прямое отношение к личности человека) стихотворения «Любовь мертвеца», «Расстались мы...» («Но храм покинутый — все храм, кумир поверженный — все бог!») и нек<оторые> др<угие>. Суть дела подводится под формулу:

Забывать? — забвенья не дал Бог,
Да он и не взял бы забвенья.
(«Демон», I, IV)

На этой-то памяти пережитого, при постоянной рефлексии, при вечном самоуглублении, и основано то «высшее самопознание», о котором говорит Печорин-Лермонтов.

Оно не обходится даром. С психологическою необходимостью ему сопутствуют отягощающие и разъедающие душу чувства сожаления, грусти, стыда, уныния и т. д., — смотря по характеру прошлого опыта жизни. И даже приятные, радостные воспоминания часто отлагают в душе тень грусти. Вообще, вторичные переживания большею частью унылы, иногда мучительны. Во всяком случае, они — лишнее бремя души, от которого при нормальных условиях, когда не было исключительно тяжелых испытаний, свободны натуры, не обреченные на эту муку вечного самосозерцания и самоанализа.

Нельзя не видеть, что при такой тяготе эгоцентризма открывается возможность уклона в сторону — если не болезней, то, по крайней мере, некоторых душевных изъянов, лишних расходов в экономии внутреннего мира. Оттуда — усталость души, ее чрезмерная со-

средоточенность, а также внешнее, мнимое «спокойствие», очень далекое от спокойствия мудреца, — в общем явная неуравновешенность духа, перегруженного балластом повторных переживаний, из которых многие не нужны или даже вредны субъекту.

Имея в виду все эти уклоны и изъяны, мы должны согласиться с Лермонтовым, что психологическая картина, столь мастерски им нарисованная, есть «картина» душевного недуга. И сам Печорин оказывается прав, когда называет себя «нравственным (т. е. психологическим) калекой».

В этой картине Лермонтов изобразил патологию своей собственной души.

На эту «болезнь» Лермонтов смотрел как на явление, в его время широко распространенное. В «Предисловии» к роману он говорит, что рисовал «современного человека, каким он его понимает и... слишком часто встречал». Пускай Печорин — это Лермонтов, а Лермонтов был и остается — один, индивидуальность своеобразная, исключительная, тем не менее «печоринское», оно же и «лермонтовское», в психологии людей 30–40-х годов встречалось нередко. Индивидуальный образ оказался *типичным*. Печорин в самом деле — «герой своего времени», или, по выражению Н. К. Михайловского, «герой безвременья».





А. М. ЕВЛАХОВ

**Надорванная душа (к апологии Печорина)
В память 100-летия со дня рождения Лермонтова**

Среди всех лермонтовских образов наибольшее внимание мое всегда привлекал печальный образ «героя нашего времени». В нем есть что-то трогательно-прекрасное. Что бы ни говорили наши историки литературы об «отрицательных» качествах Печорина, как бы ни старались навязать Лермонтову предпочтение, которое он будто бы отдает «положительному» Максиму Максимычу, — истории литературы и критики нет никакого дела ни до «положительных», ни до «отрицательных» качеств: если Печорин прекрасен, то это — все, о чем можно и должно говорить, и, право, как-то даже странно сопоставлять его, это любимое детище поэта, этот гордый и прекрасный образ, беспощадно преследовавший его воображение то в том, то в ином облачении (Сашка, Арсений, Измаил-Бей, Мцыри, Арбенин, Демон), — образ, которому он отдал весь свой гений, в который вложил всю силу своего могучего дарования, — как-то даже странно, говорю я, сопоставлять его со случайным, хотя и вправду добрым, «смирным» штабс-капитаном.

В чем же красота этого вечно юного образа? Чем пленяет и чарует нас до сих пор этот бессмертный печальник, в то время как его ближайший предок Онегин успел уже потерять интерес, потускнеть и «состариться»?

На этот вопрос я и постараюсь ответить.

Впрочем, Лермонтов сам дал нам разрешение этой загадки в романе, окружив своего героя каким-то ореолом всеобщего поклонения. Люди совсем несходных воззрений и различных характеров чувствуют к нему какое-то тяготение. Добряк Максим Максимыч, хмурый Вернер, дикарка Бэла, хрупкая княжна Мери, кроткая Вера — все они пленены своеобразной красотой «героя нашего времени». Есть, Правда, люди, которые его не любят, даже, можно

сказать, ненавидят — это Грушницкий с его компанией; но разве ненависть к Печорину последних не проистекает из того же источника, что и любовь первых? — *И любят, и ненавидят его за одно и то же.* Раскрыть причину этой любви ненависти — значит раскрыть обаяние этой личности для нас самих и постичь тайну бессмертия этого образа в грядущем.

I

Первая характерная черта Печорина, поражающая в нем с первого взгляда, приковывающая к нему внимание — вольно или невольно — это то, что он *совсем не похож на других людей.* Черным силуэтом на белом фоне то там, то здесь мелькает его скорбная тень, и напряженно, с тревожным чувством следит читатель за всеми перипетиями его внутренней драмы.

Не странно ли: умирает мучительной смертью, как агнец закланная, Бэла, летит в пропасть с простреленным сердцем незадачливый Грушницкий, чахнет от неразделенной любви бедная Мери, грустно влачит свои дни со старым нелюбимым мужем несчастная Вера — и что же? Все эти жертвы печоринского эгоизма не только не вызывают протеста в нашей душе против единственного их виновника, но даже и не интересуют нас сами по себе: лишь к отзвукам души Печорина на все эти события прислушиваемся мы с болезненной чуткостью, и эта мятежная душа заслоняет собою все. Конечно, этого не могло бы быть, если бы эта душа не обладала чем-то *своим, незаурядным*, имеющим таинственное обаяние.

Плох или хорош Печорин, «положителен» или «отрицателен», но он имеет *свое собственное «я»*, *свою индивидуальную личность*, — и в этом-то кроется основная причина и нашего исключительного к нему внимания, и той атмосферы всеобщей любви, которой окружен он в романе. «Мы расстаемся навеки, — пишет ему Вера в прощальном письме, — однако ты можешь быть уверен, что я никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слезы и надежды. Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на других мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о, нет! но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное: в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, и никто не может быть так

истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном»*.

Так сравнивает его Вера с *другими*, и мы видим, что во всем она противопоставляет его этим «другим», на которых он так не похож: может быть, он и хуже их, но он *не такой, как все*, — даже самое зло в нем привлекательно. И за это именно отличие от «всех», «других» полюбила его беззаветно Вера, полюбила самоотверженно, без надежды на взаимность. «Ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна. Я это поняла с начала... Но ты был несчастлив, и я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, не зависящую ни от каких условий. Прошло с тех пор много времени, я проникла во все тайны души твоей... и убедилась, что то была надежда напрасная. Горько мне было! Но моя любовь срослась с душой моей; она потемнела, но не угасла». (263)

Сам Печорин с недоумением спрашивает себя: «За что она меня так любит, право, не знаю! тем более, что это одна женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями... неужели зло так привлекательно?..» (229–230). В другой раз, при первом свидании с Верой в пятигорском гроте, когда он начал мучить ее язвительными расспросами о старом муже, он взглянул на нее и, по собственным словам, испугался: ее лицо выражало глубокое отчаяние, на глазах сверкали слезы. И вот что записал он в своем дневнике: «Скажи мне, — наконец прошептала она, — тебе очень весело меня мучить? Я бы тебя должна ненавидеть. С тех пор, как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий... — Ее голос задрожал, она склонилась ко мне и опустила голову на грудь мою. “Может быть, — подумал я: — ты оттого-то именно меня и любила: радости забываются, а печали никогда!..”» (219)

Несомненно, существует такое зло, которое привлекательно, и существуют такие страдания, за которые любят: это — то зло и те страдания, виновником которых является личность, сильная своей индивидуальностью, налагающая на все печать своего «я». Обаяние Печорина в том, что он в противоположность другим лю-

* Полн. собр. сочин. Лермонтова изд. Академии наук. СПб., 1911 г. Том IV. Ст. 263–264. В дальнейшем все ссылки с указанием страниц будут иметь в виду этот том.

дям имеет смелость *быть самим собой*: вот почему творимое им зло привлекательно, а причиняемые им страдания вызывают любовь.

Что значит быть самим собой? — Это значит иметь глубокое, непобедимое сознание законности, правоты существования своего «я» как чего-то необходимого во Вселенной. Это — почти стихийное, почти, если можно так выразиться, бессознательное сознание своей связи с Целым, с Космосом, мистическое чувство своей нужности для чего-то, для каких-то неведомых, но великих целей. Вот это-то сознание и делает сильным Печорина; в нем — источник той гордости и таинственности, той непобедимой власти Печорина, о которых говорит в своем письме Вера.

Эгоизм Печорина — это какой-то особый, я бы сказал, высший эгоизм, который питается не мелким тщеславием или удовлетворением пустого самолюбия, но именно сознанием своей роковой необходимости во Вселенной. Одним словом, это нечто *органическое*, чего искусственно не создать и доброй волей не уничтожить.

«Пробегаю в памяти всё мое прошедшее, — записывает Печорин в своем дневнике в ночь накануне дуэли, — и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?..

А верно она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья — и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собою роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче; но только проснулся — мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» (254).

В другой раз Печорин признается, что часто спрашивает себя: зачем он так упорно добивается любви молоденькой девочки, которую обольстить не хочет и на которой никогда не женится? — «Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей,

то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия... Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости, бросает нас от одной женщины к другой, пока мы найдем такую, которая нас терпеть не может: тут начинается наше постоянство — истинная, бесконечная страсть, которую математически можно выразить линией, падающей из точки в пространство; секрет этой бесконечности — только в невозможности достигнуть цели, т. е. конца. Из чего же я хлопочу? — Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего, чтоб иметь мелкое удовольствие сказать ему, когда он в отчаянии будет спрашивать, чему он должен верить: “Мой друг, со мной было то же самое, и ты видишь, однако, я обедаю, ужинаю и сплю преспокойно и, надеюсь, сумею умереть без крика и слез!”

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает. Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви. Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности; идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновни-

чьему столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара.

Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться; многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» (230–232).

Итак, мы видим, сам Печорин сознает в себе эту органическую силу своего внутреннего «я», требующего полноты внешнего проявления. Он сознает, что это и есть таинственная причина его ненасытной жажды власти, его непобедимого эгоизма. Сознать в себе свое «я» до конца, понять законность и необходимость его самопроявления — не значит ли это стремиться расширить его и подчинить ему других? Испытать его силу — не значит ли это идти вперед, не останавливаясь ни перед чем, в сознании своей неоспоримой правоты? — одним словом, интенсивность внутреннего «я» неизбежно ведет к его экстенсивности, и потому-то Печорин как-то стихийно целен в достижении своих целей; он творит свое зло часто без злобы, но всегда без сожаления, вызывая искреннее изумление окружающих этой непосредственностью зла.

Добрый Максим Максимыч был положительно смущен тем обстоятельством, что Печорин, совершив свое «нехорошее дело» (166), похитив Бэлу у отца, не чувствует, по-видимому, никакого угрызения совести: точно так это и должно быть!.. И в каком безвыходно-комическом положении очутился бедный штабс-капитан, когда вздумал «усоветничать» своего подчиненного, явившись к нему для пущей важности в полной парадной форме. Вот как сам он в своей наивности рассказывает об этой поистине эпической сцене.

«Как я только проведал, что черкешенка у Григорья Александровича, то надел эполеты, шпагу и пошел к нему. Он лежал в первой комнате на постели, подложив одну руку под затылок, а в другой держал погасшую трубку; дверь во вторую комнату была заперта на замок, и ключа в замке не было. Я всё это тотчас заметил... Я начал

кашлять и постукивать каблуками о порог, только он притворялся, будто не слышит.

— Господин прапорщик! — сказал я как можно строже. — Разве вы не видите, что я к вам пришел?

— Ах, здравствуйте, Максим Максимыч! Не хотите ли трубку? — отвечал он, не приподнимаясь.

— Извините! Я не Максим Максимыч: я штабс-капитан.

— Всё равно. Не хотите ли чаю? Если б вы знали, какая мучит меня забота!

— Я всё знаю, — отвечал я, подошед к кровати.

— Тем лучше: я не в духе рассказывать.

— Господин прапорщик, вы сделали проступок, за который и я могу отвечать...

— И, полноте! что ж за беда? Ведь у нас всё пополам.

— Что за шутки? Пожалуйте вашу шпагу.

— Митька, шпагу!..

Митька принес шпагу. Исполнив долг свой, сел я к нему на кровать и сказал: “Послушай, Григорий Александрович; признайся, что не хорошо”.

— Что нехорошо?

— Да то, что ты увез Бэлу... Уж эта мне бестия Азамат!.. Ну, признайся, — сказал я ему.

— Да когда она мне нравится?..

Ну, что прикажете отвечать на это?.. Я стал в тупик. Однако ж после некоторого молчания я ему сказал, что если отец станет ее требовать, то надо будет отдать.

— Вовсе не надо.

— Да он узнает, что она здесь.

— А как он узнает?

Я опять стал в тупик. “Послушайте, Максим Максимыч! — сказал Печорин, приподнявшись, — ведь вы добрый человек, а если отдадим дочь этому дикарю, он ее зарежет или продаст. Дело сделано, не надо только охотою портить; оставьте ее у меня, а у себя мою шпагу...”

— Да покажите мне ее, — сказал я.

— Она за этой дверью; только я сам нынче напрасно хотел ее видеть: сидит в углу, закутавшись в покрывало, не говорит и не смотрит; пуглива, как дикая серна. Я нанял нашу духанщицу; она знает по-татарски, будет ходить за нею и приучит ее к мысли, что она моя; потому что она никому не будет принадлежать, кроме меня! — прибавил он, ударив кулаком по столу. Я и в этом согла-

сился... Что прикажете делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться» (168–169).

Не правда ли, вся эта «сцена с переодеванием» Максима Максимыча положительно великолепна!.. Старый штабс-капитан, для которого в области нравственных понятий всегда все было так ясно: черное — черным, а белое — белым, — совсем сбит с толку. Поистине: нашла коса на камень!.. Перед нами как бы гигантская битва двух мировоззрений: один силен своим нравственным сознанием, примитивным пониманием добра и зла, которое привито ему с детства и в котором он едва ли разбирается; другой не менее силен абсолютным отсутствием этого нравственного сознания, этого деления на черное и белое, на доброе и злое, — которое у него заслонено чисто стихийным сознанием правоты и необходимости всего того, чего требует его железная воля. И каким жалким ребенком оказался старый штабс-капитан перед этим юнцом! Точно провинившийся школьник, растерянный, стоял он перед этим «белокурым зверем»¹, которого пришел укротить и привести к жизненному порядку. Роли судьбы и подсудимого переменились во мгновение ока, и штабс-капитан признал себя побежденным: «Что прикажете делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться...»

И как с ним не «соглашаться», когда он того «хочет» — хочет с требовательной настойчивостью и какою-то стихийною силой... «Одно мне всегда было странно, — говорит он, — я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? — оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу, и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером? Надо признаться, что я, точно, не люблю женщин с характером: их ли это дело!.. Правда, теперь вспомнил: один раз, один только раз я любил женщину с твердою волей, которую никогда не мог победить... Мы расстались врагами, — и то, может быть, если б я ее встретил пятью годами позже, мы расстались бы иначе...» (219–220).

Вы видите, — он *должен* все покорить своей воле; кто не покорился, — тот ему враг: иных отношений он не знает. И не потому ли ему покоряются, что видят в нем не просто человека, но стихию, могучую силу природы?.. Можно ли противиться природе?!.. Все равно он пойдет до конца и не остановится ни перед чем. И окружающие это чувствуют. Когда уже ничто не могло подействовать на пленную Бэлу, когда Печорин исчерпал все обычные средства,

чтобы покорить ее, и, казалось, был близок к проигрышу пари Максиму Максимычу, которому дал честное слово, что через неделю Бэла будет его, — тогда, рассказывает штабс-капитан, он решился на последнее средство.

«Раз утром он велел оседлать лошадь, оделся по-черкесски, вооружился и вошел к ней. “Бэла! — сказал он, — ты знаешь, как я люблю тебя. Я решился тебя увезти, думая, что ты, когда узнаешь меня, полюбишь; я ошибся: — прощай! Оставайся полной хозяйкой всего, что я имею; если хочешь, вернись к отцу, — ты свободна. Я виноват перед тобой и должен наказать себя. Прощай! Я еду... куда? — почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом пашки; тогда вспомни обо мне и прости меня”. — Он отвернулся и подал ей руку на прощанье. Она не взяла руки, молчала. Только, стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо; и мне стало жаль — такая смертельная бледность покрыла это милое личико!

Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и, сказать ли вам? — я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек, Бог его знает! Только едва он коснулся двери, как она вскочила, зарыдала и бросилась ему на шею. Поверите ли? я, стоя за дверью, также заплакал, то есть, знаете, не то чтоб заплакал, а так... глупость!..

Штабс-капитан замолчал.

— Да, признаюсь, — сказал он потом, теребя усы, — мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила» (170–171).

Органическая связь Печорина с Целым, его таинственное родство с природой — вот в чем его сила. И именно потому, что он так близок к Бесконечному и Непонятному, его душа в родстве с таинственными силами природы. Он наперед уже знает все, что с ним случится, ибо душа его, непосредственно общаясь со стихией, которой составляет часть, проникает по ту сторону вещественной действительности. У нее тысячи духовных глаз и этими глазами она проникает через завесу Неизвестного.

Он не любит Грушницкого и заранее чувствует, что когда-нибудь столкнется с ним на узкой дороге — и что одному из них несдобровать (206). Он почти уверен, что Грушницкому недолго торжествовать, ибо у него есть «*предчувствие*»: знакомясь с женщиной, он всегда безошибочно отгадывал, будет она любить его или нет (229). Когда доктор Вернер сообщил ему, что у Лиговских, среди других гостей, впервые встретил какую-то даму из новоприезжих, родственницу княгини по мужу, очень хорошенькую блондинку среднего роста с правильными чертами, с чахоточным цветом лица и черной

родинкой на правой щеке, лицо которой поразило его своей выразительностью, — Печорин сразу понял, что это Вера. «Зачем она здесь? И она ли? — размышлял он. — И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом *уверен*? Мало ли женщин с родинками на щеках?..» (218). И тем не менее, он уверен. Почему — он объясняет сам. «Мои *предчувствия* меня никогда не обманывали. Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: *ничего не забываю — ничего!*» (214). Сидя в крепости, после несчастной дуэли с Грушницким, он сам удивлен тем, как все прошедшее ясно и резко отлилось в его памяти. «*Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время!*» (255).

И в самом деле, эта изумительная целостность духа, эта органическая связь со своим прошедшим и будущим встречается только у людей выдающихся, сильных сознанием своей личности, — замечательная черта психологии Печорина. Он — один из тех немногих, кто имеют *историю души* как нечто осознанное и органически с нею слитое. Вот почему он не только сохраняет неразрывную связь со своим прошедшим, которое для него никогда не перестает существовать, но имеет какую-то странную власть над своим будущим. Отказаться от своего прошлого — значит отказаться от самого себя, но «принять» это прошлое как оно есть — значит утвердить свою личность, дав ей санкцию настоящего, а это значит сознать себя до самой глубины и постичь тайные пути, которыми ведет нас Провидение.

Это провидение в будущее делает Печорина почти фаталистом. Он верит в то, что предназначен играть роль какого-то «топора в руках *судьбы*» (254), и эта судьба не раз представляется ему каким-то живым существом, которое властно распоряжаться его жизнью, избрав его орудием своих целей.

После истории в Тамани, сидя над обрывом берега, наблюдая, как при свете месяца мелькал белый парус между темных волн, уносивший Янко с ундиной, и прислушиваясь к рыданиям оставленного слепого мальчика, он с грустью думал: «И зачем было *судьбе* кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (203). А нарушив мирное развитие романа Грушницкого с княжной Мери, ворвавшись непрошено, но властно в ее смущенную душу, он опять-таки с грустью размышляет об этом как о чем-то неотвратимом, неизбежном. «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды?

С тех пор, как я живу и действую, *судьба* как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это *судьба*?» (237). Заметьте: точно *не он* все это делает, а *за него* вершит свою волю *судьба*: он лишь орудие в ее руках и, исполняя эту волю неумолимого рока, ему остается только наблюдать со стороны и грустить...

Все поведение Печорина перед дуэлью с Грушницким и во время самой дуэли с очевидностью обнаруживает в нем эту глубокую веру в судьбу, в то, что она сама знает, что нужно. С почти мистическим проникновением в исход поединка он безбоязненно смотрит в будущее и не страшится смерти. «Два часа ночи... не спится, — пишет он. — А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно. А! господин Грушницкий! ваша мистификация вам не удастся... мы поменяемся ролями: теперь мне придется отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб... но мы бросим жребий!.. и тогда... тогда... что если его счастье перетянет? если *моя звезда* наконец мне изменит?.. И не мудрено: она так долго служила верно моим прихотям...» (254).

Заранее зная, что противники его морочат, что они решили зло посмеяться над ним, оставив его пистолет пустым, он нимало не заботится о том, чтобы предотвратить беду: напротив, он будто нарочно играет с огнем, на расстоянии шести шагов подставляя себя почти на верную смерть. На все уговоры доктора Вернера, испуганного этим странным поведением, он неизменно просит ему не мешать: «Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит» (260). Сам себе он объясняет все это так: «Я решил предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда всё устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать... Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы *судьба* меня помиловала: кто не заключал таких условий с своею совестью?» (259).

И едва ли Печорин серьезно верил в то, что будет убит. После неудачной попытки доктора примирить противников, когда Грушницкий бесповоротно решил стреляться, между ними произошел такой любопытный обмен реплик:

«— Пожалуй, — сказал Печорин, — только подумайте, что один из нас непременно будет убит.

— Я желаю, чтоб это были вы...

— А я так уверен в противном...» (257).

Грушницкий лишь *желает*, чтобы этим одним был его враг, а Печорин *уверен* в противном!.. И впоследствии, перебирая в памяти все происшедшее, он пишет в своем дневнике: «Вот уже полтора месяца, как я в крепости Н. Максим Максимыч ушел на охоту... я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно; ветер свищет и колеблет ставни... Скучно!.. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями. Перечитываю последнюю страницу: смешно! — *Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить*» (255).

Замечательные слова! И, мне кажется, не простая случайность, что «Герой нашего времени» оканчивается «Фаталистом». Печорин и тут остался самим собой, и предчувствие не обмануло его. Когда Вулич предложил испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью или каждому из нас заранее назначена роковая минута, одному лишь Печорину пришла странная мысль предложить в шутку пари на двадцать червонцев: «Утверждаю, что нет предопределения», — сказал он (270). И, однако, посмотрев пристально в глаза Вуличу, который спокойным и неподвижным взором встретил его испытующий взгляд, он, несмотря на хладнокровие серба, ясно прочел печать смерти на его бледном лице. «Я замечал, — поясняет он, — и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной *судьбы*, так что привычным глазам трудно ошибиться.

— Вы нынче умрете, — сказал я ему» (271). Когда же Вулич выстрелил себе в лоб и пистолет дал осечку — между ними произошел следующий разговор:

«Вы счастливы в игре», — сказал он Вуличу.

«В первый раз от роду, — отвечал тот, самодовольно улыбаясь: — это лучше банка и штосса.

— Зато немножко опаснее.

— А что? вы начали верить предопределению?

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

«Этот же человек, — рассказывает он далее, — 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. Скоро все разошлись по домам, различно толкуя о причудах Вулича и, вероятно, в один голос называя меня эгоистом, потому что я держал пари против человека, который хотел застрелиться; как будто он без меня не мог найти удобного случая...» (272).

Известно, что было дальше: «в ту же ночь Вулич был убит пьяным казаком, случайно повстречавшим его в темной улице. Быть может, он прошел бы мимо, не заметив его, если б Вулич, вдруг остановясь, не сказал: «Кого ты, братец, ищешь?» — Тебя! — отвечал казак, ударив его шашкой и разрубив его от плеча почти до сердца». Вспоминая последние слова убитого: «он прав!» — Печорин замечает: «Я один понимал темное значение этих слов: они относились ко мне; я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» (274).

Но этого мало: сам Печорин, подобно Вуличу, вздумал испытать свою судьбу и, когда никто не решался броситься первым в хату, где заперся убийца-казак, и схватить преступника, он вдруг оторвал ставень и бросился в окно головой вниз. Преступник был обезоружен и связан, и, совершив это опасное дело, Печорин пишет: «После всего этого, как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь» (276).

Замечательно также, что, отправляясь на дуэль с Грушницким, этот странный человек, более чем когда-либо, чувствует свое родство с природой. «Я не помню утра более голубого и свежего! — вспоминает он. — Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню — в этот раз больше, чем когда-нибудь прежде, я любил природу. Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном

и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!» (256).

Такое глубокое, почти мистическое проникновение в природу не удивительно у того, кто в душе своей не потерял чувства неразрывной связи с Целым во времени и пространстве, кому доступны тайны Бесконечного и понятна книга Судьбы. Не раз его пристальный взгляд всматривался в самую глубь величественного царства природы и не одно восторженное описание ее дивной красоты вылилось из-под его пера. Всем памятны эти классические строки, которыми начинается «Княжна Мери»: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. Нынче в пять часов утра, когда я открыл окно, моя комната наполнилась запахом цветов, растущих в скромном палисаднике. Ветки цветущих черешен смотрят мне в окно, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми лепестками. Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синет, как “последняя туча рассеянной бури”; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом... Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине, — чего бы, кажется, больше? Зачем тут страсти, желания, сожаления?..» (204).

Все для него — ничто перед лицом природы. «Я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра, — говорит он, — с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся всё яснее и яснее. Какая бы горечь ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, — всё в минуту рассеется, на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес». (220).

Лермонтов сам раскрыл нам тайну этого глубокого чувства природы, свойственного столь немногим. «Удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми:

всё приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять» (172). Таким ребенком и является перед нами Печорин всякий раз, как соприкоснется с природой. Его детская душа, полная таинственных соприкосновений с Космическим, в такие минуты как бы обретает самое себя, вновь становясь такую, «какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять».

Постичь себя как стихию, обрести в себе начала Вечной Мудрости, сознать свое «я» как нечто целостное и себе довлеющее, переступить победной ногой грани времени и пространства, превратив прошлое в настоящее и в настоящем уловив знаменья грядущего, — не значит ли это воссоединиться с Космосом в стихийном порыве, перелив свою малую душу в великую душу Природы?!..

Теперь мы уже раскрыли главное свойство нравственного характера Печорина. Оно заключается в том, что Печорин есть *личность*, что у него есть свое «я», что он всегда хочет быть *самим собой*. Утверждение своей личности в мире — таков нравственный долг человека. Вот что понял Печорин и чего не понимает, например, Грушницкий. Хорошо сказал Иннокентий Анненский*, что в Грушницком незачем в сущности искать сатиру, тем менее пародию на героя: это просто мысль и даже скорбная мысль о человеке, который *боится быть собою* и, думая, не хочет додумываться до конца. Печорин говорит о нем, что он «из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает» (205): «в их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии». (206). Печорин и Грушницкий — это *личность* и *личина*, это — *индивидуальность* и *плоскость*, это — *свободная мысль* и *пошлость мысли*.

Быть самим собой дано не каждому и не каждому же дано понять, что отказ от своего «я» есть не только ложь перед самим собой, но еще и великое преступление против мирового Целого, в котором мы — необходимая часть. Это дано Печорину.

II

«Никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым», — говорит в письме своем Вера о Печорине. Да, именно не любить, но *хотеть быть любимым*. «Я уже прошел тот период жизни душевной, — признается он сам, — когда ищут только счастья,

* И. Анненский. Вторая книга отражений. СПб. 1909, стр. 28.

когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно кого-нибудь: теперь я только *хочу быть любимым*, и то очень немногими; даже мне кажется, одной постоянной привязанности мне было бы довольно: жалкая привычка сердца!..» (219).

О княжне Мери и говорить нечего: он ее не любит, — и это для него совершенно ясно. Возвратясь однажды домой и заметив, что ему чего-то недостает, Печорин записывает: «*Я не видал ее! Она больна! Уж не влюбился ли я в самом деле?.. Какой вздор!*» (240). И действительно, он не остановился перед тем, чтобы сказать правду в лицо княжне Мери, когда вопрос был поставлен ребром. На все взволнованные и страстные речи княжны — он нашел лишь один ответ в своем сердце: «Я вам скажу всю правду, не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков. Я вас не люблю» (247).

Даже при последнем свидании только жалость пробудило в нем зрелище этой несчастной девушки. «Сердце мое сильно билось, — рассказывает он сам, — но мысли были спокойны, голова холодна; как я ни искал в груди моей хоть искры любви к милой Мери, но старания мои были напрасны. Вот двери открылись, и вошла она. Боже! как переменялась с тех пор, как я не видал ее, — а давно ли! Дойдя до середины комнаты, она пошатнулась; я вскочил, подал ей руку и довел ее до кресел. Я стоял против нее. Мы долго молчали; ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду; ее бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки, сложенные на коленях, были так худы и прозрачны, что мне стало жаль ее.

— Княжна, — сказал я, — вы знаете, что я над вами смеялся?.. Вы должны презирать меня...

На ее щеках показался болезненный румянец. Я продолжал:

— Следственно, вы меня любить не можете...

Она отвернулась, облокотилась на стол, закрыла глаза рукою, и мне показалось, что в них блеснули слезы.

— Боже мой, — произнесла она едва внятно.

Это становилось невыносимо: еще минута, — и я бы упал к ногам ее.

— Итак, вы сами видите, — сказал я сколько мог твердым голосом и с принужденной усмешкою, — вы сами видите, что я не могу на вас жениться. Если б вы даже этого теперь хотели, то скоро бы раскаялись. Мой разговор с вашей матушкой принудил меня объясниться с вами так откровенно и так грубо; я надеюсь, что она в заблуждении; вам легко ее разуверить. Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую роль, и даже в этом признаюсь; вот всё, что я могу для вас сделать. Какое бы вы дурное мнение обо мне ни имели, я ему

покоряюсь... Видите ли, я перед вами низок... Не правда ли, если даже вы меня и любили, то с этой минуты презираете?..

Она обернулась ко мне, бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали.

— Я вас ненавижу... — сказала она.

Я поблагодарил, поклонился почтительно и вышел» (267–268).

Несомненно, отношения Печорина к Бэле более похожи на любовь; но и тут был лишь обман чувств, была физическая страсть, — настоящей любви не было. «Когда я увидел Бэлу в своем доме, — каялся он Максиму Максимычу, — когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбой... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой. Если вы хотите, я ее еще люблю, я ей благодарен за несколько минут довольно сладких, я за нее отдам жизнь, только мне с нею скучно...» (179).

Известна развязка печальной истории Бэлы. Максим Максимыч был прав, сказав, что она хорошо сделала, что умерла: «Ну что бы с ней случилось, если б Григорий Александрович ее покинул? А это бы случилось, рано или поздно...» Картина смерти бедной Бэлы до глубины души потрясла доброго штабс-капитана: «Да, батюшка, — рассказывал он после своему случайному спутнику, — видал я много, как люди умирают в госпиталях и на поле сражения, только это всё не то, совсем не то!..» (183).

А что же Печорин? — «Его лицо, — продолжал он, — не выражало ничего особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер от горя. — Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия, хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову — и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха...» (184).

Остается еще Вера, та женщина, которую Печорин, по собственным словам, «любил в старину» (214). И притом единственная женщина в мире, которую он не в силах был бы обмануть. «Я знаю, мы скоро разлучимся опять и, может быть, навеки; оба пойдем разными путями до гроба; но воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей — я ей это повторял всегда, и она мне верит, хотя говорит противное». Так размышлял он после случайной встречи с Верой в Пятигорске. А когда они расстались, он долго следил за нею взором, пока ее шляпка не скрылась за кустарниками и скалами. «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания, — говорит он. — О, как я обрадовался этому

чувству! Уж не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок, — на память?.. А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо, члены гибки и стройны, густые кудри выются, глаза горят, кровь кипит...» (220).

Был момент, когда любовь Печорина к Вере вспыхнула с особенной силой, когда все чувства его к ней напряглись до крайнего предела: это когда, после дуэли, он получил ее прощальное письмо, в котором было все: и упреки, и мольба, и клятвы, и крик отчаяния... Это едва ли не самое драматическое место в записках Печорина. «Я, как безумный, выскочил на крыльцо, — рассказывает он, — прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух по дороге в Пятигорск. Я беспощадно погонял измученного коня, который, храпя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге. Солнце уже спряталось в черной туче, отдохавшей на хребте западных гор; в ущелье стало темно и сыро. Подкумок, пробираясь по камням, ревел глухо и однообразно. Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не застать ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце. Одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете — дороже жизни, чести, счастья! Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы родились в голове моей... И между тем я всё скакал, погоняя беспощадно. — И вот я стал замечать, что конь мой тяжелее дышит; он раза два уж споткнулся на ровном месте...

Оставалось пять верст до Эссентуков — казачьей станицы, где я мог пересесть на другую лошадь. Всё было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут. Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю. Я проворно соскочил, хочу поднять его, дергая за повод, — напрасно; едва слышный стон вырвался сквозь стиснутые его зубы; чрез несколько минут он издох; я остался в степи один, потеряв последнюю надежду; попробовал идти пешком — ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал. И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, всё мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся...» (264–265).

Однако была ли и это настоящая любовь — сама Вера своим письмом рассеивает на этот счет всякие сомнения. Но и дневник Печорина — показатель не менее красноречивый. Послушаем его дальнейшие признания, завершающие описание потрясающей ночной сцены. «Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не всё ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться. Мне, однако, приятно, что я могу плакать. Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок. Всё к лучшему! Это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово; и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти пятнадцать верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих. Я возвратился в Кисловодск в пять часов утра, бросился на постель и заснул сном Наполеона после Ватерлоо...» (265). Конечно, так не любят настоящей любовью, и Печорин сказал о себе горькую истину, что его любовь никому не принесла счастья. Потому что он ничем не жертвовал для тех, кого любил...

Что же заставляет его в таком случае искать любви, — то Мери, то Веры, то Бэлы. Откуда эта ненасытная потребность «быть любимым»?.. — одна из причин нам известна: его властная натура неудержимо влечет его к подчинению себе чужого «я», даже к полному его порабощению как необходимому условию утверждения собственного «я». Но Печорин сам сравнивает себя с томимым голодом, который видит во сне роскошные яства и шипучие вина, а, пробудившись, убеждается, что то были лишь «воздушные дары воображения»: мечта исчезает и остается удвоенный голод и отчаяние... И вот тут-то открывается еще другой стимул его неустанного желанья «быть любимым», бросающий его от одной женщины к другой.

Этот стимул — *вечное беспокойство, постоянное недовольство тем, что есть*, составляющее вторую основную черту его нравственной природы, влекущее к нему одних и возбуждающее против него других. Собственно, оба отмеченные свойства его природы неразрывно связаны. Быть всегда довольным окружающим, «приятель» мир как он есть, согласиться с волками «выть по-волчьи» — можно лишь тому, у кого нет своего «я», у кого нет ничего *своего*, тому так легко

и просто приспособиться к *чужому*. Но человеку с индивидуальной личностью этого сделать нельзя, — даже если б он того хотел.

Его беспокойная душа, вечно куда-то зовущая, вечно чего-то ищущая, не позволит ему приобщиться к серой массе безличностей, счастливой в своем неведении. Примириться с окружающим, с миром того, что есть, — значит отказаться от мира возможностей, т. е. отказаться от своего «я» как источника этих возможностей. Чтобы быть самим собой, нужно идти безостановочно все вперед и вперед, на всех путях жизни победно утверждая свое «я»:

Кто назад оглянется,
Тот во всем обманется...²

Обращаясь к Печорину, мы действительно видим, что мир — не его стихия: ему нужны постоянные волнения и непрерывная борьба, — только тогда он ощущает жизнь. Он искренно радуется, узнав, что против него составляется враждебная шайка под командой Грушницкого. «Я люблю врагов, хотя не по-христиански, — признается он. — Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерение, разрушать заговоры, притворяться обманутым и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью» (239–240). У него «врожденная страсть противоречить»; по его собственному признанию, вся его жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку: «присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя» (209).

Неизвестно, чего он, собственно, хочет, но только зрелище мирной, спокойной жизни других для него положительно невыносимо. Поминутно он вторгается в чужую жизнь, вносит в нее сумбур и хаос, нарушая мир, разрушая согласие, пуская по ветру чужие надежды, мечты и иллюзии.

В Тамани он нежданно-негаданно врывается в мирную семью контрабандистов и в два — три дня разбрасывает ее по свету. Покидая это разрушенное им гнездо, он пишет: «Что случилось со старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с дорожной по казенной надобности!» (203).

Заброшенный в крепость, он с такой же стремительностью разрушает всю семью мирного князя: мальчика Азамата подбивает

на предательский поступок и дает ему возможность украсть Карагеца у Казбича; в результате — Казбич убивает старика — отца Азамата. Сам Азамат бесследно пропал и, как предполагает Максим Максимыч, верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков да и сложил буйную голову за Тереком или за Кубанью; наконец, тот же Казбич, влюбленный в похищенную Бэлу, пытается сам похитить ее из крепости, но, настигнутый, убивает ее кинжалом в спину, чтобы она не досталась врагам...

Попав в Пятигорск, он и тут производит целое опустошение: он разрушает надежды Грушницкого и в конце концов убивает его, он доводит до отчаяния и опасной болезни княжну Мери, он мучает пустыми подозрениями Веру и заставляет мужа ее, узнавшего страшную правду, поспешно увезти ее...

И посмотрите — с какой страстностью, с каким упоением вершит этот человек свое разрушительное дело!.. Точно гениальный полководец на поле сражения, он заранее намечает себе весь план действий и никогда не ошибается в расчете.

Поставив себе целью во что бы то ни стало привлечь внимание княжны Мери, он пускает в ход все средства. Он отбивает у нее знакомых, увеселяя их анекдотами, от которых те хохочут, как сумасшедшие. «Любопытство привлекло ко мне некоторых из окружающих княжну, — рассказывает он, — мало-помалу и все ее покинули и присоединились к моему кружку. Я не умолкал: мои анекдоты были умны до глупости, мои насмешки над проходящими мимо оригиналами были злы до неистовства... Я продолжал увеселять публику до захождения солнца. Несколько раз княжна под ручку с матерью проходила мимо меня, сопровождаемая каким-то хромым старичком; несколько раз ее взгляд, упавая на меня, выражал досаду, стараясь выразить равнодушие... “Ага! — подумал я, — вы не на шутку сердитесь, милая княжна; погодите, то ли еще будет!..” В продолжение двух дней мои дела ужасно подвинулись. Княжна меня решительно ненавидит; мне уже пересказывали две-три эпиграммы на мой счет, довольно колкие, но вместе очень лестные. Ей ужасно странно, что я, который привык к хорошему обществу, который так короток с ее петербургскими кузинами и тетусками, не стараюсь познакомиться с нею. Мы встречаемся каждый день у колодца, на бульваре; я употребляю все свои силы на то, чтоб отвлекать ее обожателей, блестящих адъютантов, бледных москвичей и других, — и мне почти всегда удается. Я всегда ненавидел гостей у себя — теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, играют — и, увы! мое шампанское торжествует над силою магне-

тических ее глазок. Вчера я ее встретил в магазине Челахова; она торговала чудесный персидский ковер. Княжна упрашивала свою маменьку не скупиться: этот ковер так украсил бы ее кабинет!.. Я дал сорок рублей лишних и перекупил его; за это я был вознагражден взглядом, где блистало самое восхитительное бешенство. Около обеда я велел нарочно провести мимо ее окон мою черкесскую лошадь, покрытую этим ковром. Вернер был у них в это время и говорил мне, что эффект этой сцены был самый драматический. Княжна хочет проповедовать против меня ополчение; я даже заметил, что уж два адъютанта при ней со мною очень сухо кланяются, однако всякий день у меня обедают» (215–216).

Поразительно, как тонко плетет свою паутину Печорин, опутывая бедную княжну Мери. То, будто невзначай, спасает ее от грозившего скандала на балу; то, как бы случайно, проговаривается, что Грушницкий — юнкер, заранее учитывая, какое впечатление произведет это открытие на разочарованную девушку; то, наконец, мучая ее своим вызывающим равнодушием... Заметив, во время интимного разговора с Верой в гостях у Лиговских, что княжне Мери было досадно его молчание, когда все просили ее спеть, он уже намечает план дальнейших действий. Один сердитый, блестящий взгляд — сказал ему все: «О, я удивительно понимаю этот разговор немой, но выразительный, краткий, но сильный!..» — говорит он себе (228). А когда княжна Мери перестала петь и вокруг нее раздался ропот похвал, то он подошел к ней после всех и сказал ей что-то насчет ее голоса «довольно небрежно». «Она сделала гримаску, выдвинув нижнюю губу, — рассказывает он, — и присела очень насмешливо.

— Мне это тем более лестно, — сказала она, — что вы меня не слушали; но вы, может быть, не любите музыки?..

— Напротив... после обеда особенно.

— Грушницкий прав, говоря, что у вас самые прозаические вкусы... и я вижу, что вы любите музыку в гастрономическом отношении...

— Вы ошибаетесь опять: я вовсе не гастроном; у меня прескверный желудок. Но музыка после обеда усыпляет, а спать после обеда здорово; следовательно, я люблю музыку в медицинском отношении. Вечером же она, напротив, слишком раздражает мои нервы: мне делается или слишком грустно, или слишком весело. То и другое утомительно, когда нет положительной причины грустить или радоваться, и притом грусть в обществе смешна, а слишком большая веселость неприлична...

Она не дослушала, отошла прочь, села возле Грушницкого, и между ними начался какой-то сентиментальный разговор: кажется, княжна

отвечала на его мудрые фразы довольно рассеянно и неудачно, хотя старалась показать, что слушает его со вниманием, потому что он иногда смотрел на нее с удивлением, стараясь угадать причину внутреннего волнения, изображавшегося иногда в ее беспокойном взгляде... Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь! Вы хотите мне отплатить тою же монетою, кольнуть мое самолюбие, — вам не удастся! и если вы мне объявите войну, то я буду беспощаден. В продолжение вечера я несколько раз нарочно старался вмешаться в их разговор, но она довольно сухо встречала мои замечания, и я с притворною досадою наконец удалился. Княжна торжествовала; Грушницкий тоже».

Не замечательно ли здесь все: и этот подчеркнуто равнодушный вид, и этот намеренно циничный тон разговора, и все это строго обдуманное поведение Печорина? И не поразительна ли эта маленькая, поистине классическая сценка, завершающая описание этого вечера у Лиговских?! «Мы вышли вместе с Грушницким, — рассказывает он, — на улице он взял меня под руку и после долгого молчания сказал: — Ну, что?..

“Ты глуп”, — хотел я ему ответить, но удержался и только пожал плечом» (229–230).

Дальнейшее разыгралось как по нотам. Все последующие дни Печорин ни разу не отступал от своей «системы». «Княжне начинает нравиться мой разговор, — записывает он, — я рассказал ей некоторые из странных случаев моей жизни, и она начинает видеть во мне человека необыкновенного. Я смеюсь над всем на свете, особенно над чувствами, — это начинает ее пугать. Она при мне не смеет пускаться с Грушницким в сентиментальные прения и уже несколько раз отвечала на его выходки насмешливой улыбкой; но я всякий раз, как Грушницкий подходит к ней, принимаю смиренный вид и оставляю их вдвоем; в первый раз была она этому рада или старалась показать; во второй рассердилась на меня; в третий — на Грушницкого.

— У вас очень мало самолюбия, — сказала она мне вчера. — Отчего вы думаете, что мне веселее с Грушницким?

Я отвечал, что жертвую счастию приятеля своим удовольствием...

— И моим, — прибавила она.

Я пристально посмотрел на нее и принял серьезный вид. Потом целый день не говорил с ней ни слова... Вечером она была задумчива, нынче поутру у колодца еще задумчивее. Когда я подошел к ней, она рассеянно слушала Грушницкого, который, кажется, восхищался природой; но только что завидела меня, она стала хохотать (очень некстати), показывая, будто меня не примечает. Я отошел подаль-

ше и украдкой стал наблюдать за ней: она отвернулась от своего собеседника и зевнула два раза. Решительно, Грушницкий ей надоед. — Еще два дня не буду с ней говорить» (230).

Затем — последовала известная сцена по дороге на Провал с знаменитым признанием Печорина. Это последнее обычно цитируют для характеристики Печорина и обстоятельств, которые создали «отрицательные» свойства его личности. Забывают при этом, что признание Печорина — не более, как искусный маневр, рассчитанный на известное впечатление, и, значит, лишь с *этой стороны* оно может служить материалом для его характеристики. Послушаем самого актера, так мастерски разыгравшего роль несчастного, никем не понятого и не любимого, озлобленного человека:

«Да, — сказал он, *приняв глубоко тронутый вид*, — такова была моя участь с самого детства! Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен. Я был угрюм, другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их — меня ставили ниже: я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать. Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние, — не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное, отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калеккой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины. Но вы теперь во мне разбудили воспоминание о ней — и я вам прочел ее эпитафию. Многим все вообще эпитафии кажутся смешными, но мне нет, особенно когда вспомню о том, что под ними покоится. Впрочем, я не прошу вас разделять мое мнение: если моя выходка вам кажется смешна — пожалуйста, смейтесь; предупреждаю вас, что это меня не огорчит нимало...» (233–234).

Стрела, пущенная опытной рукой, попала прямо в цель. «В эту минуту, заканчивает свой рассказ Печорин, — я встретил ее глаза, —

в них бегали слезы; рука ее, опираясь на мою, дрожала, щеки пылали: ей было жаль меня! Сострадание, чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце. Во всё время прогулки она была рассеянна, ни с кем не кокетничала, — а это великий признак! Мы пришли к Провалу; дамы оставили своих кавалеров, но она не покидала руки моей. Остроты здешних денди ее не смешили; крутизна обрыва, у которого она стояла, ее не пугала, тогда как другие барышни пищали и закрывали глаза. На возвратном пути я не возобновлял нашего печального разговора; но на пустые мои вопросы и шутки она отвечала коротко и рассеянно.

— Любили ли вы? — спросил я ее наконец.

Она посмотрела на меня пристально, покачала головой и опять впала в задумчивость: явно было, что ей хотелось что-то сказать, но она не знала, с чего начать; ее грудь волновалась... Как быть! кисейный рукав — слабая защита, и электрическая искра пробежала из моей руки в ее руку; все почти страсти начинаются так, и мы часто себя очень обманываем, думая, что нас женщина любит за наши физические или нравственные достоинства; конечно, они готовят, располагают ее сердце к принятию священного огня, а все-таки первое прикосновение решает дело.

— Не правда ли, я была очень любезна сегодня? — сказала мне княжна с принужденной улыбкой, когда мы возвратились с гулянья.

Мы расстались. Она недовольна собой; она себя обвиняет в холодности... О, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я всё это уж знаю наизусть — вот что скучно...» (234–235).

Но всего этого было мало Печорину. Ему нужен был последний удар, который завершил бы дело. И он снова принимает таинственный вид непонятого страдальца: «— Простите меня, княжна! — говорит он ей. — Я поступил как безумец... этого в другой раз не случится, я приму свои меры... Зачем вам знать то, что происходило до сих пор в душе моей? Вы этого никогда не узнаете, и тем лучше для вас. Прощайте!..» Теперь он мог торжествовать победу: уходя, он слышал, как она плакала (241).

И вот, когда все уже было подготовлено, наступил, наконец, момент последнего его торжества. Тут уж началось с его стороны не простое завлечение неопытной девушки в свои сети: нет, то уже было изощренное мучительство ради мучительства, приведшее ее к душевной катастрофе, а его — к грубой, почти цинической откровенности как единственно возможному выходу из создавшегося положения.

Сцена, разыгранная Печориным при переезде через Подкумок с княжной Мери, — это, если можно так выразиться, верх страте-

гического искусства. «Мы были уже на середине, в самой быстроте, — рассказывает он, — когда она вдруг на седле покачнулась. “Мне дурно!” — проговорила она слабым голосом... Я быстро наклонился к ней, обвил рукою ее гибкую талию.

— Смотрите наверх, — шепнул я ей, — это ничего, только не бойтесь; я с вами.

Ей стало лучше, она хотела освободиться от моей руки, но я еще крепче обвил ее нежный, мягкий стан; моя щека почти касалась ее щеки; от нее веяло пламенем.

— Что вы со мною делаете?.. Боже мой!..

Я не обращал внимания на ее трепет и смущение, и губы мои коснулись ее нежной щечки; она вздрогнула, но ничего не сказала; мы ехали сзади; никто не видал. Когда мы выбрались на берег, то все пустились рысью. Княжна удержала свою лошадь; я остался возле нее; видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова — из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из затруднительного положения.

— Или вы меня презираете, или очень любите! — сказала она наконец голосом, в котором были слезы. — Может быть, вы хотите посмеяться надо мной, возмутить мою душу и потом оставить... Это было бы так подло, так низко, что одно предположение... О, нет! не правда ли, — прибавила она голосом нежной доверчивости, — не правда ли, во мне нет ничего такого, что бы исключало уважение? Ваш дерзкий поступок... я должна, я должна вам его простить, потому что позволила... Отвечайте, говорите же, я хочу слышать ваш голос!.. — В последних словах было такое женское нетерпение, что я невольно улыбнулся; к счастью, начинало смеркаться... Я ничего не отвечал.

— Вы молчите? — продолжала она, — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю...

Я молчал...

— Хотите ли этого? — продолжала она, быстро обратясь ко мне. В решительности ее взора и голоса было что-то страшное.

— Зачем? — отвечал я, пожав плечами.

Она ударила хлыстом свою лошадь и пустилась во весь дух по узкой, опасной дороге; это произошло так скоро, что я едва мог ее догнать, и то когда уж она присоединилась к остальному обществу. До самого дома она говорила и смеялась поминутно. В ее движениях было что-то лихорадочное; на меня не взглянула ни разу. Все заметили эту необыкновенную веселость. И княгиня внутренно радовалась, глядя на свою дочку, а у дочери просто нервический припадок: она

проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира... А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия!» (244–245).

Вынужденный, наконец, открыть всю правду и перебирая потом в мыслях все происшедшее, Печорин пытается наедине с собой разобраться в том, почему он не поступил, как все другие. «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. — пишет он. — Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе. Другой бы на моем месте предложил княжне son coeur et sa fortune*; но надо мною слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости, любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? куда я себя готовлю? чего я жду от будущего? Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие... Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей... Признаться ли?.. Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне *смерть от злой жены*; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем, что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере, буду стараться, чтоб оно сбылось как можно позже» (248).

Суждена была или нет «смерть от злой жены» Печорину, несомненно одно, что женитьба угрожала бы смертью его свободе — физической и духовной, беспокойным исканиям его бурной натуры, свободным проявлениям его властного «я». Она потребовала бы от него известного примирения с тем, что есть, пригнула бы его к земле, к пошлой действительности обыденного существования. Это была бы подлинная «смерть от злой жены», ибо отказ от себя, от своего «я» и есть истинная смерть духа. Такого исхода более всего страшился Печорин — и потому свободы своей продать не хотел.

Гимном свободе как источнику жизненных бурь и битв он и заканчивает печальную летопись о княжне Мери: «И теперь здесь, в этой скучной крепости, я часто, пробегая мыслию прошедшее, спрашиваю себя: отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душев-

* Свое сердце и свою судьбу (франц.). — Сост.

ное?.. Нет, я бы не ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там, на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» (268).

Невольно встает в памяти другой лермонтовский образ — образ одинокого белого паруса, беспокойно блуждающего по морю в поисках за неведомым:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой —
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой...³

III

Счастлив ли Печорин? — Этот вопрос приводит нас к последней причине обаятельности лермонтовского героя. Ее также открыла нам Вера в своем письме: «Ты был несчастлив, — и я пожертвовала собою... Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном...» Своей чуткой женской душой она сразу же поняла, что под этой маской внешнего безразличия и холодности кроется неизлечимая рана.

Однажды, в минуту откровенности, Печорин сам раскрыл свою душу. Когда добрый штабс-капитан заметил, как холодно стало его обращение с Бэлой, как редко он стал ласкать ее, когда он увидел, что Бэла заметно начинает сохнуть, личико ее вытянулось, большие глаза потускнели, — он стал упрекать Печорина. «Послушайте, Максим Максимыч, — отвечал тот, — у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал — не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив. Разумеется, это им плохое утешение, только дело в том, что это так. В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги,

и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... Я стал читать, учиться — науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно... Вскоре перевели меня на Кавказ: это самое счастливое время моей жизни. Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями, — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров, — и мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду...

Глупец я или злодей — не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне всё мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день от дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави Боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге! По крайней мере, я уверен, что это последнее утешение не скоро истощится, с помощью бурь и дурных дорог...» (178–179).

Из этого видно, что причина тоски Печорина — не личного, не частного характера. Нет, не разочарование в любви или в дружбе, даже не разочарование вообще в людях — источник его недовольства жизнью и самим собой, а напротив, это врожденное недовольство всем в мире, это вечное алкание души — причина разочарования и тоски, скуки и пресыщения жизнью. Недовольство тем, что есть, беспокойное искание всего нового и лучшего неизбежно приводит к душевному краху, к нравственному самоубийству.

И действительно, Печорин, в сущности, ни во что не верит, ни на что не надеется, никого не любит, — он только *ищет* с утомительным беспокойством и печальным сознанием, что ничего не найдет. «Что ж? умереть, так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно, — пишет он накануне дуэли. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!.. И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно. После этого

стоит ли труда жить? а всё живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно» (254).

Для понимания этой стороны личности Печорина чрезвычайно характерны его отношения с Вернером. Понятно, что этот скептик и материалист, утверждавший, что скорее сделает одолжение врагу, чем другу, ибо это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушию противника (210), — понятно, что он обратил на себя внимание Печорина. «Мы друг друга скоро поняли, — рассказывает последний, — и сделались приятелями, потому что я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги! Вот как мы сделались приятелями: я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях; каждый был убежден в разных разностях.

— Что до меня касается, то я убежден только в одном, — сказал доктор.

— В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

— В том, — отвечал он, — что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — сказал я, — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел нечастие родиться.

Все нашли, что мы говорим вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга. Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились довольные своим вечером... Я лежал на диване, устремив глаза в потолок и заложив руки под затылок, когда Вернер взошел в мою комнату. Он сел в кресла, поставил трость в угол, зевнул и объявил, что на дворе становится жарко. Я отвечал, что меня беспокоят мухи, — и мы оба замолчали.

— Заметьте, любезный доктор, — сказал я, — что без дураков было бы на свете очень скучно... Посмотрите, вот нас двое умных людей; мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности,

и потому не спорим; мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово — для нас целая история; видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно, смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя...» (211–212).

Такая самохарактеристика не далека от истины. И Печорин был только искрещен, когда перед дуэлью на вопрос Вернера, неужели у него нет друзей, которым он хотел бы послать свое последнее прощание, или женщины, которой он хотел бы оставить что-нибудь на память, — лишь покачал отрицательно головой. «Хотите ли, доктор, — отвечал он ему, — чтоб я раскрыл вам мою душу?.. Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе; иные не делают и этого. Дружья, которые завтра меня забудут или, хуже, взведут на мой счет Бог знает какие небывлицы; женщины, которые, обнимая другого, будут смеяться надо мною, чтобы не возбудить в нем ревности к усопшему, — Бог с ними. Из жизненной бури я вынес только несколько идей и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» (256–257).

И в самом деле, кого мог бы любить этот человек, не верящий ни в какое благородство и трезво, слишком трезво смотрящий на вещи?!.. Какую цену, например, могла бы иметь в его глазах любовь женщины, — женщины, которую в тайниках души он презирал, которой никогда не верил и на которую смотрел только как на предмет наслаждения?!..

«Чего женщина не сделает, чтоб огорчить соперницу! — говорит он в своих записках. — Я помню, одна меня полюбила за то, что я любил другую. Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный: этот человек любит меня; но я замужем, — следовательно, не должна его любить. Способ женский: Я не должна его любить — ибо я замужем; но он меня любит, — следовательно... Тут несколько точек, ибо рассудок уже ничего не говорит, а гово-

рят большую частью язык, глаза и вслед за ними сердце, если оное имеется. Что если когда-нибудь эти записки попадутся на глаза женщине? — Клевета! — закричит она с негодованием. С тех пор как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом... Некстати было бы мне говорить о них с такою злостью, — мне, который, кроме их, на свете ничего не любит, мне, который всегда готов был им жертвовать спокойствием, честолюбием, жизнью... Но ведь я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает. Нет, всё, что я говорю о них, есть только следствие —

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Женщины должны бы желать, чтобы все мужчины их так же хорошо знали, как я, потому что я люблю их во сто раз больше с тех пор, как их не боюсь и постиг их мелкие слабости. Кстати, Вернер наемдн сравнил женщин с заколдованным лесом, о котором рассказывает Тасс в своем “Освобожденном Иерусалиме”. “Только приступи, — говорил он, — на тебя полетят со всех сторон такие страхи, что Боже упаси: долг, гордость, приличие, общее мнение, насмешка, презрение... Надо только не смотреть, а идти прямо; мало-помалу чудовища исчезают, и открывается перед тобой тихая и светлая поляна, среди которой цветет зеленый мирт. Зато беда, если на первых порах сердце дрогнет и обернешься назад!..” (243–244).

Легко догадаться в связи с этим, что под видом шутки, желая подтрунить над Грушницким и как будто говоря только о княжне Мери, он, однако же, высказал свои затаенные мысли о женщине вообще: «Если две минуты сряду ей будет возле тебя скучно, ты погиб невозвратно: твое молчание должно возбуждать ее любопытство, твой разговор — никогда не удовлетворять ее вполне: ты должен ее тревожить ежеминутно; она десять раз публично для тебя пренебрежет мнением и назовет это жертвой, и, чтоб вознаградить себя за это, станет тебя мучить — а потом просто скажет, что она тебя терпеть не может. Если ты над нею не приобретешь власти, то даже ее первый поцелуй не даст тебе права на второй; она с тобой накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за уroda, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна,

что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним...» (217).

Точно так же фраза, сказанная, казалось, лишь для того, чтобы подделаться под тон Грушницкого — “Je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule”* (208), — в связи со всем остальным приобретает иной интерес. Ведь мы знаем, что таково было *действительное* отношение Печорина к женщинам, так он о них думал и, соответственно этому именно так он и вел себя — с Верой, княжной Мери, Бэлой, как то рекомендовал Грушницкому...

Такое отношение к людям — к женщинам в частности и к людям вообще, — рисующее нам нравственный облик Печорина, любопытным образом дополняется тем внешним его портретом, который в нескольких штрихах набрасывает нам Лермонтов. Особенно, говорит он, поражали его глаза. «Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся. — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен...» (189).

Сам Печорин прекрасно понимает, где источник его тоски и недовольства собой и миром. Он с завистью думает о людях далекого прошлого, которые сильны были своей верой, умели жить и действовать. Вот что записал он под впечатлением странных речей Вулича о предопределении... «Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права! И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса

* Мой милый, я презираю женщин для того, чтобы их не любить, ибо иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой (*франц.*). — *Сост.*

беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, по неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, — мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою...

И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли; и к чему это ведет?.. В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге...» (272–273).

Грустные строки!.. Из них встает во весь рост печальный облик того, кому было дано так много и кто заплатил за это многое тяжелой ценой. Блаженни нищие духом!..⁴ Разве человеку нужно так много, чтобы быть счастливым и довольным? — Нужно быть *как все* — миллионы, миллиарды людей, похожих друг на друга в своем безличии. Нужно ближе стоять к земле, из которой мы вышли и в которую возвратимся. Нужно ограничить свои потребности тем, *что есть*, не стремясь к большему и лучшему.

Горе тому, кто почувствует себя *иным, чем все другие*, кто захочет быть *самим собой* и свое индивидуальное «я» противопоставить безличной массе, кто отринет слепую веру наивного большинства и в безумной гордости провозгласит *свои истины!*.. В тот день, когда это случится, глубокое недовольство существующим впустит в его душу свои острые когти, которые будут вонзаться все глубже и глубже...

Тогда неугомонное беспокойство — беспричинное и безрадостное — наполнит эту душу до дна, и она будет обречена вечно искать, не находя, и вечно алкать, не насыщаясь... Так придет она к грустному разочарованию, к безысходному отчаянию: подняв

слишком тяжелый груз, она надорвется и, надорванная, застонет в смертельной тоске... Блажены только нищие духом!..

Библейский рассказ о райском неведении первого человека, нарушенном мудростью змия, имеет глубокий смысл. Об этом говорят и древние мифы. Почему должен был погибнуть мудрый Эдип, разгадавший темную для всех загадку сфинкса?⁵ Зачем было погибнуть и счастливицу Поликрату, задумавшему искушать волю небожителей?⁶ За что был прикован к кавказской скале великодушный Прометей и на растерзание коршуна отдано его благородное сердце?..⁷

Величие есть крест — вот заповедь древней мудрости: кто не захочет быть *как все*, должен искупить свое возвышение; кто подымет на свои человеческие плечи непосильную тяжесть богов, тот надорвется. Таков закон высшей справедливости, правящей миром, — и кто не признает в ней глубокой мудрости?!..

Надорванная душа Печорина — родная сестра души Прометея и Эдипа, тяжким страданием искупивших свое возвышение над людьми. Пусть счастливы нищие духом в своем блаженном неведении, но нам дороже ищущие и страдающие, имевшие смелость быть самими собой. Вот почему мы любим Печорина, как любят его Максим Максимыч, Бэла, Вера, княжна Мери, — любят, не взирая на его недостатки. А может быть, и за них... Его не любит только Грушницкий, потому что нет ничего ненавистнее для серой безличности, как смелость быть собой...

И если Печорин не умер и не умрет, если печальный образ его останется навсегда бессмертным в потомстве, — то это именно потому, что он отвечает вечным запросам человеческого духа. Печорин — это наша тоска по Свободе и Недостижимому, наше вечное беспокойство и искание Неведомого, наша неудовлетворенность тем, что есть, — серой будничностью земного существования... Душа его — это та грустная душа, которая в надзвездных краях слышала дивные песни и, брошенная оттуда на землю, тоскует по ним в смутных воспоминаниях:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна, —
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли...⁸





Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

Лермонтов как историко-литературная проблема

1

Творчество Лермонтова до сих пор еще почти не осмыслено как историко-литературный факт. Традиционная история литературы рассматривала его лишь как «отражение» общественных настроений, как «исповедь интеллигента 30–40-х годов»; что касается других работ, то они имеют характер импрессионистических толкований — религиозно-философского или психологического типа. Возрождение литературной науки, начавшееся в России лет 15 назад, не коснулось Лермонтова, несмотря на его чрезвычайную популярность. Это объясняется, по-видимому, тем, что Лермонтов не стоит в ряду поэтов, художественное воздействие которых ясно ощущалось новым поколением и привлекало к себе заново внимание критиков и исследователей. В составе литературных традиций, образовавших собою русский символизм, имя Лермонтова, несмотря на тяготение к нему отдельных поэтов (особенно — Блока), не может стоять рядом с именами Тютчева и Фета. Лермонтов пригодился в период увлечения «ницшеанством» и «богоискательством» (Мережковский, Закржевский¹) — но и только. Прошел этот период — и вопрос о Лермонтове перестал быть очередным, хотя остался по-прежнему неясным. Столетняя годовщина рождения Лермонтова, совпавшая с началом европейской войны (1914 г.), не внесла ничего существенно нового в изучение его творчества. Академическое издание прошло с полным равнодушием мимо этой историко-литературной проблемы, ссылаясь на «гениальнейшую оценку» Белинского (как будто вопрос идет о простой эстетической оценке) и оправдываясь тем, что разноречивые суждения потомства о характере и сущности поэзии Лермонтова — «лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта» (<Полн. собр. соч. СПб., 1913.> Т. V,

стр. СХХII). В целом литература о Лермонтове, несмотря на свою обширность, так бессильна и так ненаучна, что в работе над ним опереться почти не на что.

Лермонтов не может быть изучен, пока вопрос о нем не будет поставлен конкретно и историко-литературно в настоящем смысле этого слова. Религиозно-философские и психологические истолкования поэтического творчества всегда будут и неизбежно должны быть спорными и разноречивыми — они характеризуют собой не поэта, а ту современность, которой порождены. Они в этом смысле субъективны и корыстны. Проходит время — и от них не остается ничего, кроме «спорных и разноречивых суждений», подсказанных потребностями и тенденциями эпохи. Историю понимания или истолкования художественных произведений нельзя смешивать с историей самого искусства. *Изучать* творчество поэта не значит просто оценивать и истолковывать его, потому что в первом случае оно рассматривается исторически, на основе специальных теоретических принципов, а во втором — импрессионистически, на основе общих предпосылок вкуса или мировоззрения.

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов, *понятый исторически* — как сила, входящая в общую динамику своей эпохи, а тем самым — и в историю вообще. Мы изучаем *историческую индивидуальность*, как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психофизическую), для изучения которой должны привлекаться совсем другие материалы. Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души или как проявления его индивидуального, замкнутого в себе «языкового сознания»² приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства. Наталкиваясь на многообразие и изменчивость или противоречивость стилей в пределах индивидуального творчества, исследователи принуждены чуть ли ни всех писателей квалифицировать как натуры «двойственные»: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. д. — все прошли сквозь эту квалификацию. В Лермонтове рядом с «демонизмом» оказалась «голубизна» (статья С. Дурьлина в «Русск<ой> мысли», 1914, X)³, потому что у него не только глаза, небо и степи, но даже звезды — «голубые». На этом пути «имманентных» истолкований мы пришли к тупику, и никакие компромиссы, на лингвистической или другой основе, помочь не могут. Мы должны решительно отказаться от этих опытов, диктуемых мирозерцательными или полемическими тенденциями.

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30–40-е гг.), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше идти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего, кроме эпигонства, явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более «содержательной», программной, стих как таковой — менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы, как победа, за которой неизменно следует падение. Одновременно с Пушкиным действуют другие поэты — не только примыкающие к нему, но и идущие другими путями, Пушкину несвойственными: не только Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Языков и т. д., но и Жуковский, и Тютчев, и Полежаев, и Подолинский, и Мятлев, и Кюхельбекер, и Глинка, и Одоевский, и Бенедиктов, и т. д. Так и позже — рядом с Некрасовым стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством о том, что Некрасов сам по себе не образует эпохи, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи.

Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти свой исторически актуальный путь. Между пушкинской эпохой и эпохой Некрасова — Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в 20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, невзирая

на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость композиции. Орнаментальная воздушность формы («глуповатость», по выражению Пушкина)⁴ выродилась у эпигонов в однообразный, механически повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. Явилась толпа поэтов, но — «стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать» (Марлинский — в статье «О романе Н. Полевого “Клятва при гробе господнем”», 1833 г.)⁵.

Путь Лермонтова не был по существу новым — традиции остались те же, а основные принципы, характерные для русской поэзии 20-х годов, подверглись только некоторому видоизменению. Лермонтов был непосредственным учеником этой эпохи и в творчестве своем не отвергал ее, как это позже сделал Некрасов. Он явился в момент ее спада, когда борьба разных поэтических тенденций остывала и уже ощущалась потребность в примирении, в подведение итогов. Борьба архаистов, стремившихся возродить высокую лирику, с Пушкиным и Жуковским, споры об оде и элегии — все это не коснулось Лермонтова. Обойдя эту партийную борьбу, развившуюся к середине 20-х годов и породившую, рядом с поэзией Пушкина, поэзию Тютчева*, Лермонтов ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы главным образом лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии патетического красноречия. Поэзия Лермонтова вмещает в себе черты разных по типу стихотворных стилей — говорного, с опорой на прозаическую интонацию, напевного, отличающегося мелодизованной интонацией, и декламационного, основой для которого служит интонация ораторская**. Их стилистические особенности несколько сглажены в пользу эмоциональной выразительности, которая и является принципом их сочетания. Каким бы стилем ни пользовался Лермонтов («И скучно и грустно», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», «Первое января», «Последнее новоселье»), он придает своим стихам лично-патетический характер, благодаря чему они приобретают особую силу

* См. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» (Книга и революция. 1923. № 3)⁶.

** Подробно об этом — в моей книге «Мелодика стиха» (Петербург, 1922).

воздействия. Поэзия приняла форму душевной исповеди, стих явился заново мотивированным — как выражение душевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство.

Период высокой стихотворной культуры кончился — поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей, в отличие от других критиков (Вяземский, Надеждин, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова как поэта, сумевшего дать требуемое. Ему было важно, что Лермонтовым внесено в русскую поэзию глубокое «содержание», которого не было у Пушкина, а вместе с тем Пушкин не отвергнут: «Как творец русской поэзии, Пушкин на вечные времена останется учителем (*maestro*) всех будущих поэтов; но если б кто-нибудь из них, подобно ему, остановился на идее художественности — это было бы ясным доказательством отсутствия гениальности или великости таланта. <...> Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. <...> для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною, и он не слишком дорожил им» («Отеч<ественные> зап<иски>», 1843, № 2)⁷. В письме к Боткину Белинский высказывает свой взгляд на Лермонтова еще определеннее: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову; но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественной природы, исполинский взмах, демонский полет <...> — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина» («Письма» В. Г. Белинского, т. II, стр. 284)⁸. Не решаясь отказаться от прошлого и еще сохраняя полное уважение к Пушкину, Белинский тем не менее уже заносит руку на «идею художественности» и начинает говорить о «содержании» как о чем-то особом и более важном, чем пушкинская «художественность». Отсюда один шаг до того положения, которое создалось в 60-х годах, когда разрешалось писать стихи только Некрасову, если он уже никак не может выражать свои мысли иначе, а Пушкин был осмеян и отброшен, как пустой набор слов. Лермонтов стоит на границе этих двух эпох: замыкая собою пушкинскую эпоху, он в то же время подготавливает натиск на нее.

Суждение Белинского характерно для читателей его времени. Ничего конкретного о поэзии Лермонтова, как и о других

литературных явлениях, Белинский сказать не умеет — в этих случаях он, как типичный читатель, говорит общими фразами и неопределенными метафорами («треск грома, блеск молнии, взмах меча, визг пули» — о стихе Лермонтова). В качестве материала для конкретного историко-литературного изучения Лермонтова гораздо содержательнее и ценнее суждения других критиков — из писательского лагеря. Эти суждения отличаются гораздо большей сдержанностью — поэзия Лермонтова не производит на них впечатления нового пути. Они находят в ней «эклектизм», подражательность, упрекают в многоречии и расплывчатости. К мнению Белинского близок только критик «Северной пчелы», статья которого («Сев<ерная> пчела», 1840, № 284 и 285) особенно интересна тем, что в ней подчеркивается упадок интереса к стихам и самого стихотворчества: «Это такой дорогой подарок для нашего времени (говорит критик о лермонтовском сборнике 1840 г.), почти отвыкшего от истинно художественных поэтических созданий, что, право, нельзя налюбоваться этою неожиданною находкой. <...> Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к стихам приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчишкам в забаву*»⁹. Иначе понял творчество Лермонтова Шевырев, мнение которого, как тонкого критика и поэта, нащупывавшего новые методы вне Пушкина и стоявшего на одном пути с Тютчевым, чрезвычайно важно — тем более что оно отличается резкой определенностью и конкретностью. Шевырев отмечает у Лермонтова «какой-то необыкновенный протезизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному <...> вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что, собственно, принадлежит новому поэту и где предстает он самим собою. <...> Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строю; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. <...> Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия» («Москвитянин», 1841, № 4, стр. 525–540)¹⁰. В некоторых стихотворениях Лермонтова («Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Три пальмы», «Памяти

А. И. О-го», «Молитва») обнаруживается, по мнению Шевырева, «какая-то особенная личность поэта», но «не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью». Такие вещи, как «И скучно и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», производят на Шевырева «тягостное впечатление» — не недостатками стиха или стиля, а опять-таки содержащимися в них мыслями и чувствами. Он отстаивает высокую поэзию — «поэзию вдохновенных прозрений, поэзию фантазии творческой, возносящуюся над всем существенным».

По поводу этой статьи Вяземский писал Шевыреву 22 сентября 1841 г.: «Кстати о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, то есть неуч, как Державин например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на дорогу по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование. В поэзии, как в живописи, должны быть школы» («Русск<ий> арх<ив>», 1885, кн. 2, стр. 307). Нам здесь особенно важно то, что Вяземский, в сущности, не возражает против основного тезиса Шевырева, а лишь смягчает его суровость указанием на неизбежность «школьных» подражаний. Надо при этом помнить, что как Шевырев, так и Вяземский говорят не о юношеских стихах Лермонтова, которых современники не знали, а о стихах 1836–1840 гг. Показательно, что и в них Вяземский, вместе с Шевыревым, замечает «впечатления чужие», хотя и находит признаки самобытности.

Ощущение поэзии Лермонтова как собирательной («воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия»), впитавшей в себя разные, даже противоречившие друг другу или борющиеся между собою, стили и жанры, принадлежит не одному Шевыреву. Кюхельбекер, еще в 1824 году выступивший против поэзии Жуковского («Мнемозина», часть II) и защищавший права «высокой» поэзии¹¹, высказывается в том же духе, признавая только, что самое дело собирания или сплава разнородных поэтических тенденций есть дело серьезное и исторически нужное. В дневнике 1844 г. он записывает: «Вопрос: может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов. Простой и даже самый лучший подражатель великого

или хоть даровитого *одного* поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше оказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Жуковскому, и Кюхельбекеру... Но в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица» («Русск<ая> стар<ина>», 1891, X, 99–100). Кюхельбекер, уже отошедший к этому времени от непосредственного участия в литературной борьбе, склонялся сам, по-видимому, к мысли о примирении партий и увидел в Лермонтове возможность такого примирения. Эту же мысль высказывает и Белинский, говоря, что «мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова»¹². Особенное ударение, которое Белинский делает на слове «не шуточного», показывает, что потребность в примирении чувствовалась и высказывалась и раньше — своеобразный эклектизм Лермонтова явился удовлетворением этой потребности, потому что представлял собою не простое эпигонство одного направления, а нечто иное. Шевырев оказался наиболее суровым судьей Лермонтова именно потому, что продолжал занимать боевую позицию и не стремился к «примирению». Борьба оды и элегии должна была привести к разложению обоих этих жанров и дать, с одной стороны, лирику Тютчева, где ода сжалась и, сохранив свой ораторский пафос, превратилась в лирический «фрагмент», с другой — к поэзии Лермонтова, где элегия потеряла свои строгие классические очертания и, осложнившись сюжетным, балладным элементом, предстала в форме текучей медитации или «думы». Эту нестойкость, текучесть формы особенно резко почувствовали поклонники строгих классических жанров, как Шевырев. К нему примыкает и Гоголь, в устах которого «окончанность» или «окончателность» была высшей похвалой. В творчестве Лермонтова он не видит этой «окончанности» формы и объясняет это отсутствием любви и уважения к своему таланту: «...никто еще не играл так легкомысленно со своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презрение, как Лермонтов. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлелеялось чадолобиво и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такую правильную, благоуханную прозу»¹³.

Все приведенные суждения отчетливо показывают, что никакой неожиданности или загадочности в творчестве Лермонтова для современников не было. Наоборот — многие из них приветствовали его именно потому, что увидели в нем исполнение своих желаний и чаяний. Конечно, борьба не прекратилась. Белинский указывает, что стихотворение «И скучно и грустно» из всех пьес Лермонтова «обратило на себя особенную неприязнь старого поколения»¹⁴. Как мы видели, именно эта вещь, в числе других, произвела на Шевырева «тягостное впечатление» и вызвала длинную тираду о том, какой должна быть русская поэзия. Здесь дело не только в поколениях. Шевырев правильно увидел в этих стихах Лермонтова начало пути к снижению высокой лирики, к торжеству стиха как эмоционального «средства выражения» над стихом как самодовлеющей, орнаментальной формой. Он, как архаист и борец за «поэзию вдохновенных прозрений», не хотел уступать первое место поэзии, сниженной до альбомной медитации или публицистической, злободневной статьи. Ему пришлось уступить — победила и стала на время господствующей именно такая поэзия, но «высокая» лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасова, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского. Господствующее направление не исчерпывает собой эпоху и, взятое изолированно, характеризует собой не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме борьбы сосуществующих направлений. Каждый литературный год вмещает в себя произведения разных стилей. Победа одного из них является результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя уже стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжитыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой, по крайней мере, двух направлений или школ, из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, вдохновленное возрождением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить

главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях, в качестве запасных до времени, остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, малоиспользованные традиции и, не отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал.

Возвращаюсь к Лермонтову. «И скучно и грустно» должно было возмутить Шевырева, потому что здесь элегия снизилась до альбомной медитации. Явилась «низкая» разговорно-меланхолическая интонация («Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать? ... Любить — но кого же?») и прозаичность оборотов («не стоит труда», «и жизнь, как посмотришь»), которые угрожали высокому лирическому стилю такими последствиями, как поэзия Надсона. С другой стороны, от «Думы» и «Журналиста» — один шаг до Некрасова. Но сам Лермонтов этого шага все же не делает, оставаясь на границе двух эпох и не порывая с традициями, образовавшими пушкинскую эпоху. Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности. Рядом с тенденцией к снижению стиля мы видим и обратную ей тенденцию — к поэтизации, которая придает его поэмам декоративный характер. Лирика становится «многоречивой» и принимает самые разнообразные формы — от альбомных записок до баллад и декламационных «дум»; поэма в описательной и повествовательной части, столь выдвинутой Пушкиным, сокращается, приобретая условно-декоративный характер, а разворачивается в части монологической. Жанр становится неустойчивым — зато необычайную крепкость и остроту приобретают лирические формулы, которые Лермонтов переносит из одной вещи в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Если поэзия Тютчева по существу своему афористична и фрагментарна, то поэзия Лермонтова отличается от нее тем, что здесь афоризмы не развивают из себя особой формы и не являются ее конструктивным принципом, а лишь вкраплены, вставлены — как эффектные ораторские формулы, раз навсегда выработанные и пригодные в любом месте. Еще Е. Растопчина, оставившая в своих воспоминаниях жуткий портрет Лермонтова*, заметила, что он, в противоположность Пушкину, ищет, улаживает, округляет фразу, совершенствуя стих, но перво-

* «Я до сей поры помню странное, впечатление, произведенное, на меня этим бедным ребенком, заgrimированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием» («Русск<ая> стар<ина>», 1882, № 9)¹⁵.

начальная мысль не имеет полноты, неопределенна и колеблется. Тот же стих, та же строфа или идея вставлены в совершенно разные пьесы. Действительно, Лермонтов может переносить действие своей поэмы с берегов Гвадалквивира («Исповедь») в Россию XVI века («Боярин Орша»), а отсюда — в современную Грузию («Мцыри») и, несмотря на сюжетные перемены, сохранить в неприкосновенности не только отдельные строки, но целые главы. Очевидно — конструктивной, органической связи между этими главами (монологами) и остальными элементами поэмы у него не было. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 г., он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися еще в период 1830–1831 гг. Материал его неподвижен и очень часто не создан им, а взят в готовом виде у других поэтов. Внимание его сосредоточено на том, чтобы, накопив его, собрать все куски в одну мозаику*. Иначе говоря, подлинной конструктивности, при которой материал и композиция сливаются в одно формальное целое, взаимно влияя друг на друга, у Лермонтова нет — ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах. К их образованию одинаково тяготеют все лермонтовские формы, родня лирику с поэмой, поэму с повестью, повесть с драмой. Конечно, это — не просто особенность его души, его темперамента или, наконец, его индивидуального «языкового сознания», а факт исторический, характерный для него как для индивидуальности исторической, выполнявшей определенную, историей требуемую, миссию.

2

При изучении Лермонтова мы обычно забываем о том, что огромное большинство его стихотворений стало известным уже после его смерти — в 1859–1891 гг., т. е. тогда, когда эпоха, его образовавшая, уже отошла в прошлое. Для 30–40-х годов Лермонтов был автором романа «Герой нашего времени» и 70–80 стихотворений. Стихотворений, написанных до 1836 г., Лермонтов не печатал. Этим 1836 годом творчество его делится на два периода: 1828–1832 и 1836–1841. Между ними лежит промежуток, когда Лермонтов почти ничего не пишет, кроме своих юнкерских поэм («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша»), лишь подчеркивающих со-

* Об этом говорит и В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сборник «Венок М. Ю. Лермонтову». <М.; Пг.,> 1914. С. 198–199).

бою оскудение творчества в эти годы. Разница между этими двумя периодами сказывается не в каком-либо резком переломе, а в том, что, пройдя через длинный ряд опытов, Лермонтов сосредоточивается на определенных тенденциях, отбрасывая все остальное.

Школьная работа Лермонтова так обширна, что количественно подавляет собой творчество последних лет. В первый период им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй — всего около 100. На юношеском его периоде с особенной ясностью отпечатлевается историческая борьба форм и жанров. Он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830–1831 гг., кроме лирики и поэм, написаны уже драмы — «Испанцы» (в стихах), “Menschen und Leidenschaften” и «Странный человек», а в 1832 г. — повесть «Вадим». Начинает Лермонтов с поэм, как наиболее популярного и разработанного в это время жанра. Здесь резко обнаруживается тот «эклектизм», о котором писал Кюхельбекер. Он не просто *подражает* избранному, «любимому» поэту, как это обычно бывает у начинающих поэтов, а окружает себя всей русской поэзией от Ломоносова до Пушкина и *склеивает* поэму из чужих кусков. Он берет стихи Ломоносова, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского, Козлова, Марлинского, Пушкина и создает из них некий сплав. В ранних поэмах он еще совершенно безразличен к стилям поэтов, которыми пользуется, так что в поэму «Корсар» (1829) рядом с Пушкиным («Братья разбойники», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Евгений Онегин») и Байроном — Козловым («Абидосская невеста») и Марлинским («Андрей Перяславский») попадает цитата из оды Ломоносова. Такие сочетания разных кусков показывают, что Лермонтов в это время был уже очень начитан в области русской поэзии и многое хранил в памяти, чтобы использовать в своих опытах. В трех соседних строках «Корсара» он соединяет цитату из «Кавказского пленника» Пушкина с цитатой из «Евгения Онегина». Создание материала заново Лермонтова не интересует — внимание направлено на группировку и склеивание готового. Отсюда его ранняя тяга к литературе. К 1830 г. русская литература уже перестает удовлетворять его, кажется ему бедной — и конечно, не столько сама по себе, сколько как материал для использования: «Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать»¹⁶. С этого времени начинается усиленное чтение иностранной литературы.

В 1830 г., как сообщает в своих «Записках» Е. А. Хвостова (Сушкова), Лермонтов «декламировал Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном»¹⁷. По заметкам самого

Лермонтова тоже видно, что именно в этом году он начал увлекаться Байроном. Однако в увлечении этом надо отличать увлечение образом Байрона как идеалом «великого человека» от чисто литературного интереса к его произведениям. Увлечение жизнью Байрона (книга Т. Мура¹⁸) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом, а не к литературе как таковой. Оно одинаково захватывает собой как Пушкина, так и Марлинского, который пишет К. Полевому в 1833 г.: «Не даром, но долей похож я на Байрона»*. Что касается литературы, то здесь надо принять во внимание, что ко времени Лермонтова Байрон уже утвердился в русской поэзии через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и других — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и т. д. На русской почве все эти писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями. Говоря о «влияниях», мы обычно упускаем из виду, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая национальная литература развивается на основе собственных традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразовывается и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он, быть может, характерен и типичен для своей литературы, а то, чего от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле этого слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо простым заимствованием нужного материала. Это становится особенно заметно в такие периоды, когда в пределах местной литературы выдвигается какая-нибудь одна художественная проблема — вопрос о жанрах, о поэтическом языке и т. д., т. е. когда «школы» или «направления», в сущности, нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований.

Байрон был первоначально использован для организации новой русской поэмы, которая превращалась из «героической» оды, какой она была в XVIII в., в лирическую повесть (*tale*). Жуковский и Пушкин одновременно потянулись к этому источнику, но первый интересовался главным образом проблемой поэтического языка и потому ограничился переводом, а второй занят был построением

* *Замотин И.* Романтический идеализм. СПб., 1907. С. 180. — Ср. в стихотворении Лермонтова 1830 г.: «О, если б одинаков был удел!»

поэмы и, заимствовав у Байрона некоторые композиционные приемы, сохранил характерные черты русской традиции, наполняя свои поэмы богатым описательным и историческим материалом (ср. «Мазепу» Байрона с «Полтавой» Пушкина). В лирике и Жуковский, и Пушкин остались вне Байрона, потому что здесь он был им еще не нужен. После Пушкина в области поэмы могли быть сделаны лишь некоторые изменения — в целом жанр достаточно определился и особенно развиваться не мог. И Лермонтов действительно не создает нового жанра, а лишь усиливает лирическую напряженность поэмы, делая ее более сосредоточенной, абстрактной, монологической и следуя в этом уже достаточно наметившейся русской традиции (Полежаев, Козлов, Подолинский). Сложнее для Лермонтова был вопрос о лирике. Классические жанры были исчерпаны — Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить самую их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского, как она развилась в стихах хотя бы Козлова и Подолинского, осложняя ее традиции теми приемами, которые намечены были в поэзии Рылеева, А. Одоевского, Полежаева и др. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодились Лермонтову. Самое сочетание этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева, показывает, что Байрон сам по себе не имеет здесь значения: дело в особом рода тенденциях, намеченных русской поэзией 20-х годов. Лирическая медитация, как она была развернута Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской, декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов. Эти стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской поэзии этого времени было необходимо. Многие, что в Байроне совершенно традиционно и принадлежит даже к особенностям не английской поэзии, а английского стихотворного языка, явилось на русской почве в качестве новой формы. Так, например, обстоит дело с неравносложными промежутками между стиховыми ударениями («паузники» или «дольники») и с вариациями анакруз, так же — с мужскими рифмами в четырехстопном и пятистопном ямбе, где традиционный русский стих знал только чередование женских и мужских рифм или не знал рифм вовсе (пятистопный белый стих). «Шильонский узник» или «Мазепа» Байрона не представляли собой в этом смысле ничего нового для английской поэзии, потому что женские рифмы в английском стихе вообще редки, между тем как «Шильонский узник» Жуковского

явился стиховым новшеством (позже — его же «Суд в подземелье» из В. Скотта, «Арестант» Полежаева, «Ночь в замке Лары» Козлова из Байрона и т. д.). «Байронизм» здесь, как и во многом другом, совершенно ни при чем. Аполлон Григорьев обращал внимание на то, что влияние Байрона сказалось «на натурах, даже совершенно чуждых мрачного байроновского настроя, на натурах кротких и задумчивых», каковы Жуковский и Козлов¹⁹. Естественный и необходимый вывод из этого — что «натуры» сами по себе имеют здесь очень второстепенное значение и объяснить ничего не могут.

Во всем вопросе об «иностранных влияниях» у Лермонтова важен не Байрон с его натурой и общими взглядами или «мироощущением», а самый факт тяготения русского поэта к иностранной литературе и характер этого тяготения. Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путем простой преемственности. Непосредственно от Пушкина могли пойти только эпигоны. Нужно было либо возрождать старые традиции XVIII в. (на чем и настаивали архаисты), либо укреплять некоторые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники. Именно этим путем и идет Лермонтов. Для послепушкинской эпохи характерна массовая тяга к чужим литературам. Не один Байрон, а и В. Скотт, и Т. Мур, и Гюго, и Ламартин, и Шатобриан, и А. де Виньи, и Мюссе, и Шиллер, и Гейне и т. д. — все эти имена становятся общими не только у Лермонтова, но у всех писателей этого времени. Самое количество этих связей показывает, что перед нами факт не простого «влияния» того или другого поэта, а общего тяготения к *чужому*. Этот факт исторически необходим, как необходимо было русским символистам искать опоры в поэзии Бодлера, Верлена, Малларме, Новалиса, Э. По и т. д., хотя самое направление это было достаточно подготовлено русской поэзией и развивалось на основе собственных традиций (Вл. Соловьев, Тютчев, Фет, Полонский и т. д.). У Марлинского, который в своей работе тоже пользовался иностранным материалом (Ирвинг, Гюго, Бальзак, Байрон, В. Скотт, Жанен и т. д.), мы находим с большим пафосом написанную защиту этого пользования, как совершенно законного и необходимого метода. В 1835 г. он пишет братьям: «...не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль еще гнездится во многих,

будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их!.. Однажды и навсегда— я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова. В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрели на вещи»*. То, что у Марлинского выглядело странно, дико, выпячивалось как что-то нарочитое, поражало, но не убеждало, то у Лермонтова явилось мотивированным, естественным. А. Григорьев замечает, что Марлинского «уже нельзя читать в настоящую эпоху, — потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в “Аммалат-беке”, в его бесконечно тянувшемся “Мулла-Нуре”, вы ими же, только сплоченными могучею, властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова»²⁰. Это *сплачивание* и есть основное дело Лермонтова. До сих пор считается, что факт заимствования малоинтересен, пока не показано общего «влияния», пока эти заимствования не освещены как «проявление конгенитальности и близости в мирозерцании»**. Поэтому при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных текстовых указаний — они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души. На самом деле художественное творчество есть *работа*, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь* (das Werk). Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как и во всякой другой.

Лермонтов пользуется чужим материалом как для своих ритмических опытов, так и для заполнения своих стихотворений лирическими формулами, сентенциями, сравнениями и т. д. К середине 20-х годов определяется тяга к образованию новых метров и к видоизменению старых. Классический ямб начинает надоедать. В 1825 г. А. Одоевский хвалит Жандра за то, что он в своем переводе «Венцеслава» (Ротру) не употребляет шестистопного ямба²¹. В своих юношеских стихах Лермонтов, продолжая Жуковского, Одоевского, Марлинского, Подолинского и др. и подражая английскому стиху, пробует вводить вариации анакруз, внутренние

* *Замотин И.* Романтический идеализм. С. 206–207.

** См. ст<атью> М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. С. 355).

рифмы и даже «паузы». Английское происхождение этих опытов подтверждается такими вещами, как перевод баллады из «Дон-Жуана» Байрона (1830 г.), где мы находим все эти новшества:

Берегись, берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда *Мавр* пришел в наш родимый дол,
Оскверняячи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.

Ритмическая тенденция подчиняет себе все остальное — синтаксис с трудом согласуется с нею, образуются неуклюжие фразы, стих не ложится свободно, ритмическая доминанта выпячивается:

Видали ль когда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит,
Как трепещет в струях, как серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит

и т. д.

Эти опыты остались опытами — ни Подолинский, ни Лермонтов не развернули их так, чтобы они сразу вошли в русскую поэзию. После 1831 г. Лермонтов охладевает к ритмическим новшествам и возвращается к традиционному стиху. Известно, что подобные ритмические опыты есть и у Тютчева, и у Хомякова, но их развитие было тогда, очевидно, еще невозможным — оно последовало в наше время.

Рядом с этим мы видим у Лермонтова и другой процесс — разложение классических стиховых форм, их деформацию. Из английской поэзии Лермонтов переносит пятистопный ямб с мужскими рифмами и с вольными цезурами, который производит впечатление скорее ритмической прозы, чем стиха. Даже октава, в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домик в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде — с одними мужскими рифмами («1830 год. Июля 15-го», «Чума», «Арфа»). По образцу Байрона Лермонтов пользуется октавой и для сатиры («Булевар»). Такого рода пятистопным ямбом особенно богат 1830 год — им написаны и поэмы («Джюлио», «Литвинка»). В 1831 г. он приобретает особенно резкий прозаический характер, как в стихотворении «1831 июня

11 дня», которое представляет собою вольную форму медитации — вроде байроновского “*Epistle to Augusta*”*. После 1831 г. Лермонтов совершенно оставляет этот стих — как в лирике, так и в поэмах.

В юношеских стихах Лермонтова уже заметна и другая особенность, относящаяся к области стиля и стоящая в связи с общим уклоном русской поэзии этого времени к отягощению лирики мыслью, «содержанием», как выразился Белинский. Начинают слагаться и играть главную роль стиховые формулы, рельефно выступающие на фоне остальных строк. А. Одоевский, враждебно настроенный по отношению к французской поэзии, отмечал это явление (имея, по-видимому, в виду поэзию Баратынского и Вяземского) как нежелательное, как вносящее в поэзию рассудочность: «Многие ищут в стихотворении не поэзии, но заметных стихов; восхищаются, когда поэт стройностию целого жертвует мысли отдельной, часто блестящей от одной расстановки понятий и мнимонравоучительной»²². Слова Одоевского относятся к 1825 г., когда процесс этот еще едва намечался. Лермонтов уже определенно заботится о создании таких «заметных стихов» — и Шевырев отмечает их появление как характерную особенность некоторых лермонтовских вещей. Он указывает, что стихотворения «Не верь себе», «Первое января» и «Дума» — «завострены на конце мыслию или сравнением» и что эта манера «напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется *la pointe* и чему нет соответственного слова в языке русском» («Москвитянин», 1841, ч. 4, стр. 533)²³. Этот по существу своему ораторский прием появляется у Лермонтова в связи с общей склонностью его поэзии к красноречию, к риторизму. Таких «заметных стихов», выделяющихся в качестве лирических формул, у Лермонтова очень много — видно, что он заботится о них и специально выискивает. Роль формул часто берут на себя сравнения, появляясь там, где этого требует композиция.

Большинство этих формул и сравнений восходит к литературным источникам. Лермонтов ищет их повсюду и берет там, где находит. Каждое его сравнение, каждую формулу можно заподозрить как заимствованные или, по крайней мере, составленные по образцу чужих. Е. Хвостова сообщает, что в романе Деборд-Вальмор “*L’Atelier d’un peintre*”** Лермонтов, между прочим,

* «Послания к Августе» (англ.). — *Сост.*

** «Мастерская художника» (фр.). — *Сост.*

подчеркнул фразу — “Ses yeux remplis d'étoiles”^{*} — и написал сбоку: “Comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison”^{***24}. Действительно, это сравнение мы находим у Лермонтова много раз — в том числе в стихотворении «К С.»²⁵, обращенном именно к Хвостовой-Сушковой: «пламень звездочных очей». Юношеские стихи и даже проза («Вадим») переполнены сравнениями, значение которых, разумеется, не в «образности», а в самом приеме сравнения как стилистическом и композиционном методе — в *установке на иносказание*. Иные сравнения накапливаются целыми слоями, не служа, конечно, к уяснению предмета, о котором идет речь, а, скорее, наоборот — усложняя и затрудняя его восприятие.

На нем пещера есть одна —
Жилище змей — хладна, темна,
Как ум, обманутый мечтами,
Как жизнь, которой цели нет,
Как недосказанный очами
Убийцы хитрого привет.

(«Ангел смерти», I)

Интересным примером сплава заимствованного материала является стихотворение Лермонтова «Время сердцу быть в покое» (1830 г.). Оно начинается лирической сентенцией, заимствованной у Байрона (“Lines, inscribed: on this day etc.”^{***}):

Время сердцу быть в покое
От волненья своего,
С той минуты как другое
Уж не бьется для него.

Кончается это стихотворение, по традиции, усвоенной Лермонтовым, сравнением, которое принадлежит Кольриджу (“Christabel”^{****}) и Байроном взято в качестве эпиграфа к стихотворению “Fare thee well”^{*****} (переведенному Козловым):

* «Ее глаза, полные звезд» (фр.). — *Сост.*

** «Как ваши — я воспользуюсь этим сравнением» (фр.). — *Сост.*

*** «Строки, надписанные: В день <моего тридцатипятилетия> (англ.). — *Сост.*

**** «Кристабель» (англ.). — *Сост.*

***** «Прости» (англ.). — *Сост.*

Так расселись под громами,
 Видел я, в единый миг
 Пощаженные веками
 Два утеса береговых.
 Но приметно сохранила
 Знаки каждая скала,
 Что природа съединила,
 А судьба их развела.

Дальше это же сравнение использовано Лермонтовым в стихотворении «Романс» (1830 г.) и в «Мцыри».

Лермонтов охотно пользуется образами и сравнениями, которые употреблялись в русском поэтическом обиходе до него и большинство которых ведет, конечно, свое происхождение из западной литературы. Таковы сравнения человека и его судьбы с челноком, брошенным в море или выброшенным бурей на песок, с листком, гонимым бурей или вянущим на сухой ветке, с узником, сидящим в тюрьме и вспоминающим о воле, и т. д. От Жуковского, Козлова, А. Одоевского, Полежаева и др. эти сравнения переходят к Лермонтову, который повторяет их по многу раз (сравнение с челноком находим в стихотворении «По произволу дивной власти.» 1832 г., в «Боярине Орше», в «Маскараде»; сравнение с листком — в «Портрете» 1829 г., «Дай руку мне...» 1831 г., «Аул Бастунджи» 1831 г., «Демон» 1833 г., «Мцыри», «Дубовый листок» 1841 г.). У Байрона в «Шильонском узнике» есть сравнение с камнем: “I had no thought, no feeling — none — Among the stones I stood a stone”. Жуковский переводит: «Без памяти, без бытия, Меж камней хладным камнем я». Отсюда оно попадает к Марлинскому: «...и, снова пораженный безнадежностью, упал, подобен хладному камню меж камнями»²⁶. У Лермонтова («Отрывок» 1830 г.) находим то же сравнение:

На жизнь надеяться страшась,
 Живу как камень меж камней.

Количество таких сопоставлений можно, конечно, очень увеличить, но мне здесь важно только подтвердить примерами общее положение — что Лермонтов широко пользуется готовым материалом и даже обиходными поэтическими штампами. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь если не «самобытным», то, во всяком случае, самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически актуален его художе-

ственный метод — то самое «уменье самые разнородные стихи спаять в стройное целое», о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода — превращение лирики в патетическую исповедь, в эмоционально-риторический монолог, с заострением и напряжением личностного тона. Развитие этого метода уводит от работы над самыми деталями — внимание сосредоточено на их сплетении, на умелом использовании раз навсегда сложившихся формул, как наиболее эффективных, ударных мест. У Лермонтова мы находим многочисленные повторения такого рода формул, из которых одни встречаются на близком расстоянии друг от друга, а другие передвигаются на протяжении трех, пяти и даже десяти лет. Эти повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише; они появляются в разных текстах как поговорки и часто мало спаяны с предыдущим. Некоторые вещи (как, например, «1831, июня 11 дня») оказываются сводом формул и сравнений, рассыпанных по разным произведениям 1829 и 1830 гг. («Джюлио», «Литвинка», «Испанцы»), «Измаил-Бей» вбирает в себя материал из предшествующих поэм — «Последний сын вольности», «Ангел смерти», «Аул Бастунджи». Из «Боярина Орши» материал попадает в разные вещи — в том числе в последнюю редакцию «Демона». Описание смерти угрюмого старика Орши заканчивается строками:

Две яркие слезы текли
Из побелевших мутных глаз,
Собой лишь светлы, как алмаз.
Спокойны были все черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Для «Мцыри» эта формула не пригодилась — зато она попадает в «Демона», где ею заканчивается описание лежащей в гробу Тамары:

И ничего в ее лице
Не намекало о конце
В пылу страстей и упоенья.
И были все ее черты
Исполнены той красоты,
Как мрамор, чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Особенно интересен в этом смысле состав стихотворения «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Начало второй строфы — «Он был рожден для них, для тех надежд» и т. д. — восходит к стихотворению 1830 г. «К*» (вторая часть — «Он был рожден для мирных вдохновений...»), откуда переходит в стихотворение 1832 г. («Он был рожден для счастья, для надежд и вдохновений мирных» и т. д.), и притом имеет своим источником «Элегию» Одоевского (1830 г.), где читаем: «Кто был рожден для вдохновений и мир в себе очаровал...» и т. д. Строфы третья, четвертая и начало пятой восходят к «Сашке», соответствуя строфам III–IV и СХХХVII*. При этом сравнение с облаками, которые уносит ветер и от которых не остается следа, восходит, по-видимому, к той же «Элегии» Одоевского («Как хороводы облаков...» и т. д.).

Число таких повторяющихся клише доходит у Лермонтова до 40. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации для героев своих поэм и новые лирические темы, Лермонтов тщательно сохраняет сложившиеся ранее формулы и сравнения, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. С этой точки зрения вся история лермонтовского поэтического творчества представляется как упорная и напряженная переработка того, что было им заготовлено в годы ранней юности. Работа над «Демоном», идущая сквозь всю его жизнь (1829–1841), оказывается не единичным и не исключительным фактом — таково, в сущности, все его творчество. Из стихотворений материал попадает и в прозу («Вадим»), и в драмы. «Станный человек» вбирает в себя предыдущую драму (“*Menschen und Leidenschaften*”), из «Двух братьев» материал переходит в «Героя нашего времени».

Драмы Лермонтова были попыткой найти приложение для тенденций к речевой патетике — повествовательная форма стесняла его. Он переходит от прозаических драм к драме стиховой, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе. Однако построение сюжета затрудняет его: в «Маскараде», как и в поэмах, все сосредото-

* Этот факт дословного совпадения «Памяти А. И. Одоевского» с «Сашкой» дает основание заподозрить обычную датировку «Сашки» (1836 г.). Традиционное отнесение указанных строф к Полежаеву (Висковатов, Котляревский, Д. Абрамович), совершенно незаконно: Полежаев умер не в 1836, а в 1838 году, и притом — не в «чужих полях», а в Москве. Очевидно, либо эти строфы «Сашки» относятся к тому же А. Одоевскому и, следовательно, написаны не ранее 1839 г. (год его смерти), либо они относятся не к нему, а к вымышленному герою и затем были использованы для стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

точно на формулах и сентенциях Арбенина — на речевой патетике, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же условный и декоративный характер, какой имеет повествовательная и описательная часть поэм, — они не впаяны в драму и легко могут быть заменены другими. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, типе драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам, а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична. На основе лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиваться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева или Блока. Для такого стиля в русском театре 30-х годов не было никакой почвы — и трагедии Лермонтова остались опытами, возникшими на основе его исканий в области жанров.

Патетическая риторика составляет основу и зрелых поэм Лермонтова — «Мцыри» и «Демон». В них он завершает тот стиль монологических «повестей», над которым начал работать еще в 1829 г. и образцом для чего ему послужили поэмы Байрона («Шильонский узник», «Мазепа»), Кюлова («Чернец»), Подолинского («Нищий»). Схема существует сама по себе — материал подбирается и имеет декоративное значение. Если взять из «Исповеди» (1830 г.), «Боярина Орши» (1836 г.) и «Мцыри» (1840 г.) общие им всем места, то становится ясным основной формальный замысел Лермонтова, не содержащий в себе никаких элементов обстановки, места действия, времени и т. д.: написать поэму, герой которой, несчастный юноша, находящийся во власти других, произносит страстную речь, наполненную эмоциональными формулами, сентенциями и проч. Именно такой характер и имеет запись, сделанная Лермонтовым в 1831 г.: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. Идеалы»²⁷. Ситуации меняются — речь остается неизменной. На пути реализации этой схемы Лермонтов сначала соединяет «Шильонского узника» с «Чернецом» — получается монах, который томится в тюрьме за совершенное им какое-то преступление («Исповедь»). С берегов Гвадалквивира, который орошает лишь первые две строки «Исповеди» и тотчас исчезает со сцены, действие переносится в Москву XVI века. Ситуация «Исповеди» (монах и узник) повторяется, но преступление уже не является тайной, а монашество отнесено в прошлое. Первоначальная схема обрывается описательным и повествовательным материалом, но он

остаётся по-прежнему декоративным, а сюжет становится крайне запутанным. Лермонтов возвращается к своему первоначальному абстрактному плану, прибавляя к нему только декоративную часть. Мотивировка преступлением и в связи с этим любовь героя оказываются лишними — для поэмы достаточно монастыря. Так из «Боярина Орши» получается «Мцыри», где, за исключением двух вступительных глав, все остальное до самого конца представляет собою сплошной монолог. Это — последнее слово лирической поэмы, итог ее развития, поглощающий в себе опыты Жуковского, Козлова, Подолинского и др.

«Демон» есть тоже сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал и завершившая собой развитие русской лироэпической поэмы. Пушкина интересовал ввод исторического и национального материала, который иногда (как в «Кавказском пленнике») выступал на первый план и подавлял собою лирическую или сюжетную основу. Его поэмы нельзя себе представить в другой обстановке — так крепко материал впаян в форму. У Лермонтова весь этот материал условный, декоративный. Самый замысел совершенно абстрактен — демон, ангел, «одна смертная». Скалы, море, даже океан — такова первоначальная обстановка поэмы. Был план перенести место действия в Вавилон, а смертную сделать еврейкой; потом является Испания, наконец — та же Грузия, которая служит декорацией и для «Мцыри». В истории создания «Демона», как и в истории «Мцыри», абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Грузия здесь так же условна и по-оперному декоративна, какой была в «Мцыри». Это совсем не то, что Петербург в «Медном всаднике» или Малороссия в «Полтаве». Пейзаж нанесен общими чертами — и характерно, что среди его деталей тоже попадаются заимствования. Строки «Дыханье тысячи растений и полдня сладострастный зной» ведут свое происхождение, очевидно, из поэмы Т. Мура (“The Loves of the Angels”^{*}), где находим: “The silent breathing of the flowers — The melting light that beamed above”^{**}. Основой «Демона», как и прежних поэм Лермонтова, являются всякого рода риторические формулы, антитезы, сентенции и проч. Почти каждая глава имеет свою *pointe*, причем некоторые из них взяты из старых стихотворений, а некоторые заимствованы из чужого материала. Нового жанра не получилось, потому что ни в материале, ни в композиции

* «Любовь ангелов» (англ.). — *Сост.*

** «Безмолвное дыханье цветов, мягкий свет, лучившийся над ними» (англ.). — *Сост.*

не произошло никаких резких отклонений от традиции, но в стилистическом и в стиховом отношении традиционная лироэпическая поэма приобрела ту драматическую силу и энергию выражения, которых не хватало поэмам Жуковского, Козлова и Подолинского.

В языке «Демона» нет ни простоты, ни заостренной точности, которой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как *сплавы* слов, а не как их «сопряжения». Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная их окраска. Этот сдвиг в установке — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному (ораторскому), — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как раз навсегда выработанным клише, которые уместны в любом контексте. Отсюда же и странность некоторых лермонтовских оборотов и речений, мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Начальная формула «Демона», сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизменной до последнего, — «Печальный Демон, *дух изгнанья...*» — вызывает недоумение, если задержать на ней свое внимание. Из пушкинского «дух отрицанья, дух сомненья» — выражения, совершенно понятного и нормального для русского языка, — возникает по аналогии нечто странное, непонятное: «*дух изгнанья*» — что это, дух *изгнанный* или дух *изгоняющий*? Ни то, ни другое. Это — словесный сплав, в котором ударение стоит на слове «изгнанья», а целое представляет собою нерасчленимую эмоциональную формулу. Путь к такому сочетанию проложен Подолинским: его выражение «мрачный дух уединенья» (поэма «Див и Пери») стоит на границе между Пушкининым и Лермонтовым*.

* Сопоставление Лермонтова с Подолинским было сделано К. А. Шимкевичем в докладе, прочитанном в рос<сийском> Инст<итуте> истор<ии> искусств.

Вся клятва Демона, как уже намекал на это Страхов²⁸, есть такой эмоционально-риторический сплав, в котором потерялись и потускнели все смысловые оттенки, все семантические детали. Речь Демона движется эмоциональными антитезами, повторениями, риторическими параллелизмами и формулами, которые воздействуют не смысловой, а ритмико-интонационной и эмоциональной энергией:

Всегда жалеть и не желать,
 Все знать, все чувствовать, все видеть,
 Стараться все возненавидеть
 И все на свете презирать.

Это типичный пример лермонтовского стихотворного языка: эмоционально-риторический сплав и вместе с тем абстрактная схема, алгебраическая формула. «Жалеть — желать» — антитеза не смысловая, а эмоционально-звуковая: это своего рода эмоциональный каламбур. Дальше мы имеем построение, ритмико-интонационная энергия которого подавляет собой смысловую основу. Есть ли это «и» в последней строке простой соединительный союз, так что слово «стараться» одинаково управляет обоими инфинитивами, или оно имеет противительный смысл («и между тем»), и тем самым слово «презирать» не подчинено слову «стараться», а стоит на одном с ним уровне? Первое понимание может казаться более простым и естественным (оно, по-видимому, и распространено среди читателей), но, с другой стороны, начальная антитеза, где «и» имеет именно такой противительный смысл, требует, по всему ритмико-синтаксическому характеру этого отрывка, своего интонационного повтора. Вопрос решается тем, что в «Вадиме» мы находим подобную же формулу, смысл которой прояснен: «Я желал возненавидеть человечество и поневоле стал презирать его».

Подобные ритмико-синтаксические сплавы мы находим у Лермонтова часто — «Умиравший гладиатор», «Смерть поэта», «Дума», «Последнее новоселье». Сквозь все эти стихотворения проходит одна риторическая форма — с установкой на интонационные и тембровые эффекты, с нажимом на эмоциональные эпитеты, накопление которых иногда затуманивает смысл и подавляет собой остальные слова: *«Бесчувственной толпы минутною забавой. Насмешливых льстецов несбыточные сны. Отравлены его последние мгновенья Коварным шепотом насмешливых невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой тайною обманутых надежд. А вы, надменные потомки Известной подлостью прославленных отцов...*

Надежды *лучшие* и голос благородный Неверием осмеянных страстей.. Насмешкой *горькою обманутого сына Над промотавшимся отцом... С насмешкой глупую ребяческих сомнений*» и т. д.

Семантическая роль поручена здесь именно эмоциональным эпитетам с их особой интонацией. Такие стихотворения, как «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») и «Когда волнуется желтеющая нива...», представляют собой типичные сплавы, в которых ритмическая инерция подавляет синтаксис или ритмико-синтаксическая доминанта подавляет семантику.

Нарушается равновесие между стихом и словом, обнажается стиховой механизм — сказывается разложение классического стиха.

Итак, в «Демоне», как и в «Мцыри», Лермонтов завершил те стилистические намерения, начало которых коренится в его юношеских опытах: он действительно «отделался» от этих навязчивых замыслов, добившись путем долгой работы такого их оформления, при котором основные тенденции его поэтики нашли себе достаточно яркое и полное выражение. Традиционная русская поэма явилась в новом обличье — с установкой на декламацию, с нажимом на эмоциональную выразительность, на патетическую риторичность, на «заметность» лирических формул. Тем самым *форма* разложилась, *жанр* превратился в схему — русская лироэпическая поэма прошла свой путь до конца.

В своей лирике последних лет Лермонтов, обходя Пушкина, возвращается к Жуковскому и поэтам его школы, усложняя эту традицию стиховыми и стилистическими приемами, которые до него были намечены в стихах таких поэтов, как Рылеев, Полежаев, Марлинский, А. Одоевский, — поэтов, отодвинутых на второй план развитием и влиянием Пушкина и его соратников. Рядом с балладой и медитацией типа «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» стоят стихи ораторского, декламационного стиля; рядом с вещами напевного стиля, где доминантой служит лирическая интонация или стиховая мелодика, мы находим яркие образцы риторического стиля, где господствует ораторская интонация и где движение речи определяется контрастами тембров. Если это и «эклетицизм», то эклетицизм исторически актуальный, явившийся результатом исчерпанности классических традиций. Лермонтов в конце концов сосредоточивает свое внимание на трех формах: на ораторской, декламационной «думе», на ослабленной в сюжетном отношении и усиленной лирически балладе и на меланхолической медитации. Последняя принимает у него иногда резко прозаическое выражение, как в стихотворении «И скучно

и грустно»: общий стиль стоит в резком противоречии со стиховой речью, которая, по самой своей сущности, предполагает наличие импульса к созданию художественной вещи, а не просто «настроения», выражаемого теми или другими словами. Это противоречие между смыслом стиховой речи вообще и характером тех фраз, из которых составлено это стихотворение, сообщает ему ту алкогольную горечь, которая нужна была читателям, подобным Белинскому. Стих здесь снижается до обыкновенной эмоциональной речи — он не требует к себе никакого специального внимания, не мешает «содержанию» и звучит ослабленно, едва заметно. Ритмическое движение кажется почти случайным — настолько слаба стиховая акцентировка, так свободно чувствует себя фраза, так вялы и подчеркнута прозаичны интонации:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
 А вечно любить невозможно.
 Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
 Исчезнет при слове рассудка.

Отсюда открыт путь к стихам Надсона и ко всей лирике «настроенной», которая имела такой успех в 80–90-х годах. Здесь ликвидировано самое понятие жанра — освобождение от него составляет скрытую историческую силу этого стихотворения. Шевырев верно почувствовал, что оно чревато последствиями. Если к лирическим медитациям Лермонтова присоединить его баллады 1841 г. («Спор», «Тамара», «Морская царевна») и послание, обычно называемое «Валерик» (как его озаглавили в 1843 г. издатели альманаха «Утренняя заря»), то получается состав жанров, характерный именно для Жуковского и его школы. Намечается путь, с одной стороны, к развитию ораторской лирики, к построению новой оды, что и было сделано Некрасовым, а с другой — к образованию лирики «настроенной», интимных и гражданских, сущность которой — в ослабленности стиховой формы, в пользовании ею как «выразительным средством». Так от Лермонтова мы приходим к Огареву, Губеру, Розенгейму, Плещееву, Ап. Григорьеву, Тургеневу, Полонскому, Апухтину, Голенищеву-Кутузову и Надсону*. На всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова.

* См. содержательную статью И. Н. Розанова «Отзвуки Лермонтова (Венок М. Ю. Лермонтову. <М.; Пг.,> 1914).

Проза должна была выдвинуться на первый план — и Лермонтов уже с 1832 г. начинает пробовать на ней свои силы. Сначала его соблазняют крупные формы — он берется за роман на социально-исторической основе («Вадим»), в котором Загоскин соединяется с Марлинским, Вальтер Скотт — с Гюго. Чистого повествования здесь еще нет — оно заменяется патетическим комментарием и лирическими отступлениями в духе его поэм. Проза носит на себе явный отпечаток стиховых приемов — она насыщена сложными сравнениями и риторическими формулами, которые переносятся сюда из стихотворений («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть. <...> Мир без тебя? что такое?.. храм без божества...»). Диалог, как в ранних пьесах, имеет мелодраматический характер; бытовые сцены стоят особняком; монологи Вадима и комментарий к ним явно выступают из рамок исторического материала и становятся центром романа. «Вадим» характерен как гибридная форма — дифференциации между прозой и стихом еще не произошло. В «Княгине Лиговской» Лермонтов уже пробует развернуть повествование, сообщая подробные сведения о своих героях, описывая обстановку и т. д. Перед нами — набросок светского романа, в котором значительное место занимают разговоры, построенные на парадоксах и каламбурах. Здесь сказываются, по-видимому, следы юнкерского периода, когда Лермонтов соперничал со своим приятелем В. А. Вонлярлярским, выступившим позже (1850–1852 гг.) с целым рядом салонных повестей и романов, которые имели шумный, но недолгий успех. «Княгиня Лиговская» отличается при этом сочетанием разных повествовательных стилей, которое, может быть, отчасти объясняется сотрудничеством С. А. Раевского («Роман, который *мы с тобою* начали, затянулся и вряд ли кончится», — пишет ему Лермонтов в 1838 г.²⁹). Рядом с патетическим лиризмом («Какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй» и т. д.) мы находим пародийные сравнения; повествовательные условности нередко принимают комический оттенок и нарочно подчеркиваются: «Печорин положил эти бранные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками; и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей. <...> Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся. <...> Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно придвигалась

к столу» и т. д. Роман «затянулся» и прервался, потому что, несмотря на большое число действующих лиц, никакой настоящей сюжетной завязки не образовалось — роман рассыпался на эпизоды и на описательные детали. Совершенно естественно, что после этих неудавшихся опытов в области романа Лермонтов обращается к новелле и пишет «Бэлу» («Из записок офицера о Кавказе»), за которой следуют другие вещи. От больших форм Лермонтов переходит к малым и, пользуясь опытом русских беллетристов 30-х годов (Марлинского, В. Одоевского, Павлова и др.), сглаживает остроту повествовательных проблем. Роман разбит на новеллы — этим Лермонтов освобождает себя от развития сплошной фабулы и от связанных с таким построением сюжетных трудностей. «Герой нашего времени» — не роман, а сборник новелл, внешне объединенных фигурой Печорина. «Типичность» его фигуры, подчеркнутая предисловием, несколько этому не противоречит — она, оставаясь неподвижной, мотивирует собой соединение новелл, но не порождает никакого сюжетного движения. Обходя пушкинскую новеллу с ее нажимом на движение сюжета, на конструкцию, Лермонтов возвращается к Марлинскому. Новеллы Марлинского были до такой степени загружены языковыми эффектами, что лица и события тонули в этом словесном потоке — потоке каламбуров, острот, метафор, парадоксов и т. д. Лермонтов приводит Марлинского в порядок, придавая своим фигурам характерность, но сохраняя установку на повествование. От прозы Лермонтова историко-литературная линия идет не к роману, а к новелле. Под руками Тургенева она психологизуется и застывает в этой высокой форме до тех пор, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких газетных жанров — веселого анекдота и фельетона.

Ранняя смерть Лермонтова не имеет отношения к историко-литературной постановке вопроса: *дело*, которое он делал, не принадлежало ему как особи и не оборвалось с его смертью. Для русской литературы 40-х годов не было других путей, кроме тех, которыми она пошла. Лермонтов подвел итог классическому, «высокому» периоду русской поэзии и подготовил переход к развитию прозы.





У. Р. ФОХТ

«Демон» Лермонтова как явление стиля

Задачей нашей работы является определение стиля, отдельным ингредиентом которого является творчество Лермонтова, отыскание законов построения и развития этого стиля. Ближайшим образом нам нужно будет исследовать искусственно из этого стиля вынутый отрезок, по традиции удобно отграничиваемый национальным признаком и еще уже — прикреплением к имени одного автора: необходимо изучить эволюцию творчества Лермонтова.

Искусственность эту, однако, не следует преувеличивать. Как черты зародыша понятны только благодаря тому определившемуся и развитому виду, какой он получил в организме сложившемся, так и стиль в своей сущности проще всего может быть осознан не в первоначальной стадии своего развития, когда он находится еще в смешанном состоянии с иными формами, а в момент полного своего выражения. Творчество Лермонтова, можно предполагать, является определенной вершиной стиля. В этом смысле, думается, прав Жирмунский, отмечающий, что “ein idealer Vollender kunstlerischer Bestrebungen der in Vergessenheit geratenen Zeitgenossen Puskin’s ist Lermontov”*. С другой стороны, несомненно, творчество Лермонтова незаурядное, выдающееся. А чем крупнее писатель, тем полнее и ярче представляет он свой стиль, тем яснее ощутима социальная природа его творчества и тем плодотворнее, следовательно, начинать изучение стиля с него. Еще Белинский писал: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого он родился, тем теснее связано его развитие, направление и даже характер его

* Puskin und Byron // Zeitschrift fur slavische Philologie. 1927. Bd. IV. H. 1–2. S. 38. («Идеальным свершителем художественных устремлений забытых современников Пушкина является Лермонтов» (нем.). — Сост.

таланта с историческим развитием общества» («Стихотворения Лермонтова», 1841 г.).

Но и изучение эволюции отдельного творчества требует некоторой предварительной подготовки.

Найти путь развития творчества можно, лишь позондировав почву в наиболее показательных местах. Только такое пробное бурение позволит познакомиться с составом объекта. Вертикальный разрез, профиль отдельного места, подготовит исследование распространения, развития данной природы. Поэтому мы ограничиваем себя в данной статье исследованием лишь одного произведения. Нам предстоит найти основное социально-психологическое отношение, фундирующее данный стиль, в той его модификации, какая дана в выбранном нами произведении, в моменте, представляемом им. Такое изучение неизбежно будет носить характер предварительного. Только в свете эволюции всего стиля рассматриваемый литературный факт предстанет перед нами в богатых связях, в подлинной реальности своего бытия. Но и эта условность при современном состоянии истории литературы методически допустима.

Остановимся на несомненно характерном для Лермонтова произведении — на его «восточной повести» «Демон».

Принято утверждать, что научному исследованию можно без риска подвергнуть лишь точно установленный текст. Это далеко не безусловно верно, ибо часто, наоборот, для установления точного во всех деталях текста необходимо его научное изучение. Автограф последней редакции «Демона», как известно, не сохранился. Продолжительный спор о тексте повести не может и теперь еще считаться вполне разрешенным. Последнее научное издание ее (вместе с другими сочинениями Лермонтова), отредактированное Халабаевым и Эйхенбаумом (ГИЗ, 1924 и последующие годы)¹ тоже вызывает некоторые возражения. В настоящее время общепринятым является авторитет карлсруйских изданий 1856 и 1857 гг.² Спорным может быть лишь вопрос, какое из них следует предпочесть. Практически, кроме для понимания повести несущественных мелочей, это сводится к проблеме о восьми стихах (742–749)* диалога Тамары с Демоном. Редакторы последнего издания печатают «Демона» по карлсруйскому изданию 1856 года, дополняя его этим диалогом из издания 1857 года. Лермонтов, очевидно, и сам

* Нумерация стихов — по изд. ГИЗ, под ред. Халабаева и Эйхенбаума, 1924 и послед. годов. Цифры при цитатах из прозы Лермонтова обозначают страницы по изд. 1926 г. (Полн. собр. соч. в одном томе).

колебался, включать ли его или нет: в последнем авторском исправлении повести диалог этот вычеркнут не был, но в сделанной затем под наблюдением автора же копии он был опущен. Окончательное разрешение этого вопроса, на наш взгляд, возможно поэтому не при чисто механическом подходе филологической критики, когда единственным критерием служит «воля автора» и «последняя редакция», а лишь в результате анализа структуры повести, и не одной данной повести только, но и всего творчества писателя. Предварительно мы поэтому можем пользоваться в настоящее время в основном авторитетным упомянутым последним изданием текста «Демона» под редакцией Халабаева и Эйхенбаума.

Бытие, отражающееся в художественной литературе, актуализируется в ней в форме конкретных образов, словесно данных. Центральным образом интересующего нас произведения является образ Демона. Даже поверхностное чтение лермонтовских текстов заставляет обратить внимание на родственность основных образов всех поэм, драм и романов его и мотивов его лирики, например, на близость Демона к Печорину или Мцыри. Критика это неоднократно отмечала. Такое чисто эмпирическое наблюдение позволяет предположить, что Демон, несмотря на свою явную аллегоричность, образ не только центральный, но и автогенный, т. е. отображающий представителя той среды, какая его создала. Поэтому, не имея прямого автогенного образа, мы можем попытаться именно через этот условный проникнуть в структуру всего произведения.

Мы находим в повести схематически изложенное поведение Демона.

Разберемся в этой схеме.

Основным фактором, определившим участь Демона, является изгнание его из рая, случившееся до событий, являющихся прямым содержанием повести. Он сам об этом говорит в речи своей к Тамаре, об этом сказано и в *Vorgeschichte** повести, в первых ее строфах. «Счастливым первенцем творенья», «чистый херувим», «могучий и великий», он «блистал» в раю, в «жилище света», в атмосфере предупредительного внимания:

...бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним.

(7–9)

* Предыстория (нем.). — Сост.

Его окружали красота и любовь, наполнявшие его жизнь и вместе с интеллектуальными интересами дававшие ему полное удовлетворение (10–18, 160, 171, 176–177). Но по неизвестной, не указанной в повести причине, Демон был удален из «жилища света», был лишен положения херувима и вместе с тем ближайшего общения с властителем мира — Богом и его ангелами. В тексте ничего не говорится о деталях ухода Демона; в плане повествования важно лишь, что Демон стал «изгнанником рая» (1, 32, 85, 680). «Изгнание» это было такого рода, что, лишившись своего прежнего положения, Демон оказался общественно изолированным. Рассказывая Тамаре о случившемся после изгнания, он свидетельствует: «...прежними друзьями я был отвергнут» (686–687). Положение «отверженного» и в собственном его сознании поставило его вне бытия:

Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня.

.....

...как Эдем

Мир для меня стал глух и нем.

(670–673, 687)

В такое отношение к обществу попал не один Демон. Он видел вокруг себя немало своих бывших друзей. Но они ему не могли помочь, так как они были в таком же положении, как и он:

Изгнанников себе подобных
Я звать в отчаянии стал,
Но слов и лиц и взоров злобных;
Увы! я сам не узнавал.

(680–683)

Демон понимал, что в новых условиях какая-то непонятная сила властно направляет его жизнь. Он сравнивает себя с лишенной возможности противостоять стихии ладьей:

По вольной прихоти теченья
Так поврежденная ладья
Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначенья.

(669–672)

Будущее, как и настоящее, стало пугать его своей унылой бесплодностью (17–18). Сердце стало бескровным (623), душа — немой (165). Все стало безразличным, сознанием овладела скука. Скоро пришло и отчаяние (681). Но вместе с тем Демон не властен был безвольно отдаться в руки судьбе. Он не мог безразлично отнестись к своей участи, не мог тихо и без борьбы уйти из жизни. Он был еще связан с нею, сохранил даже целый ряд особых прерогатив.

Демон не утерял ни своего могущества, ни своей силы. И теперь, после изгнания, он властвует землей, и теперь он может говорить о судьбе «братий мне подвластных», о «толпе духов моих служебных», он и теперь может обещать своей возлюбленной «пышные чертоги» и всяческую роскошь. Демон после изгнания не превратился в какого-либо мелкого, зависимого черта, вроде гоголевского из «Ночи перед Рождеством». Его пребыванию на земле не грозило еще близкое уничтожение, как этому черту, которому «последняя ночь осталась шататься по белому свету», а на завтра предстояло «без оглядки, поджавши хвост» бежать «в свою берлогу»*. Демон тяготился, скорее, обратным — бесконечностью земного существования. Образ Демона не лишился и своей психологической утонченности, и осложненности, свидетельствующей о высокой его культурности. Свою любовь он ставит в связь с общими проблемами своего бытия, подходит к ней усложненно-мировоззренчески. И в этом отношении Демон совсем иной, чем черт из «Ночи перед Рождеством». Демон все еще сильный и мощный властелин, хотя и лишенный былого величия.

Взращенная величием прежнего положения осталась у Демона и величаявая гордость. Эта черта его характера не только осталась, но и крайне сильно развилась, став одной из основных черт образа.

Прежнее положение херувима остро ощущается Демоном. Очевидно, изгнание произошло не так давно. Крепкое своей еще свежей традицией, питаемое значительной и в данное время материальной и культурной силой, гордое величие Демона не находит себе опоры в действительности его нового положения. Из этого разрыва вытекает все его поведение: психологическое равновесие сразу установить было невозможно. В результате противоречия между внешним и внутренним могуществом, которые остались Демону от прошлого, и пустотой и бессмысленностью его нового положения в первое время после изгнания, в результате этого конфликта край-

* Гоголь. Сочинения / Ред. Ляцкого. СПб., 1902. Т. I. С 144.

не обострилось сознание собственного достоинства. Оскорбленная гордость достигла пределов надменности (1057).

Одновременно, как другая сторона его внутренней опустошенности и гордости, проявляется в нем и озлобленное отношение к земле и людям, обыкновенной земле и обыкновенным людям, как к ничтожеству, как к глупцам и лицемерам. Мир представляется Демону теперь, после изгнания, «жалким светом»,

Где нет ни истинного счастья,
 Ни долговечной красоты,
 Где преступленья лишь да казни,
 Где страсти мелкой только жить;
 Где не умеют без боязни
 Ни ненавидеть, ни любить.

(819–824)

Ему ужасной кажется жизнь. Он полагает, что человек самым фактом своего бытия вынужден возвращаться

Средь малодушных и холодных
 Друзей притворных и врагов;
 Боязни и надежд бесплодных
 Пустых и тягостных трудов.

(837–840)

Окружавшая Демона среда угнетала его: одни тяготили своей пошлостью и пустотой, другие были недоступны, замкнувшись, как и он сам, в своей озлобленности.

Незавидная по сравнению с прошлым роль, полная общественная, т. е. вообще жизненная, никчемность, естественно, порожидала озлобленность по отношению к своему кругу и вообще ко всем людям, всему окружающему. Озлобленность эта вовсе не являлась каким-то врожденным свойством характера Демона. Она порождена его изгнанием. Демон вспоминает лучшие дни, когда он — до изгнания — «не знал ни злобы, ни сомненья» (16). Да и теперь он тяготился своим новым состоянием — он умоляет Тамару вернуть его «добру и небесам» (609).

Негодование Демона не выражалось хоть сколько-нибудь широко и последовательно, оно отнюдь не принимало формы общественной борьбы. Не видя смысла в жизни, Демон был способен только на месть. Он

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил,
(701–702)

отличаясь в этой своеобразной «борьбе» такими качествами, как постоянно упоминаемые лукавство, коварство и т. п. Все это было очень мелко и беспомощно-жалко и обнаруживает в Демоне не столько бунтаря, сколько выведенного из равновесия, а потому желчного человека. Конечно, эта желчность удовлетворить не могла: по-прежнему

...все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.
(87–88)

Беспомощность Демона ярко обнаружилась и в том, что, при всей силе своего отрицательного отношения к миру, он завидует содержательности и естественной простоте земного существования других. В Тамаре Демона поразило именно то, что

...все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты.
(156–158)

Неустойчивое отношение к миру: гордое презренье, с другой стороны, злоба, ненависть одновременно с завистью, стремлением приобщиться к жизни — все это сливалось в трагически-напряженное гордое отчаяние и определялось субъективной потребностью восстановить прежнюю полноту сознания при полной объективной невозможности это сделать.

Чтобы уяснить себе характер Демона, а через него и структуру всей повести, мы должны рассмотреть его поведение в перспективе реальной, внелитературной действительности, этот аллегорический образ давшей.

Поведение какого общества, какого общественного класса и какого времени дано в образе Демона?

Этим вопросом много интересовалась и старая критика, причем далеко не только марксистская.

Так, даже Вл. Соловьев отмечал, что «образ его (Демона) действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному

гусарскому корнету нежели особе такого высокого чина и таких древних лет»*.

Уточним наш вопрос: какая группа русского общества к 30-м годам вместе с Демоном была лишена своего прежнего господствующего общественного положения, была социально изолирована и, сохранив известную часть своей материальной и культурной силы, не удовлетворяясь своим новым положением, озлобленная, замкнулась в себе, стала «скучать», а затем впала в гордое отчаяние?

К 30-м годам, точнее, после 1825 года, в таком положении находилась старая поместная аристократия. Ее — основу монархии XVIII века — последняя к этому времени оттолкнула, опершись на собственный бюрократический аппарат и на новую знать (Дибич, Конкрин, Кампенгаузен⁴ и др.). Промышленный капитализм в своей борьбе с феодализмом и капитализмом торговым одержал к этому времени крупную политическую победу: монархию аристократическую сменила монархия бюрократическая, внимательно прислушивавшаяся к нуждам буржуазии. Но, отстраненное от непосредственного участия в управлении страной, старое аристократическое дворянство обладало хотя и шедшей на убыль, но еще достаточной экономической силой и очень большой силой культурной. Поэтому аристократия не сразу исчезла с исторической сцены — спуск шел неторопливо и постепенно, лишь изредка вынужденный к крутым поворотам.

В среде этих «отверженных» были разные прослойки, по-разному определившиеся в новой обстановке. Одни стали просто обывателями, другие приспособливались к новым условиям (напр<имер>, Растопчин⁵), третьи ушли в потустороннее, в мистику (кн. А. Голицын⁶, Александр I), четвертые стали даже своеобразными революционерами (кн. Трубецкой), пятые, наиболее культурные, всего правильнее и последовательнее осознававшие судьбу своего класса, но не нашедшие силы оторваться от него, стали теоретиками, идеологами смертного пути русской аристократии (Чаадаев)**. Были, вероятно, еще и другие группы. Из всего этого

* *Вл. Соловьев* // Вестник Европы. 1901. Кн. III³.

** Об экономической и социальной дифференциации дворянства в 20-е и 30-е гг. см. у Лященко (История русского народного хозяйства. М., 1927) и у Рожкова в X томе его «Русской истории». О судьбе русской аристократии — там же; см. также: *Покровский*. История России. Т. III–IV; *Ляхов*. Основные черты социальных и экономических отношений в России в эпоху имп. Александра I, и др.

многообразия в повести «Демон» нашло свое литературное выражение поведением только последней из перечисленных групп. Мы это видели в конкретной разработке мотива изгнания, основного фактора поведения Демона, в имеющихся в повести указаниях на социальное прошлое его, в унаследованных им из этого прошлого силе и богатстве, психологической сложности и гордости и в пессимизме, том гордом отчаянии, в форме которого Демон переживал свое изгнание.

В последних строфах I главы «Сашки», являющихся вариацией монологов Демона, подчас совпадающей даже стилистически, прямо сказано, что вынуждены были делать современники Демона, — бежать из родного края.

Или, трудясь, как глупая овца,
В рядах дворянства, с рабским униженьем,
Прикрыв мундиром сердце подлеца
Искать чинов, мирясь с людским презреньем,
И поклоняться немцам до конца.

(стр<офа> 147)

Чацкий из «Горя от ума» последовательно протестует против окружающей его теперь действительности, нимало не приемля ее. Он уходит от нее, полностью сохраняя себя, свое, хоть и оскорбленное, величие. Оленин в «Казаках» Л. Толстого, наоборот, пытается уже отказаться от себя и стремится даже разделить участь тех, кому он завидовал, хочет разделить судьбу низших слоев общества, свободных от внутренней искалеченности. Пьеру Безухову это покаяться почти удается. Демон стоит между ними. Он гораздо напряженнее, но вместе с тем значительно менее последовательно, чем Чацкий, отталкивается от действительности. С другой стороны, в противоположность Оленину, Демону еще слишком близки и непосредственны его воспоминания о минувшем могуществе, он еще не отказывается от себя.

Мы могли бы наблюдать здесь три разные фазы в эволюции одного и того же стиля.

Во время, к которому относятся рассматриваемые нами произведения, в 30-е годы, непосредственно после краха 1825 года, аристократия, окончательно уже разбитая, однако еще не все надежды потеряла, она еще не занималась самобичеванием. Демон, как и другие образы лермонтовского творчества, стремится еще к восстановлению прошлого, к бывшему внутреннему блаженству.

В 30-е годы аристократия не теряла еще этой своей веры. Вспомним хотя бы письма Чаадаева и его предложения Николаю: Чаадаев хотел принимать участие в политической жизни страны, непосредственно влияя на царя. Демон жил тем, что

Лучших дней воспоминанья,
Пред ним теснились толпой.

(3–4)

Мученья его могли усладить песни о былом (535–536). Радостные чувства его всегда связывались с представлением прошлого. Счастье рисовалось ему всегда не в настоящем, не в будущем, а как восстановление минувшего. Сильное впечатление, произведенное на него Тамарой, он переживает в форме воспоминаний:

Он любовался — и мечты
О прежнем счастье цепью длинной,
Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда.

(170–173)

Вся любовь Демона пронизана одним стремлением — вернуть свою внутреннюю полноту возвращением прошлого. Даже умоляя Тамару полюбить его, Демон во взаимной любви хочет найти лишь радость возврата к былому:

О! Выслушай, из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты вернуть могла бы словом!
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом!

(608–613)

Правда, точно так же, как и в отношении своем к ненавистному миру, Демон не борется за восстановление прошлого реальными мерами. Он не восстает против Бога, ангелов, лишивших его рая. Аристократия в 30-е годы была уже настолько слаба, что не могла по-настоящему бороться с бюрократией, как она это делала в течение пятидесяти лет до декабристов. Аристократия не находила уже в своей действительности твердой точки опоры.

Так как мир кажется Демону ничтожным, так как земля для него «тесный круг» — он становится над толпой, ощущая себя сверхчеловеком. Но это значит только, что он всецело уходит в себя, во внутреннюю жизнь, в собственные свои переживания. Все конфликты он стремится разрешить чисто субъективным путем. Это путь мечты и мысли, отождествляемых им. Так, например, несоизмеримую силу любви своей Демон выражает указанием на, по его мнению, самое ценное в себе, на то, что он любит

Всем упоением, всей властью
Бессмертной *мысли и мечты*.
(646–647)

Демон обещает Тамаре вместо «жалкого света»:

Пучину гордого *познания*
Взамен открою я тебе.
(851–852)

О конечной в фабуле повести катастрофе сказано:

И проклял Демон побежденный,
Мечты безумные свои...
(1055–1056)

Все стремление Демона к прошлому является точно так же мечтой о нем. Но, не борясь за жизнь, за восстановление своей полноценности общественно, реально, Демон, конечно, не мог возвратиться к прошлому и субъективно. Сосредоточенность на себе самом только тяготила и мучила его. Он открывает свои страдания Тамаре:

О! Если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь — века без разделенья
И наслаждаться, и страдать,
За зло похвал не ожидать
Ни за добро вознагражденье;
Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья!
(657–665)

Муки доходят до того, что Демон стремится уйти от самого себя:

В борьбе с могучим ураганом,
 Как часто, подымая прах,
 Одетый молнией и туманом,
 Я шумно мчался в облаках,
 Чтобы в толпе стихий мятежной
 Сердечный ропот заглушить,
 Спаситься от думы неизбежной
 И незабвенное забыть.

(717–724)

Но уйти от себя нельзя. К тому же рана еще настолько свежа, что не позволяла ни на минуту забыть ее. Все остальное выпадало из сознания:

Что повесть тягостных лишений,
 Трудов и бед толпы людской
 Грядущих, прошлых поколений,
 Перед минутою одной
 Моих непризнанных мучений?

 Моя ж печаль бессменно тут
 Она то ластится, как змей,
 То жжет и плещет, будто пламень.
 То давит мысль мою, как камень,—
 Надежд погибших и страстей
 Несокрушимый мавзолей.

(725–741)

Отчаяние — не забитого человека, а *гордое отчаяние* не отказавшегося от себя, от своего прошлого положения и строя чувствований аристократа — вот основная форма отношения

Демона к миру, его основное социально-психологическое отношение.

В напряженности переживаний сказалась сила сопротивления уходящего класса и близость кризиса. Пути, которыми Демон стремится спастись, обнаруживали обреченность его и его социальной группы.

Таков и тот путь, изложение которого составляет фабулу рассматриваемой повести.

Повесть застаёт Демона, когда он попал на Кавказ. Это местопребывание его не случайно. Для аристократов, как и для других

дворян, поездки на Кавказ в 30-е годы были обычны. Но восприятие Кавказа у них было разное; каждая группа видела там, что велело ей ее общественное положение и соответственно склад ее психики. Для аристократа бегство на Кавказ было важно, как и всякое другое бегство от действительности, напр<имер>, в прошлое.

В экзотической примитивной обстановке, точно так же, как и в прошлом, аристократ получал хотя бы мистифицированное удовлетворение своему величию. Богатую и величественную природу легко наполнял он здесь устремлением своей психики. Правда, Демона и она уже не утешала, но блеск и величественность природы он все же еще понимал и сам рисовал прекрасные картины ее. Но кроме природы здесь была возможность сталкиваться с людьми, которые могли казаться равными и были вместе с тем простыми, которые охотно признавали величие аристократа, сложность его переживаний, что не находило сочувствия в собственной среде в столице. Здесь аристократ не мог казаться необыкновенным — Чайльд Гарольдов было слишком много. В столице также не было возможности встречаться с людьми не дворянского слоя общества: они никак не могли быть достойными героя, как и в деревне собственные крестьяне были слишком грубы и неприглядны для сближения с ними. Немного позже, когда гордость несколько спадет, это не покажется странным и Нехлюдов из «Утра помещика» или Нехлюдов из «Воскресенья» пойдут именно по этому пути. Но пока, благодаря близости славного прошлого, слишком полно захватывало сознание собственного величия. Оно искало своего признания. Легко и просто устанавливались связи на Кавказе. Для горянки действительно непонятным, величавым и прекрасным казался аристократ из России. Здесь «отверженный» находил признание своего сверхчеловечества. Мысль Тамары Демон —

Пришлец туманный и немой —
возмутил
Мечтой пророческой и странной.
.....
Он был похож на вечер ясный,
Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет.
(377–378, 390–391)

Это как раз и нужно было Демону для утверждения своего — более широко, общественно — уже непризнаваемого величия.

В повести ярко показан тот грубый эгоизм, исходя из которого Демон предъявляет свои требования Тамаре. Он вполне откровенно признается ей, что единственное, чего он ищет в любви — это собственного спасенья. Печальный конец повести аллегорически, как и в остальном, показывает недолговечность этой формы бегства от истории. Любовь, как и всякое субъективное разрешение социальной трагедии, от общественной гибели вообще не спасает. Такая любовь тем более. Тамара гибнет от Демона, по существу, так же, как Нина от Арбенина или Бэла от Печорина. Опустошенную психику культурного аристократа не могла насытить эта примитивная страсть, она не могла побороть уничтожающую силу его мертвенности. Прежнее субъективное состояние не могло быть восстановлено иначе как восстановлением его прежнего объективного положения. А это для аристократа было невозможно настолько, что Демон даже не пытается реально бороться. После неудачной попытки индивидуальным путем, к тому же чисто субъективно, восстановить прошлое и тем самым найти выход, Демон возвращается к прежнему состоянию. В последнем появлении своем в повести он «поразил душу» Тамары своим видом:

Каким смотрел он злобным взглядом,
 Как полон был смертельным ядом
 Вражды, не знающей конца,
 И веяло могильным хладом
 От неподвижного лица!

(1025–1029)

.....
 И проклял Демон побежденный
 Мечты безумные свои,
 И вновь остался он надменный,
 Один, как прежде, во вселенной
 Без упования и любви.

(1055–1059)

Основной формой отношения Демона к миру остается его гордое отчаяние, явившееся одной из форм субъективного, психологического выражения общественного положения старой русской аристократии к 30-м годам XIX века, положения, сводившегося к постепенной экономической деградации, незадолго до этого резко сказавшейся политической гибелью этой группы при временном сохранении известной хозяйственной самостоятельности и культурной обеспеченности.

В «Демоне» алгебраически дана жизненная ситуация, в других произведениях Лермонтова предложенная в ряде, так сказать, арифметических вариаций. Положение старой родовитой аристократии в 30-е годы, лишенной своей общественной значимости, озлобленной на существующий порядок вещей и на весь мир, отталкивающейся от земной действительности, стремящейся восстановить себя хотя бы в мечте, напряженной в своих субъективных исканиях, величественной и таинственной в собственном представлении, — все это требовало для своего литературного отображения образа-носителя этих гиперболизированных черт больного сознания. Герои лермонтовских произведений и являются поэтому «полубогами» («Сашка», 142). Как отвлеченная формула типизации очень подходил для отображения такого характера образ Демона, давно известный в литературе. Это имя позволяло сказать, что если он, напр<имер>, плакал, то и

Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень.
Слезю жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой.

(543–546)

Демоны обильно встречались в той среде. О «демонических» посетителях салонов говорят нам многие мемуары и письма. Избранным представителем высшего начала жизни, несправедливо отвергнутым властью или пустотой общества и вынужденным замкнуться в себе, верным своему высокому назначению отказом от унижительного участия в мелочной суете обыденности, сохраняющим свою гордость, несмотря на завладевающее сознанием отчаяние от невозможности осуществить свое призвание, напряженно ищущим выхода или хотя бы забвения — такими ощущали себя многие и многие русские аристократы 30-х годов XIX века.

С научной точки зрения, с точки зрения генетического изучения литературы, обнаружение литературных «источников» Демона несущественно. Несущественно, что «Демон» до некоторой степени составляет, вероятно, творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произведенных целым рядом произведений, с которыми он был знаком. Праздным и неосуществимым занятием является всякая попытка установить, какие именно произведения повлияли на автора. В научных целях важно лишь, почему крупнопоместный класс использовал этот образ для литературного выражения своего собственного бытия. <...>

Мы установили, что образ Демона является литературным отражением поведения старой русской аристократии в 30-е годы XIX века, когда, в силу роста новых капиталистических форм хозяйства, эта общественная группа была уже окончательно отстранена от участия в управлении страной, но когда она еще страстно и напряженно мечтала о восстановлении своей прежней роли. Мы указали, что образ Демона обусловлен положением наиболее культурной, идеологической части этой группы, уже сознававшей безнадежность своих мечтаний. Мы определили основное субъективное отношение Демона к действительности, как гордое отчаяние.

Анализируя текст повести, мы обнаружили в ней через предполагаемый автогенным образ последовательные указания на определенную общественную группу и на конкретный момент ее бытия. Выйдя за пределы литературы в общую историю, мы увидели, что действительно во время создания изучаемой повести такая именно группа существовала. Дальше мы убедились, что бытием этой группы вполне объясняется поведение основного образа и, как разворачивание его, фабула произведения. Строгое следование за текстом как объектом исследования и рассмотрение его с точки зрения производственного положения социальной группы, указания на которую мы в этом тексте нашли, — этот методический прием, осуществляющий материалистическое понимание искусства, гарантирует объективность результатов изучения.

Чтобы распространить наши выводы на всю повесть, нужно проверить нашу первоначальную гипотезу. Предстоит выяснить, действительно ли образ Демона — автогенный образ? Не переступили ли мы в нашем анализе «Демона», как художественного отображения действительности, границ научной объективности и не впали ли в наивный реализм? Действительно ли бытие найденной нами общественной группы определило все это произведение? Действительно ли стиль повести объясняется поведением наиболее объективно осознавшей свое положение части высококультурной группы родовитой русской аристократии 30-х годов XIX века?

Необходимо рассмотреть систему образов данной повести в целом, а также коснуться композиционной и стилистической сторон ее.

Мы говорили, что та группа русской аристократии 30-х годов, которая нашла свое литературное отражение в образе Демона, в это время попала в положение, заставившее ее напряженно, нервно искать внутреннего равновесия. В такие переломные моменты всякая общественная группа сказывается в искусстве очень часто лирическими жанрами: новое бытие лишь начинает кристаллизо-

ваться в сложных формах сознания, в процессе взаимодействия субъект заслоняет объект*.

«Демон» — повесть преимущественно лирическая, хотя в нее включен и ряд слаборазработанных признаков эпического рода: система образов, сюжет. Но род можно определить лишь по преобладающему признаку. Аллегорический образ Демона, в сущности единственный образ повести, так же абстрактен, как обычное для лирики «я». Конкретных реалий эпических жанров мы почти в нем не находим.

Лиризм повести сказался и в том, что другие образы ее очень близко повторяют в своей разработке центральный. Гетерогенных нет вовсе. Вариации автогенных очень незначительны, несмотря на то что образы все же разные. Собственно, из реальных образов, кроме центрального, мы имеем только один — образ Тамары. Это тоже автогенный образ, хотя и противостоящий Демону. Тамара, конечно, чисто условный образ. Ничего от примитивной некультурной горянки, кроме внешности (и фабульной функции). Вся система ее поведения повторяет поведение Демона и генетически ему тождественна. Она, как и Демон, аристократка. Тамара — княжна, дочь рабовладельца, хозяина «замка» (1080), «который много слез и трудов стоил рабам послушным» (92). Точно так же

...часто тайное сомненье
Темнило светлые черты
(153–154)

ее. Как только Демон обратил на нее внимание, он «возмутил» мысль ее «мечтой пророческой и странной» (397), «неотразимую мечтой» (404). И для нее внутренняя жизнь, любовь — тоска (409). Она, ее переживания, совершенно так же крайне напряжены: речи Демона вызывают

Невыразимое смятенье
В ее груди; печаль, испуг
Восторга пыл — ничто в сравненье.
Все чувства в ней кипели вдруг,
Душа рвала свои оковы,
Огонь по жилам пробегал.
(366–371)

* Это не значит, что лирики не бывает в другие эпохи — дело в различной в разные времена функции родов поэзии.

Она поглощена своей внутренней жизнью настолько, что оставляет впоследствии из-за нее окружающих и уходит в монастырь от своей тоски. Этим самым она превращается в такую же изгнанницу, как и Демон. Но, как и Демон, успокоения она себе не находит. Тамара по-прежнему «тоской и трепетом полна». Она страдает, переносит «невыносимые мученья» (1041). Она говорит Демону:

...ты видишь — я тоскую;
Ты видишь женские мечты.

Демон понимает тяжесть ее судьбы как изгнанницы и обещает спасти ее:

Печально за стеной высокой
Ты не угаснешь без страстей,
Среди молитв равно далеко
От божества и от людей.
(481–484)

Наконец, смертельный поцелуй Демона оставил на лице ее тупа

...хладное презреньё
Души, готовой отцвести.
(953–954)

Тамара почти во всем повторяет образ Демона.

Но, в то время как Демон не может безропотно отдаться в руки судьбы, хотя и понимает, что она бесповоротно влечет в неведомое беспросветное будущее, тогда как он, в известной мере сопротивляясь ей, пытается восстановить свое душевное равновесие в прежних формах, Тамара полностью осуществляет лежащую и в Демоне фаталистичность. Сущность ее характера раскрыта в уже цитированной нами двадцать первой строфе «Сказки для детей», где говорится о Демоне, отыскивающем такие души, о которых он мог бы сказать, что он и сам «немножко в этом роде» и которые отличаются от него тем, что

...только невозвратно
Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы...

(224–227)

Тамара безропотно отдается судьбе и гибнет, найдя спасение только после смерти. Демон остается жить, похороненный в своем гордом отчаянии. Оба они оказались за бортом жизни.

Демон и Тамара — в сущности один образ, отражающий одно и то же бытие, поведение одной и той же социальной группы. Расщепление дано по линии отношения аристократа к своему новому положению, что тоже говорит об остроте проблемы: смирение перед свершившимся фактом «изгнания», лишь слабо намеченное в данном варианте образа, с другой стороны, протест, бунт во имя возврата полноты сознания прошлого. Пока еще в разработанном виде мы имеем образ только одного героя — Демона: оскорбленное величие еще не уступает, не сдается, оно еще борется за свое восстановление, хотя уже и безнадежными средствами, — мы видели, что это за борьба. Фигура Демона заслоняет собой образ Тамары. Пока еще, в 30-е годы, аристократия не смиряется, еще фрондирует.

Но уже и в «Демоне» мы можем констатировать наряду с этим устремлением тенденцию освободиться от ложного положения путем примирения с действительностью. В «Герое нашего времени», произведении преимущественно эпическом, оно выступит гораздо рельефнее и с гораздо более благополучной развязкой — в столкновении обреченного Печорина с уже более разработанным Максимом Максимычем, взятым к тому же из иной социальной среды, что весьма показательно. В романах Толстого это примирение найдет свое завершение в покаянии, с каким аристократ пойдет к крестьянину.

Остальные образы рассматриваемой повести — образы номинальные; это лишь аксессуарные элементы внешней обстановки. Они бегло намечены для потребности сюжета, взятого из обычных в то время офицерских походов на Кавказе. Все эти образы лишены какой бы то ни было самостоятельности и, поскольку можно вообще говорить о них, являют собой полное единство с основным реальным образом. Соперник — князь, старик — отец Тамары, монастырский сторож, ангел и бессубъектный образ лошади — все они, каждый сообразно своей сюжетной функции, а иногда даже противореча ей, повторяют Демона. Князь тоже богат. Он красив, ловок и отважен. Уже мертвый, он все еще несет на коне:

Сдержал он княжеское слово,
На брачный пир он прискакал...

(300–301)

И подчеркнуто

В последнем бешеном пожатьи
Рука на гриве замерла.

(296–297)

Величественность и трагизм Демона сохранены в образе князя. В той единственной фразе, где можно уловить намек на характер Гудала, он тоже дан, как Демон, величественным и напряженным в своем отчаянии:

Терзая локоны седые,
Безмолвно поражая грудь,
В последний раз Гудал садится
На белогривого коня.

(973–976)

Даже сторож, в ущерб правдоподобности,

Крестит дрожащими перстами
Мечтой взволнованную грудь.

(914–915)

И лошадь князя, как он сам и как Демон, величественна и могуча:

...конь лихой
Бесценной масти золотой.

(264–265)

.....
Несется конь быстрее лани
.....
Взмахнув растрепанною гривой
Вперед без памяти летит.

(275–276)

Таким образом, лирическая повесть «Демон» представляет собой единую систему образов, развивающих (Тамара) или известным образом повторяющих (остальные) основной образ Демона, явившийся, как и вся система, литературным выражением общественно-экономического положения одной из групп старой русской аристократии в 30-е годы XIX века.

Перейдем к композиции и стилистике.

Здесь нужно заметить, что отдельные компоненты в их реальном бытии, т. е. в их социально-художественной функции, могут быть поняты только как элементы системы; каждый отдельный компонент может быть уяснен только в свете остальных, в перспективе целого. Но эти ингредиенты поэтической структуры далеко не все могут быть обнаружены. Выявление основных признаков, скажем стилистики, до тех пор пока не изучены другие стили, сопоставление с которыми позволило бы вскрыть спецификум данного, это выявление основных признаков базируется чаще на их повторности, а потому внеисторично. Может случиться, что те же самые приемы и в аналогичной функции будут обнаружены в другом, напр<имер>, родственном, стиле, а своеобразие каждого из них скроется в компонентах, на первый взгляд трудно улавливаемых. Но даже и в таком случае результаты подобного рода исследования будут верны, только недостаточно конкретны.

Единство изучаемой повести мы находим и в ее композиционной стороне.

Демон летает над землей. Он видит всю роскошь и богатство ее.

...Но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

(55–59)

Точно так же П. Я. Чаадаев, по словам Герцена, «стоял, сложив руки, где-нибудь у колонны, у дерева, на бульваре, в залах и театрах, в клубе — и воплощенным veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него»*. Хотя Демон летает, а Чаадаев неподвижен, эта разница не ощущается — оба пассивно, со стороны, в величественном, гордом безразличии, порожденном безнадежностью, выступают перед нами, как выступали они в английском клубе и в своих кабинетах. Демон все время дается в такой позе застывшей величественности. В этом отношении очень показательным крайне статичное изображение кульминационного момента страстного любовного объяснения Демона:

* «Былое и думы»⁷.

...И он слегка
 Коснулся жаркими устами
 Ее трепещущим губам;

 Могучий взор смотрел ей в очи,
 Он жег ее. Во мраке ночи
 Над нею прямо он сверкал,
 Неотразимый, как кинжал.
 (872–874, 877–880)

То же позерство в условной форме дано в такой, напр<имер>, картинке:

Он был могущ, как вихрь шумный,
 Блистал, как молнии струя,
 И гордо в дерзости безумной
 Он говорит: «Она моя».

Такое позерство Демона вполне понятно, если только вспомнить, что аристократия, потеряв свою экономическую и политическую роль, сохранила прежние атрибуты свои — богатство (относительное) и культуру, а также память о былом величии, былую гордость. Выбитая в общественной борьбе из строя, она, не успев еще найти новую линию поведения, окостенела в старых формах. Но теперь уже это было не естественное положение, а поза. Наше высшее общество 30-х годов знало немало ходульных, напыщенных, опустошенных пессимистов.

Перелом в жизни аристократии, отображенный в «Демоне», оставив в качестве пережитка некоторые старые формы поведения, резко нарушил спокойный темп дворянской жизни. Прежний уклад разорвался. Это отразилось и в искусстве. Мы не видим, как происходят те или иные эпизоды сюжета повести. Процесс, действие — часто опущены. Демон появляется перед нами внезапно, в готовом виде, внезапно случается с ним ряд событий. Здесь то же позерство — только в динамике. Встреча Демона с пляшущей Тамарой изображается лаконично:

И Демон видел... на мгновенье,
 Незъяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг.
 (162–164)

Встреча Демона с ангелом, уносящим душу Тамары:

...как вдруг,
Свободный путь пересекая,
Взвился из бездны адский дух.
(1012–1014)

Вообще, в повести все происходит «вдруг» и «мгновенно»:

В нем чувства вдруг заговорили (176).
То вдруг помчится легче птицы (117).
То вдруг наклонится (122).
Вдруг впереди мелькнули двое (232).
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник (882–883)

и т. п.

Эта манера Демона и других образов двигаться, действовать в форме резкой смены застывших в мрачном величии поз, манера, свойственная аристократии в ее разорванном бытии, сказалась и в композиции всей повести.

Основной принцип композиции повести, как и отдельных глав ее, тот же — резкая смена неподвижных, статически данных эпизодов. В полном соответствии с «вечным» размеренным укладом устойчивого поместного бытия, общие линии развития повести отличаются последовательностью и стройностью: *Vorgeschichte* Демона, затем его настоящее; экспозиция Тамары, ее положение в жизни; завязка — Демон видит Тамару; экспозиция соперника и т. д. Такого рода динамика свойственна аристократическому (как и вообще поместному) стилю. Своеобразие данного этапа его не в этом. Для нашей повести существенно, что, с одной стороны, отдельные строфы нарочито задерживают развитие действия, не дают ему сдвинуться с места. Между сценой боя и изображением скачки коня с трупом князя дана целая строфа, почти равная по величине предыдущей, богатой событиями. Эта строфа консервирует — и в определенном тоне — крайне динамический эпизод:

Затихло все, теснясь толпой,
На трупы всадников порой
Верблюды с ужасом глядели;

И глухо в тишине степной
 Их колокольчики звенели.
 Разграблен пышный караван;
 И над телами христиан
 Чертит круги ночная птица.
 Не ждет их мирная гробница
 Под слоem монастырских плит,
 Где прах отцов их был зарыт;
 Не придут сестры с матерями,
 Покрыты длинными чадрами,
 С тоской, рыданьем и мольбами,
 На гроб их из далеких мест.

и т. д. (Ч. I, стр<офа> 12;
 то же: ч. I, стр<офы> 3, 4, 7, 15;
 ч. II, стр<офа> 12 и др.)

Наряду с этой подчеркнутой статикой другие строфы, наоборот, внезапно, резко направляют ход событий. Так Демон, его обозревания Кавказа сменяются описанием жизни неизвестного Гудала и его дочери. Так же внезапно переход к экспозиции князя (стр<офы> 9–10). Сцена смертельного поцелуя Демона, искусственно задержанная последующей строфой о ночном стороже, резко сменяется показом Тамары уже в гробу и т. п.

Итак, мы видим: никакой плавности и размеренности, несмотря на стройность общего хода действия. Наоборот, резкость, клочковатость в передвижке отдельных эпизодов.

Важное значение для осуществления резкой смены эпизодов имеет антитеза как композиционный прием. Она последовательно применена в повести: Демон и земля, Демон прежде — Демон теперь, природа мрачная — природа экзотическая, Тамара боится брака — Тамара свободна от брака и т. д.

И здесь, как и везде, специфичность бытия аристократа определяет, даже в деталях, формы его сознания.

Для выражения статичности отдельных кусков действия, их резкой отграниченности от следующих, использованы, в соответствии с лирическим характером повести, концовки отдельных строф, представляющие собой отлитые, твердые формулы, не связанные необходимо с изложенным в строфе, дающие или дополнительное развернутое сравнение, или восклицание по поводу переданного в строфе: сентенцию, мораль или обращение к герою. Примеры: строфа, где говорится о трупе Тамары, завершается сравнением улыбки на лице трупа:

Так в час торжественный заката,
Когда, растая в мире злата
Уж скрылась колесница дня,
Снега Кавказа, на мгновенье
Отлив румяный сохраняя,
Сияют в темном отдаленье.
Но этот луч полуживой
В пустыне отблеска не встретит;
И путь ничем он не осветит
С своей вершины ледяной,

(961–970),

то же: 127–130 и др.

Концовка-сентенция:

Нет, смерти вечную печать
Ничто не в силах уж сорвать!
(931–932), то же: 996–1001,
1131–1132.

Концовка-восклицание:

Увы, он никогда уж снова
Не сядет на коня лихого...
(302–303), то же: 18–20, 54–56,
740–742, 872, 1055–1059.

Еще один пример: строфа, в которой в миниатюре наглядно виден характер композиции всей повести. Мы находим здесь резкую смену детально описанных картинок, производимую через «вдруг» и через концовки. Их здесь две: одна концовка-восклицание посреди строфы делит ее пополам, другая концовка-обращение — на обычном месте. Вместо плавной медлительности крупнопоместного стиля 20-х годов мы имеем здесь разорванную клочковатость того же стиля 30-х годов.

Несется конь быстрее лани,
Храпит и рвется, будто к брани;
То вдруг осадит на скаку,
Прислушается к ветерку,
Широко ноздри раздувая;
То разом в землю ударяя
Шипами звонкими копыт,

Взмахнув растрепанною гривой,
Вперед без памяти летит.
На нем есть всадник молчаливый!
Он бьется на седле порой,
Припав на гриву головой.
Уж он не правит поводами,
Задвинул ноги в стремяна;
И кровь широкими струями
На чепраке его видна.
Скакун лихой, ты господина
Из боя вынес, как стрела:
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала!

(268–287)

Здесь динамика неравномерного движения: не кинематографа из зрительного зала, а толчки волшебного фонаря, последовательно сменяющие застывшие картины.

Так в поэстерстве, в резкой смене застывших эпизодов сказался в композиции данной повести новый момент в развитии жизни класса, потерявшем свою былую размеренную стройность и приведшем к ложному, искусственному, надломленному положению.

«...» Протест [Лермонтова] был чисто реакционный, во имя восстановления прошлого, а не творчества будущего, протест мелочный и бессильный. Это было одно из проявлений помещичьей реакции, а не буржуазной революции. Лермонтов, в частности в образе Демона, дал гениальное литературное воплощение социального характера аристократа-реакционера 30-х гг.

«Демон» проанализирован выше с генетической точки зрения. Таким рассмотрением отнюдь не устраняется другая задача — изучение того, как воспринимался он читателями разных времен и классов. Но эта проблема стоит вне литературоведения: ее нельзя разрешить исследованием литературных фактов; здесь нужны другие источники и, следовательно, иные приемы изучения. Но история читателя, его интересов непременно должна иметь в виду результаты литературоведческих работ: при уяснении своеобразной каждый раз общественной функции данного произведения необходимо знать его социальную природу.

Еще одно замечание.

Прежде Лермонтов много читался. Ему придавалось большое педагогическое значение. Сейчас читатель Лермонтова не берет — об этом свидетельствует ряд библиотечных отчетов. Критики

удивляются и сожалеют. Наше понимание лермонтовского творчества, поскольку верно предложенное рассмотрение «Демона», объясняет это неприятие Лермонтова современным читателем. Объясняет и предостерегает от слишком простодушного преклонения перед классиками. На наш взгляд, поэтому вредны лозунги, подобные утверждению Лелевича: «Помимо своего исторического значения, Лермонтов особенно близок передовому классу нашей эпохи своим настойчивым стремлением сделать свои произведения могучим орудием переустройства общества»⁸. Мы видели — пока на частном примере «Демона» — в *каком* направлении и *какими* путями намечена в творчестве Лермонтова борьба за переустройство общества.

Одно из двух: или мы должны вовсе отказаться от использования литературы в общественной борьбе, что противоречило бы объективной функции литературы, или должны более разборчиво, бережно, научно-бережно, подходить к используемым произведениям.





Л. Я. ГИНЗБУРГ

Лирика Лермонтова

Литературная биография Лермонтова своеобразна. Его творческая зрелость падает на последние четыре-пять лет жизни. И в этот короткий срок происходит необычайно интенсивный и сложный процесс развития.

Около 1838–1839 годов Лермонтов явно отходит от патетического романтизма, но он не в силах еще расстаться со своими юношескими замыслами. Окончательная переработка «Демона» относится к 1841 году; в 1839 году создается поэма «Мцыри», восходящая к «Боярину Орше» (1835–1836) и к «Исповеди» (1830). Но в том же 1839 году Лермонтов работает над своими ироническими поэмами «Сашка» и «Сказка для детей» и одновременно над «Героем нашего времени», в котором ирония уступает место гораздо более прямому, реалистическому изображению действительности.

Это своеобразное сосуществование моментов, как бы принадлежащих к разным стадиям литературной эволюции, определяется и сложностью романтизма 30-х годов, и тем, что развитие Лермонтова оборвалось как раз в решающий, переломный момент, когда одним элементам его творчества подводились итоги, другие продолжали существовать по инерции, третьи зарождались и начинали дифференцироваться.

Подобное же соотношение элементов мы находим и в лирике Лермонтова 1836–1841 годов. У зрелого Лермонтова есть вещи, еще тяготеющие к лирическим формам, разработанным поэтической школой 10-х, 20-х годов.

В 1837 году наряду с образцами чистой любовной лирики, наряду с углублением юношеских непосредственных самохарактеристик Лермонтов создает «Смерть поэта», политическое стихотворение необычайной агитационной силы. «Смерть поэта» наследует де-

кабристской оде, но возводит ее на высоту гражданского пафоса, русской поэзии еще незнакомую. А через год, через два возникают произведения, в которых философское раздумье, социальное обличение, лирическая грусть находятся в неразрывном взаимодействии, и это взаимодействие составляет и самую их сущность.

Созревание нового поэтического принципа становится очевидным, если сравнить «Гляжу на будущность с боязнью...», стихотворение 1837 года, еще тяготеющее к юношеским самохарактеристикам, с «Думой» (1838).

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.
Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла!
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Именно отсюда переходит в «Думу» образ преждевременно созревшего и увядшего плода. Есть и другие совпадения, например:

И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя.

В «Думе»:

И царствует в душе какой-то холод тайный.

Но текстуальная близость только резче выявляет различие. В стихотворении 1837 года речь идет о личной судьбе лирического героя; в «Думе» — о судьбе поколения.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской.

В «Думе»:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно.

И в то же время связь между обоими стихотворениями подчеркивает, насколько в «Думе» силен личный, лирический элемент. Проблема судьбы поколения, самосознания поколения неотделима для Лермонтова от проблемы самосознания единичной личности, представляющей и в то же время осуждающей свою общественную среду.

Гражданская лирика Лермонтова остается *лирикой* в том именно смысле, какой этому слову придал романтизм: выражением индивидуального творческого сознания. Но теперь это сознание утверждает себя как социально-типическое, как социально обусловленное и социально-ответственное, и оно тяготеет теперь к объективным формам выражения (обобщающее размышление, повествование). Оно как бы стремится скрыть от читателя тайный осадок душевной жизни, не поддающийся объективации и обобщению.

Это и есть «гной душевных ран», о котором говорится в стихотворении «Не верь себе». Программное значение этой вещи очень велико. Поэт, изображенный и осужденный в этом стихотворении, — в своем роде настоящий поэт, которому знакомы и печаль, и страсть, и кипение крови, и откровения «простых и сладких звуков». В нем осужден самоцельный, узкий, личный лиризм. Вдохновение, не очищенное обобщающей мыслью, трактуется как нечто постыдное, как бессмысленная, почти физиологическая потребность в душевных изливаниях:

В нем признака небес напрасно не ищи —
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истоци,
Разлей отравленный напиток!

Рисуя образ этого поэта, «молодого мечтателя», Лермонтов, вероятно, в какой-то мере исходил из собственной юношеской поэзии. Поэзия исповеди, интимного самораскрытия не удовлетворяет зрелого Лермонтова. Он тяготеет к новой, более объективной, социальной лирике, и для нее он находит новую форму.

Романтизм с его предпосылкой абсолютной творческой свободы, по существу, враждебен рационалистической системе жанров (т. е. рассмотрению действительности в разных аспектах, заранее предписанных поэту). Тем не менее в русской поэзии романтического периода сохраняется еще некоторая жанровая инерция.

Поэты-декабристы унаследовали от XVIII века противопоставление элегии и оды, определяя их соотношение противоположностью между личным и общественным началом. Поэт-декабрист Кюхельбекер в напумевшей статье «О направлении нашей поэзии» (1824) очень отчетливо сформулировал эту предпосылку и вытекающие из нее стилистические последствия: «...в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует: он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга.

В элегии новейшей и древней стихотворец говорит об самом себе, об с в о и х скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она д о л ж н а б ы т ь тиха, плавна, обдуманна; должна, говорю, ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон: печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел элегии умеренность, посредственность».

С большей или меньшей осознанностью противопоставление это существовало еще в 30-х годах. Его снял до конца лишь Лермонтов. Лермонтов показал, что можно в одном и том же стихотворении говорить «об самом себе», «об с в о и х скорбях и наслаждениях» и в то же время метать перуны «в супостатов». Более того: что оба эти момента могут находиться между собой в неразрывной связи и один другим обуславливаться. Лермонтов уничтожил внутренние признаки, определявшие дифференциацию элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и вся стилистическая система каждого из них. Ибо жанровые признаки, языковые, композиционные, сюжетные, — это вторичные признаки, имеющие смысл, только когда они выражают идейную сущность жанра. Прежде разделенные жанры в поэзии Лермонтова претворились в новую лирическую форму, основанную на диалектике индивидуального и социального.

Индивидуализм буржуазного революционного сознания, связанный с борьбой за освобождение личности от церковно-феодалского гнета, зародился в эпоху приготовления революции 1789 года. Этот индивидуализм был связан с признанием, что человеческая личность является абсолютно ценной, — и именно каждая человеческая личность; в этом основа буржуазно-революционной

идеи равенства. А идея равенства полагает и необходимый предел личному произволу. Пока буржуазный индивидуализм был элементом великого предреволюционного и революционного подъема, он искал для себя примирения с идеями патриотизма, героической жертвенности, справедливого социального устройства. Недаром в «Общественном договоре» Руссо — основоположника индивидуалистического мышления — свободные личности ради общего блага добровольно отказываются от неограниченной свободы и подчиняются требованиям социального целого.

Индивидуализм приобретает трагические черты в эпоху термидорианской и посленаполеоновской реакции, когда прогрессивно мыслящая часть общества уже начинает ощущать распад и уничтожение всех социальных связей, кроме единственной связи — купли-продажи, которая ввергает людей во всеобщую взаимную борьбу и разлагает все духовные ценности. Байронизм (байронизм следует понимать широко, включая сюда не только преемников Байрона, но в значительной мере и его предшественников) выразил трагедию социальной изоляции, конфликта между человеком и его средой; трагическое противоречие веры в высокие идеалы свободы, общественного блага и все возрастающей уверенности в практической недостижимости этих идеалов. Для байронистов разрыв между человеком и обществом стал источником *мировой скорби* и демонического протеста именно потому, что они не мирились с буржуазным индивидуализмом и искали общезначимых ценностей. Только позднее декаденты начнут прославлять личный произвол и социальную изоляцию человека как признак «высокого духа».

«Лишние люди», занимавшие умы лучших русских писателей сороковых годов, — это поздние представители байронизма: социально деклассированные, морально изолированные, но при этом трагически ощущающие ненормальность своего социального и морального бытия. Тогда же, в 30–40-х годах, намечается постепенно и преодоление индивидуализма (в развитии положительных знаний, в философии левого гегельянства, в социалистических идеях). Однако этот процесс отнюдь не связан с отмиранием интереса к проблеме личности; на протяжении всего XIX века напряженное внимание к отдельному человеку, к его общественно-политическим правам, к его душевной жизни лежит в основе и социальных учений эпохи, и такого, скажем, явления, как психологический роман. Но это — личность человека, включенного в связь общественных отношений.

Было бы крайним упрощением представлять себе дело так, что с концом романтического периода в русской культуре был мгновенно

изжит индивидуализм. Не только для Герцена, Огарева и людей их круга, сохранивших до конца черты романтического мышления, но и для людей совсем новой формации — для русских революционных демократов — проблема личности, индивидуального самосознания была в высшей степени актуальна. Об этом свидетельствуют дневники Добролюбова, романы Чернышевского.

В русской литературе вопрос об отношении между личностью и обществом ставили еще Пушкин и Грибоедов. В творчестве Лермонтова он поставлен в форме, наиболее близкой к сознанию русской демократической интеллигенции 40-х годов. Необычайная острота индивидуального самосознания, рефлектирующего, склонного к самоанализу и к самоосуждению, соединенная с чувством гражданской ответственности, с постоянным вниманием к вопросу о моральной ценности, о социальной значимости поступков отдельного человека, — вот сущность лермонтовского мироощущения, нашедшая себе выражение в его поэтическом стиле.

Лермонтов писал о вещах, о которых думали, говорили, писали многие и многие, начиная от Белинского, Герцена, Чаадаева и кончая людьми вовсе неизвестными. Лирические темы Лермонтова общезначимы. Но это не значит, что Лермонтов брал готовую формулу мысли, уже существующую в ином, прозаическом контексте. Мысль нового поколения росла в его стихах, как она росла в статьях Белинского, в дневниках молодого Герцена. Поэзия Лермонтова не была отголоском чужих раздумий; она сама была одним из основных факторов становления сознания русской интеллигенции 30-х, 40-х годов. А в этом и состоит подлинная содержательность поэтического мышления. Сочетание проблемности с общезначимостью, с общедоступностью — неотразимая сила лермонтовского воздействия, залог его власти над умами современников.

Современники видели основную материю лермонтовской поэзии в мысли. Об этом пишет Белинскому Боткин: «...у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли, а не чувств и созерцаний. В каждом стихотворении Лермонтова заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно, — его занимает одна мысль — и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения»¹.

Проблема *поэзии мысли* была выдвинута в русской литературе 20-х годов. Разумеется, не следует себе представлять, что существовал некий теоретически разработанный, практически оформленный «жанр» философской поэзии, под который то или иное явление могло «подойти» или «не подойти». Речь идет только

об исторически сложившейся тенденции. И дело историка в каждом отдельном случае понять конкретное содержание «поэзии мысли».

В 1825 году была насильственно пресечена линия декабристской гражданской поэзии; ко второй половине 20-х годов относится попытка молодых московских шеллингианцев (любомудров) создать русскую философскую лирику. Попытка эта в конечном счете потерпела неудачу. Московская «немецкая школа» в поэзии фактически закончила свое существование в начале 30-х годов.

Около этого же времени вокруг Пушкина окончательно сгущается атмосфера непонимания и журнальных нападков, отравившая последнее десятилетие его жизни. Пушкин перерос критику, перерос литературную среду. Этот конфликт привел к своеобразным последствиям: Пушкин в последние годы предпочитает выступать перед публикой в качестве прозаика, историка, журналиста. Он не напечатал «Медного всадника», потому что не хотел примириться с искажениями, которых требовала цензура (впрочем, за возможность обнародовать «Бориса Годунова» он в свое время боролся гораздо настойчивее); но уже без всяких внешних причин он оставляет в своем портфеле «Осень» (1833) «Вновь я посетил...» (1835), между тем в журналах появляются «Песни западных славян», «Гусар», «Воевода», «Будрыс и его сыновья», «Полководец», «Пир Петра I» — т. е. вещи, не имевшие для Пушкина личного, интимного смысла. Ненапечатанным остался и весь философский цикл 1836 года: «Из Пиндемонти», «Отцы-пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», «Мирская власть» (почти все это появилось впервые только в изданиях 1841–1855 гг.).

Поэты пушкинского круга (понятие, конечно, очень условное) в 30-х годах почти бездействуют. Все, казалось, способствовало тому, чтобы оправдать утверждение Белинского, высказанное в «Литературных мечтаниях»: «Кончился пушкинский период русской словесности»², — чтобы оправдать полное равнодушие публики и критики к стихам. Только представив себе всю глубину этого равнодушия, можно понять, какой силой должен был обладать Лермонтов, чтобы снова стихами потрясти читающую Россию.

Предлермонтовская эпоха в поэзии — это эпоха безмолвствующего Пушкина и болтливых эпигонов; эпоха вульгаризации романтизма. На фоне русской лирики 30-х годов возникают, правда, два крупнейших явления. Но самая судьба этих явлений в высшей степени показательна.

Во второй половине 30-х годов Баратынский печатает ряд замечательнейших своих произведений, которые впоследствии войдут в сборник «Сумерки». Поздняя лирика Баратынского отразила депрессию людей, принадлежавших к дворянскому периоду русской культуры и не сумевших, подобно Пушкину, выйти за ее пределы. Главной темой поэзии Баратынского становится тема одиночества. И это отнюдь не то приятное эпикурейское уединение, о котором писали в посланиях начала века; теперь это — внутренняя изоляция человека, охваченного тоской перед чуждостью общества и бессмысленностью бытия.

В статье 1842 года о «Сумерках» Белинский, резко осуждая идейное направление поэзии Баратынского, все же писал: «Несмотря на его вражду к мысли, он по натуре своей призван быть поэтом мысли». К этому положению Белинский, однако, делает существенную оговорку: «Жизнь как добыча смерти, разум как враг чувства, истина как губитель счастья — вот откуда проистекает элегический тон поэзии г. Баратынского и вот в чем ее величайший недостаток. Здание, построенное на песке, недолговечно, поэзия, выразившая собою ложное состояние переходного поколения, и умирает с тем поколением, ибо для следующих не представляет никакого сильного интереса в своем содержании»³. Итак, для Белинского — Баратынский потенциальный поэт мысли, но его поэтическая мысль не нужна развитию жизни, и потому она, собственно, и не мысль.

Сборник «Сумерки» Баратынского появился уже после того, как поприще Лермонтова было закончено. В 30-х годах в печать проникали только разрозненные стихотворения Баратынского, которые всегда могут пройти незамеченными. Но не этим одним объясняется равнодушие публики. Доказательство — судьба другого выдающегося поэта, Тютчева. Появление в журнале «Современник» за 1836 год сразу двадцати четырех стихотворений Тютчева (среди них были вещи первоклассные) почти равносильно выходу сборника. Между тем журналы 30-х годов не удостоили Тютчева ни похвалы, ни осуждений: читающая публика его не заметила.

Тема тютчевской лирики 30-х годов — все та же одинокая, обреченная человеческая душа; ей противостоят два начала: общество и вселенная, природа, с их вневличными неумолимыми законами. Первый из этих моментов, безусловно, враждебен:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, крики
Младого пламенного дня!..⁴

Природа же как бы двоится в сознании Тютчева. То это область божественной гармонии, вечный противовес ничтожному миру социальных отношений, то это страшное начало «ночи», хаоса, грозящего проглотить непрочное и бесцельное бытие человека.

Такова концепция действительности, предложенная Тютчевым поколению 30-х годов. Из этого поколения вышло много «лишних людей», но из него же вышли Лермонтов, Белинский, Герцен и друзья Герцена; оно создало политические кружки Московского университета; оно создало аудиторию Белинскому и подготовило читателей для некрасовского «Современника». Это поколение нуждалось в рефлексии и самоанализе; оно переживало и личные страдания, и политическое отчаяние. Но оно несомненно хотело жить, бороться за жизнь, искать истину. И оно прошло мимо гениальной поэзии Тютчева. Это может показаться сейчас непонятной эстетической слепотой, но было на самом деле продиктовано глубокой общественной потребностью. Тютчева поднял на щит Некрасов в 50-х годах⁵. Это случилось в эпоху, когда демократическая мысль настолько окрепла, что могла уже не страшиться разрушительного действия тютчевского пессимизма.

Стихотворение Лермонтова «И скучно и грустно! — и некому руку подать...», взятое в отдельности, ничуть не более утешительно, чем самые мрачные из медитаций Баратынского. Но лермонтовские стихи не воспринимались только в отдельности.

В знаменитой статье о «Стихотворениях» Лермонтова Белинский рассматривает состав сборника 1840 года как единое целое. В лермонтовских стихах разного типа он видит выражение психологических состояний единого поэтического сознания. Если сборник — не собрание отдельных стихотворений, но определенная структурная связь, то отдельные вещи взаимодействуют между собой и некая группа идейно наиболее напряженных произведений может приобрести исключительное значение, может подчинить себе и переосмыслить весь остальной материал.

В сборнике 1840 года такую роль сыграли «Дума», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Журналист, читатель и писатель»; к ним нужно прибавить стихотворение «Поэт», не включенное в сборник, но незадолго перед тем напечатанное в «Отечественных записках»⁶ (Белинский рассматривает его наравне с другими). Весь этот цикл ставит проблему отношения личности и общества — в частности поэта и «толпы» — как проблему *социальную*. И трактует ее совершенно иначе, чем Баратынский или Тютчев. Удел истинного поэта — не уединение, не «парение»,

а гражданское служение своему народу. Поэт не противопоставлен толпе: напротив того, моральное состояние поэта определяется моральным состоянием «толпы», которая в стихотворении «Поэт» отождествлена с народом. Лермонтов не идеализирует «толпу». Косная обывательская масса беспощадно изображена в «Не верь себе», в «Журналисте, читателе и писателе», позднее в стихотворении «Пророк». Но лермонтовский поэт не может отрешиться от чувства вины и ответственности перед этой массой, если он не в силах донести до нее идеи свободы и справедливости. Трагедия лермонтовского поэта — это трагедия социальной неполноценности, частный случай той трагедии опустошенного поколения, которая раскрыта в «Думе».

В одном только произведении Лермонтова мы находим резкое противопоставление поэта, с его уединенными мечтаниями, и толпы; именно в «Как часто, пестрою толпою окружен.». Но здесь как раз толпе дана четкая социальная характеристика «светской черни». И поэт-обличитель, бросающий ей в глаза «железный стих», тем самым, по контрасту, оказывается носителем иной социальной правды.

Лермонтовская трактовка романтического поэта, в корне отличная от русской шеллингианской традиции, ближе к поэзия декабристов и к левому французскому романтизму. Но и у поэтов-декабристов, и у левых французских романтиков (Гюго, Барбье и пр.) образ поэта-гражданина абстрактен и дидактичен. Лермонтов дал ему индивидуальные черты.

Для лирического героя Лермонтова, стремящегося к социальному действию, страдающему от невозможности социального действия, природа не может быть тем, чем она была в поэзии Баратынского, то есть сферой уединения отчаявшегося человека. Вот почему «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» воспринимались не как попытка к бегству в природу, но как передышка в бытии вечно борющегося духа, как временное погружение в мир иных переживаний и созерцаний.

В том же сборнике 40-го года Лермонтов дает и иное понимание природы. Основная тема поэмы «Мцыри» — тема свободы — неразрывно переплетается с темой природы. Мцыри погибает в борьбе с природой, так же до конца утверждая свою органическую с нею связь, как он до конца утверждает свое право на свободу. Эта концепция природы ничего общего не имеет с тютчевским ужасом перед хаосом вселенной, в который брошена беспомощная человеческая душа.

Верный своему истолкованию лермонтовской поэзии как единого психологического целого, Белинский в статье 1840 года писал:

«Другую сторону духа нашего поэта представляет его превосходное стихотворение “Памяти А. И. О-го”»: это сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе. Все это трогает в голубиной натуре человека; но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше чем умирительно...»⁷

«И скучно и грустно», «Благодарность» — это еще одна «сторона духа поэта». Острое самосознание личности, страдание личности, вытекающее из беспощадности этого самосознания, — один из тематических центров поэзии Лермонтова. Но это душевное страдание той же личности, голос которой слышится в «Думе» или в «Поэте», — то есть личности сильной, действенной, предъявляющей к жизни большие требования, — готовой протестовать и против близлежащего социального зла, и против самих основ миропорядка.

Отчаяние, звучащее в «И скучно и грустно», Белинский объяснял именно несовпадением между безмерными требованиями личности и ее ограниченными возможностями.

О трагическом противоречии между требованиями и возможностями, ожиданием и осуществлением сам Лермонтов прямо говорит в первоначальной редакции стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (эту редакцию Белинский вряд ли мог знать).

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?
Добра и зла он дал мне чашу,
Сказал: я жизнь твою украшу,
Ты будешь славен меж людей.
И я словам его поверил
И, полный волею страстей,
Я будущность свою измерил
Обширностью души своей⁸.

Лирический герой Лермонтова утверждает абсолютную ценность свободы. В то же время этот лирический герой, обреченный на социальное бездействие, несет на себе всю тяжесть неосуществленных возможностей и всю тяжесть индивидуалистического самосознания, самоотчуждения, разъедающей рефлексии. Но и для этого напряженного, вечно борющегося сознания наступают минуты передышки, когда оно созерцает природу или когда в нем проступает наружу большая человеческая нежность, скрытая в глубине сурового духа

(Печорин в романе «Герой нашего времени» тщательно скрывает свою человечность и свои лучшие порывы; в быту Лермонтов поступал точно так же).

Перед нами конкретное индивидуально-психологическое единство: не только лирический *герой* (лирические герои романтизма обычно одноплановы и однотемны), но лирический характер, возникающий именно из взаимодействия нескольких тематических элементов сборника 1840 года.

Этот герой родился в атмосфере все усиливающейся борьбы. Говорил ли он об отношении личности и общества, о социальном назначении поэта, о природе, о свободе — он говорил иначе, чем поэты-любомудры, или Баратынский, или Тютчев. Это была другая мысль, обращенная к другим людям. Это была мысль формирующейся демократической интеллигенции. Та самая мысль — протестующая, поглощенная вопросами общественного блага и общественного служения и вместе с тем всегда неудовлетворенная, которой предстояло длительное развитие в русской литературе второй половины XIX века.

Романтическая литературная школа мыслила поэзию как самодовлеющую, замкнутую сферу прекрасного, отрешенную от «низкой действительности» и обладающую собственной системой выражения, особым поэтическим языком. Тот или иной факт действительности может стать достоянием поэзии, только если он погружен в эту языковую среду, которая в то же время является средой идеологической, системой истолкования мира. А далеко не всякий факт действительности «влезает» в условную языковую среду. Факты отбираются, просеиваются. Этому соответствует наличие узкого, отстоявшегося поэтического словаря.

Для романтической поэтики 30-х годов основным условием «высокости» слога становится густая образность. Обыденный предмет или понятие предстают перед читателем в необычном, измененном значении: тем самым предмет возводится в категорию поэтической ценности. Так образовалась особая стилистическая среда, стоящая между поэтом и миром. Ее цельность нарушалась лишь эклектичными заимствованиями романтиков у литературной школы 10–20-х годов (Жуковский, Батюшков).

Сформировавшийся в эпоху, когда подводились итоги западноевропейскому и русскому романтизму, Лермонтов вобрал в себя многообразное культурное наследие и заставил его служить своим собственным задачам. Так, уже в юношеской поэзии Лермонтова основной и оправданием метафорического стиля является грандиозный

человеческий образ. Напряженное гиперболическое словоупотребление воспринимается как естественное обнаружение душевных свойств лирического героя. Это сразу придало поэзии Лермонтова небывалую подлинность чувства.

Метафорический стиль романтика в основном оперировал словами уже узаконенными в поэтической речи; но чрезвычайно важно, что принцип этого словоупотребления не лексический, не словарный, а смысловой. Сущность здесь не столько в выборе заведомо высокого слова, сколько в поэтическом преобразовании значений. Метафорический стиль романтиков не мог обладать той замкнутостью, непроницаемостью, которой в высшей степени отличались одический или элегический слог предшествующих литературных поколений*.

В высокую образную речь просачиваются слова, не прошедшие предварительную литературную обработку.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
 На что нам знать твои волненья,
 Надежды глупые первоначальных лет,
 Рассудка злые сожаленья?
 Взгляни: перед тобой играючи идет
 Толпа дорогою привычной;
 На лицах праздничных чуть виден след забот,
 Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
 Тяжелой пыткой не измятый,
 До преждевременных добравшийся морщин
 Без преступленья иль утраты!..

Поэт школы 10–20-х годов вряд ли сказал бы в таком контексте «надежды глупые»; скорее — *надежды безумные*. Наряду с этим — «непоэтические» обороты: *до преждевременных добравшийся, не измятый, привычной, в особенности играючи*. Или «неприличная» слеза, выражение здесь явно и умышленно заимствованное из светского жаргона. В более ранних произведениях Лермонтова высокий строй речи гораздо целостнее. «Не верь себе» — вещь 1839 года, в какой-то степени переходная. Прозаизмы еще не звучат в ней подчеркнуто и принципиально. Нужно еще вчитаться в текст, чтобы

* Конечно, говоря о литературе этих поколений, мы исключаем Пушкина; о связи лирики Лермонтова с пушкинской традицией будет сказано ниже.

их заметить. Патетическая интонация, сплошная метафоричность поглощают эти слова, просачивающиеся из житейского обихода. Но уже через год, в «И скучно и грустно», это просачивание стало осознанным поэтическим принципом.

Романтизм не стал пределом развития Лермонтова. Вместе со своими лучшими современниками Лермонтов от пафоса индивидуалистического свободолюбия и протеста приходит к глубокому познанию социальных фактов.

1839–1840 в творчестве Лермонтова — годы перелома. И в этот момент решающее значение для лирики Лермонтова, так же как для романа в прозе «Герой нашего времени», как для иронических поэм «Сашка» и «Сказка для детей», — приобретает пушкинская традиция.

Еще в заметке 1828 года Пушкин протестовал против «условленного, избранного» литературного языка, против «условных украшений стихотворства» и выдвинул требование «нагой простоты»⁹. Но полностью осуществляет он это требование только в стихах середины 30-х годов.

Своей лирикой 1835–1836 годов Пушкин совершил величайший литературный переворот. Он отменил специальную поэтическую речь, условную языковую среду и выковал невиданно острое орудие для выражения актуальной, насущной человеческой мысли.

Слова больше не отбираются ни по признаку, свойственному лексической «высокости» или эстетического изящества, ни по признаку постоянной принадлежности к той или иной системе поэтических знаков и символов. Стихотворная речь вбирает в себя любые слова; следовательно, все слова становятся *потенциальными* носителями поэтических значений, поэтических ценностей. Это глубоко реалистический принцип. Наряду с отказом от условного лексического отбора, в поздней лирике Пушкина — отказ от обязательной образности, в которой представители романтического стиля видели основное условие поэтичности.

Стихотворные *прозаизмы* — при условии высокой поэтической мысли, — разумеется, отнюдь не тождественны словам из прозаического контекста. Условия стихотворной речи преобразуют значение слов. Стиховое слово — это слово динамическое, выделенное. В нем с чрезвычайной ясностью проявлены все возможности и все оттенки значения. Притом позволительно утверждать, что «прозаизм» нуждается в стихотворном контексте еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой сложную поэтическую метафору, можно до известной степени сохранить

ее смысл; но стиховой прозаизм в прозаическом контексте сразу заглухнет. Прозаизмы Пушкина, Лермонтова, позднего Тютчева, Некрасова — это высокопоэтические слова: но их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

(«Вновь я посетил...». 1835)

В атмосфере словесной сдержанности и простоты отдельное слово приобретает чрезвычайную смысловую весомость и вместе с тем смысловую чувствительность; оно реагирует на тончайшие сдвиги и изменения контекста. В двух последних строках слова вступают между собой в сложные противоречия. *Тяжелые шаги* «не подходят» к няне. И это отнесение к «неподходящему» объекту сразу преобразует представление; из бессодержательного и абстрактного превращает его в заново наблюденную единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами; походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживается словом *кропотливый*). В следующей строке такое же сложное, «не подходящее» сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с совершенно иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор и т. п. Определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы. Так, забота приобретает конкретную психологическую характеристику.

Пушкинское «нагое слово» обладает необычайной смысловой емкостью. В предельно краткой форме, в тесном словесном сгустке собраны сложные ряды ассоциаций, которые читателю предстоит развернуть. «Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собой данная картина, дело величайшей трудности»¹⁰, — писал в 1850 году Некрасов о Тютчеве.

Поэт избирает выразительную деталь, способную вобрать ряды ассоциаций, «дорисовывающих картину». Но ведь это деталь, част-

ность, и когда она положена в основу впечатления, то впечатление возникает уже в некоем частном аспекте и потому несет на себе печать осмысления, идеологической оценки, данной ему поэтом.

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя.

(«Когда за городом, задумчив,
я брожу...». 1836)

В двух первых строках каждое определение — возбуждающая наглядные, предметные представления деталь; и в то же время в каждом из них резко проявлено оценочное начало (в данном случае отрицательное).

Слово *праздный* употребляется в двух значениях: предметном — пустой и отвлеченном — бездельный или ненужный; причем отвлеченное значение имеет оценочный характер. У Пушкина оба значения слиты. Эти урны пусты; они не содержат праха мертвецов, как некогда его содержала настоящая античная урна, — именно потому они не нужны; они — праздное украшение, затея (ср. «Дешевого резца нелепые затеи»). Точно так же сливаются, усиливая друг друга, предметное и отвлеченное оценочное значение в эпитете «мелкий» (мелких пирамид).

Безносый и *растрепанный* не имеют отвлеченного значения, но эти эпитеты приобретают оценочность именно в связи с тем, что они отнесены к возвышенным и «изящным» объектам. *Растрепанная женщина* — такое определение может просто отмечать факт без особого стремления к его оценке. Но *растрепанная харита* — именно в силу противоречивости этого словосочетания — сознательное разоблачение целой системы культурных символов (ампирная мифология и античность), которая была жива еще в эпоху юности Пушкина, но к 30-м годам успела выродиться в мещанскую, обывательскую моду.

Так конкретная единичная подробность становится основой идеологических обобщений. Но, в отличие от заведомых, заранее данных обобщений «условленной» поэтической речи здесь мы имеем как бы поэтическую *индукцию*, восхождение от частного к общему.

Далее у Пушкина контрастные строки, в которых мещански-чиновничьему бытию противостоит бытие «патриархальное», близкое

к природе. Соответственно этому предметам аллегорической буффонады противопоставлен дуб — царь растительного мира. Образ дуба освобожден от всяких частных аспектов и подробностей: он освобожден и от определений. При нем не прилагательные, но наречия и деепричастия — *широко* (не широкий, но широко), *колеблясь*, *шумя*, которые оказывают гораздо меньшее давление на основное значение слова. И эти обстоятельственные характеристики заимствованны из наиболее общих, традиционных представлений, из многовековой символики, уходящей в глубины народного сознания, народной философии природы.

Тему критическую, разоблачаемую Пушкин вводит острыми единичными деталями, срывающими маску с вещей. Теме положительной и высокой он предоставляет говорить самой за себя. Он дает ее в веских, проверенных традицией словах, избегая здесь субъективных истолкований. Традиционными поэтическими словами Пушкин пользуется теперь, чтобы создать особую атмосферу вокруг некоторых возвышенных представлений. В этом, вероятно, еще отголосок строгих законов словоупотребления, на которых Пушкин был воспитан. Он преодолел эти законы, но в самом преодолении до конца сохранял необычайно острое чувство лексических оттенков.

Такая же борьба двух словесных начал совершается в стихотворении Пушкина «Из Пиндемонти» (1836).

...Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливрея
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.

В первых строках ясность синтаксиса, умышленная прозаичность интонации, «нагота» слов — предельны. Это перечисление, прямое называние понятий, взятых вне всякого образного истолкования, в каком-то самом общем значении. В этом контексте *ливрея* — единственный «образ», сформированный по типу метонимии. Это слово служит здесь символом политического лакейства и словесным центром идеологической оценки, преобразующей контекст. Оно сразу усиливает значение слов

служить и *угождать*, и особенно в последнем выдвигает признак угодничества, тогда как слово «угождать» имеет и иные, гораздо менее одиозные оттенки. Но особенно сильное воздействие оно оказывает на слово *власть*, с которым непосредственно сопряжено. В системе поэтического языка *власть* — высокое слово, связанное с возвышенными и героическими представлениями. Но, соотнесенное с *либрей*, слово *власть* из высокого ряда сразу низводится в область бюрократических отношений, в сферу полицейской николаевской монархии. В следующей строке:

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи —

стертая языковая метонимия *гнуть шею* заострена включением в единую синтаксическую формулу с абстрактными словами *помыслы* и *совесть*. В ней проступает некий предметный остаток, сообщающий представлению оттенок наглядности; за текстом как бы возникает образ угодливого чиновника.

Следующие строфы развивают контрастную, возвышенную, тему природы и творчества. И здесь, так же как в «Когда за городом...», словесная атмосфера сразу меняется:

Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.

Это опять название понятий вне всякой метафорической обработки, но, конечно, это не просто слова, которым контекст придает те или иные эмоциональные оттенки. Это слова с готовым уже признаком ценности, с традиционно-эмоциональным значением. И в то же время это отнюдь не слова-знаки элегического слога. Слова-знаки могли существовать только в замкнутой системе условного поэтического языка. В пушкинском словоупотреблении 1836 года они невозможны. Среди равноправных, бесконечно многообразных слов, свободно поступающих из действительности, эти традиционные слова теряют свое узкоэстетическое, украшающее назначение. Теперь это символы, выношенные культурным сознанием народа.

Это самые важные для человека слова, и потому только они имеют право звучать возвышенно. Так звучат здесь: природа, красота, искусство, вдохновенье. Словосочетание *восторги умиленья* в условиях элегического слога было бы стертой формулой, но здесь

ему возвращена психологическая конкретность и тем самым идеологическая подлинность.

Слово в поздней пушкинской лирике — это слово во всех своих познавательных, описательных, эмоциональных возможностях, чувствительное к тончайшим изменениям контекста, бесконечно смысловое и богатое ассоциациями.

Ничего подобного этому не давала, да и не стремилась дать предшествующая русская поэзия. Вокруг великих открытий Пушкина-лирика не создавалось литературной школы (такова судьба пушкинского наследия последних лет). Его опыт понадобился Некрасову, понадобился Тютчеву 50-х годов. Но еще раньше к стилистическим принципам поздней лирики Пушкина вплотную подошел Лермонтов.

Необходимо оговориться сразу: стихи Лермонтова 1840–1841 годов *не похожи* на последние стихи Пушкина (похожи бывают только эпигоны). Дело не в сходстве отдельных произведений, а в близости художественного принципа. Мы даже не знаем, что именно из пушкинской лирики 1835–1836 годов было Лермонтову известно. Быть может, Лермонтов знал кое-что из ненапечатанных произведений Пушкина через А. Краевского, с которым сблизился в последние годы своей жизни¹¹, — решающего значения это не имеет. Во всяком случае, для Лермонтова существовали стилистические принципы, заложенные в «Онегине», в «Домике в Коломне», в пушкинской прозе. Развивая эти предпосылки, Лермонтов самостоятельно шел к новой форме лирики. Реализм не успел полностью возобладать в лирике Лермонтова. Но группа стихотворений, возникших на новой основе, вероятно, и должна была оказаться зерном будущего развития, оборвавшегося гибелью поэта.

В литературе о Лермонтове указывалось, что «Родина» близка к знаменитой XVI строфе «Путешествия Онегина»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...

и т. д.

Есть даже текстуальные совпадения. Например, у Пушкина:

Перед гумном соломы кучи...

У Лермонтова:

Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой...

У Пушкина:

Да пьяный топот трепака...

У Лермонтова:

На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

И все же «Родина» ближе к такому произведению, как «Вновь я посетил...», чем к «Путешествию Онегина». В сложном, ироническом контексте «Путешествия» «низкая действительность» еще не равноправна, она только борется за равноправие. Это подчеркнута картиной скотного двора; подчеркнута полемическими строками:

Тьфу! Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

У Лермонтова в «Родине» тоже две контрастные темы, из которых первая (тема официальной России) дается в традиционных поэтических формулах: «Слава, купленная кровью», «Темной старины заветные преданья» и т. д. Во второй части вместе с темой русской деревни в стих сплошным потоком вступают «прозаизмы», но только они не несут на себе уже никаких следов происхождения из «низкой» действительности.

«Родина» — лучшее доказательство того, что реализм в поэзии, который у нас часто неудачно называют «снижением», на самом деле является возвышением вещей, превращением обыденных вещей в поэтическую ценность. Тема демократической, народной России осуществляется прозаизмами, которые звучат возвышеннее самых высоких слов. Вот почему Лермонтов в «Родине» во многом предсказывает пути Некрасова.

Торжественная интонация возникает в первой строке стихотворения:

Люблю отчизну я, но странною любовью! —

и идет до самого конца, захватывая прозаизмы второй части:

Люблю дымок спаленной жнивы,
 В степи ночующий обоз,
 И на холме средь желтой нивы
 Чету белеющих берез.
 С отрадой, многим незнакомой,
 Я вижу полное гумно,
 Избу, покрытую соломой,
 С резными ставнями окно;
 И в праздник, вечером росистым,
 Смотреть до полночи готов
 На пляску с топаньем и свистом
 Под говор пьяных мужичков.

Поэт говорит о том, что он любит, что доставляет ему отраду. Но предметы личного пристрастия возведены здесь в степень символов русской национальности. Это вещи из быта, прямо названные, охарактеризованные то логическими определениями (спаленная жнива, ночующий обоз), то наиболее общими признаками (желтая нива), то резкой, единичной деталью (с резными ставнями окно). Но оболочка «нагого слова» вбирает в себя всю эмоциональность, всю идеологическую значительность темы русской деревни, русской природы, подготовленную работой русской общественной мысли над проблемой народности, подготовленную Пушкиным. С присущей ему прямотой и некоторой дидактичностью мысли Лермонтов дает ряд вещественных представлений, которые в то же время являются идеологическими формулировками. И это явление совсем другого порядка, чем заведомо готовые ценности одического или элегического стиля передовой русской поэзии начала XIX века. Здесь мы поистине присутствуем при зрелище становления поэтических ценностей, поэтических символов, которые в дальнейшем стали неотъемлемым достоянием русской культуры.

Лермонтовский стиль по своим тенденциям демократичен. Именно у позднего Лермонтова завершается процесс борьбы тем и слов за равноправие. Если тема обыденного быта и слова, носители этой темы — *обоз, гумно, даже пьяные мужички*, — приобретают возвышенный, символический смысл, то происходит и обратное: тема, сама по себе высокая, реализуется обыденными словами.

В этом отношении особенно характерно стихотворение «Пророк» (1841), в котором и библейская тема как бы предрасполагает к особому, «избранному» языку. Между лермонтовским и пушкинским «Пророком» правильно устанавливали тесную связь; отмечалось, что сюжет «Пророка» Лермонтова как бы начинает

развиваться с того момента, на котором он оборвался у Пушкина¹². Но тем заметнее разница стилистических принципов. «Пророк» Пушкина написан в 1826 году, в эпоху еще сильной у Пушкина лексической дифференциации; и для этой библейской темы, хотя бы использованной иносказательно, Пушкин избирает высокую речь, насыщенную славянизмами. Лермонтов в своем «Пророке» отказывается от всякой стилизации, от специальной речевой окраски (такие слова, как *очи*, *глава*, в поэтическом обиходе 30–40-х годов, разумеется, не ощущались как славянизмы).

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

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

Обнаженность, предельная прозаичность речи — конечно, не случайно подчеркнутая такими рифмами, как *вас — нас*, *него — его*, — в этом стихотворении внутренне закономерна: она придает теме пророка-поэта, судьбе пророка-поэта характер особой суровости. С особой значительностью звучат в этом контексте слова: *угрюм*, *худ*, *бледен*, *наг*, *беден* — они не требуют никаких дополнений.

Полный отказ от стилизации в библейской теме имеет и другое значение: он приглушает библейский план стихотворения и выдвигает вперед другой план, подразумеваемый, — план современности.

Новый принцип словоупотребления дал Лермонтову новые возможности в области поэзии размышлений. Но он сыграл решающую роль и в развитии лермонтовской повествовательной лирики.

Уже в юношеской поэзии Лермонтова, когда можно еще говорить о некоторой дифференциации жанров, обнаруживается интерес Лермонтова к балладной форме. Балладную линию он сохраняет до конца. Причем, благодаря единству лермонтовского поэтического сознания, эти баллады среди лирических стихов не выглядят инородным телом, но органически сплетаются с основными лермонтовскими темами. Не случайна для лермонтовских баллад тема Кавказа — «Дары Терека», «Тамара»; тема Наполеона — «Воздушный корабль»; тема героической борьбы за родину — «Бородино».

Вместе с тем повествовательная форма естественно начинает служить тому стремлению к объективации лирического «я», которое обнаруживается в творчестве Лермонтова начиная с 1836–1837 годов. Так возникает баллада чисто лирического значения («Пленный рыцарь») или повествовательные формы, символически раскрывающие душевное состояние поэта: «Тучи», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», «Утес», «На севере диком...».

В системе жанров баллада занимала особое место. Вернее, она не входила в систему классических жанров и явилась созданием отрицавшего жанры романтизма. То есть она вообще не была жанром в собственном смысле слова, но известным *типом* стихотворения. Для романтической баллады обязателен особый балладный мир — экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический. Понятно, что в период, когда Лермонтов искал путей для возможно более прямого, свободного проникновения в действительность, баллада перестала его удовлетворять.

Приближение к современности намечается у Лермонтова уже по мере того, как юношеские условные подражания фольклору сменяются у него подлинным усвоением народной культуры. Глубокое чувство настоящего лежит в основе таких вещей, как «Бородино», как «Соседка». Но Лермонтов идет дальше: он создает нечто для русской поэзии совершенно новое — лирическую новеллу, кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке. И здесь он снимает весь промежуточный аппарат балладной стилизации.

Лирическая повесть подчинена совсем иным законам, чем развернутое стиховое повествование (поэма или роман в стихах) или чем прозаическая повесть, хотя бы самая краткая.

Только из динамической стихотворной речи, в которой от каждого соприкосновения слов рождаются ассоциации и подразумевания, могло возникнуть лермонтовское «Завещание», психологическая повесть, в которой есть все: события, герои, эмоции, обобщение.

Соседка есть у них одна.
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,

Ты Расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалея;
Пусть она поплачет...
Ей ничего не значит!

Такую историю можно описать (и описывали) на сотне страниц и на тысяче страниц, но тогда это будет, в сущности, совсем другая история. «Завещание» — это торжество смысловой объемности слова. Это динамический сгусток, который дается читателю не развернутым, и читатель внутренне постигает его в каком-то молниеносном охвате.

На тех же свойствах словесной объемности, многозначительности держится странный, крайне сложный сюжет лирической повести «Сон».

Этой сюжетной законченности нет в «Валерике», где переплетаются быт и любовная лирика, размышления и описания:

На берегу, под тенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью... на шинели,
Спиною к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки: кровь его чуть-чуть
Сочилась...

Сначала сцена дана отдельными крупными штрихами, означены основные черты обстановки: берег, дуб, завалы, солдаты. Потом солдаты — поза одного из них, выражение их лиц — конкретизируются. И вслед за этим в текст внезапно вторгается мельчайшая деталь, к тому же резко выделенная стиховым переносом:

Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью...

Деталь предметная, наглядная и в то же время доводящая до читателя все, что ему нужно здесь знать об этих людях, измученных походом и боем. Деталь эта, с последующим многоточием, разрезает текст. Вслед за тем появляется герой сцены, умирающий капитан; и тогда осмысливается все предыдущее: выражение солдатских лиц, слезы. Образ умирающего капитана возникает из сопоставления отдельных фактических признаков — *на шинели, спиною к дереву*: в груди у него не абстрактная «рана», но нечто предметное, вполне

представимое: *две ранки. Он умирал* — меньше, чем сказано этими словами, уже невозможно сказать, а между тем эти два слова являются смысловым и эмоциональным центром всей сцены.

«Валерик», как известно, оказал воздействие на Толстого в эпоху его работы над «Севастопольскими рассказами»¹³, а «Севастопольские рассказы» — подготовительная ступень к «Войне и миру». Разумеется, на Толстого должна была произвести впечатление не только описательная конкретность «Валерика», но и размышления о смысле жизни, о судьбе человека. И для Лермонтова описательная конкретность неотделима от обобщения. Смерть капитана — основа, на которой вырастает лермонтовский вопрос:

Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

В «Завещании» нет таких размышлений от автора, но современники восприняли эту вещь именно как обобщающую, философскую.

Новый поэтический принцип, открытый Пушкиным и разработанный Лермонтовым совершенно самобытно (Пушкину, например, лирическая новелла вовсе незнакома), — принцип реалистический, ибо он отменяет условную стилистическую среду, стоящую между поэтом и миром; он позволяет мысли поэта проникать в настоящее, свободно познавая социальную судьбу современного ему человека. Это — великое и непреходящее завоевание мировой культуры.





С. В. ЛОМИНАДЗЕ

Тайный холод

Летом 1841 года, незадолго до гибели — за месяц, а может, за неделю; точная дата неизвестна и, верно, уж никогда не будет известна, — Лермонтов написал одно из самых глубоких своих стихотворений — «Выхожу один я на дорогу...». По слову Белинского, оно даже среди лучших созданий Лермонтова принадлежит (вместе с «Тамарой» и «Пророком») «к блестящим исключениям». Лермонтов, когда писал эти стихи, не мог знать, что путь его завершается, что жить ему осталось считанные дни. Но удивительно, что об этом как будто знают сами стихи: многие сквозные мотивы лермонтовского творчества находят в них завершение или, скажем точнее, завершающую полноту выражения. Некоторые наши наблюдения над строением и смыслом замечательного стихотворения, надеемся, убедят в этом читателя.

1

Вспомним вторую и третью строфы:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом.
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть! —

Вокруг — гармония, а в душе — боль, хочется «забыться». Ситуация отчасти знакомая. Для лермонтовской лирики почти закон: там, где вокруг «я» достаточно отчетливо обозначена какая-то конкретная реальность, «я» стремится из этой реальности выпасть — забыться, перенестись душой, мечтой, воображением и т. д. в иные края, в иные времена.

Вот (к примеру) юношеский опыт, навеянный семейными преданиями о шотландских предках рода Лермонтовых:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
.....
На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля...

Последний потомок отважных бойцов
Увядает среди чуждых снегов;
Я здесь был рожден, но нездешний душой...
О! зачем я не ворон степной?..

(«Желание», 1831)

Вот зрелый шедевр — «1-е января» (1840): на шумном светском празднике, «пестрою толпою окружен»,

Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.
И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу, я себя ребенком; и кругом
Родные все места...

Или взять многозначительные строки из неоконченного стихотворения 1839 г. (где «он» — персонаж, несомненно, родственник по духу автору):

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

В «Выхожу один я на дорогу...» стремление лирического «я» выпасть из наличной реальности в известном смысле достигает предела.

Ведь здесь он не среди бездушной «толпы» или «чуждых снегов»; окружающая среда не враждебна, а благожелательна к нему. И все равно: «Я б хотел забыться и заснуть!» Отметим и то, что явь, вытесняемая сонным видением, как «пестрая толпа» — «родными местами» детства или как «полдневный жар в долине Дагестана» — «вечерним пиром в родимой стороне» (если вспомнить еще одно знаменитое стихотворение), это уже не только явь конкретных жизненных обстоятельств. Не от шумного праздника хочется «забыться», а от всей своей жизни с ее прошлым («и не жаль мне прошлого ничуть») и будущим («уж не жду от жизни ничего я») и от всего мироздания с «землей» и «небесами». Впервые в лермонтовской лирике в целом мире не находится места, куда, «забывшись», хотелось бы «перенестись» душой.

Поразительно, что вся полнота неприятия мира лирическим «я» обнаруживается в тот момент, когда его переполняет молитвенный восторг перед миром:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

Это ведь не объективные наблюдения и не «картины природы», это трепетный отклик души на красоту и гармонию мироздания.

«Закон», который упоминался выше, знает исключения (мы специально сказали о нем: *почти* закон). Не всякий раз жаждет лермонтовский «я» вырваться из плена обступившей его реальности, бывает, что он остается в ее лоне. Взор его тогда становится, кажется, особенно подробным и пристальным. «И, взором медленным пронзая ночи тень», говорится в «Родине» (1841), люблю

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Медленному взору в «Родине» предстает и чета белеющих берез, и изба, крытая соломой, и «с резными ставнями окно», и «в праздник, вечером росистым» пляска «пьяных мужичков». Глядя на этот «праздник» — в отличие от «праздника» в «1-м января», — лирический «я» не «забывается». И любит он тут не как в «1-м января», не грезу детства:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье, —

а самую что ни на есть предметную реальность:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз...

Еще «медленней» и предметней увидена ближайшая жизненная среда в «Валерике» (1840) — в батальных сценах, в зарисовках бивуачной жизни, предвосхищающих, по единодушному мнению литературоведов, военную прозу Льва Толстого*:

...Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос;
У медных пушек спит прислуга,
Едва дымятся фитили;
Попарно цепь стоит вдали,
Штыки горят под солнцем юга...

«Я» и отсюда не рвется мысленно за тридевять земель, и его «люблю» опять же относится не к «бесплотному видению» («И с той поры бесплотное виденье Ношу в душе моей, ласкаю и люблю» — 1841), а к адресату вполне конкретному: кружком сидят мирные татары,

Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету наговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор...

В «1-м января», «Желании» (1831), «Сне» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), во множестве других лермонтовских стихотворений душевный порыв устремлен от реальности к мечте. В «Валерике», в «Родине» вектор лирической эмоции направлен на самую реальность.

* «Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево “Войны и мира”», — писали в начале века.

«И звуков небес заменить не могли Ей (душе, принесенной ангелом на землю. — С. Л.) скучные песни земли» («Ангел»); «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, Такая пустая и глупая шутка!» («И скучно и грустно...»), — десятилетия звучит в лирике Лермонтова* то грустная, то гневногорькая инвектива «жизни», «земле». Как будто всевластен зов мечты, постоянно прорывающий постылый круг жизненной эмпирии. И все же: жизнь, эта «чуждая мне доля», влечет и манит; стихотворение «Желанье» (1832) начинается словами:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня... —

и «темница» эта, конечно, не столько тюремная темница в буквальном смысле (какой она станет пять лет спустя, когда Лермонтов, сидя под арестом за «непозволительные стихи» на смерть Пушкина, напишет «Узника», куда без изменений войдет начало «Желанья»), сколько темница душевного одиночества, чуждости бытию.

В первых строках «Выхожу один я на дорогу...» неродственность бытию как будто изжита. Голос Лермонтова бывает язвителен, обличающе громок («...не смоете всей вашей черной кровью...»), а бывает тих и проникновенен:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

Нигде у Лермонтова мироприемлющее чувство не владеет лирическим «я» столь безраздельно; затронуты, кажется, последние глубины души. Вновь, стало быть, достигнут предел.

Таким образом, мотивы, обычно порознь встречающиеся в разных лермонтовских стихотворениях (из числа тех, где «я» действует,

* Всюду имеем в виду «чистую» лирику, то есть стихи, произносимые от лица самого автора (поэта), а не какого-либо иного лирического персонажа (солдата-рассказчика в «Бородино», например, или матери-казачки в «Казачьей колыбельной песне»).

мыслит, переживает на конкретном жизненном фоне), в «Выхожу один я на дорогу...» контрастно совмещены. Оба они раскрылись с максимальной выразительностью: и стремление внедриться в мировую связь, и неодолимое желание разорвать узы реальности взяты в наивысшем проявлении. Оттого максимально резок и сам контраст: движение к миру, к единению с «землей» и «небесами» обрывается в миг кульминации, и на том же накале, возгласом: «Что же мне так больно...» — начато движение от мира к фантастической мечте; лирический вектор внезапно меняет направление на прямо противоположное.

Обе векторные стрелки приложены, однако, к одной точке; ясно, что предельная напряженность полярно противоположных устремлений предельно обостряет и внутреннюю раздвоенность лирического «я».

2

Раздвоенность — тоже постоянная лермонтовская тема. Раздираем противоречиями Демон. Услышав, стоя под окном Тамариной кельи, нежное пение,

Тоску любви, ее волненье
 Постигнул Демон в первый раз;
 Он хочет в страхе удалиться...
 Его крыло не шевелится!
 И чудо! из померкших глаз
 Слеза тяжелая катится...

Но тут же вскоре Демон встречает херувима — «хранителя» Тамары,

И вновь в душе его проснулся
 Старинной ненависти яд.

Характерна опять-таки крайняя степень сокровенности (если можно так выразиться) переживаемых чувств. Песнь Тамары так западает в душу, что — «чудо!» — исторгает у Демона (выдавливает из душевных недр) тяжелую слезу:

И эта песнь была нежна,
 Как будто для земли она
 Была на небе сложена!

Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкой слетел
И о былом ему пропел... —

нежность этой песни уже и не предельна, а за-предельна («на небе сложена!»). Глубоко в «былом» укоренена нежность, но «старинна» и «ненависть» с ее всепроникающим «ядом», и, видно, корни ее еще глубже (вопреки фактической «хронологии», то есть тому, что «на самом деле» нежность была сначала, а ненависть потом, поскольку Демон — это *падший* ангел).

В «Думе» Лермонтов говорит о себе и своем поколении (больше, конечно, о себе):

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

«Огонь в крови» — тоже не внешнее, поверхностное, а глубинное состояние, но «царствует» — «холод тайный», выходит, он еще глубинней.

В обоих примерах раздвоенность выступает именно как *тема*, то есть осознана как объект изображения. В эпизоде из «Демона» это и формально так: автор повествует о герое — герой, следовательно, есть объект повествования. Но и осознание собственной раздвоенности (как в «Думе») предполагает взгляд со стороны, отход на дистанцию, с которой видно, что «я» раздвоен, — предполагает, иными словами, известную (хотя бы в данный момент) цельность. Для обретения же цельности человеку требуется какая-то точка опоры в мире (та самая, куда можно было бы «отойти»).

«Выхожу один я на дорогу...» и в этом смысле являет собой предельный случай. Глубока, глубже некуда, родственная связь лирического «я» с миром, и трагизм в том, что мерой родства обусловлена здесь и мера отторженности: боль («что же мне так больно...?») проникает глубже последних глубин. И вдобавок к этому (или как еще одно следствие этого) «я» лишен даже того минимального душевного подспорья, которое человек в драматическую минуту находит в способности хотя бы дать себе отчет в происходящем с ним. Драма борьбы с «холодом тайным» настолько захватила «я», что возможность такого самоотчета исключена. Драма эта не осознается как тема, не опосредована осмысляющим рассказом. О ней в этом стихотворении не рассказывается, она в нем сама сказала. То, что в «Думе» было предметом описания, в «Выхожу один я на дорогу...»

как бы предстало вживе, в наглядной и пронзительной непосредственности. Что бывает с человеком, у которого

...царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови...?

Вот то и бывает, что было с ним, когда он в тихую ночь вышел на кремнистый путь, блестящий в тумане. Человеческая подлинность исповедальных строк «Думы» получает произвольное — и тем более убедительное — подтверждение.

Произвольно же оно потому, что сам «я», вышедший на дорогу, не замечает внутренней борьбы в своей душе. Он видит разлад между собой и миром, но не разлад в себе. В мироздании благодать и гармония, а мне больно и трудно, — так рисуется ему ситуация.

Что это нам напоминает?

Не обрисована ли подобная же (в принципе) коллизия в другом шедевре русской лирики, созданном почти четверть века спустя, и логика вопрошания: звезда с звездой говорит, что же мне так больно? — не отозвалась ли в вопросе:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

Сходство разительное: «душа», которая «поет» не в лад с «природой», — исходная посылка всего тютчевского лирического размышления («Певучесть есть в морских волнах...», 1865), — несомненно очень близка тому, что Лермонтову хотелось сказать в начальных строфах «Выхожу один я на дорогу...». Но сравнить оба стихотворения интересно как раз не по причине сходства, а потому, что на фоне сходства резче проступают различия (если брать в расчет уже не художественные намерения, а реальный художественный смысл), весьма важные для понимания произведения, которое мы здесь разбираем.

Приведем первые две строфы стихотворения Тютчева (последнюю мы только что процитировали):

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

Как видим, речь идет о разладе между человеком и природой вообще, не в данный — неповторимый для человека и природы — момент. Не в эту конкретную минуту струится в камышах мусикийский шорох, поет море и ропщет мыслящий тростник. Разлад наблюдается как объективный факт (что само по себе требует отдаления «наблюдателя» от «объекта», выше о том говорилось), непреложный и действительный во все времена. Стихи Тютчева — раздумье об извечном мировом законе, отнюдь не синхронный отклик души на его сиюминутное проявление.

У Лермонтова время действия — не извечное «всегда», а именно сия минута: разлад обнаруживается вот сейчас, когда «ночь тиха», «спит земля в сиянье голубом», а «мне так больно...».

«Гармония», «невозмутимый строй во всем», «созвучье полное» — все это принадлежит тютчевской «природе» независимо от человека. Не случайно в стихотворении нет конкретного лирического «я», речь исходит от внеличного повествователя — этим тоже поддержан пафос объективности у Тютчева (ведь объективная истина не зависит от лица, ее возвещающего). Даже строение лирических высказываний, характеризующих «природу», напоминает твердые фактические — как бы научного типа — констатации: в природе *есть* (имеется, наблюдается) то-то и то-то — «певучесть есть в морских волнах»; «созвучье полное в природе».

У Тютчева — обобщающие, почти понятийные, определения («гармония», «строй»), условная изобразительность («мусикийский шорох» в камышах). Конкретный пейзаж с присущими только ему подробностями (туман, кремнистый путь) — у Лермонтова. Острое личное переживание прямо на наших глазах — что называется: здесь и теперь — претворяет этот пейзаж (не лишая его конкретности) в картину мировой гармонии.

Замечательно, что идея гармонии у Тютчева выразилась, верней, опредметилась в субстанции звука, в котором, как у пифагорейцев, музыка сфер слита с физически слышимым «шорохом» («мусикийский шорох»), то есть в материале заведомо внеположном «сознающей» и «мыслящей» человеческой «душе». У Лермонтова гармония предстает не как «созвучье», а как *вникание* в сокровенную речь,

одинаково внятную людям и звездам. Что бы ни думал о себе человек, расслышавший в ночной тиши разговор звезд, он не *слушатель* его, а *участник*.

«Невозмутимый строй во всем...» Мировой «строй» явлен в довлеющей себе объективности, не «возмущаемой» даже влиянием непосредственного человеческого восприятия.

«Пустыня внемлет Богу...», «звезда с звездой говорит...». Лермонтовский образ вселенской гармонии нельзя помыслить отдельно от вызвавшего его к жизни душевного подъема. Душа соучаствует в создании гармонии, связуя пустыню с Богом, звезду с звездой, иными словами (поскольку это связи одного порядка): мир — с творцом. Но, значит, и гармония напечатлела свой образ в отзывчивой душе.

Сдержанно-объективен высокий лиризм тютчевских строк:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе...

Ощущает ли строй и лад в своей душе сам произносящий эти слова? Даже вопрос такой неправомерен: ведь их произносит скорей не повествователь, а «дух повествования» (Т. Манн). Личный оттенок слышней как раз в конце стихотворения, когда в фокусе внимания оказывается не «строй» и «гармония», а наоборот — «разлад»; описание сменяется тут вопрошающими восклицаниями:

Откуда, как разлад возник?

У Лермонтова взволнованное восклицание впервые вырывается при зрелище гармонии, причем происходит не смена речевых установок, как у Тютчева, а их взаимопревращение: описание естественно — настолько само оно было внутренне трепетным — продолжается как возглас:

В небесах торжественно и чудно!

Чтобы так воскликнуть, надо непосредственно ощутить, как торжественно и чудно вокруг, то есть надо, чтобы и на душе говорящего было чудно в тот миг.

Но в тот же миг, мы помним, раздается и другой возглас:

Что же мне так больно и так трудно?

«Больно» и «чудно» *одновременно*; «больно», даже когда «чудно», — таково внутреннее состояние лермонтовского «я». Таким оно видится читателю — сам «я», как отмечалось, своей раздвоенности не видит, и показ ее в авторские намерения, конечно, не входил*.

Стоит еще раз задуматься над тем, что же нам открылось.

Понятно, когда человеку плохо, оттого что вокруг плохо. Понятно, что ему может быть плохо и тогда, когда вокруг хорошо. Но не странно ли, что человеку «больно», когда и вокруг «торжественно и чудно», и в сердце его (это очевидно) та же чудная торжественность? Не странно ли, что ему плохо, когда ему хорошо?

Перечитывая страницы лермонтовской лирики, убеждаешься, что эта странность в «Выхожу один я на дорогу...» — опять же своего рода кульминация, исподволь назревавшая в ранее написанных вещах.

Странные ситуации и положения возникают едва ли не в каждом из тех редких стихотворений, где «я» не пытается прорвать горизонта реальности, где «лирический вектор», направлен к окружающей жизни, а не к грезе.

В «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) как бы перечислены обстоятельства, при которых «я» приемлет мир, провидит в его устройении промысел божий. Коль скоро такие обстоятельства налицо, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога!..

Каковы же, однако, эти обстоятельства, когда же конкретно «смиряется... тревога»? А вот: «когда волнуется желтеющая нива...» (первая строфа), «когда... из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой...» (вторая строфа). Все вроде бы логично. Но есть еще третья (предпоследняя) строфа, еще одно благоприятное для мироприемлющей настроенности лирического «я»

* Иначе говоря, Лермонтов вовсе не специально строил здесь образ такого именно «я» — не все в себе замечающего. В его «чистой» лирике (в отличие, например, от поэзии Пушкина) сознательно строимая в тексте дистанция между автором и лирическим «я» вообще, как правило, отсутствует. Сохраняется лишь (за пределами текста) та неустранимая дистанция, которая всегда существует между автором как реальным человеком (в данном случае — Михаилом Юрьевичем Лермонтовым) и воплощением этой реальной личности в творчестве.

обстоятельство, важно, что оно-то как раз завершает перечисление (перед финалом, который мы процитировали): «тревога», оказывается, «смирятся» еще и тогда,

Когда студень ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он.

Признание в любви к земной реальности как таковой («нива», «свежий лес», «роса», «румяный вечер», «ландыш») неожиданно обращивается погружением «в какой-то (странный, стало быть. — С.Л.) смутный сон». Сон и явь смешиваются: «ландыш», прекрасный сам по себе, и «студень ключ» мыслятся в одном ряду, но ведь в последнем случае явь приветствуется только за то, что дает возможность уснуть.

«Родина» есть уже и прямо словесно выраженное признание в любви к определенной земной (не только природной, но и жизненной*) реальности. Но столь же прямо сам Лермонтов называет эту свою любовь «странной» («Люблю отчизну я, но странною любовью!»).

В «Валерике» жизненная, лучше даже сказать, житейская среда (походный быт), в которой находится «я», описана с небывалой для лермонтовской лирики обстоятельностью. Повествование строго держится круга повседневных событий, нигде не переступая его границ. Но чем объясняется такое самоограничение? Тем, читаем в начале «Валерика», что

...жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит,
Простора нет воображенью.
И нет работы голове...

Потому-то и рождаются чудесные строки о «тощих лошадаках», что «нет работы голове»; Лермонтов так и говорит: «зато...».

* Разграничение, конечно, условное: природа у Лермонтова, как правило, не довлеет себе, а представляет миропорядок в целом, не случайно для лермонтовской поэтической логики так короток путь от той же волнуемой «нивы», «ландыша», «сливы» и т. д. к «счастью на земле».

Зато лежишь в густой траве,
И дремлешь под широкой тенью
Чинар иль виноградных лоз,
Кругом белеются палатки;
Казачьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос...

и т. д.

Поистине все не как у людей. Дремота возвращает к яви, к действительности, позволяет видеть все, что делается «кругом», острее и резче. Людям обычно снятся сны, когда они спят. Лермонтова физический сон избавляет от сонных видений. Не будь усталости («труды, заботы...»), стесняющей простор воображения, последнее наверняка перенеслось бы от «тощих лошадок» к «ней», «с глазами, полными лазурного огня», или к «вечернему пиру в родимой стороне», или еще куда-нибудь. Но — «сердце спит, простора нет воображенью». «Спит» оно здесь в смысле, близком к буквальному (утомленное «трусами»), но получается, что с обычной точки зрения как раз тогда оно и бодрствует — живет лишь окружающей явью. Драматизм в том, что, если бы это сердце не спало, ему неизбежна захотелось бы «забыться и заснуть».

Чрезвычайные усилия нужны, чтобы удержать лермонтовский медленный взор в границах наличной реальности, — отсюда все странности. В «Валерике» миссию обуздания «воображенья» в основном берут на себя объективные обстоятельства, чем дана внешняя мера этих усилий, — они сравнимы с тяготами войны и походной жизни. Когда помощь извне отсутствует, становятся зримы следы внутренней борьбы с тайным холодом: в «мысли», которая наяву погружается в «какой-то смутный сон»; в «любви», которая оказывается «странною любовью». В том же «Валерике», в одной из последних главок, находим и своего рода промежуточный случай: в конце описания «резни» под Гихами хотя и замечено:

(И зной и битва утомили
Меня), —

но утомили на сей раз, видно, недостаточно — не настолько, чтобы притупить гнетущее чувство своей чужеродности окружающему. Ибо сразу следует новый эпизод — на руках солдат умирает их раненый капитан:

...Долго он стонал,
 Но все слабей и понемногу
 Затих и душу отдал Богу;
 На ружья опершись, кругом
 Стояли усачи седые.
 И тихо плакали... Потом
 Его остатки боевые
 Накрыли бережно плащом
 И понесли.

Как щемяще-проникновенны скупые строки, сколько неподдельного участия в голосе рассказчика!

Тоской томимый,
 Им вслед смотрел я недвижимый. —

читаем дальше. И вдруг слышим поразительные слова:

Меж тем товарищей, друзей
 Со вздохом возле называли;
 Но не нашел в душе моей
 Я сожаленья, ни печали.

Вот так: плакал вместе с седыми усачами, а в душе ни «сожаленья, ни печали»*. Тайный холод вновь заявил о себе. Во всей русской лирике не отыскать второго такого признания, сделанного

* То же противоречие по существу и в «Родине»:

Ни слава, купленная кровью,
 Ни полный гордого доверия покой,
 Ни темной старины заветные преданья... —

разве строй речи, ее вдохновенно-торжественный тон не выдают, что для говорящего полны глубокой поэзии и эта слава, и гордый покой, и заветные преданья (заветные — и для него)? Но:

Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

(Любопытно, что новейший комментарий усматривает в приведенных строках полемику с «казенным монархизмом», с «убеждением в незыблемости крепостнических отношений» и т. д., даже с «доктриной будущих славянофилов», приверженных «порядкам допетровской Руси». — См.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Худ. лит., 1975. Т. 1. С. 542–543).

Разбираемый эпизод из «Валерика» заставляет, разумеется, вспомнить и Печорина: и то, как он, пока Бэла умирала, бывал «бледен как полотно», и то, что сразу после ее смерти «его лицо», по свидетельству Максима Максими́ча, «ничего не выражало особенного».

к тому же с непринужденно-бесхитростной откровенностью, без всякой патетики, почти мимоходом, — ведь для лермонтовского «я» речь идет о давно знакомом состоянии.

Оттого, конечно, и тоска («тоской томимый») — от невозможности душу согреть тем огнем, который кипит в крови.

В «Выхожу один я на дорогу...» за интерес к реальности приходится расплачиваться уже не «смутными» и «странными» ощущениями, даже не «тоской». Скромная волнующаяся нива смиряла душевную тревогу, вселяла веру в счастье, в небесах виделся Бог; четыре года спустя «Бог» вот он — рядом (не дальше «пустыни»), но чудный вид земли в сиянье голубом рождает *боль*.

Нестерпимостью боли и вызван поворот лирического вектора: от реальности — к мечте. Но и мечта в «Выхожу один я на дорогу...» — особенная. Нигде в лирике Лермонтова греза, противопоставляемая реальности, еще не бывала так преднамеренно и обстоятельно *фантастична*. Это уже не туманная родина «предков», не «родные места» детства, не «красавица», созданная воображением «по легким признакам», словом, не что-то заимствованное у *естественного* порядка вещей. Признаки реальности («дуб», «голос», «я») сгруппированы здесь в некий искусственный космос, живущий (если к нему применимо это слово) в собственном искусственном же ритме — маятниковое, возвратно-колебательное движение: вздымается и опускается «грудь», склоняется и распрямляется «темный дуб»... Опоры в реальности лирическому «я» не хватило даже на то, чтобы почерпнуть из жизни хотя бы мечту.

3

«Выхожу один из дому, в мироздании благодать, что же мне так трудно?» Звучит пародийно, ясен и источник пародийности: приравнивание себя, своего «я», — мирозданию. Но мы лишь перевели на обычный (общий) язык то, что выразилось на единственном языке лермонтовской лирики.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?

«Земля», «небеса» — на одной чаше весов; «я», моя боль — на другой. Конечно, Лермонтов вовсе не занят здесь проблемой сравнительной значимости своего «я» и остальной вселенной, но в том и дело, что для него это не проблема, что житейски-разговорным «что же

мне...» равновеликость лирического «я» мирозданию (миру хорошо, что же мне плохо) подразумевается сама собой. У Тютчева (вспомним еще раз) «душа не то поет, что море», но поет она — «в общем хоре», «мыслящий тростник» «ропщет», но ропщет именно в качестве малого тростника — в отличие от прибрежных тростников же (*arundineis ripis* эпиграфа) или «зыбких камышей». С другими участниками «общего хора» («камышы», «морские волны», спорящие «стихий») и сопоставлена тютчевская «душа», а отнюдь не с мирозданием в целом. У Лермонтова, как видим, масштаб сопоставления принципиально иной, что уже одно не оставляет места для идеи «общего хора». Не «разлад» внутри «общего хора» дробных величин, а противостояние «я» — на равных — всему остальному миру, земле и небу (остающимся, конечно, ночными «небесами» и спящей «землей»).

Людам присуще внутренне ощущать свою малость перед вселенной, но лермонтовскому лирическому «я» это свойство как будто неведомо. Он вообще не чувствует дистанции по отношению к высшим началам бытия. Исследователи давно зафиксировали в лирике Лермонтова «разговорную непринужденность тона», «сниженные», «совершенно прозаические обороты и речения» и т. д.* Но кто же втянут в эту «сниженную» зону? Одинаково непринужденно-едки сетования на кокетство Е. А. Сушковой («Но за твое притворное вниманье Благодарю!») и на творца («Устрой лишь так, чтобы тебя отныне Недолго я еще благодарил»), в одну интимно-разговорную ткань сплелись личные невзгоды и последние вопросы, незамеченным остается расстояние между великим и малым, житейской частностью и универсальным законом (минутой, когда «и скучно и грустно!» — и приговором всей «жизни»: «пустая и глупая штука!»). Сравним торжественное тютчевское:

Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь,—
(«29-е января 1837»)

с лермонтовским, интонационно почти бытовым:

И пусть меня накажет тот,
Кто избрал мои мученья.
(«Я не хочу, чтоб свет узнал...»)

* См., например, комментарии Б. Эйхенбаума в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. Т. II. С. 209, 213.

Как «Тот» далек от говорящего в первом случае и как близок к нему — в радиусе житейского общения — во втором. Причем вовлечение в «низкую» речевую сферу ничуть не снижает мировых величин: комических, сатирических, иронических и т. п. эффектов не возникает. Они, правда, могут рождаться из темы, как в той же «Благодарности» («За все, за все тебя благодарю я...»), где Лермонтов иронизирует над творцом, но не из самого факта приравнивания личного и универсального (то есть в том, что по тону «Благодарности» нельзя определить, к кому обращено стихотворение — к Богу или ветреной возлюбленной, — мы ничего комичного не видим). «Разговорные», подчас «совершенно прозаические обороты», в которых проблематика мировых вопросов поминутно сливается (в той или иной форме) с интимно-личной, — это высокая и серьезная поэтическая речь.

В известном смысле лирический «я» Лермонтова предвосхищает героев-идеологов Достоевского, наполнивших мировыми проблемами интимную сферу своей душевной жизни, решающих эти проблемы не в кабинетных эмпиреях отвлеченного умозрения, а в житейски «сниженных» страстных спорах по петербургским углам и захолустным трактирам. Но, ставя слезинку ребенка выше вселенской гармонии, Иван Карамазов (как и Достоевский — автор Пушкинской речи), конечно, сознательно исходит из заведомой разномасштабности общемирового и индивидуально-человеческого. Недаром полюса, прежде чем поменять их местами на ценностной шкале, демонстративно разведены до предела: на одном — «высшая» (выше некуда) «гармония», на другом — детская, даже не слеза — «слезинка». И заметим — чужая, не самого Ивана. Мерять всемирной мерой свои личные затруднения берется из героев Достоевского, кажется, лишь один подпольный человек. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» Но на эти знаменитые слова дважды брошен пародийный ответ: и автор специально рекомендует героя подпольным «парадоксалистом», и сам герой понимает, что говорит парадоксами. То есть вполне сознает свою беспримерную дерзость (как Иван Карамазов — свой бунт), поскольку разница между всем «светом» и собственным чаепитием ему прекрасно известна. «Парадоксалист» Достоевского швыряет свой «чай» на мировые весы нарочито и вызывающе, лермонтовский «я» взвешивает на них личную боль по врожденной привычке — не подзревая, видимо, о существовании каких-либо иных весов.

Потому, когда ему была воочию явлена мировая гармония, не пародийно, не парадоксально и не иронически прозвучал в его устах вопрос:

Что же мне так больно и так трудно?

В простоте, с какой он задан, проступили те черты творческой личности, по которым о своеобразии больших поэтических миров можно судить верней, чем по множеству сразу бьющих в глаза примет. Проведем параллель, несколько, быть может, неожиданную. Казалось бы, что общего у таких поэтов, как Лермонтов и Маяковский, выразителен и отзыв последнего как раз о разбираемом стихотворении: «...это агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!» Конечно, Маяковский тут и шутил (в духе времени). Как бы то ни было, но волей судьбы именно трагические строки наброска Маяковского «Уже второй должно быть ты легла...» (из так называемого «неоконченного») вдруг воспроизвели основные контуры лирической ситуации «Выхожу один я на дорогу...». И там и тут мысли об уходе, подведение итогов (ср.: «Уж не жду от жизни ничего я...» — и «С тобой мы в расчете.», или «Я с жизнью в расчете...», как в варианте предсмертного письма). То же одиночество, ночь, тишина, звездное небо:

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью
в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Лишь обнаружив далеко не внешнее сходство, начинаешь понимать настоящие различия. У Маяковского личное и вселенское не взаимопроникают, а взаимодействуют как планы *разных* уровней. Зрелище ночного «мира» не толкает к мыслям о личном, а возникает попутно — как фон давно начавшегося раздумья:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить.

И что самое существенное: у Маяковского с его титаническим трибунным размахом реальные пропорции между вселенским и человеческим всюду неукоснительно выдержаны. Сперва остро чувствуемая несоизмеримость двух планов приводит к обычному для Маяковского снижению — «Млечпуть». Только в *иронически-сниженном* виде вселенское и можно поставить рядом с личным. В конце же, когда картина вселенной увидена просто и серьезно

(«Ты посмотри какая в мире тишь...»^{*}), разговор о личном как раз обрывается:

в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Звездный «мир» отвлекает от своего, личного; человек чувствует, что в эти особые, «такие вот часы» он перерастает себя («В часы в такие вот растешь и говоришь» — было у Маяковского в одном из вариантов), обращаясь к реальностям эпохально-вселенского масштаба.

Словом: думал о своем, увидел ночное мироздание (уже не «Млечпуть», а — «какая в мире тишь»!), стал думать о мироздании — естественный ход мыслей.

У Лермонтова все наоборот: вышел на дорогу, увидел мироздание, стал думать о своем.

У Маяковского человек, оказавшись наедине с миром, принимается и мыслить понятиями, само значение которых подразумевает нечто безмерное: «в мире...», «векам истории...», «мирозданию...». В сущности, людям ничего другого как будто не остается: Ломоносов за два столетия до Маяковского тоже взгляделся в ночное небо — «открылась бездна звезд полна; звездам числа нет, бездне дна»; слова «мироздание», «века истории» — попытка заговорить эту бездну, но она зияет в них самих.

У Лермонтова на языке не «мир», не «мироздание», а «земля», «небеса» — тот же универсум, но представший (как отчасти уже отмечалось) в виде конкретного пейзажа. Земля в сиянье голубом так же принадлежит этому пейзажу, как кремнистый путь, блестящий сквозь туман, и так же, как он, в своей наглядной предметности легко вмещается в кругозор говорящего. Планетарное зрелище и подробность эмпирического ландшафта даны одинаково крупным планом. От всего окружающего — от сияющей земли, от звезд, от небес, от пустыни, вмещающей Богу, — на говорящего не веет ничем бездонным, необъятным, он не песчинка перед «мирозданием».

В юношеском стихотворении «Мой дом» (1830–1831 гг.) Лермонтов писал:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

* Чуть ли не единственный образчик «чистой» (не ироничной) пейзажной лирики у Маяковского (ср., например, хрестоматийные строки о закате солнца: «А за деревнею — дыра...» и т. д.).

До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

Чудесна оговорка, что при всей его населенности «дом» с кровлей до звезд «для поэта» все же «не тесен»; что он может оказаться слишком просторен, это и в голову не приходит. Стихотворение — еще одно свидетельство необычайной органичности лермонтовского творчества. Что в юношеских декларациях выступало как *тема*, впоследствии подтвердило свою подлинность, отложившись в *самом строе* поэтической мысли. В «Выхожу один я на дорогу...» «далекие пути» вселенной — от звезды до звезды, от «пустыни» до «Бога» — так и «измерены»: «не взором, но душой», той полнотой духовного постижения, когда оно становится словно бы зрячим и слышащим, вбирая в себя физическое зрение и слух как частный случай. «Ночь тиха» — это так же слышно, как диалог звезд. «Пустыня внемлет Богу» — это столь же очевидно, как то, что путь «блестит» просто так. Потому этот блеск, из которого не выжать никакой символики (как, полагаем, и из самого «кремнистого пути» — вопреки долгим литературоведческим усилиям), потому он и затесался в такой удивительный ряд, что человек, выйдя на дорогу, *просто* назвал то, что вокруг увидел, — и «взором» и «душой».

Картина мира в «Выхожу один я на дорогу...» реализует раннюю лермонтовскую метафору. Мир действительно воспринимается как «мой дом». Не в том лишь смысле, что вместо привычного отношения бесконечно малого к безмерно великому: «я» — «мироздание» — перед нами житейски соразмерная пропорция: «я» — «мой дом», но и в том более глубоком смысле, которым подразумевается, что «я» заполняет каждый уголок этого «моего дома». «Внемлет» и вместе с «пустыней», и вместе со звездами (как они «говорят»), видит и «небеса», где «торжественно и чудно», и — с какой-то уже космической точки — «землю» «в сиянье голубом». Для «я» не существует близкого и далекого, пребывание в определенном пункте реального пространства (на «кремнистом пути») ничуть не ограничивает горизонта его сознания. В сущности, таков же в лермонтовской вселенной и статус самого «Бога». «Я» — всюду, хотя стоит на конкретной «дороге». «Бог» — тоже всюду, хотя прикреплен к конкретной пейзажной примете (назван лишь в связи с «пустыней»). В «доме» оказалось два хозяина. Кому-то надлежит уйти, известно — кому. Реальный мир — один, он не рассчитан на человеческое «я», сознающее себя равновеликим

ему — со всеми вытекающими отсюда запросами к бытию. «Я», выталкиваемому реальностью, приходится строить свой «дом» за ее пределами (раз уж сказано: «Но не тем холодным сном могилы...»).

Фет предлагал убрать две последние строфы «Выхожу один я на дорогу...» как лишаяющие стихотворение «одноцентричности», необходимой лирике*. Но, думаем, в наличии двух равноправных центров как раз весь смысл стихотворения. Мир, созданный «я», когда он забылся и заснул, в своей самодостаточности не уступает реальному, да и для непосредственного читательского чувства он нисколько не «меньше» настоящего.

Об автономном ритме, в котором живет эта искусственная вселенная, упоминалось уже. Но вдумаясь в его особенность: желаемый «навек» («я б желал навеки так заснуть...»), он избавлен от сложной природной цикличности, не знает ни смен времен года, ни членения типа: утро, день, вечер... Никаких процессов с развитием (началом, высшей точкой, концом), только *чередование*, причем элементарное, всего двух состояний. «Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...». Вдох — выдох, и словно в такт: «склоняется» (вниз — вверх) «темный дуб», меняются «ночь» — «день» («чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея...»). Не извне задан человеку ритм, как в действительном мире, напротив, все вовне подчинено его простейшему жизненному ритму.

Само предпочтение чередования развитию отнюдь не случайно.

«Что же мне так больно?» — «я» не ответил себе на этот вопрос. Но ответ все же есть в стихотворении. Из того, как «я» творит свой фантомальный мир, ясно, чего ему не хватает в мире людей. Он не согласен с бытийственным ритмом, потому что хочет вечности. «Я б желал *навек* так заснуть...», «надо мной чтоб *вечно* зеленея...» И еще: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про *любовь* мне сладкий голос пел» — он хочет любви.

Вечность и любовь в лермонтовской поэзии почти неразлучны. Одна не мыслится без другой, и, похоже, вся жизнь ушла на то, чтобы их как-то соединить. «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, А вечно любить невозможно...». Как логично было бы без этого «но кого же?»: на время не стоит, а вечно невозможно (вообще, в принципе). Но такие будто бы невнятицы ценней десятка условных поэтических клятв. Человек как проговорился — и сразу раскрылся весь. «Невозможно», потому что — «кого же»? Сам бы

* См. вступительную статью П. Громова в кн.: Павлова К. Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 19–20.

он смог «вечно любить». Просто некого любить не «на время». («Чтобы девушки гуляли с поэтами», но только — вечно.)

«На время» — всегдашний тайный припев земной жизни, любви, счастья, дружбы, страстей — вот предмет непримиримой вражды. Суть даже не в краткости земных сроков, пережитой на опыте, а именно во временности как таковой («что страсти? — ведь *рано иль поздно* их сладкий недуг...»), в самом принципе мироустройства, постигнутом опытом души едва на пороге реального жизненного опыта («лучшие годы» не прошли). Временность — корень измены, обмана, сплошь и рядом это заявлено громко (примерам нет числа, оно и понятно: «Иль ты не знаешь, что такое людей минутная любовь?» — «Демон»), но нередко временной мотив как бы внедряется в поэтику, в подоплеку клеймящего эпитета или сравнения (знак притворства красавиц городских — «давно бестрепетные руки» — «1-е января»; мир, падкий на «блётки» и «обманы», подобен молодящейся старухе: «Как ветхая краса, наш ветхий мир привык Морщины прятать под румяны...» — «Поэт»). Антитеза измене и обману — неизменность. Неизменный — сокровенное слово, лучшая похвала. «Один — Он был везде, холодный, неизменный...» (о Наполеоне в «Последнем новоселье» *); «И вечность дам тебе за миг; В любви, как в злобе, верь, Тамара, Я неизменен и велик» («Демон»); «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, Как ты, как ты, мой друг железный», он же: «Товарищ светлый и холодный» («Кинжал»).

Неизменность родственна вечности, в «Демоне» — даже тождественна, и, как, видим, ей сопутствует холод. Но от неизменного (вечного) холода, естественно, отдает смертью. Вечность, застывшая в пустой неизменности, не знающей никаких «происшествий» (Достоевский), и есть смерть. Чтобы оживить вечность, в нее надо привнести внутреннее движение. Но движение с *развитием* (путь всего живого), увы, опять же — «на время», с чего-то начавшись, «рано иль поздно» приходит к концу (той же смерти). Имеются, однако, «происшествия», никуда не ведущие: волнообразные колебания, маятниковое качание, бесконечная смена одних и тех же элементарных положений и состояний — движение *без развития*. Оно-то как раз особенно любимо лермонтовским «я», с ним связаны заветные мечты, редкие счастливые минуты.

«Для чего я не родился Этой синею волной... Беспокойство и прохлады Были б вечный мой закон» (1832); «Когда *волнуется* желте-

* Ср. там же о «вздорной толпе», которая «гордится, прошлое забыв»: «Как женщина, Ему вы изменили, И, как рабы, вы предали Его!».

ющая нива... Из-под куста мне ландыш серебристый Приветливо кивает головой» (1837; «Но я люблю — за что, не знаю сам? — ...Ее лесов безбрежных *колыханье*» («Родина», 1841). Или: «И дремлет качаясь, и снегом сыпучим Одета, как ризой, она» (1841). Этого удивительного «качания» дремлющей* сосны («кедра») нет ни в гейневском подлиннике, ни в переводах Тютчева и Фета.

В «Желанье» (1832) узник «темницы» мечтает о дворце с «зеленым садом» вокруг,

Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;
Чтоб фонтан, не умолкая,
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал...

От «хладной пыли» не уснешь, но вожделенный ритм дорожке. В сущности, перед нами уже прообраз искусственного универсума, созданного в «Выхожу один я на дорогу...». То же, подобное вдоху и выдоху, чередование: «усыплял» — «пробуждал», заполняющее вечность (прикинувшемуся несмолкаемым журчанием фонтана). (См. также выше — в этом же году: «беспокойство» — «прохлада» = «мой вечный закон».) Бесконечные перемены при полной неизменности. Вечность обжита неживым ритмом (ритм дыханья, изъятый из всех мировых процессов, тоже, конечно, неживой.)

Но одной вечности, как мы помним, мало. «Я позавидовал невольно Неполной радости земной... Что, без тебя, мне эта вечность?» (Демон — Тамаре). Еще в 1830 году было сказано: «Гляжу назад — прошедшее ужасно; Гляжу вперед — там нет души родной!» Восемь лет спустя повторено: «Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской И, как преступник перед казнью, Ищу кругом души родной». В «Выхожу один я на дорогу...» — в «реальной» части — тот же взгляд вперед («Уж не жду от жизни...») и назад («И не жаль мне прошлого...»), только о душе родной — уже ни слова.

Не найденное — за всю жизнь — в *реальности* возместила *мечта*. Правда, даже там душа родная не смогла обрести плоть — напротив, истончилась в «голос», дни и ночи поющих «про любовь». Зато

* Не от ветра, выходит, качается. Ср. в «Демоне»: «.от его шагов Без ветра лист в тени трепещет».

в безобманном мире без прошлого и будущего* полнота вечности слилась наконец с неполной радостью земной.

Поражает, что ни одна реалья благодатного ночного зрелища не перешла в мир мечты. Так торжественно и чудно, по словам самого человека, было вокруг, но ни путь, который блестит, ни звезды, которые говорят, ни Бог, ни сиянье голубое не повторились в его новой вселенной. Во все трепетно проник и — в те же минуты, на той же «дороге» — все отринул. «Дом» сотворен исключительно из собственных материалов, ничто не заимствовано у того мироздания, что было перед глазами. Но теперь это поистине «мой дом», и «я» — его подлинное средоточие.

Так, в разных срезах поэтики стихотворения — в интонации и ходах мысли, в характере пейзажа, увиденного наяву, и, так сказать, в структуре фантастической грезы — сквозит то незнание лирическим «я» своей малости перед остальным миром, о котором говорилось выше.

В жизни такое мирочувствие могло бы вызвать нарекания в эгоцентризме, но это если бы *такое именно* в жизни встречалось, — личность Лермонтова, кажется, пример единственный (иное дело — житейские проекции его персонажей: печорины и демоны в быту). В поэзии же оно бессмертными стихами доказало свою причастность к истине. Возможно, к той ее грани, на которую слабо указывают и обиходные выражения вроде: «каждый человек — это целый мир» и т. п. Но то, что для нас — выдохшаяся метафора, для Лермонтова, видимо, было судьбой. Легко ли было ее претерпевать? В «Выхожу один я на дорогу...» лирический «я» насквозь открыт и родствен миру, но родством равных. Не отсюда ли веет тайным холодом? Ведь мир от пришедших укорениться в нем требует сыновнего родства, признания себя частицей чего-то большего, чем ты сам. Не потому ли так пронзительны образы матери («Казачья колыбельная песня», «Молитва» (1837) и многое другое), мотивы Родины, России в лермонтовской лирике — на каких же иных путях пытаться избыть тяжкое бремя неприкаянности? Впрочем, это, конечно, уже особая тема.



* Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно,
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.

V

**ЛЕРМОНТОВ
В ЭМИГРАЦИИ**



П. М. БИЦИЛЛИ

Место Лермонтова в истории русской поэзии

В интересной работе «Некрасов как художник» (Петерб. 1922) К. Чуковский, между прочим, говорит о тех новшествах, которыми Некрасов обогатил русскую поэзию. Новшества эти относятся к области метрики: это, во-первых, дактилические окончания, во-вторых, — ритмическая пауза. Поправляя А. Белого («Символизм»¹), где утверждается, что ритмическая пауза введена у нас впервые З. Гиппиус и Брюсовым, Чуковский (стр. 42) говорит: «этому новшеству уже семьдесят лет», — и приводит ряд соответствующих стихов Некрасова, указывая, что издателям пауза казалась чем-то до такой степени недопустимым, что они «поправляли» некрасовские стихи, вставляя недостающие слоги. Исследуя ритмику Некрасова, Чуковский удачно отмечает ее основную черту: тяготение к длинным стопам, и переход Некрасова к ямбу — да еще без женских рифм в «Княгине Трубецкой», — расценивает как признак того, что поэту изменило вдохновение. «Трубецкая, — замечает Чуковский (стр. 57), — написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером... Это самый худший из всех четырехстопных ямбов, когда-либо звучавших в поэзии...», — говорит критик. Насколько можно понять, он и здесь, — и в дурном, как и в хорошем, считает Некрасова новатором.

Во всех трех случаях Чуковский ошибается: Некрасов тут не вводил никаких новшеств. Он следовал поэту, которого и Чуковскому, и А. Белому не мешало бы знать основательнее. Все отмеченные явления находим уже у Лермонтова, а отчасти и у еще одного поэта, о котором тоже грешно забывать, — у Баратынского.

Ритмическая пауза. Лермонтов:

Он и от ветра в степи не отстанет,
он не изменит, он не обманет².

Баратынский:

Дикою, грозною ласкою полны,
бьют в наш корабль Средиземные волны;
вот над кормою стал капитан...

(«Пироскаф»)

Здесь не недосмотр, а художественный расчет: это видно из того, что тот же эффект повторяется и на том же месте (в 3-м стихе) и во второй строфе, и в 4-й: «Парус надулся. Берег исчез... Радостей ложных, истинных зол». Ср. еще: «Небо Италии, небо Торквата...»³, где ритмическая пауза употреблена дважды: «Родина неги, славой богата... К гордым остаткам падшего Рима».

Полная аналогия с цитируемым у Чуковского некрасовским: «Здесь он не струсит. Здесь не уступит»⁴, переделанным издателями в: «Здесь он не струсит. Он здесь не уступит».

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной⁵

и т. д.

В этом стихотворении чередуются длинные и короткие стихи. Длинные — то 11-ти-сложные (как первый), то 12-ти сложные, т. е. четырехстопные анапесты; и шумя, и крутясь колебала река. Короткие — то трехстопные анапесты, т. е. девятисложные, то восьмисложные, т. е. ямб и два анапеста: «играет мерцание дня».

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной⁶

и т. д.

Второй стих — пятистопный амфибрахий (15 слогов). Во всех остальных — 14 слогов, и мы их воспринимаем как недостаточные.

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно.
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.

О надеждах и муках былых вспоминать
В нас тайная склонность кипит⁷

и т. д.

Через все стихотворение проходит чередование ямбов с анапестами в первой стопе. Второй стих имеет 11 слогов, третий — 13, все остальные двенадцать. Таким образом и избыточные стихи — ничуть не некрасовское новшество (ср. Чуковский, 46).

Дактилические окончания. «Замечательно, — пишет Чуковский (стр. 24), — что у Пушкина и у Лермонтова такие дактилические окончания введены только в простонародные стихи: в “Песню о Купце Калашникове” и в “Начало Сказки”...⁸ Чуковский здесь явно увлекся своим тезисом, что эти окончания — свойство русского народного стиха. У Лермонтова мы их находим в нескольких, ничуть не «простонародных», стихах: «Тучки небесные...»; «Я, Матерь Божия...»; «Слышу ли голос твой...»; «В минуту жизни трудную...»; «Свидание».

У Баратынского — в двух стихотворениях: «Две Доли» («Дало две доли Провидение...») и «Мы пьем в груди отраву сладкую...». Я не принимаю в расчет ни Дельвига, так как у него дактилические окончания встречаются только в стилизованных подделках под «простонародные» произведения, ни Батюшкова, с его единственным опытом в этом роде, «К Филисе», так как у него, по видимому, это было результатом чисто теоретического увлечения «русским складом», а не вытекало из художественной потребности (см. Л. Майков, Батюшков, 31⁹).

Четырехстопный ямб без женских рифм. Им написаны «Боярин Орша» и «Мцыри». Лермонтов не выдумал этого размера: он его заимствовал у Байрона*), как, вероятно, у Гейне он заимствовал ритмические паузы и чередования трехдольных и двухдольных стоп. Удачно или неудачно было его новаторство, — дело вкуса. Если ритмическая пауза теперь всеми допущена и признана, то относительно размера «Мцыри» и «Княгини Трубецкой» возможны, как видим, споры. Не думаю, однако, чтобы кто-либо, читая «Мцыри», вспомнил о шансонетке «Смотрите здесь, смотрите там...»¹⁰, как о ней вспомнил Чуковский по поводу поэмы Некрасова. И вообще, — как возможно говорить о «худых» и «хороших» размерах? Не есть ли это возврат к старинной «отвлеченной» поэтике? Для стихотворения характерен не размер, — ибо размер есть только схема, — а осуществляемый посредством размера *ритм*. Ритм «Мцыри» великолепен, — могуч, стремителен, грандиозен; ритм «Трубецкой» плох; хотя обе поэмы написаны по одной метрической схеме.

* Здесь, впрочем, и он не был новатором. Первым был у нас Жуковский со своим переводом «Шильонского узника».

Чуковский вполне прав, стараясь привести все ритмические искания Некрасова в связь с одной общей, характерной для него, ритмической тенденцией. Равным образом и ритмические новшества Лермонтова, приписанные Чуковским, как таковые, Некрасову, не стоят особняком. И у него, наряду с ними, можно заметить одну, общего характера, тенденцию, которую удобнее всего определить негативно. Это — отход от классического русского ямба. Лермонтов ищет новые ритмические эффекты на двух путях: он пробует ямбы без женских рифм — четырехстопные и пятистопные («Моя душа, я помню, с детских лет...»¹¹); он обращается к трехдольным метрам. Я уже указывал, что последними написана значительная часть величайших его произведений.

Эти искания в высшей степени симптоматичны. Литературное наследие Пушкина и Лермонтова дает нам возможность проследить поэтическое развитие каждого из них. Пушкин с самого начала владеет стихотворной техникой и пишет стихотворения чрезвычайно удачные. Переход от поэтического детства и отрочества к зрелости совершается у него равномерно и незаметно. Если бы мы не имели ничего, кроме «лицейских стихотворений», Пушкин занял бы место в ряду прочих поэтов александровской поры и считался бы сателлитом Жуковского, Батюшкова или Дельвига. Юношеские стихотворения Лермонтова мучительно читать en masse^{**}. Они кажутся просто безобразными. Получается впечатление, как если бы для Лермонтова всего громадного художественного движения от Ломоносова до Пушкина не существовало, как будто до него никто еще на русском языке не пробовал писать стихи. Между тем это — иллюзия.

Юношеские стихи Лермонтова действительно тяжелы, неуклюжи, часто необыкновенно неумелы и как-то наивны по фактуре, шершавы, утомительны, — но далеко не всегда. Мы к ним слишком строги, а строги потому, что, читая их, забываешь о том, что писал их 14–15-летний мальчик: до того они недетски, серьезные, глубоки, такая громадная духовная сила чувствуется в них. «В уме своем я создал мир иной и образов иных существованье»¹², — это язык, каким не говорят обыкновенные люди в 15 лет (написано в 1829 г.), каким также не говорили в 15 лет ни Пушкин, ни Гете. Или — все большое — и по форме местами прекрасное — стихотворение, помеченное 11 июня 1831 г.: *Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала*. И еще: у Пушкина, начиная с «Делии» 1812 г. нет, кажется,

* Во множестве, все вместе (фр.). — *Сост.*

абсолютно плохих стихов (если согласиться с достаточно убедительными доводами М. Гофмана, что «Под вечер осенью ненастной...»¹³ без всяких прав на то оскверняет собою издания Пушкина), но нет до последней лицейской поры и абсолютно хороших: эстетическое развитие Пушкина шло все время, не отставая и не забегая вперед, вместе с развитием его души. Лермонтов в почти детскую пору дал «Нищего» (1830), «Ангела» (1831), «Небо и звезды» (1831) — произведение почти совершенное, и — в некоторых произведениях — отдельные стихи, какие мог дать один он — творец «Сна», «Спора», «Ветки Палестины». Например, в «Солнце осени» (1831):

Есть что-то схожее в прощальном взгляде
Великого светила с тайной грустью
Обманутой любви...

Поэтому понятие поэтического развития в применении к Лермонтову приобретает совсем особенный смысл. Лермонтов прогрессировал только в умении управлять собою, своим вдохновением, своей творческой мощью. С возрастом он не стал ни ловче, ни сильнее, ни умнее. Он стал только *экономнее*. Сначала он творит подобно природе, выбрасывающей на свет тысячи и тысячи хилых, уродливых созданий для того, чтобы дать жизнь одному, совершенному; позже он выучился обуздывать себя. Выучился — благодаря тому, что *нашел свою манеру*, осознал себя самого. Опять-таки и это, в применении к Лермонтову, следует понимать особым образом. Нельзя сказать, чтобы Лермонтов — с точки зрения развития индивидуальности — шел тем же, *нормальным*, путем, каким шли и идут все художники: сперва — голое подражание, затем ассимиляция извне полученных элементов, выработка *своего стиля* при помощи накопленных предыдущим развитием искусства средств. *Ассимилировать* Лермонтов решительно не умел, и ни о каком «байронизме» Лермонтова не может быть и речи, по крайней мере в том смысле, в каком мы говорим о «байронизме» Пушкина. Здесь различие не в *степени* «влияния», а в *природе* его. Лермонтов был «байронистом» в такой же степени, как и «пушкинистом»; т. е. он совершенно по-детски, поразительно беспомощно переписывал и портил «Кавказского пленника», так же как он переписывал, портя их, и «Беппо», и «Дон-Жуана», и «Гяура», и «Шильонского узника». И замечательно, что в результате этих младенческих упражнений, путем последовательных переделок все одного и того же мотива, одной и той же темы, получилась гениальная, вполне

самобытная, лишь внешне «байроническая», поэма «Мцыри». То, что у Байрона взял Лермонтов, — натянутость положений и «адских», «бешеных» страстей, нелепая экспозиция — с середины какого-то, ничем не мотивированного действия, избавляющая от обязанности мотивировать и дальнейшее его развитие, экзотическая обстановка, изображаемая безвкусно-преувеличенно, — все это принадлежит к тому, что как раз наименее ценно, интересно, значительно в Байроне. У Байрона все это — хотя и в очень несовершенной степени — имеет отношение к его личной жизни, как и к тому значительному, широкому умственному движению, которого он был представителем и выразителем.

Основой душевного строя Байрона был бунт, протест; он бунтует против Соути¹⁴, против собственной жены¹⁵, против Бога, — с одинаковой серьезностью и с одинаковым пылом. Его бунт обоснован и содержателен. Его идеалы, требования и запросы ясны, определены и ограничены. Его разочарование — разочарование в вещах, ему превосходно известных. Но против кого, и против чего, и во имя чего бунтует Лермонтов? Да и какой это бунт? Его демон — существо кроткое и ручное, влюбленный мальчик, и как-то не верится, чтобы он действительно только и занимался тем, что «сеял зло», да еще и «без сожаления».

Знакомясь с ним, сомневаешься, правда ли, что у него было такое скверное, революционное прошлое. Во всяком случае, он так искренно готов исправиться, так сильно хочет «любить и молиться», что вполне заслуживает прощения и принятия на прежнюю должность. Бунт Лермонтова беспредметен, несерьезен, не убедителен. Он не был бы великим поэтом, если бы человеческое было ему чуждо, если бы он был бесстрастен, если бы он не испытывал иногда ни озлобления, ни ненависти, если бы не ощутил привлекательности Зла; — и все-таки его дело не бунтовать, не протестовать, не проклинать, а благословлять и молиться. *Грусть*, а не озлобление, а не отчаяние, — основа его душевного настроения. Это изумительно тонко подметил и выразил Ключевский¹⁶.

И к кому, и за что пламенел бы нежный, полный любви, с душою, рвущейся к небу, Лермонтов той «жаждой мщения», которой он с таким однообразием наделяет, в подражание Байрону, своих испанцев, черкесов, варягов и демонов? И как у Лермонтова все это выходит неловко, неестественно, безвкусно, вяло и натянуто! Позволю себе одно сближение: Лермонтов усиливался писать и «фривольные» пьесы, эротического содержания, в духе шалостей В. Л. Пушкина¹⁷ и самого Пушкина, — и у него ничего не выходило,

кроме цинического набора непристойных слов. Эту неспособность Лермонтова ассимилировать себе «забавы», которые тешили «предков», хорошо подметил Розанов. В точно таком же положении, в каком он находится к Лафонтену¹⁸ или к В. Л. Пушкину, он находится и по отношению к Байрону. «Духа», «сути деда» он не понимает. Все чужое от него отскакивает. Байрон так же мало помог ему стать поэтом, как и В. Л. Пушкин. Он никакого движения не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только *начинает*. *Своя манера* у него явилась уже с того самого момента, как он стал писать. «Нищий» и «Ангел» ничем не уступают ни «Сну», ни «Спору». Стихотворения Лермонтова (избранные) можно печатать в любом порядке — и так это иногда и делается: они не имеют хронологии. Для всякого другого нахождение своей манеры связано с некоторым усилием, с необходимостью разорвать какие-то путы, от чего-то отречься. У Лермонтова, который как бы родился во всеоружии, это означало — открыть глаза и увидеть, что он свободен. Что это так, — о том свидетельствуют факты: и то, что в самый разгар своего «байронизма» он мог написать чисто лермонтовского и нисколько не «байронического» «Ангела», и то, что и позже он мог снова облечься в Гарольдов плащ и продолжать работать над «Демоном». Именно потому, что байронизм был для него только одеянием, ему ничего не стоило отходить от него и возвращаться к нему. В его плоть и кровь байронизм не входил никогда.

Необычайное явление Лермонтова служит как бы ответом на одну из проблем, поставленных «Моцартом и Сальери». Если бы Сальери был только «завистником презренным», не было бы трагедии, потому что не было бы конфликта *равноправных* моральных сил. Но Пушкин умел понять и *правду* Сальери: Сальери ставит вопрос о судьбе не только своей, не только служителей музыки, но и о судьбе *самого искусства*. Моцарт вознес его на такую высоту, что дальше оно не может развиваться. «Оно падет опять, как он исчезнет». И, убивая Моцарта, Сальери думает, что спасает искусство. На *этот* вопрос у Пушкина нет ответа. Сальери по-своему прав: та музыка, которой служил Моцарт, которой служил он сам, *после* Моцарта уже не могла существовать. Быть может, вопрос, которым терзался Сальери, тревожил и самого Пушкина, применительно к русской поэзии и к самому себе. Если бы искусство развивалось в буквальном смысле «эволюционно», относительная правда Сальери была бы абсолютной. Выход из тупика в том, что искусство не только прогрессирует, но и *обновляется*.

По дороге Пушкина дальше некуда было идти: поэзии оставалось или погибнуть, или переродиться; и выполнить эту задачу спасения поэзии мог удачнее всего такой гений, который, подобно Лермонтову, был как бы органически неспособен подчиняться чьему бы то ни было воздействию, был как бы предназначен к тому, чтобы возмутить закономерность эволюционного хода развития поэзии. Для верящих в «философию истории» Лермонтов мог бы служить подтверждением их теории, что гений появляется всегда вовремя.

* * *

Мы никогда не выпутаемся из противоречий, попытка разрешить которые обязательно приводит к выводам, явно бессмысленным и абсурдным, если только попробуем стать на точку зрения «искусства для искусства». Нелепости начинаются уже с самого того момента, когда мы стараемся раскрыть эту формулу. Она или не значит ровно ничего, или значит, что в искусстве — главное дело «красота» и притом красота «абсолютная», «самодовлеющая». В таком случае, нам пришлось бы определять, что такое «абсолютная и самодовлеющая красота» и, рассуждая последовательно, или признать, что имеются «правила» и «законы» прекрасного «самого по себе» и что, следовательно, задача художника — следовать этим правилам, — например, правилам древнегреческой скульптуры V в. и никаким другим, или — отрицать их и тогда прийти и к отрицанию всякой возможности эстетических оценок и согласиться с тем, что «прекрасное» есть дело личного вкуса. Но тогда невозможно даже понять, что такое искусство и где его границы. Искусство всегда было средством выражения духовной деятельности и, следовательно, только в качестве такового оно и может быть изучаемо и оцениваемо. Прекрасно то, что *выразительно*. Поэтому понять произведение искусства, значит понять, *что* оно собою выражает. Если Лермонтов явился у нас создателем новой поэзии, то это потому, что он принес с собою какое-то новое мироощущение, какой-то новый внутренний опыт, как-то по-своему понял и по-своему разрешил трагедию жизни. Это подтверждается сделанными выше наблюдениями. Мы видели совпадения ритмических исканий Лермонтова и Баратынского. А ведь Баратынский — истинный предтеча нового направления в русской поэзии, направления, которое можно назвать «религиозно-философским» и которое связывается с именами Лермонтова и Блока. «Последняя смерть»

Баратынского — по глубине историко-философского раздумья, по тону пророческого «видения», по стилю, наконец (в особенности начало: «Есть бытие, но именем каким его назвать: ни сон оно, ни бденье...»), поразительно напоминает Лермонтова: «На что вы, дни...»¹⁹, кажется прямо-таки перенесенным из стихотворений Блока в издания сочинений Баратынского. Но Баратынский был именно только предтеча. Поэт громадной силы, он был, однако, лишен гениальности. Он был весь во власти пушкинского ямба. Он лишь прозревал новый поэтический путь (т. е. новый ритм). Но вступил на него все же не он, а Лермонтов.

Искание нового ритма составляет главный признак перелома в развитии поэзии, ибо ритм — душа поэзии. С этой точки зрения весьма показательно то, что разрыв Лермонтова со столь, казалось бы, легким и удобным, столь богато разработанным у нас четырехстопным ямбом знаменует собою уже начало его поэтической деятельности. И лишь тогда, когда он вполне овладел собою, когда он стал полным хозяином своего вдохновения, он получил возможность без инстинктивного страха потерять «свое лицо», очевидно направляющего поэтов в выборе форм, вновь обратиться к классическому русскому стиху и дать в нем такие резко отмеченные печатью его индивидуальности стихотворения, как: «Гляжу на будущность с боязнью...», «Она поет...»; «Казбеку» («Спешу на Север издалика...»²⁰); «Я не хочу, чтоб свет узнал...»; «Журналист, читатель и писатель»; «Валерик»; — и даже написать «Онегина размером» целую — превосходную — поэму²¹. И все-таки не этот метр является его метром. «Казначейша», которую мы только что упомянули, не в счет. Это — явная «стилизация», привлекательность которой состоит именно в том, что здесь поэт сознательно и намеренно лишь мгновениями позволяет читателю заглянуть в его лицо, закрытое чужой маской. Лирических стихотворений, написанных классическим ямбом, — немного. Остается «Демон», — из всего того хорошего, что написано Лермонтовым, самое слабое произведение, без единства, без *своего стиля*, смесь Лермонтова с Байроном. Говоря же вообще, через всю поэтическую деятельность Лермонтова борьба с ямбом проходит как основная черта. То он видоизменяет его, отбрасывая женские рифмы, то старается его разнообразить, чередуя четырехстопные колов'ы²² с двухстопными («Любовь мертвеца»); бросается к пятистопному ямбу, — и опять-таки всего чаще без женских рифм, наконец, переходит к трехдольным метрам. И если на чем-нибудь и можно проследить поэтический рост Лермонтова, то это именно на его метрике. Общая линия развития намечается

с полной ясностью: сперва преобладает навеянный Байроном ямб без женских рифм, затем — в «собственно лирике» (следуя ходячему словоупотреблению) получают перевес трехдольные размеры. Для тяготения к ним Лермонтова показательно одно из лучших его стихотворений, одно из таких, в которых духовный облик поэта отражен с наибольшей ясностью. Это — «Выхожу один я на дорогу...».

По размеру это — пятистопный хорей. Но, чтобы заметить это, требуется внимание. Начало большинства стихов заставляет всякий раз ожидать нечто другое, а именно анапест: «Выхожу...», «Сквозь туман...», «И звезда...», «В небесах...» и т. д. Иллюзия поддерживается и замыкающими стихи с мужскими рифмами словами: «говорит», «голубом», «и заснуть».

Трудно представить себе большие противоположности, нежели лермонтовский ямб без женских рифм и его же трехдольный метр. Его ямб — весь напряжение, непомерные усилия, судорога, метание, или же какое-то мучительное ворочанье большого, усталого, тяжелого тела:

Холодной буквой трудно объяснить
 Боренье дум. Нет звуков у людей
 Довольно сильных, чтоб изобразить
 Желание блаженства. Пыл страстей
 Возвышенных я чувствую, но слов
 Не нахожу; и в этот миг готов
 Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
 Хоть тень их перелить в чужую грудь.

Вот одна из наиболее характерных строф из «Моя душа...»²³. Эти стихи было бы гораздо правильнее разделить на строки по отдельным фразам, учитывая захождения, которые, давая всюду стих в стихе, таким образом сводят главную ритмическую функцию рифмы — отмечать и замыкать собою колов'ы — на нет: получаются непомерно длинные, с трудом охватываемые сознанием как ритмические единицы, но все же ритмические, предложения. Отсюда страшная, так угнетающе действующая, оцепенелость этого ритма. Одна за другою тянутся, тянутся, все более и более вытягиваясь, медленные, тяжелые, тяжело построенные фразы; а рифмующие ямбы, не определяя собою метрических единиц, однако, поддерживают однообразную мерность движения, усугубляя при этом монотонность его. Все те средства, которые предназначены, чтобы расчленишь, разнообразить, подстрекнуть ритм, внести в него стройность, четкость, легкость, — рифмы, цезуры, антагонизмы

слов и стоп, — здесь как бы нарочно выполняют противоположные функции: затруднить движение, замедлить его, сделать восприятие его утомительным, мучительным. Это оттого, что здесь есть основной антагонизм — ритма и аритмии, кроющейся в прозаическом, слишком раздумчивом построении фразы. И именно в этом антагонизме двух начал, двух стихий, — поэзии и прозы — коренится своя, особая, красота, красота скованной, рвущейся на свободу силы.

Иной характер носит его четырехстопный ямб, нашедший свое наисовершеннейшее выражение в «Мцыри». Здесь «восходящее», рвущееся ввысь, порывистое движение ямба усиленно подчеркнуто при помощи разнообразнейших средств. Это, во-первых, — частое употребление слов-стоп: теперь / один / старик / седой: тогда / пришел / к нему / чернец; душой / дитя / — судьбой / монах, и т. д. В этих примерах целые колов'ы состоят из таких стоп. Еще чаще из них составлены отдельные полустихия (перед цезурой или после нее): отчиз / ну, дом, // друзей, родных; в уще / лье том // бежал / поток и т. д. Это, во-вторых, частое употребление цезуры после второй стопы. Наконец, это — ухищрения инструментовки, повышающие ритмическую *valeur*** отдельных акцентов: «порой в ущелии шакал кричал и плакал, как дитя»; «прижать с тоской к груди другой»; «и *грыз сырую грудь* земли»; «обнявшись будто две сестры — струи Арагвы и Куры»; «я б *вырвал* слабый мой язык»; «тебе *постыл*; ты *слаб*, ты *сед*»; «ты *жил*, я также мог бы *жить*» и т. д. Или — скрытые рифмы: «проснулся день и хоровод *светил* напутственных исчез в его лучах. Туманный лес *заговорил*». Той же цели служит частое употребление односложных ударных слов.

Доминирующее впечатление — снова впечатление какой-то, так сказать, «первосилы», клокочущей, бурлящей стихии, но стихии, прорвавшей запруду, освобожденной, получившей возможность устремиться, куда хочет.

Трехдольный метр вводит нас в царство полной, невозмутимой, возвышенной, отвлеченной — потому что не базирующейся, как ямб, непосредственно на естественных психофизических основах ритма — гармонии. Он не требует никаких поддержек, он легко обходится без рифм («Слышу ли голос твой...», отчасти «Воздушный корабль»); и он, покоясь на главных акцентах, всегда верен себе, всегда одинаков и разнообразится только антагонизмом слов и стоп. В нем есть нечто математическое, общеобязательное, морально-принудительное, над-индивидуальное, какое-то непостижимое,

* Стройность (фр.). — *Сост.*

высшее спокойствие, что-то свыше покоряющее нас, что-то говорящее не о темной основе жизни, но об освобождении от нее. Сознаю всю неопределенность и иррациональность этих формулировок; но ритм, будучи началом иррациональным, не поддается точным определениям. В конце концов, может быть, Гундольф²⁴ прав, отказываясь вовсе от попытки выразить в понятиях особенности ритмики стихотворений Гете. Ритм надо почувствовать.

Так, своими колебаниями между двух ритмических полюсов Лермонтов задает нам загадку, от решения которой будет зависеть понимание всего его творчества.

* * *

Страхов, если не ошибаюсь, первый подметил некоторые черты лермонтовской поэзии, выступающие особенно выпукло при сравнении ее с поэзией Пушкина (на такой параллели и построена у него его характеристика Лермонтова): это преувеличенность его образов и схематизм их сочетаний²⁵. Для первого Страхов приводил в пример «Когда волнуется желтеющая нива...». Как много «красот» требовал Лермонтов от Природы для того, чтобы она воздействовала на его душу! Насколько умереннее и скромнее был Пушкин! И насколько правдивее и объективнее: Пушкин — это другой пример Страхова — сумел описать Петербург во всем его великолепии, не украшая его, однако, венецианскими дворцами, купающими широкие ступени своих гранитных крылец в пене вод («Сказка для детей», строфа 11), с чугунными балконами, которые «гордились дивною резьбой» (там же, стр. 13). Пушкин просто сказал: твоих оград узор чугунный. В качестве доказательства второго своего положения Страхов проводит параллель между двумя «клятвами»: в «Демоне» (Клянусь я *первым* днем творенья, клянусь его *последним* днем и т. д.) и в «Подражания Корану»: «Клянусь четой и нечетой, клянусь мечом и правой битвой...» Насколько у Пушкина все свободнее, неожиданнее, смелее! Страхов делал отсюда заключение о поэтическом превосходстве Пушкина над Лермонтовым, заключение вряд ли законное, ибо оно основано на предпосылке, что всех поэтов можно мерить одной меркой. Надо было бы предварительно еще доказать, что Лермонтов преследовал те же художественные задачи, что и Пушкин.

Но факты Страхов констатировал верно. Его наблюдения чрезвычайно плодотворны, и для нашей цели нам остается лишь их пополнить.

Для начала — еще одно сопоставление, которого не сделал Страхов: «Цветок» и «Ветка Палестины». Нет сомнения, что она навеяна пушкинским стихотворением: она совпадает с ним и по размеру, и по ритму, и по теме. У Пушкина вид цветка наполняет душу поэта мечтой странной, и он сразу бросает один за другим несколько нахлынувших в его ум вопросов; сразу, невольно для самого поэта, он намечает возможность поэтической темы, пробегает ее до конца и отходит. У Лермонтова «Ветке» задаются исчерпывающие тему вопросы, следующие в безупречном логическом порядке. Это — допрос по пунктам в порядке постепенного нисхождения от общего к частному, от необходимого к возможному и случайному; строго выдержан принцип дихотомии — или *A*, или *B*: где росла, — на холмах или в долине; что делали бедные сыны Солима: пели песню или шептали молитву... И, чтобы выдержать схему, в завершение:

Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

Такое построение можно считать типическим для Лермонтова. Его самые вдохновенные произведения построены всегда по какой-нибудь строгой логической схеме. Если сказано *A*, должно быть сказано и *B*, если поставлен один вопрос, должен быть поставлен и другой, и третий, пока все возможности не исчерпаны, и на все поставленные вопросы должны быть даны ответы. Мысль должна развиваться в порядке; сначала общее положение, затем — выводимые из него частности (см. характерное в этом отношении стихотворение: «Нет, не тебя так пылко я люблю...»). Есть что-то средневековое, что-то напоминающее Данте, в этом пристрастии Лермонтова к логическому схематизму.

«... Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» А в следующей строфе ответы: «Увы! Он счастья не ищет, и не от счастья бежит»*. Или: «Любить? Но кого же?..» И сейчас вслед за тем, от идеи экспансии он обращается к противоположной — самососредоточения: «В себя ли заглянешь» и т. д..

Если он что-либо утверждает, то ведет аргументацию по пунктам, все аккуратно обосновывая: «Ты жалок потому, что вера, слава, гений»²⁶ и т. д. ... Ср. аргументацию Шат-Горы в «Споре». «Чинара», отказывая в его мольбе «дубовому листочку», отвечает

* Ср.: «Что же мне так больно и так трудно?..» И ответы в порядке на вопросы: «Но не жду от жизни ничего я» и т. д.

по порядку на все его доводы, словно кладет мотивированную резолюцию на прошение.

В качестве образцов наиболее выдержанного построения по определенной логической схеме можно привести: «Как мальчик кудрявый реза...»²⁷ и «На светские цепи...»²⁸. Очевидно «логизм» был глубоко заложен в его духе, потому что как раз такие произведения (см. еще «Спор», «Дубовый листок», «Когда волнуется желтеющая нива...») принадлежат к его величайшим поэтическим достижениям.

Логические схемы, употребляемые Лермонтовым, можно было бы свести к нескольким типам (напр., тип: *если* или *когда* — *то* или *тогда* — и т. д.: «Когда волнуется желтеющая нива...»; «Когда зари румяный полусвет...»; «Когда одни воспомяненья...»; «Слышу ли голос твой...» и т. д.), но такая работа вряд ли дала бы сколько-нибудь ценные для нас результаты.

Такова сила поэтического таланта Лермонтова, что из этого, казалось бы, антипоэтического способа творить он извлекает иногда самые поразительные поэтические эффекты. Так в «Споре» он дает описание войска, в канцелярском порядке перечисляя роды оружия и боевые единицы, деля полки на батальоны*; но пользуется этим приемом для создания впечатления постепенно приближающейся и становящейся все отчетливее и все в больших подробностях видимой, стройной массы людей.

В соответствии с этой чертой находится и построение его речи: такой же схематизм, пристрастие к дихотомиям, к антитезам, к парным сочетаниям идей и образов — «с свинцом в груди и с жаждой мести»; «пустое *сердце* бьется ровно, в руке не дрогнет пистолет»; «*молодость* светлую, *старость* покойную»; «в *утро* ли шумное, в *ночь* ли безгласную»; «гляжу на *будущность* с боязнью, гляжу на *прошлое* с тоской»; «как я любил, за что страдал, тому судья лишь Бог да совесть»; иногда — чисто внешне, лишь бы была выдержана схема: «укор невежд, укор *людей*» — и к контрастирующим, и тем взаимно усиливающимся образам и определениям: «и *железная* лопата в *каменную* грудь»; «но *Юга родного* на ней сохранились приметы среди *ледяного*, среди *беспощадного* света»; «*растаться* казалось нам трудно, но *встретиться* было б трудней»; «не слышно на нем капитана, не видно матросов на нем»; «и *гордый ропот* человека твой *гордый мир* не возмутит» и т. д. В стихотворении «Как небеса

* Ничто ни забыто; есть и пехота, и кавалерия («уланы») и артиллерия, и «командный состав». И какая точность: «Впереди несут знамены, в барабаны бьют».

твой взор блистает...» — прием сочетания образов и идей попарно проходит со строгой последовательностью через все стихотворение.

Эти антитезы, контрастирующие сочетания слов, эта игра понятий усиливается, подчеркивается, оттеняется синтаксическими ухищрениями, «мелодическими» параллелизмами или инверсиями: «задумчивый грузин на месть тебя ковал, на грозный бой точил черкес свободный»²⁹; все стихотворение — «Слышу ли голос твой...»; «Она поет — и звуки тают...»; «Глядит — и небеса играют...». Особенно интересно построение «Соседа». Здесь сосредоточены все типичные лермонтовские приемы: и его период — «когда — тогда» — и игра логических контрастов — «стеной теперь, а после тайной», и мелодические эффекты — «умирая — посылает»; «мечтая, стоя — засыпает»; «чело склонив — я слушаю», и игра обращенными сравнениями: слезы как звуки, звуки как слезы. В стихотворении, посвященном Соломирской («Над бездной адскою блуждая...»), все три строфы построены синтаксически совершенно одинаково.

Поэзия Лермонтова насыщена элементом, почитаемым принадлежностью прозы, — интеллектуализмом. Это — поэзия человека, которому мало чувствовать, созерцать, переживать, который желает понимать, объяснять, определять: «каждый час страданья или радости для нас становится *понятен* и себе *отчет* мы можем *дать* в своей судьбе»; «и *понять* я не могу, *что значит* отдыхать»; «я к состоянью этому привык, но *ясно выразить* его б не мог»; «и кто его источник *объяснит*»; «я не могу любовь *определить*» (все из «Моя душа...»). От людей по отношению к себе он требует прежде всего понимания; он страдает «от желаний, непонятных умам посредственных людей»; «не могли понять его печали»; «моей души не понял мир»; «кто толпе мои расскажет думы». Свое творчество он понимает как деятельность *ума*: «мой ум не много совершит»; ср. то, что он говорит об ангелах: «их светлый *ум* безвестной цели не искал, не знал пристрастия к *вещам*». Любовь для него — прояснение ума: «я любим... Мой ум светлей отныне стал» («Азраил»). Его словарь изобилует философскими терминами, «научными» словами и выражениями: «строгие законы судьбы»; «находить корень мук в самом себе»; «так лишь в разбитом сердце может страсть иметь неограниченную власть»; «я предузнал мой жребий»; «но ум границам подчинился»; «исчезли средства прокормленья»; «поставлен веры теплым чувством блестел кумир»; правда, что эти характерные неловкости находятся все лишь в ранних вещах. Равным образом, к раннему же периоду относится другая черта, свидетельствующая о том же: употребление «отвлеченного» среднего рода прилагательных в смысле

существительных: «моя душа... чудесного искала»; «лишь в человеке встретиться могло чудесное с порочным»; «грядущее тревожит жизнь мою»; «я... хотел неизмеримое измерить, любви безбрежной *дать предел*»; «я все мгновенное любил»; «что во власти у нас, то приятнее нам, хоть мы ищем другого порой»; «страшна в настоящем бывает в душе грядущего темная даль»; «смело верь тому, что вечно, безначально, бесконечно»; «что прошло и вновь настанет»...* Также употребление вместо существительного *infinitiv'a*: «прощать святое право страданьем куплено тобой»; — и, наконец, пристрастие к «бальмонтовским» словам на — ость:

О надеждах и муках былых вспоминать
 В нас тайная склонность кипит;
 Нас тревожит неверность надежды земной,
 А краткость печали смешит³⁰.

(Лермонтов, впрочем, не придумывает, подобно Бальмонту таких слов, а пользуется лишь уже готовыми).

Чертой постоянной, характерной и для самых зрелых его вещей, является частое употребление *genit. object*, или *possessivi*, — признак стремления к точному мышлению и — если верить Baldensperger'у³¹ — пессимистического настроения (признаюсь, что мне связь между этой чертой и пессимизмом неясна, да и «пессимизм» — понятие растяжимое и требующее более близких определений и ограничений в каждом частном случае): «звуки рая»; «песни старины»; «волнения души»; «земля чужих полей»; «крик последнего недуга»; «жемчужина страданья, волна морей»; «влага страсти»; «ропот любви»; «всеведение пророка»; «венцы вниманья и терния клевет»; «риза могущества и славы»; «любви и правды чистые ученья». В некоторых — и именно в лучших — вещах такими формами полны целые ряды стихов:

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

* Впрочем, черта эта встречается у него и позже: «все, все великое, священное земли с насмешкой глупою ребяческих сомнений, тобой растоптано в пыли».

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла...³²

И прах наш с строгостью судьи и гражданина
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына...³³

Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи...³⁴

Былая знать минувшего двора,
Забывших дел померкшие герои!³⁵

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья...³⁶

Некоторые вещи дают эти примеры в таком количестве, что их пришлось бы цитировать целиком: «Первое Января 1840 г.», «Щербатовой», «Благодарность». Подчас эти *genitiva* звучат совсем «антично»: надежд обманутых укор и вашей жалости позор («Мцыри»). Иногда их накопление делает построение тяжелым и затруднительным для понимания: «А вы, надменные потомки Известной подлостью прославленных отцов, Пятою рабскою поправшие обломки Игрою счастья обиженных родов!..»³⁷ «Ее душа была из тех, Которых жизнь одно мгновенье Невыносимого мученья, Недосыгаемых утех...» («Демон»).

Стихи Лермонтова изобилуют абстрактными выражениями: «полный гордого доверия покой»; «ее полей холодное молчанье, ее лесов дремучих колыханье»; «и повесть горьких мук моих не призовет... вниманье скорбное ничье...»; «и было все на небесах светло и тихо» (ср.: «в небесах торжественно и чудно»); другой сказал бы: небеса были светлы и тихи. «Со всех сторон дышала сладость бытия... И миллионом черных глаз смотрела ночи темнота сквозь ветви каждого куста». Если, как предполагают, Лермонтов заимствовал это у Тютчева («ночь темная, как зверь стокий, глядит из каждого куста»)³⁸, то заимствовал творчески. Тютчев персонифицирует феномены, Лермонтов — отвлекаемые от них их признаки. Качества, свойства, особенности вещей выступают для него на первый план: «и мрак очей был так

глубок... что думы пылкие мои смутились...»; «я видел прелесть бестелесных» — и т. под.

Эта отвлеченность лермонтовского *языка*, отвлеченность лермонтовского *мышления* стоят в несомненной связи с особенностями его миро- и самоощущения.

Все поэты, всюду и всегда, добиваются выразительности, сравнивая абстрактное с конкретным, далекое с близким, неопределенное с определенным, внутреннее с внешним. Лермонтов поступает противоположным образом. Он материальное уподобляет духовному, индивидуальное — общему, близкое — отдаленному; яркое, отчетливо воспринимаемое — тому, что узнается лишь по намекам, о чем приходится догадываться. Вот образчики его сравнений: «блестит огонь трепещущих лампад, как мысль в уме, подавленном тоской»; «пещера есть одна — жилище змей — хладна, темна, как ум, обманутый мечтами»; «она была прекрасна, как мечта ребенка под светилом южных стран»; «взгляни на этот лик: искусством он небрежно на холсте изображен, как отголосок мысли неземной»; «горные хребты, причудливые, как мечты» (дважды — в «Измаил-Бее» и в «Мцыри»), «я видел деву: как последний сон души, на небо призванной, она сидела...»; «они (смертные останки поэта) остались хладны... как презренье»; «...далекий звук, как благодарность в злой душе, порой раздастся и умрет...»; «свеча горит... и блеск ее с лучом луны... мешается, играет, как любви огонь живой с презрением в крови»; «я видел: в недалекий лес спешил с своею ношей он и, наконец, совсем исчез, как перед утром лживый сон»; «кидала ночь свой лживый полусвет, румяный запад о новою денницей сливались, как привет свидания с молением разлуки»; «спокоен твой лазурный взор, как воспоминание о нем, как дальний, отзыв дальних гор, твой голос нравится во всем». Он хочет передать впечатление красоты мертвого лица Тамары: «И были все ее черты Исполнены той красоты, Как мрамор, чуждой выраженья, Лишенной чувства и ума, Таинственной, как смерть сама». Получается какой-то порочный круг.

В мире, открытом нашим чувствам, он с трудом ориентируется, как будто слабо воспринимает, как будто плохо видит и слышит. Когда он пробует писать, как все, выходит вот что: красивые граниты, высокая грудь, белые руки, черные очи, жестокая буря, высокая чинара, огромный Казбек; и это — не только в детских вещах: последние три примера взяты из шедевров зрелой поры. Зато он, как дома, в мире отзвуков, отблесков, теней, призраков, которые создает воображение в полусвете зари, в тумане;

в его символике важную роль играют такие выражения, как: тень следов, тени чувств, тени облаков, отголосок рая, — и слова «туман», «облака» и т. под. попадают у него на каждом шагу. Чтобы конкретные вещи остановили его внимание, они должны быть грандиозны, ослепительны; отсюда, по-видимому, его преувеличения, отмеченные Страховым; зато он видит такие вещи, которых до него, кажется, никто не видал: он видит, как волны «баюкают тень береговой скалы»; он видит, как «облака, одетые туманом, обнявшись, свившись, будто куча змей, беспечно дремлют на скале своей», и усматривает между качествами и вещами такие связи, каких до него никогда, никто не усматривал: «я... люблю, Люблю мечты моей создание С глазами, полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье»³⁹. То, что у всякого другого было бы признаком слабости, бездарности, неумелости, у Лермонтова с неотразимой убедительностью, присущей Прекрасному, свидетельствует о силе, о гениальности, об исключительности поэтической натуре.

Дело не в слабости воззрительной способности, не в недостатке поэтической одаренности, или вкуса, — а в чем-то другом, в особенностях мироощущения, которые можно было бы представить себе, допустив на минуту, что не некоторые излюбленные лермонтовские метафоры имеют буквальный смысл. Это именно те, которые относятся к его *точке зрения* на мир. Лермонтов производит впечатление существа, которое бы глядело на землю с какой-то буквально «междупланетной точки зрения», — так, как глядит на нее его Демон, или он сам в юношеском «Сне» и в «Ночи II»: «Кой-где во тьме вертелись и мелькали Светящиеся точки, И между них земля вертелась наша. На ней, спокойствием объята тихим, Уснуло все, и я один лишь не спал...» Он как бы способен занимать положение, эксцентрическое по отношению к миру и к самому себе. В «Ночи I» он видит себя самого в гробу, созерцает со стороны разложение собственного тепла.

Нет ничего легче, как подыскать к этим произведениям параллели из Байрона. И не было бы ничего поверхностнее и ошибочнее, как успокоиться на этом указании «источника». Темы, затронутые Лермонтовым в первом «Сне» и в «Ночах», занимали его всю его жизнь и им посвящены его гениальнейшие вещи. Кроме того, не надо забывать, что Лермонтов ведь действительно был *пророк*, что такие вещи, как предсказание о России («Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет...»⁴⁰) и «Сон» («В полдневный жар...») свидетельствует о подлинном даре ясновидения, «второго

зрения». Лермонтов обладал несомненной способностью видеть то, что скрыто от взоров обыкновенных людей. Но *что* именно и *как* он видел? Кто занимался вопросами мистики, знает, что мистический опыт, как об этом, независимо друг от друга, сообщают все, переживавшие его, такого рода, что передать его невозможно. Все мистики, усиливавшиеся познакомиться других с сущностью своих экстазов, всегда намеренно прибегали к употреблению, символам, иносказаниям. И Лермонтов мучается сознанием бессилия выразить свои переживания, «рассказать толпе свои думы». Несоответствие между мыслью и словом тяготит более или менее всех великих поэтов: об этом — каждый по своему — говорят и Гете, и Шиллер, и Тютчев, и Блок. Один лишь Пушкин и в этом величайший и сильнейший из всех поэтов, потому что объективнейший, в том смысле, что он целиком и без остатка погружается в общую жизнь, без рефлексий, без воспоминания даже о «жизни частной», «жертвой» которой ощущает себя Тютчев, — один Пушкин в своей *божественной* наивности никогда на это не жалуется. Но Лермонтов жалуется особенным образом: не на слабость только и ограниченность словесных средств, не только на непреодолимость стены, воздвигаемой принципом индивидуации, как Шиллер и Тютчев, но на свойство самих своих переживаний, неподдающихся передаче. В «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...» Лермонтов высказал приблизительно то же, что высказывали и Тютчев и Шиллер; но в других местах мы находим у него иного рода мысли, те, которые впоследствии с таким совершенством разовьет Блок в своем «Художнике»⁴¹. Его переживания мимолетны, их нельзя зафиксировать; его «демон» ему «покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда»; та «чудная, тайная сила», которой «близость» он чувствует, дает себя знать лишь при условии *абсолютного* самососредоточения, лишь тому, «кто, *как в гробу*, в душе своей живет»; она постигается душою лишь совершенно непосредственно («...далекий путь, который измеряет жилец не взором, но душой»). Его мечты — «не ясны», его «образы» — лишены реальности в обыденном значении (это — «предметы мнимой злобы иль любви», которые не походят «на существ земных»).

Поэтому «передать красоту», его видений «на бумагу» трудно: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена»; и свой поэтический дар он ощущает как муку и как проклятие: «От страшной жажды песнопенья пускай, Творец, освобожусь». С другой же стороны в самом творчестве лежит освобождающая сила. Его «бред» преследует его, и только стихами он в состоянии от него

«отделаться»*. Грандиозная, яркая, богатая, разнообразная символика Байрона явилась ему на помощь: она послужила ему, как материал для оформления его собственной мечты. С *этой* точки зрения нет различия между Лермонтовым — учеником Байрона и Лермонтовым — самобытным поэтом: пользуется ли он словами и сюжетами, взятыми у Байрона, или же сочиняет «свои слова», — все равно: его *символы*, символизируют всегда одно и то же — свое, особенное, единственное, лермонтовское. Никогда он не брал у Байрона его *слов* в их *символическом* значении; и вряд ли он когда-либо, как следует, *понимал* Байрона.

Всю его недолгую жизнь его занимали, собственно говоря, две темы, те, которые конденсированы в «Ангеле» и в «Сне»: тема смерти и тема «другого мира». Все его произведения так или иначе группируются вокруг этих двух центров, где его внутренний мир отразился с наибольшей отчетливостью, простотой и наглядностью.

Лермонтов сам, с не оставляющей ничего желать определенностью, выразил особенности своей «ориентации» по отношению к миру в образе сокола, сидящего поздней порою на морской свале:

Хоть недалеко и блещат
ветрила бедных челноков, —
движенье дальних облаков
следят его прилежный взгляд⁴⁴.

Отсюда его манера сравниванья. У Лермонтова своя точка зрения и свои мерки. Среди нас он занимает положение дальнорюкого среди близоруких: он видит отдаленное отчетливее, нежели близкое, и «потустороннее» отчетливее, чем «посюстороннее»: «заиграл румянец на щеках, как радуга в вечерних облаках»; «раздвинул тучи месяц золотой, как херувим духов враждебных рой». На окружающее, близкое, видимое другими, он *слеп*; — и не случайно одно из самых значительных по своему символическому смыслу его стихотворений («Хомутовой») построено на теме *слепца* (поэта Козлова): «...он вас не зрел, но ваши речи, как отголосок юных дней, при первом звуке новой встречи его встревожили сильнее».

* «Сашка»⁴². Ср. «Толпе»⁴³:

Мои слова печальны, знаю,
Но смысла их вам не понять;
я их от сердца отрываю,
чтоб муки с ними оторвать.

Отдаляясь от этого, тесного для него («мир земной мне тесен») мира, возвышаясь над ним, он видит его в перспективе; ему открываются грандиозные видения смены эпох, исторических и космических («Спор», «Азраил»: «Все умирает, все проходит. Гляжу, за веком век уводит толпы народов и миров»); он прозревает путь к «неведомой земле» («на площади пустынной, как чудный путь к неведомой земле, лежала тень от колокольни длинной», «Сашка»); он ждет смерти, чтобы увидеть «новый мир» («но я без страха жду довременный конец: давно пора мне мир увидеть новый»), который он уже предвкушает в своем воображении («в уме своем я создал мир иной и образов иных существовань»). Там его родина, та родина, которую сквозь туман провидит Мцыри, о которой говорит ему «тайный голос»:

Вдали я видел сквозь туман
В снегах, горящих, как алмаз,
Седой, незыблемый Кавказ,
И было сердцу моему
Легко — не знаю почему.
Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил...

Окружающее имеет для него цену лишь образа и подобия иного мира («Нет, не тебя так пылко я люблю...»), этот мир — могила, тюрьма, где слышатся ему звуки, уносящие его вдаль («Сосед»). Голос, отголосок, отзвук о дальней родине — его любимый символ: голос соблазняет Тамару, и голос молодой грузинки залегает в мысль Мцыри и овладевает навсегда его душою:

Простая песня то была,
Но в мысль она мне залегла;
И мне, лишь сумрак настает,
Незримый дух ее поет.

И далее:

Быть может, он (Кавказ) с своих высот
Привет прощальный мне пришлет,
Пришлет с прохладным ветерком...
И близ меня перед концом
Родной опять раздастся звук!
И стану думать я, что друг,
Иль брат, склонившись надо мной,

Отер внимательной рукой
С лица кончины хладный пот,
И что в полголоса поет
Он мне про милую страну...

Эту тему «звуков с дальней родины», тему «Ангела», он разрабатывает несколько раз: в «Литвинке», в «Черкешенке», в «Сашке», в первом «Демоне» и т. д.

Путь к этой «далекой, святой земле» («Аул Бастунджи») лежит через смерть. Насколько мысль Лермонтова была занята идеей смерти, видно из поразительной «Смерти» 1830 г. — вариант к «Ночи I». Здесь процесс умирания и переход в другое состояние изображен с пластичностью настоящего откровения. «Смерть» и «Ночь I» построены на мотиве *сна о смерти*: поэт видит во сне самого себя умирающим и умершим. Тогда же создается и другой элемент позднейшего «Сна»: мотив сна во сне.

Ласкаемый цветущими мечтами,
Я тихо спал, и вдруг я пробудился,
И пробужденье тоже было сон...
(«Смерть»),—

Наконец, последний элемент: «она». В первоначальных произведениях этот мотив еще не получает того удивительного развития (*ее сон, о котором ему снится*), какое он приобрел в позднейшем «Сне»: в «Смерти» он только думает, узнает ли «она» о его кончине. И еще определеннее и ближе — в «Стансах» 1831 г.:

Юных лет святые обещанья
Прекратит судьба на месте том,
Где без дум, без вопля, без роптанья
Я усну давно желанным сном.
Так, *но если я не позабуду*
В этом сне любви печальный сон...

Лермонтов был в нашей поэзии первым подлинным представителем и выразителем мистической религиозности. Наша поэзия дала, начиная с Ломоносова, немало образцов искренней и глубокой религиозности, но это была религиозность в рамках церковности; или же это была религиозность в смысле рационалистического признания объективного существования «иного мира», или же, наконец,

в смысле тоски по этому миру, стремления прорваться в него, постигнуть его, прикоснуться к нему. Лермонтов был первым, у которого касание иного мира было не предметом стремлений, а *переживанием*, который в мистическом опыте посетил этот мир, который не просто *знал* о нем, но непосредственно ощутил его объективную реальность. Но своего мистического пути он не прошел до конца. Он знал, что рано умрет, он шел к смерти, но она и смущала его, и была страшна ему. И жизнь, от которой он стремился уйти, этот мир, сосредоточенный в «Ней», еще был дорог ему и не отпускал его.

Одна лишь дума в сердце опустелом —
 То мысль о ней... О! далеко она,
 И над моим недвижимым, бедным телом
 Не упадет слеза ее одна!..⁴⁵

Эти колебания на избранном мистическом пути составили *его* трагедию. Как истинный поэт, Лермонтов искал ее разрешения в поэзии. И ему *gab ein Gott zugesagen was erleidet**⁴⁶. То успокоение, которое он не мог обрести в мистическом опыте, он нашел в символическом воспроизведении этого опыта. Он не был бы великим поэтом, если бы это воспроизведение не было *ценнее* самого опыта: ценнее в том смысле, что в поэтическом воспроизведении, в этих поистине божественных стихах, сам опыт кажется совершенным и полным. Те звуки рая, «звуки небес», которые он силился воскресить в своей памяти и которые для него слишком часто заглушались скучными песнями земли, — эти звуки, для каждого, умеющего слушать, раздались в его стихах. Здесь мы вступаем в область, постороннюю науке. В абсолютно прекрасном есть нечто, непосредственно убедительное, аксиоматическое, и потому подлежащее не доказыванию, а только констатированию.

*Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
 Пред твоим образом, ярким сиянием,
 Не о спасении, не перед битвою
 Не с благодатностью иль покаянием;*

*Не за свою молю душу пустынную,
 За душу странника, в свете безродного,
 Но я вручить хочу деву невинную
 Теплою заступнице мира холодного.*

* Дал некий бог поведать, чем он страждет (*нем.*). — *Сост.*

Окружи счастьем счастья достойную
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную
Сердцу незлобному мир упования.

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Необыкновенная, неподражаемая, невоспроизводимая *мягкость*, нежность этих слов, полнота любви, изливающаяся из них, обусловлена изумительным соответствием смысла с подбором звуков, — обилием иотованных гласных и самых музыкальных сочетаний — *л* + гласный. То, что, напр<имер> у Батюшкова — только внешне красиво, подчас несколько вяло, слащаво, монотонно, здесь в буквальном смысле слова *очаровательно*, потому что гармонирует со смыслом и с настроением. Это — небесная гармония. Не менее изумителен ритм целого, — движение, почти безостановочное, с необыкновенно легкими, разнообразящими его, замираниями в первых стопах (*не о сна/сѣнии*); и начинает казаться, словно действительно слышишь молитвенные воздыхания ангелов и трепет их крыл. Так *подделывать*, так *сочинить* — невозможно.

И все же — это только иллюзии. Небожители не поют и не играют. Ритм и музыка — порождение нашего несовершенства и неполноты наших экстазов. Абсолютная гармония — это абсолютная тишина. Лермонтов приблизился в «Молитве» к пределу совершенства и гармонии, о котором только в состоянии грезить человек; если бы он перешагнул его, поэзия бы исчезла. Его «Молитва» — молитва страдающего, человеческого сердца. И не случайно здесь уже, в этой самой молитве он разбивает тот ритм, который, будь он выдержан с полной строгостью, дал бы уже, благодаря своей отвлеченной закономерности, впечатление прекращения всякого движения. Окружи́ / сча́стием / сча́стья дос/то́йную, — здесь уже нарушение правильности тонического стиха и переход к свободе стиха силлабического.

Так Лермонтов, великий поэт, потому что «плохой» мистик, доведя поэзию до пределов возможного в передаче потустороннего, отвлеченного, надземного, доведя ритм, движение во времени до предела совершенства в передаче вневременного, вечного, тем самым предопределил дальнейшую эволюцию русской поэзии, —

до ее возврата к исходной точке, от которой возможно идти далее лишь в двух направлениях: либо в сторону полного разложения поэзии, ее вытеснения прозой, либо в сторону открытия нового цикла, т. е. возврата к ямбу.

* * *

Попытаемся формулировать общие выводы. «Эволюция» и «творчество» не исключают друг друга. Рассматриваемые в отвлечении, явления русской поэзии слагаются в некоторый эволюционный ряд, т. е. смена их представляет собою известную закономерность в смысле последовательности раскрытия заложенных в духе и строе русского языка поэтических возможностей, причем процесс этого раскрытия завершается не ранее того, как все эти возможности оказываются исчерпанными. Но для самих поэтов не существовало никакой этого рода закономерности. Решая те или иные поэтические задачи, они подчинялись не потребности способствовать «поступательному ходу поэзии», а иной, — более благородной: найти подходящие символы для выражения работы своего духа. И если бы даже смену отраженных в величайших образцах русской поэзии мироощущений возможно было в свою очередь изобразить *post factum* в виде некоторого эволюционного ряда, то, во всяком случае, в получившемся при этом совпадении обоих рядов не было бы ничего, что бы свидетельствовало в пользу теории чистого эволюционизма, т. е. предначертанности и абсолютной закономерности развития русской поэзии. Развитие это шло «скачками», — и убедительнейшим доказательством этого является то, что поэтические новшества Лермонтова прошли незамеченными, почему и впоследствии его роль как обновителя русского поэтического языка была забыта.

До Пушкина Лермонтов вряд ли мог бы появиться. Но из этого не следует, что после Пушкина он обязательно *должен* был появиться. То, что русская поэзия проделала *известный определенный* круг развития, обусловлено духом и строем русской речи. То, что вообще она этот круг *проделала*, — есть *чудо*, каким является всякая индивидуальная жизнь.





Г. В. АДАМОВИЧ

Лермонтов

В духовном облике Лермонтова есть черта, которую трудно объяснить, но и невозможно отрицать, — это его противостояние Пушкину.

В детстве все мы спорили, кто из них «выше», поумнев, спорить перестали. Возникли другие влечения или пристрастия, да и отпала охота измерять то, что неизмеримо. Замечательно, однако, что и до сих пор в каждом русском сознании Лермонтов остается *вторым* русским поэтом, — и не то чтобы такое решение было внушено величиной таланта, не то чтобы мы продолжали настаивать на каких-нибудь иерархических принципах в литературе, — дело и проще, и сложнее: Лермонтов что-то добавляет к Пушкину, отвечает ему и разделяет с ним, как равный, власть над душами. Были у нас и другие гениальные стихотворцы, великие художники — Тютчев например. В последние десятилетия, со времен Владимира Соловьева, слава его выросла необычайно¹ и престиж его — особенно среди поэтов — стал высок исключительно. Случается даже иногда слышать мнение, что никто на русском языке таких стихов, как Тютчев, не писал, — и это почти правда. Почти — потому что рядом с ним все-таки стоит Пушкин. Это разные жанры мастерства, разные виды блеска и прелести. Пушкин чуть-чуть холоднее, Тютчев страстнее, расточительнее сердцем, но если говорить об «умении писать стихи», оба находятся на одном, не превзойденном у нас уровне. Отдельное, взятое вне всего остального текста, стихотворение Лермонтова при сравнении со стихотворениями пушкинскими или тютчевскими кажется просто беспомощным: все грубо, все преувеличенно подчеркнуто, везде риторика — словом, отдает Грушницким из «Княжны Мери». Правда, попадаются удивительные — как кто-то выразился, — «райские» строчки. Правда, стихи

40-го и 41-го годов порой и полностью превосходны. Но Жуковский морщился и над ними и по-своему был прав².

Однако все современники Пушкина входят в его «плеяду», а вот Лермонтова туда никак не втолкнешь. Он сам себе господин, сам себе голова: он врывается в пушкинскую эпоху как варвар и как наследник, как разрушитель и как продолжатель, — ему в ней тесно, и, может быть, не только в ней, в эпохе, тесно, а в самом том волшебном, ясном и хрупком мире, который Пушкиным был очерчен. Казалось, никто не был в силах отнять у Пушкина добрую половину его литературных подданных, Лермонтов это сделал сразу, неизвестно как, с титанической силой, и, продолжай Пушкин жить, он ничего бы не мог тут изменить.

По-видимому, в самые последние годы Лермонтов сознавал свое место в литературе и свое предназначение. Но в январе 1837 года он едва ли о чем-либо подобном отчетливо думал. Однако на смерть Пушкина ответил только он, притом так, что голос его прозвучал на всю страну, и молодой гусарский офицер был чуть ли не всеми признан пушкинским преемником. Другие промолчали. Лермонтов как бы сменил Пушкина «на посту», занял опустевший трон, ни у кого не спрашивая разрешения, никому не ведомый. И никто не посмел оспаривать его право на это.

С тех пор у нас два основных — не знаю, как выразиться точнее, — поэта, два полюса, два поэтических идеала: Пушкин и Лермонтов. Обыкновенно Лермонтова больше любят в молодости, Пушкина — в зрелости. Но это разделение поверхностное. Существуют люди, которым Лермонтов особенно дорог; есть другие, которые без Пушкина не могли бы жить, — вечный разлад, похожий на взаимное отталкивание прирожденных классиков и прирожденных романтиков. Классицизм ищет совершенства, романтизм ищет чуда. Что-то близкое к этому можно было бы сказать и о Пушкине и Лермонтове и по этому судить, как глубока между ними пропасть, как трудно было бы добиться их творческого примирения.

Думая о Лермонтове, читая его, мы порой упускаем из виду то, что надо бы помнить всегда: умер он 27 лет. Как бы рано ни началось развитие, в 27 лет человек еще почти мальчик. По нашим теперешним, здешним понятиям, поэт такого возраста даже еще не «молодой», а просто какой-то литературный приготовишка. Лермонтов в пятнадцать лет писал с важностью о «промчавшейся юности», но именно эта важность и доказывает, насколько он еще был зелен. Кстати, для характеристики лермонтовских представлений о возрасте любопытная цитата из «Княгини Лиговской»:

«Ей было двадцать пять лет. Она была в тех годах, когда еще во-лочиться за нею было не совестно, а влюбиться в нее стало трудно».

Двадцать пять лет! Что скажут на это наши барышни и дамы. Мы держим в руках «полное собрание сочинений» — и забываем, что это почти сплошь «проба пера», опыты, черновики, обещания — именно обещания, заставившие Белинского воскликнуть:

— О, это будет поэт с Ивана Великого!³

Надо признать, что с чисто эстетической точки зрения обещания меньше пушкинских. У Пушкина уже и в лицее чутье было непогрешимо, вкус безошибочен. Но Пушкин, скажу еще раз, искал совершенства — и, ничуть не замыкаясь в какой-либо «башне из слоновой кости», не боясь жизни, не отступая перед ней, стремился создать в ней свой особый мир, упорядоченный и просветленный. У Пушкина есть стих, звучащий, кстати, почти по-лермонтовски:

И от судеб защиты нет!⁴ —

стих, который он как будто старался всем своим творческим делом опровергнуть. Оттого его гибель и кажется в истории России чем-то столь ужасным, что действительно защиты «от судеб» не нашлось, и, после того как исчез человек, своим гением поддерживавший веру в нее, все уже стало разваливаться, катиться под гору. Пушкин держал Россию и выронил ее; не знаю, чем другим, каким другим образом можно бы объяснить или иллюстрировать чудесное и вместе с тем пронзительно-грустное впечатление, производимое «Онегиным», особенно заключительными его главами — этим величайшим, конечно, пушкинским созданием. Рядом с ободряющим, успокаивающим голосом Пушкина голос Лермонтова сразу звучит гневно, жестко, сурово:

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

Николай I получил эти стихи по почте с пометкой «призыв к революции»⁵. Он так и сам их оценил, в парадоксальной согласии с советскими истолкователями Лермонтова. Революция не революция, но призыв к мести и к открытой борьбе с какими-то темными силами — у Лермонтова, как и у Байрона, имевшими несколько неясных имен: «свет», «толпа», «они», — звучал тут явственно. Пушкинский «золотой сон» был кончен.

У Лермонтова поразительна в стихах интонация, поразителен звук, а вовсе не тот тончайший подбор слов, которыми пленяют Пушкин и Тютчев. В лучшем случае Лермонтов бывает остер в выборе выражений, хотя и почти всегда склоняется к внешним эффектам. Но источник его вдохновения так глубок, сила напева так могуча, что после его стихов трудно вспомнить другие, которые не померкли бы рядом. Стихи эти, бесспорно, хуже пушкинских по качеству, но они не менее их значительны своим общим смыслом — вот что все чувствуют, как бы Лермонтова ни оценивали. В стихах этих есть какой-то яд, от которого пушкинский поэтический мир вянет, какой-то яд, от которого он распадается, и если не свершения, то стремления лермонтовской поэзии тянутся дальше пушкинской. И в детски-волшебном «Ангеле», и в зрелом «Договоре» — один и тот же внутренний строй, ни у кого не заимствованный, ни в какой школе не найденный.

Пускай толпа клеймит презреньем
Наш неразгаданный союз...⁶

Как будто ничего необыкновенного. Пушкин, пожалуй, не сказал бы «клеймит презреньем», избегая метафор вообще, а тем более стертых. Но замечательно вот что: поэт нас не забавляет, не прельщает — он с нами говорит серьезно, печально, будто глядя прямо в глаза, дружески без заискивания, сдержанно без высокомерия, искренне без слезливости, — и это-то и потрясает, это и потрясло когда-то всю Россию, никогда ничего такого до Лермонтова не слышавшую. Пушкин остался богом, Лермонтов сделался другом, наедине с которым каждый становился чище и свободнее. Пресловутая его «злоба» мало кого обманывала.

* * *

Если чтение и понимание Лермонтова дело нелегкое, хоть и необыкновенно заманчивое, необыкновенно благодарное, то потому, что он носил «маску» и хотел казаться не тем, чем был. Для метафизика его стихи и проза — материал в своем роде единственный, но не будем в этой статье касаться подобных тем. Несомненно, что Лермонтов всегда чувствовал себя окруженным врагами и, обороняясь, опасаясь выдать свою слабость, упорствовал в выбранной позе. Случалось ему и «махать мечом картонным», после чего,

как бы в припадке раскаяния, он произносил слова настолько глубокие и простые, что над книгой невольно протираешь глаза: тот ли человек написал это? Кто привык представлять себе Лермонтова «байроненком» или доморощенным демоном, пусть вспомнит «Люблю отчизну я...» Стихи неровные, как неровно все у Лермонтова. Начато не без декламации. А к середине, в пейзаже, в напеве, в эпитетах — «дрожащие огни печальных деревень» и другое, — звучит что-то непостижимо русское, с предчувствием знаменитых тютчевских «бедных селений»⁷ и всего того, что в нашем искусстве по этой линии прошло. Как, когда, откуда гусарский офицер это взял? Как сочетал он это с «гордым мщением Творцу» и прочим пустозвонством? Бог его знает. Сдается только, что в доброй своей части «гордое мщение» было чем-то вроде тактического приема и что Лермонтов умер как раз тогда, когда донкихотствовать ему становилось скучно. Он искал своим силам иного применения, иного выражения.

В этом смысле необыкновенно ценен «Герой нашего времени». Что это, кстати, за чудо, этот «Герой»? Что за гениальная вещь! Ища какую-то справку, я раскрыл «Княжну Мери» и перечел повесть, казавшуюся мне все-таки чуть-чуть одеревенелой, слегка поблекшей, — перечел с изумлением, росшим с каждой страницей. О «Тамани» нечего говорить. «Тамань» стала в русской прозе образцом поэтической прелести: это ведь первый русский рассказ, в котором каждое слово пахнет морем, влагой, ночью, чем-то зеленым, южным, прохладным. Вспомним тоже, что до Лермонтова никто всего этого у нас не уловил. Но «Княжна Мери»? Тургенев поблек гораздо больше, весь Тургенев, со всеми своими идеальными девушками и лишними людьми. Печорин умен и душевно взросл, как никто. А вместе с тем какая безвкусица в его показном, наружном поведении, как он близок к своей карикатуре, Грушницкому, в нелепой интриге с бедной милой княжной! То, что писано для «райка», в представлении Лермонтова, наполненного насмешливыми недоброжелателями, почти простоудушно в желании ошеломить и напугать, а все другое так верно, так пронизательно и так чудесно сказано, что до Льва Толстого никому у нас и не снилось писать на такой высоте. (Конечно, Гоголь не в счет. Но Гоголь писатель фантастический, и насколько его реализм призрачен — именно при сопоставлении с истинным реалистом, Лермонтовым, и становится ясно.) Нельзя читать без волнения рассказ о дуэли Печорина, о его настроении перед поединком, который мог бы оказаться для него роковым; о его чувствах, о его поездке верхом,

на рассвете, к месту встречи; нельзя отделаться от впечатления, что Лермонтов рассказывает это о себе, заглядывая в будущее, оставляя нам какой-то незаменимый документ. От этих страниц мысль сама собой переносится к тому, о чем столько уже было сказано и что остается, однако, вечным предметом наших сожалений, упреков, догадок, раскаяний, сомнений: как же все так случилось, что ни *того*, ни *другого* в России не уберегли? Что внесли бы они — и тот и другой — в русскую сокровищницу, проживи они нормально долгую жизнь? Что было бы с русской литературой при их участии в ней во второй половине прошлого века? Кто смоем, может ли быть смыта их «праведная кровь»? Предмет для размышлений почти беспредметный, книга падает из рук, а когда принимаешься читать снова, понимаешь опять с новой силой, какое несчастье смерть того, кто ее писал.





Вяч. И. ИВАНОВ

Лермонтов

I

Лермонтов — единственный настоящий романтик среди великих русских писателей и поэтов прошлого века; этим он отличается от того, кого чтит «своим высшим солнцем и движущей силой»¹, от Пушкина, хотя всю жизнь и оставался его учеником не только в искусстве слагать стихи и мастерской пластике характеров своих повествований, но и в упорном преследовании высочайшей точности и простоты слога вообще и строгой наготы прозаического рассказа в частности; учеником он был гениальным и никогда только учеником, не дошедшим, однако, по крайней мере в лирических произведениях, до гармонии и совершенства творений учителя.

Пушкин, как казалось вначале, тоже примкнул к романтикам, но в действительности он никогда с романтизмом не отождествился, он, скорее, приспособился к новому модному течению, помогшему ему весьма кстати бежать от искусственных боскетов французского XVIII в. с его любезностями, остротами и художественными канонами, всем тем, что определяло первые литературные опыты молодого поэта. Да и искал он в произведениях иностранных новаторов прежде всего образцов новых форм, ритма, стиля, композиции и поэтической интонации, но отнюдь не новых путей жизни и мысли. У истинного романтика, коим был Лермонтов, все носило совсем иной характер. Погружаясь с юношеских лет в писания победившей школы, он узнавал в них, в силу некоего внутреннего предрасположения, свой собственный голос и нетерпеливо стремился сам выразить свои тайные терзания и невысказанные порывы.

II

Романтизм никогда не смог укорениться на русской почве. Исторические предпосылки, объясняющие его расцвет на Западе, не существовали на Востоке. Не было там прекрасных и смутных

воспоминаний о средневековье, мистически и любовно преображенном памятью, в которых родились первые мечты и томления романтиков. Аскетический дух строгого византийского благочестия наполнял священным ароматом ладана мир, где жил еще не возмужалый народ: всякое страстное душевное влечение подвергалось обряду духовного очищения, всякое непосредственное душевное побуждение подлежало суду послушания и смирения; даже в поступках героических можно было сомневаться, если не было основания причислить свершивших их к лику святых как мучеников Христовых. Так становилась русская душа, веками бросаемая от крайности к крайности, разорванная между небом и пядью земли, между непоколебимой верой и темным соблазном абсолютного мятежа. И до сей поры русская душа еще слишком мистична или слишком скептически, чтобы удовлетвориться «путем средним», столь же отдаленным от божественной реальности, как и от реальности человеческой. А именно таково положение романтизма: солнце на высоте растапливает его восковые крылья, и земля, от которой он отрекся, хоть и не сумел отречься от своей земной тяжести, требует их снова к себе.

Как примирить такое душевное расположение с чисто романтическим настроением нашего поэта? Разве у него не русская душа? Сам он, с семнадцати лет ведомый ясным предчувствием великого будущего, бурной жизни и ранней смерти, пишет:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой...

Он противопоставляет свою душу (именно душу, как в русском тексте, а не «бьющееся сердце»²) душе британского барда и видит, что они непохожи, как непохожи души обеих наций; его существенная соприродность своему народу — вот залог глубокой самобытности песен, которые он слагал. Но, подобно тому как тень, отбрасываемая предметом, позволяет нам почти осязаемо почувствовать его конкретность, это признание поэта, искреннее и глубокое, может быть истинным до конца, только если за ним последует Фаустово убеждение, достойное каждого настоящего романтика, о сожитии двух душ в одной груди³. Всю жизнь душа Лермонтова, раздвоенная и истерзанная, страстно искала, но никогда не достигала — гармонии, единства, цельности.

III

И все-таки он не обольщался, чувствуя внутреннюю связь со своим народом: об этом свидетельствует единодушный восторг, с которым были сразу приняты первые звуки его проникновенного, ему одному присущего голоса, то вибрирующего от сдержанной страсти, то холодного и презрительного, то нежного, ласкового, завораживающего; это мгновенное влюбленное признание утвердилось в течение времени, и слава поэта разрослась и окрепла, как могучий дуб. За сто лет, протекших со дня роковой дуэли, ей не повредили перемены в идеях века и эстетических оценках. Стихи его запечатлелись в памяти поколений, и до сих пор продолжается их таинственное чарование, как магическое чудо, как если бы они подчас смешивались с далеким пением духов.

Лермонтов не оставил после себя школы, потому что у него не было нового принципа поэтической формы, которому могли бы научиться слагатели стихов, не было у него и завета для восторженных и тщетно ищущих пути поэтов, стремящихся стать творцами или предвестниками нового мира. Но это не помешало главному протагонисту его прозаического шедевра, иронически названного «Героем нашего времени», пронзенному ледяным отчаянием Печорину, вновь воплотиться в образе — правда, сильнее рефлектирующего и страшного — Ставрогина⁴. Лермонтов вначале решил состязаться с поэтами, вдохновляемыми теми же романтическими идеалами, но вскоре остался один на один со своею мыслью и вызвал из глубин своего я мир странно и почти угрожающе отъединенный, как сумрачный замок посреди моря, и мир этот благодарная нация причислила к сокровищам своего духовного наследия.

IV

Его любовь к родине напряженна, строга, прозорлива. Сам он в своих меланхолических размышлениях называет ее «странной». Ему свойственно различать в основе каждой душевной привязанности катулловскую дихотомию: *odi et amo*⁵ (ненавижу и люблю). Никакой силе свыше, никакой власти он не подчинялся без долгого и упорного борения. В своих сердечных переживаниях на смену влюбленному мечтателю тотчас является беспощадный наблюдатель обнаженной и ничем не прикрашенной действительности; он наносит сам себе все новые раны после многих мучительных разочарований. «Странная» любовь к родине также полна противоречий, отражающих — и это их

положительная сторона — противоречивые порывы русского характера и русской судьбы. Лермонтов признается, что ему совершенно безразличны честь прежних сражений и недавних побед отчизны и «слава, купленная кровью»:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Дрожащие огни печальных деревень...

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топотом и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Лирические признания, правда, открывают многое, но не связывают и легко могут быть опровергнуты. Когда элегический тон поэту надоедает, он становится горячим ревнителем величия или даже экспансии империи. Образ жизни его также не соответствует его воззрениям. Безупречный армейский офицер, храбрый воин, он во всеуслышание говорит о своей ненависти к войне, но с наслаждением, с опьянением бросается в кровавые стычки и сражения кавказских походов. Он громко провозглашает свою любовь к свободе, но не желает связывать себя дружбой с вольномыслящими либералами. Он ненавидит крепостное право, которое позорит народ, презирает порабощение всех сословий под ярмом тупого полицейского деспотизма, он предсказывает «черный год» страшной революции, которая низвергнет царский трон⁶. Но он отнюдь не восхищен принципами 1789 года и холоден к левым гегельянцам. Он не скрывает своих симпатий к монархическому строю; он высоко ценит настоящее родовое дворянство, не порабощенное, не порабощающее; он поддерживает славянофилов в их критике Запада. В области религии этот мятежник иной раз находит слова, выражающие горячие и умиленные порывы к Богу в традиционных формах православного благочестия.

Замкнувшийся в себе, разочарованный, отрицатель всех норм — из презрения к своему окружению и ненависти к временам упадка, в которых ему приходится жить, — он громко сожалеет об оторванности современного поэта от толпы и сравнивает его с дамасским кинжалом, хранящим «таинственный закал», испытанным в рукопашной битве, но давно уже ставшим «бесславным и безвредным»,

ценимым лишь за работу ювелира, украсившего его рукоять и ножны. Лишенный мужественности изнеженным и выродившимся веком, обесценившим его предназначение, приспособившись к веяниям времени, поэт проиграл свое первородство и отрекся от своего первообраза поэта-пророка, чьи песни, «как Божий дух», в былые дни заставляли содрогаться толпы, аэда, чей голос был нужен древней общине, «как чаша для пиров, как фимиам в часы молитвы... как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных».

Таковы были идеальные узы, связывающие с народом поэта, не без основания называвшего себя «изгнанником», узы тончайшие, сотканые из ностальгии и скорби о чем-то непоправимо утраченном, таковы были голоса, призывающие его, но недостаточно мощные, чтобы побороть чары одиночества, в котором пробуждалась, подымалась и взлетала другая душа его, непокоренная, душа без отчизны и без кормила, не связанная более ни с какой реальностью этого мира, неудержимая, как бури над снежными вершинами Кавказа, неприкаянная душа, парящая между небом и землей, как демон, и, как он, погруженная в созерцание своих бездн.

V

Духовное отъединение, питаемое двойной обидой: тайной — на Бога, открытой — на человеческое стадо, во имя высшего достоинства Человека, униженного Божественным гневом и преданного тварью, — в этом замкнутом круге бился пленник собственной безумной гордости.

Откуда такое страшное мировоззрение? В нем выявлена рефлексия поэта над обуявшими его чувствами, выраженная в образах, навеянных древними, но еще живыми мифами манихейских апокрифов. Рефлексия эта — прямое последствие психологического переживания, истолковать которое до конца мы никогда не сможем. За высокими и напыщенными словами о мировой скорби таилась — замурованная в глубинах бессознательного я — какая-то просто человеческая обида, незажившая рана, нанесенная самолюбью, оскорбление неотмщенное, вынужденное отречение; возможно, как это ни парадоксально, что титаническая гордыня была не чем иным, как подсознательным недоверием к себе, против которого поэт неустанно, но тщетно боролся. Как бы то ни было, люциферический соблазн (ибо так называл его поэт, признавая себя соблазненным⁷) бросил тень на жизнь его еще до того, как его разум научился пользоваться всеми тонкостями диалектики. Темное

внутреннее волнение, тоска души, отягощенной и бунтующей, опередила все литературные влияния: прежде чем юноша прочел «Кайна», он уже имел на устах готовое «да» на все вызывающие софизмы байроновских мятежников.

VI

Своевольный, всепоглощающий порыв души, замкнутой в своем одиночестве, расторгнуть узы, связывающие ее с другими людьми, русской психологии не свойственен, если он не следствие окончательной и безнадежной потери веры. Народная фантазия воплощает такое душевное состояние в образе сказочного царя, который «ни Бога не боялся, ни людей не стыдился». То же изображает и Достоевский в «Преступлении и наказании», внимая голосу народа, убежденного в том, что тот, кто отошел от христианской общины, гонимый нечистой совестью, отошел и от Бога. Описанный в романе честолюбивый нигилист-отрицатель — представитель того безусловного мятежа, который является отрицательным полюсом религиозного рвения его нации. Но не таков наш надменный романтик, восстающий, как бунтующий вассал, против небесного Царя, коего он признает и коему он бросает вызов.

Такое чрезвычайное утверждение самостоятельного *я* — явление векового индивидуализма Запада: в XIX в., несмотря на славу Байрона, он уже казался устарелым. Владимир Соловьев ошибался, пытаясь усмотреть его родство с постулатом Сверхчеловека⁸, построенным Фридрихом Ницше на предпосылках биологической эволюции, видимой через экстатическое безумие атеиста Кириллова, героя «Бесов», весьма существенного для уяснения смысла романа: если нет больше Бога — утверждает он, — человек сам должен стать богом. Обе концепции противоречивы: одна направлена в будущее, где восходящая линия развития *homo sapiens* неминуемо приведет его к вожделенной вершине: другая — духовная, обращена в прошлое и ищет восстановить в первоначальном достоинстве павшего полубога, человека. Ибо, как бы ни были значительны ошибки человеческой гордости, неоспоримая заслуга поэта в том, что в эпоху позитивизма он стал одним из самых убежденных защитников онтологической ценности человеческой личности. Но не на скудном незнании человеческой немощи основана гордость романтика; и поэтому на суде над нашим поэтом надлежит назначить защитником с Божьей стороны Паскаля: “*La grandeur de l’homme est grande en ce qu’il se connect misérable... Toutes ces misères-ia prouvent sa*

grandeur. Ce sont les misères de grand seigneur, les miseres d'un roi dépossede"*⁹. Увы, в уязвленной душе даже это высокое чувство становится богохульным.

VII

Многие автобиографические указания в набросках и незаконченных произведениях показывают, что ненависть поэта и бегство в воображаемые миры восходят к самым первым проявлениям мысли рано развившегося угрюмого отрока.

«...Добро и зло он начал понимать; но, верно, по врожденному влечению, имел большую склонность к разрушению. ... С гордой был рожден душою и желчного сложенья. он не склонял и после головы, умел он помнить, кто его обидел. До времени отвыкнув от игры, он жадному сомнению сердце предал, и, презрев детства милые дары, он начал думать, строить мир воздушный и в нем терялся мыслию послушной. Он был рожден под гибельной звездой, с желаньями безбрежными, как вечность. Они так часто спорили с душой и отравили лучших дней беспечность. Они летали над его главой, как царская корона; но без власти венец казался бременем... О, если б мог он, как бесплотный дух, в вечерний час сливаться с облаками, склонять к волнам кипучим жадный слух и долго упиваться их речами. В глуши степей дышать со всей природой одним дыханьем, жить ее свободой! О, если б мог он, в молнию одет, одним ударом весь разрушить свет! Но, к счастью для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой. Я не берусь вполне, как психолог... характер выставить наружу и вскрыть его, как с трюфлями пирог. Пусть (скажут), что бесом одержим был (он) — я и тут согласен»¹⁰.

«Но дух — известно, что такое дух! Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух — и мысль — без тела — часто в видах разных; бесов вообще рисуют безобразных. Но я не так всегда воображал врага святых и чистых побуждений. Мой юный ум, бывало, возмущал могучий образ; меж иных видений, как царь, немой и гордый, он сиял такой волшебной-сладкой красотою, что было страшно... и душа тоскою сжималась — и этот дикий бред преследовал мой разум много лет»¹¹.

Не воображение впервые пробудило в Лермонтове романтика, но ему присущий необычный дар созерцать и осознавать мир.

* «Величие человека тем и велико, что он сознает себя немощным. Именно его немощи и подтверждают его величие. Это немощи власть имущего, немощи низложенного короля» (фр.). — *Сост.*

Искусство его представляется взгляду психолога как верхний пласт первоначального внутреннего переживания, в форме отчасти плоской и искаженной. Реальность, представшая ему впервые, была двулика: в ней виденное наяву и виденное в полусне следовало одно за другим и подчас смешивалось. Мальчик, постоянно и повсюду выслеживая знаки и приметы невидимых сил и их воздействия в каждом акте своего существования, жил — так он грезил — двойной жизнью, таинственно связанной с сверхъестественным планом бытия, готовым в ближнем будущем снизойти в земной мир. Когда же рассеялся утренний туман, у возмужалого поэта осталась склонность приписывать странные и неожиданные случаи жизни влиянию скрытых сил, и он называл это «фатализмом»; ему нравился восточный призывок этого двусмысленного понятия, во имя которого он любил вызывать судьбу. И как каждое непосредственное, напряженное и долго длящееся сосредоточение сил указывает на действие скрытых функций, которые стремятся таким образом выявиться, нас не удивляют в его жизни некоторые случаи несомненного провидения: достаточно вспомнить элегию, в которой он видит себя лежащим, смертельно раненым, с «свинцом в груди», среди уступов скал; несколько месяцев спустя трагическое видение осуществилось с предельной точностью¹².

VIII

Такое мироощущение, не имея само по себе никаких общих соответствий с эстетическими категориями, легко становится романтическим, отражаясь в текучем зеркале фантазии. Фантазия многолика, как Протей, она послушно меняет свои образы и роскошно расцветает; мироощущение же неизменно свидетельствует лишь о том, что осознает, пока не угаснет. В другие времена Лермонтов стал бы провидцем или гадалщиком или одним из тех поэтов-пророков, чьей власти над толпой он завидовал. Они, верные, по его мнению, своему истинному предназначению, еще не торговали своими внутренними муками и восторгами, выставляя их на потеху равнодушной и рассеянной толпе. Современный поэт обречен на компромиссы и умолчания, ему недостижимо созвучие слагаемых им песен с голосами, наполняющими его душу, оракулами темными и невнятными вдохновляющего их божества: посмел бы он привести на пошлый пир свою высокую, неистовую, обуянную силой бога подругу? Чернь аплодирует или освистывает поэта, как комедианта; печальное ремесло! Лучше расточить жизнь в беспечных делах, растратить в низменных уладах, опрокинуть в один миг отравленный кубок! Разгневанный романтик

бросает в лицо светской черни «железный стих, облитый горечью и злостью»: *facit indignatio versum**¹³.

Ему в голову не приходит, что поэту, каким прорицал его ясный гений Пушкина, после эпохи древних поэтов-пророков дано новое призвание, иное, но не менее священное, более любимое музами, и это призвание — искусство. Знаменательно, однако, что русский неоромантик первых десятилетий XX в., Александр Блок, называет «адам искусства»¹⁴ судьбу вдовствующего поэта-провидца, обреченного после того, как замолкли откровения первых дней, отражать в своих произведениях *disjecta membra***¹⁵ мира, сорвавшегося с петель и расколовшегося, многоцветного, но потерявшего единство и высший смысл.

С этой точки зрения можно определить лермонтовский романтизм как разрыв между двумя потенциями поэта или, вернее, как преобладание одной из них, ведущей к выражению непосредственному, над другой, стремящейся к объективации представляемого. Против такого преобладания восстает, как реакция, третий элемент — элемент реализма. И в спокойном и холодном свете реалистической прозы в Лермонтове неожиданно проявляется большой рассказчик, мастерски владеющий сильным и гармонически уравновешенным повествовательным стилем, острый наблюдатель жизни, знаток человеческого сердца. Романтическая смутность и зыбкость не до конца побеждены и не полностью скрыты; остались, как родовые приметы, только некоторая фрагментарность изложения и кое-где беглая усмешка горькой иронии.

IX

Как ни приглушено и ни сглажено присутствие сверхъестественного в поэзии Лермонтова (за исключением, конечно, мифа о Демоне), все же всякий, кто отдается ее чарам, чувствует, что мир ее таинственно оживлен, что звучат в нем голоса и гармония как смутное эхо только что замолкнувшей музыки: как если бы приближение любопытного слушателя спугнуло стаю крылатых прислужников Ариэля, проворную компанию невидимых помощников ткача таинственных сновидений, которые лишь частично могут воплотиться в человеческой речи. Точно песнь поэта сопровождает и поддерживает хор дружных духов, с которыми певец живет в тайном и нерушимом союзе.

* Негодование рождает стих (*лат.*).— *Сост.*

** Разрозненные члены (*лат.*).— *Сост.*

Только английская поэзия производит иногда такое впечатление; в ее воздушных отзвуках чуткий слушатель до сих пор узнает старое наследие анимизма и магии кельтов. Как могли эти мотивы снова прозвучать в мелодиях русского поэта нашего времени? И все же, когда он, утомленный превратностями и разочарованиями человеческой жизни, мечтает навеки забыться благодатным сном, нежно убаюкиваемый неустанным приливом жизненных сил под сказочным дубом, вечно зеленым, любовно шумящим — не вызывает ли он магически в нашем воображении космическое древо друидов?

Род Лермонтовых, шотландского происхождения, поселился в России в семнадцатом веке, но никогда не забывал о своей славе в Средние века, когда после междоусобных распрей между Малькольмом и Макбетом в XI в. он стал богатым и могущественным. Молодой поэт мечтал обернуться вороном, чтобы посетить развалины замков на туманных горах и забвенные могилы заморских предков. Один из них, Томас Лермонт или Лирмонт — Learmont — владелец замка Эрсельдоун, близ города и монастыря Мельроз на южной границе Шотландии, снискал в XIII веке большую славу как стихотворец и провидец. Вальтер Скотт прославил его в поэме «Томас Рифмач» (“Thomas the Rhymer”). Согласно легенде, он был еще мальчиком посвящен феями в искусство магии: он собирал народ вокруг векового дерева и, сидя под ним, читал свои баллады и предсказывал будущее; так, предрек он внезапную смерть шотландского короля Альфреда III; когда его жизнь подошла к концу, он удалился, следуя двум белым оленям, посланным, чтобы принять его в царстве фей, и навсегда исчез с ними в лесах¹⁶. Владимир Соловьев думал, что русский поэт и его далекий предок имели тот же поэтический дар и ту же двойную таинственную жизнь. Действительно: и нашего поэта феи учили и с ним дружили сильфы.

Х

Ночевала тучка золотая
 На груди утеса-великана;
 Утром в путь она умчалась рано,
 По лазури весело играя...

Поэт грустит, отождествляя себя с угрюмым камнем, на мгновение обрадованным и снова возвращенным к прежней скорби. Потерял ли и он надежду найти успокоение и искупление в мимолетных ласках утешительницы-музы? Тяжелой тучей покрывали романтические

призраки недоступные утесы лермонтовского одиночества; облака летели, опоясанные зарницами и молниями, а оно — одиночество это — было непоколебимо, замкнуто в своем, чуждом этому миру царстве, и казалось несоизмеримым ни с каким способом выражения. «Стих размеренный и слово ледяное»¹⁷ не были способны дать выход сверхчеловеческому напряжению духа в освобождающее и очищающее творческое действие. Его искусство отказывалось точно выразить внутренний опыт и не обещало никакого очищения, катарсиса. Эстетическая ценность такого искусства, хоть и исполненного магической силы, очевидно, может оспариваться. Как оценивать форму, которая себя отрицает и рассеивается как тучка? Ведь совершенство и завершенность — это *resplendentia formae*^{*}, как правильно декретировали схоластики, исследуя, в чем заключается *ratio pulchri*^{**18}. Но, быть может, именно незавершенность составляет иррационально «меру красоты», то есть эстетическое начало романтизма?

Как бы то ни было, незавершенность была бы отклонением от некоей внутренней нормы творческого процесса, нормы непреложной, пренебрежение которой лишило бы произведение присущего ему права существовать самому по себе, независимо от своего творца. Дело идет тогда о недостатке внутренней формы и ухищрения внешней формы тут не могут помочь. Но что такое эта внутренняя форма?

Как некоторые философские школы строго различали понятия *natura naturans* и *natura naturata*^{***}, подобно тому и мы в искусстве отличаем форму созижденную, то есть само законченное художественное произведение — *forma formata*, и форму зиждущую, существующую до вещи как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель, *εἶδωλον*^{****}, которую можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей¹⁹. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микель-Анджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata*, которая «поверхностью своей передает идею (то есть зиждительную форму) великого мастера»²⁰. Чем ближе *forma formata* к идее, ее предварявшей, тем совершеннее произведение искусства. И нет в произведении этом никакого другого «содержания», кроме той идеи, его зиждущей формы, *forma formans*, которая, прежде чем обнаружиться в слове

* Сияние формы (лат.).— *Сост.*

** Основание красоты (лат.).— *Сост.*

*** Природа созидающая <i>природа созданная (лат.).— *Сост.*

**** Образ, отображение (греч.).— *Сост.*

или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции. И поэт, стремясь усовершенствовать свою лирику, то есть обессмертить ею мимолетное мгновение выявлением его непреходящей ценности, должен жертвенно отречься от самого себя, чтобы потом вновь ожить в реальном инобытии, где он и обретет свой абсолютный образ, способный определять звучность песни.

В противоположность всему этому романтики, выше всего оценивающие непосредственность выражения, усвоили себе манеру обозначать зиждательную форму лишь некоторыми беглыми чертами и так и оставлять ее незаконченной и бездейственной или, еще хуже, просто-напросто подменять ее каким-нибудь аспектом своего собственного малого *я*; и *я* это проявляется в проекциях относительных и фрагментарных, которые, хоть они до известной степени поражают и трогают воображение слушателей, выражают лишь неопределенные пожелания и волнения этого, духовно еще не преобразованного *я*. Напротив, поэт себя забывший, ищущий красоту, которая его превосходила бы, достигает с большим успехом той же главной цели — оставить миру свою новую, незаменимую весть. Поэты-субъективисты предпочитают распространять и интерпретировать голоса своего мутного омута вместо того, чтобы из настоящей глубины выуживать редкую жемчужину; но море, ревнивый страж своей тайны, выносит на берег лишь горькие волны, мокрые водоросли и разноцветные раковины.

XI

Кто стремится узнать истинный облик Лермонтова, не должен удовлетворяться тем немногим, что дано ему было сказать миру. Его стихи позволяют различить его черты, но не измерить могущество его духа. Его внутренний человек был больше, чем романтический стихотворец, и его немая печаль печальнее слышимых вздохов, хотя она и имела утешения более глубокие, чем те, которые дарили ему золотая тучка или чары духов песен. Посещали одинокий утес его, еще более недоступный, чем казался он сквозь тучи, но не владели им демоны, мгновенно обращающиеся в бегство при появлении «божьей рати лучшего воина с безоблачным челом»²¹, архангела Михаила, который неизменно слетал на вершину скалы всякий раз, как поэт призывал Пресвятую Деву.

Ибо был он верным рыцарем Марии. Милости Матери Божией в молитве, исполненной религиозного пыла и душевной нежности,

он до конца жизни поручает не свою душу, покинутую и огрубевшую, но душу избранную и чистую девы невинной, безоружной перед злом мира. Ave Maria, ангельский привет Марии, является неистощимым источником благоговейного умиления и утешения.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная
Святая прелесть в них.

ХII

Смутным и невысказанным остался значительный внутренний опыт поэта, который, воедино с культом Марии, мог бы во многом исправить и умирить его мрачное мироощущение, если бы не был опыт этот тотчас же истолкован романтически и тем самым сослан в царство снов. Мы разумеем его раннее, еще неопределенное и колеблющееся интуитивное прозрение того космического начала, которое литераторы после Гете обычно стали называть Вечной Женственностью, употребляя слово столь же двусмысленное, как то понятие темное и неопределенное, которое оно должно было выражать, тогда как Новалис, обученный Яковом Беме²², почитал мистическую сущность, явленную в конце «Фауста», под священным именем Девы Софии²³. Идею Софии мы определяем по аналогии с тем, что было сказано выше об искусстве — как форму зиждущую, forma formans, вселенной в Разуме Бога.

Не знал охваченный восторгом отрок, кем было то сияющее видение, которое любил он, исходя в слезах, когда на закате солнца в осеннем парке его семейного гнезда предстала ему Неведомая

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За роцей первое сиянье.

Поэт сравнивает воспоминание это с островком, который «безвредно средь морей цветет на влажной их пустыне», на пустыне океана прошлого. И добавляет, что за все годы его не разрушили «бури тягостных сомнений и страстей». Страсти, конечно, могли бы омрачить это лучезарное воспоминание, но причем тут сомнения? Не полагал ли поэт, что Представшая была лишь «созданием его мечты»? Он увидел ее в вечерний час опоясанную утренней зарей,

это указывает, скорее, на морок воображения. Десятилетием ранее этой элегии, сочиненной в 1840 году, написаны стансы, слегка запинаящиеся, воспевающие некую «Деву Небесную»²⁴; в этих стихах, помимо воспоминания о 34-м сонете Петрарки на смерть Лауры («...levommi il mio pensier» *²⁵) вновь оживает изумление отрока, пораженного и умиленного явлением красоты мира иного, лазурным взором, отражающим свет «третьего неба», улыбкой приветом и вместе укора, как близкое дыхание божества. Полвека спустя Владимир Соловьев, рассказывая о видении своем в египетской пустыне, описывает глаза и улыбку той, которую он зовет Софией, словами Лермонтова, выше приведенными²⁶.

Но, конечно, все сказанное не подтверждало бы софианское истолкование данной элегии, если бы некоторые стихи «Демона» и анализ основного мифа поэмы не вызывали в памяти образ библейской Премудрости Божией.

ХІІІ

Некоторые стихи «Демона» звучат, точно далекое эхо Книги Притчей. Говорит Премудрость:

Господь имел меня началом пути Своего,
 прежде созданий Своих, искони;
 от века я помазана,
 от начала, прежде бытия земли.
 Когда Он уготовлял небеса, я была там,
 когда Он проводил круговую черту по лицу бездны,
 когда утверждал вверху облака,
 когда укреплял источники бездны²⁷.

А вот что Демон говорит Тамаре:

В душе моей, с начала мира,
 Твой образ был напечатлен,
 Передо мной носился он
 В пустынях вечного эфира.

Премудрость то или не премудрость — поэт хочет отобразить идею Женственности, предсуществовавшую вселенной. Демон, еще жилец неба, не мог удовлетвориться радостью рая, потому что

* «...восхίтила мой дух» (ит.) — *Сост.*

не находил это женское существо у духов блаженных — даже им оно не было открыто, — но он ощущал его присутствие, сокрытое в лоне Бога. Он один понимает истинную сущность, неведомую ценность той, которую любит, ибо он один владеет знанием вещей и предугадывает Премудрость еще неявленную. Мир ему представляется пустынным, бездушным, нестройным без нее, потому что она одна доводит его до совершенства и учит души радоваться красоте вещей. Премудрость ведь говорит:

Тогда я была при Нем художницею,
и была радостью всякий день,
веселясь перед лицом Его во все время,
веселясь на земном круге Его,
и радость моя была с сынами человеческими²⁸.

В единении с нею, владея ею, Демон достиг бы полноты, ему недостающей, и даже примирился бы с Творцом, который ревниво держит ее в своей власти. В единении с ним, князем мира сего, она стала бы истинною царицею мира, и ее прежнее жилище (Притчи, 9, I: «Премудрость построила себе дом») показалось бы ей мрачным в сравнении с тем, которое воздвиг бы он для нее. К тому же она нашла бы самое себя, какою была до своего смиренного и преходящего земного воплощения. (Так и в мистических мечтаниях Новалиса умершая девушка, бывшая его невестой, и именовавшаяся Софией, отождествляется с Софией Небесной.) Истолкованный таким образом миф перестает быть наивным, бессвязным, противоречивым, и воистину сатанинским оказывается страстное стремление Демона вырвать палладиум всемогущества — Премудрость Божию — из рук Творца.

Всем сказанным вовсе не доказывается, что понятие Софии Лермонтов взял из Библии, но образ Премудрости в какой-нибудь из своих многих метаморфоз в различных мифологиях несомненно пребывал перед поэтом. Литература той эпохи нередко занималась этим вопросом, а он всегда живо интересовался мистериософскими умозрениями. Несомненно, что с начала христианской эры ни одной женской сущности не приписывалось извечного бытия — *ab aeterno*, — кроме как той одной, неизменно пребывающей в своем единстве и в своем недостижимом бытии, той, которую мы знаем под разными именами, символами, космогоническими обозначениями: Хохма кабалистов, Ахамот гностиков, Дева Света мандеев, мистическая Роза суфийской поэзии и европейских средневековых легенд.

XIV

Романтические элементы лермонтовского творчества принадлежат западным влияниям; но есть и другие черты его сложной личности, тесно связывающие его с вековым духовным развитием его народа, глубоко проникнутого духом восточной мистики, главным образом мистики Платоновой. Платонизмом можно признать *forma mentis** поэта, выявляющуюся всякий раз, как буря страстей не смущает его чистого созерцания. Мы подразумеваем под платоническим духовным складом, разумеется, не принадлежность к философскому учению, о котором Лермонтов не имел точного представления, но врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи. Другими словами, угадывать *universalia ante rem***.

Прекрасное стихотворение «Ангел» — вздох тоскующей души, помнящей песнь ангела, несущего ее в мир, — свидетельствует, что семнадцатилетний автор был практически уже посвящен в учение о предсуществовании и анамнезисе. Миф «Демона», как мы пытались это показать, основан на внутреннем созерцании архетипа Небесной Девы, рожденной «прежде всех век» — *ab aeterno*. Таким образом, и Лермонтов, причастный к общему национальному наследию, косвенно входит в род верных Софии. Для всякого типично русского философа она, говоря словами Владимира Соловьева, является теандрической актуализацией всеединства²⁹; для всякого мистика Земли русской она есть совершившееся единение твари со Словом Божиим, и, как таковое, она не покидает этот мир и чистому глазу видна непосредственно. Лермонтов был весьма далек от понимания таких вещей, но в каком-то смысле предчувствовал их вместе с народом своим. Наиболее своеобразное творчество русского гения начиная с XI века есть создание изобразительных типов Божественной Премудрости, представленной на фресках и иконах ниже сферы Христа и выше сферы ангелов в образе крылатой царицы в венце.



* Формулу мышления (*лат.*). — *Сост.*

** Идеи прежде вещей (*лат.*) — *Сост.*



В. В. НАБОКОВ

Предисловие к «Герою нашего времени»

1

В 1841 году, за несколько месяцев до своей смерти (в результате дуэли с офицером Мартыновым у подножия горы Машук на Кавказе), Михаил Лермонтов (1814–1841) написал пророческие стихи:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне,
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей¹.

Это замечательное сочинение (в оригинале везде пятистопный ямб с чередованием женской и мужской рифмы) можно было бы назвать «Тройной сон».

Некто (Лермонтов или, точнее, его лирический герой) видит во сне, будто он умирает в долине у восточных отрогов Кавказских гор. Это Сон 1, который снится Первому Лицу.

Смертельно раненному человеку (Второму Лицу) снится, в свою очередь, молодая женщина, сидящая на пиру в петербургском, не то московском особняке. Это Сон 2 внутри Сна 1.

Молодой женщине, сидящей на пиру, снится Второе Лицо (этот человек умирает в конце стихотворения), лежащее в долине далекого Дагестана. Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе.

Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова «Герой нашего времени».

В первых двух — «Бэла» и «Максим Максимыч» — автор или, говоря точнее, герой-рассказчик, любознательный путешественник, описывает свою поездку на Кавказ по Военно-Грузинской дороге в 1837 году или около того. Это Рассказчик 1.

Выехав из Тифлиса в северном направлении, он знакомится в пути со старым воякой по имени Максим Максимыч. Какое-то время они путешествуют вместе, и Максим Максимыч сообщает Рассказчику 1 о некоем Григории Александровиче Печорине, который, тому лет пять, неся военную службу в Чечне, севернее Дагестана, однажды умыкнул черкешенку. Максим Максимыч — это Рассказчик 2, и история его называется «Бэла».

При следующем своем дорожном свидании («Максим Максимыч») Рассказчик 1 и Рассказчик 2 встречают самого Печорина. Последний становится Рассказчиком 3 — ведь еще три истории будут взяты из журнала Печорина, который Рассказчик 1 публикует посмертно.

Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых. В первом рассказе Печорин находится от читателя на «троюродном» расстоянии, поскольку мы узнаем о нем со слов Максима Максимыча, да еще в передаче Рассказчика 1. Во второй истории Рассказчик 2 как бы самоустраивается, и Рассказчик 1 получает возможность увидеть Печорина собственными глазами. С каким трогательным нетерпением спешил Максим Максимыч предъявить своего героя в натуре. И вот

перед нами три последних рассказа; теперь, когда Рассказчик 1 и Рассказчик 2 отошли в сторону, мы оказываемся с Печориным лицом к лицу.

Из-за такой спиральной композиции временная последовательность оказывается как бы размытой. Рассказы наплывают, разворачиваются перед нами, то все как на ладони, то словно в дымке, а то вдруг, отступив, появятся вновь уже в ином ракурсе или освещении, подобно тому как для путешественника открывается из ущелья вид на пять вершин Кавказского хребта. Этот путешественник — Лермонтов, а не Печорин. Пять рассказов располагаются друг за другом в том порядке, в каком события становятся достоянием Рассказчика 1, однако хронология их иная, в общих чертах она выглядит так.

1. Около 1830 года офицер Печорин, следуя по казенной надобности из Санкт-Петербурга на Кавказ в действующий отряд, останавливается в приморском городке Тамань (порт, отделенный от северо-восточной оконечности полуострова Крым нешироким проливом). История, которая с ним там приключилась, составляет сюжет «Тамани», третьего по счету рассказа в романе.

2. В действующем отряде Печорин принимает участие в стычках с горскими племенами и через некоторое время, 10 мая 1832 года, приезжает отдохнуть на воды в Пятигорск. В Пятигорске, а также в Кисловодске, близлежащем курорте, он становится участником драматических событий, приводящих к тому, что 17 июня он убивает на дуэли офицера. Обо всем этом он повествует в четвертом рассказе — «Княжна Мери».

3. 19 июня по приказу военного командования Печорин переводится в крепость, расположенную в Чеченском крае, в северо-восточной части Кавказа, куда он прибывает только осенью (причины задержки не объяснены). Там он знакомится со штабс-капитаном Максимом Максимычем. Об этом Рассказчик 1 узнает от Рассказчика 2 в «Бэле», с которой начинается роман.

4. В декабре того же года (1832) Печорин уезжает на две недели из крепости в казачью станицу севернее Терека, где приключается история, описанная им в пятом, последнем, рассказе — «Фаталист».

5. Весною 1833 года он умыкает черкесскую девушку, которую спустя четыре с половиной месяца убивает разбойник Казбич. В декабре того же года Печорин уезжает в Грузию и в скором времени возвращается в Петербург. Об этом мы узнаем в «Бэле».

6. Проходит около четырех лет, и осенью 1837 года Рассказчик 1 и Рассказчик 2, держа путь на север, делают остановку

во Владикавказе и там встречаются Печорина, который уже опять на Кавказе, проездом в Персию. Об этом повествует Рассказчик 1 в «Максиме Максимыче», втором рассказе цикла.

7. В 1838 или 1839 году, возвращаясь из Персии, Печорин умирает при обстоятельствах, возможно, подтвердивших предсказание, что он погибнет в результате несчастливого брака. Рассказчик 1 публикует посмертно его журнал, полученный от Рассказчика 2. О смерти героя Рассказчик 1 упоминает в своем предисловии (1841) к «Журналу Печорина», содержащему «Тамань», «Княжну Мери» и «Фаталиста».

Таким образом, хронологическая последовательность пяти рассказов, если говорить об их связи с биографией Печорина, такова: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч»².

Маловероятно, чтобы в процессе работы над «Бэлой» Лермонтов уже имел сложившийся замысел «Княжны Мери». Подробности приезда Печорина в крепость Каменный Брод, сообщаемые Максимом Максимычем в «Бэле», не вполне совпадают с деталями, упомянутыми самим Печориным в «Княжне Мери».

Во всех пяти рассказах немало несообразностей, одна другой примечательнее, однако повествование движется с такою стремительностью и мощью, столько мужественной красоты в этой романтике, от замысла же веет такой захватывающей цельностью, что читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка в «Тамани» заключила, что Печорин не умеет плавать, или почему драгунский капитан полагал, что секунданты Печорина не найдут нужным принять участие в зарядивании пистолетов. Положение, в каком оказывается Печорин, вынужденный в конце концов подставить лоб под дуло пистолета Грушницкого, могло бы выглядеть куда как нелепо, если забыть о том, что наш герой полагался отнюдь не на случай, но на судьбу. Об этом совершенно недвусмысленно говорит последний и, надо сказать, лучший рассказ — «Фаталист», важнейшая сцена которого также построена на предположении, заряжен пистолет или не заряжен, и в котором между Печориным и Вуличем происходит как бы заочная дуэль, где все предуготовления к смерти берет на себя не фатоватый драгунский капитан, но сама Судьба.

Особая роль в композиции книги отведена подслушиванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный элемент повествования. Что касается подслушивания, то его можно рассматривать как разновидность более общего приема под названием

случайность; другой разновидностью является, например, случайная встреча. Всем ясно, что автор, желающий сочетать традиционное описание романтических приключений (любовные интриги, ревность, мщение и тому подобное) с повествованием от первого лица и не имеющий при этом намерения изобретать новую форму, оказывается несколько стесненным в выборе приемов.

Эпистолярный роман восемнадцатого века (в котором героиня писала своей наперснице, а герой — старому школьному приятелю плюс всевозможные вариации) уже набил такую оскомину во времена Лермонтова, что едва ли он мог избрать этот жанр; а с другой стороны, поскольку наш автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а вовсе не тем, как разнообразить и шлифовать его, маскируя механику этого движения, то он и прибегнул к очень удобному приему, позволяющему Максиму Максимычу и Печорину, подслушивая и подсматривая, оказываться свидетелями тех сцен, без которых фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше. В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы.

В «Бэле» подслушивание имеет место трижды: Рассказчик 2 слышит из-за забора, как мальчик уговаривает башибузука продать ему коня; позднее он же подслушивает сначала под окном, а затем под дверью два решающих объяснения между Печориным и Бэлой.

В «Тамани» Рассказчик 3, стоя за выступающей скалой, слышит разговор девушки и слепого, дающий понять всем заинтересованным лицам, включая читателя, что речь идет о контрабанде; то же лицо, используя другой наблюдательный пункт, утес над берегом, становится свидетелем заключительного разговора контрабандистов.

В «Княжне Мери» Рассказчик 3 подслушивает или подсматривает ни много ни мало восемь раз, что позволяет ему постоянно быть в курсе событий. Из-за угла галереи он наблюдает, как Мери поднимает стакан, уроненный беспомощным Грушницким; стоя за высоким кустом, он слышит, как они же обмениваются трогательными репликами; из-за спины толстой дамы до него долетает беседа, после которой драгунский капитан пододбьет пьяненького господина, каких мы позже встретим у Достоевского, оскорбить княжну Мери; отойдя на неопределенное расстояние, он наблюдает украдкой, как Мери зевает над шутками Грушницкого; находясь в толпе танцующих на балу, он ловит ее насмешливые реплики в ответ на пылкие признания Грушницкого; благодаря «неплотно притворенному

ставню» он становится свидетелем того, как драгунский капитан с Грушницким замышляют осрамить его, Печорина, на дуэли; сквозь «не совсем задернутый занавес» он видит Мери, задумчиво сидящую на постели; в ресторации из-за двери, ведущей в угловую комнату, где сидит Грушницкий со своей компанией, Печорин слышит, как его обвиняют в посещении княжны нынче ночью; и наконец, более чем кстати доктор Вернер, секундант Печорина, подслушивает разговор между драгунским капитаном и Грушницким, из которого он и Печорин делают вывод, что только один пистолет будет заряжен. Растущая осведомленность героя побуждает читателя сгорать от нетерпения в ожидании роковой встречи, когда Печорин всеми этими фактами прижмет к стене Грушницкого.

2

Это первый английский перевод романа Лермонтова. Есть несколько переложений, но перевода, по существу, до сих пор не было. Опытный ремесленник без особого труда превратит русский язык Лермонтова в набор гладеньких английских клише, по ходу дела опускаая, развивая и пережевывая все, что полагается; он неизбежно приглушит то, что с точки зрения читателя, этого послушного дурачка, как его представляет себе издатель, может показаться непривычным. Перед честным переводчиком встает задача иного рода.

Начнем с того, что следует раз и навсегда отказаться от расхожего мнения, будто перевод «должен легко читаться» и «не должен производить впечатление перевода» (вот комплименты, какими встретит всякий бледный пересказ наш критик-пурист, который никогда не читал и не прочтет подлинника). Если на то пошло, всякий перевод, не производящий впечатление перевода, при ближайшем рассмотрении непременно окажется неточным, тогда как единственными достоинствами добротного перевода следует считать его верность и адекватность оригиналу³. Будет ли он легко читаться, это уже зависит от образца, а не от снятой с него копии.

Предприняв попытку перевести Лермонтова, я с готовностью принес в жертву требованиям точности целый ряд существенных компонентов; хороший вкус, красоту слога и даже грамматику (в тех случаях, когда в тексте встречается характерный солецизм⁴). Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же

коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны; его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные повторы в его описательных предложениях не могут не раздражать пуриста. И все это переводчик обязан скрупулезно воспроизвести, сколь бы велико ни было искушение заполнить пропуск или убрать лишнее.

К моменту, когда Лермонтов начал писать, русская проза успела обнаружить пристрастие к определенным словам, ставшим обиходными для русского романа. Всякий переводчик в процессе своей работы начинает осознавать, что помимо идиоматических выражений язык «передающий» содержит целый ряд постоянно повторяющихся слов, которые, хотя и не представляют труда для перевода, встречаются в языке «принимающем» гораздо реже, особенно в разговорной практике. Вследствие длительного употребления эти слова стали как бы указательными или знаковыми, выводящими нас на перекрестки ассоциаций, на сборные пункты взаимосвязанных понятий. Они скорее обозначают смысл, нежели уточняют его. Среди приблизительно сотни таких слов-указателей, знакомых каждому изучающему русскую литературу, можно выделить особых любимцев Лермонтова:

задуматься	он невольно задумался	неизъяснимый
подойти	невольно	гибкий
принять вид	пристально	мрачный
	молчать	вдруг
	мелькать	уже.

Долг переводчика повторить по-английски эти слова со всей возможной педантичностью, хотя бы даже удручающей, с какой они встречаются в русском тексте; я сказал «со всей возможной педантичностью» по той простой причине, что в зависимости от контекста в некоторых случаях слово имеет два и более смысловых оттенков. Скажем, a slight pause или a moment of silence могут оказаться лучшими эквивалентами для хрестоматийной *минуты молчания*, чем буквальное a minute of silence.

Не будем также забывать, что, если в одном языке писатели заостряют внимание на том или ином выражении лица, жесте, способе движения, в другом это само собой разумеется и потому редко находит или вовсе не находит своего словесного выражения. Небрежение русскими писателями девятнадцатого столетия точными оттенками цветового спектра приводило к заимствованию несколько курьез-

ных эпитетов, употребление которых оправдывается литературной традицией (в случае с Лермонтовым это озадачивает; ведь он был не просто художником в буквальном смысле этого слова, но вообще имел хороший глаз на цвет и умел передавать его⁵); так, на страницах «Героя нашего времени» лица различных персонажей то и дело багровеют, краснеют, розовеют, желтеют, зеленеют и синеют⁶. Четыре раза в романе повторяется романтический эпитет *тусклая бледность* — галлицизм (*фр. paleur mate*), означающий матовую, лишённую всякого оттенка белизну. В «Тамани» лицо малолетней преступницы покрывает «тусклая бледность, изобличавшая волнение душевное». В «Княжне Мери» это имеет место трижды; тусклая бледность покрывает лицо княжны, когда она обвиняет Печорина в неуважении к ней; тусклая бледность покрывает лицо Печорина, обнаруживая «следы мучительной бессонницы»; и непосредственно перед дуэлью тусклая бледность покрывает щеки Грушницкого, в то время как его совесть ведёт внутреннюю борьбу с его гордостью.

Помимо таких кодовых фраз, как «ее губы слегка побледнели», «он покраснел», «рука чуть-чуть дрожала» и тому подобных, чувства выдают себя внезапными и решительными жестами. В «Бэле» Печорин ударяет кулаком по столу, чтобы усилить слова «она никому не будет принадлежать, кроме меня». Через две страницы он уже ударяет себя кулаком в лоб (кое-кто из комментаторов расценивает этот жест как специфически восточный) при мысли, что он не сумел расположить к себе Бэлу и довел ее до слез. Грушницкий тоже ударяет кулаком по столу, поверив Печорину, что Мери с ним, Грушницким, просто кокетничает. То же проделывает и драгунский капитан, требуя внимания. Кроме того, на протяжении всего романа герои друг друга постоянно «хватают за руку», «берут под руку» и «тянут за рукав».

«Топание ногою о землю» тоже в большой чести у Лермонтова, но это внешнее выражение эмоций было внове для русской литературы того времени. Максим Максимыч в «Бэле» топает ногою о землю в порыве раскаяния. В «Княжне Мери» Грушницкий топает ногой от досады, а драгунский капитан — от безрелигиозности.

3

Здесь не место разбирать характер Печорина. Вдумчивый читатель без труда составит себе мнение о нем, прочитав книгу; однако о Печорине написано столько нелепостей людьми, смотрящими на литературу с позиций социологии, что уместно будет коротко предостеречь от возможных ошибок.

Едва ли нам стоит принимать всерьез, как это делают многие русские комментаторы, слова Лермонтова, утверждающего в своем «Предисловии» (которое само по себе есть искусная мистификация), будто портрет Печорина «составлен из пороков всего нашего поколения». На самом деле этот скучающий чудак — продукт нескольких поколений, в том числе нерусских; очередное порождение вымысла, восходящего к целой галерее вымышленных героев, склонных к рефлексии, начиная от Сен-Пре, любовника Юлии д'Этанж в романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и Вертера, воздыхателя Шарлотты С. в повести Гете «Страдания молодого Вертера» (1774; в России того времени известна главным образом по французским переложениям, например, Севеленжа, 1804⁷), через «Рене» Шатобриана (1802), «Адольфа» Констана (1815)⁸ и героев байроновских поэм, в особенности «Гяура» (1813) и «Корсара» (1814), пришедших в Россию во французских прозаических пересказах Пишо⁹, которые начали выходить с 1820 года, и кончая «Евгением Онегиным» (1825–1832) Пушкина, а также разнообразной, хотя и более легковесной продукцией французских романистов первой половины того же столетия (Нодье, Бальзак и т. д.). Соотнесенность Печорина с конкретным временем и конкретным местом придает, конечно, своеобразие плоду, возвращенному на другой почве, однако сомнительно, чтобы рассуждения о притеснении свободомыслия со стороны тиранического режима Николая I (1825–1856) помогли нам его распробовать.

В исследовании, посвященном «Герою нашего времени», нелишне было бы отметить: сколь бы огромный, подчас даже патологический интерес ни представляло это произведение для социолога, для историка литературы проблема «времени» куда менее важна, чем проблема «героя». Что касается последнего, то молодому Лермонтову удалось создать вымышленный образ человека, чей романтический порыв и цинизм, тигриная гибкость и орлиный взор, горячая кровь и холодная голова, ласковость и мрачность, мягкость и жестокость, душевная тонкость и властная потребность повелевать, безжалостность и осознание своей безжалостности¹⁰ остаются неизменно привлекательными для читателей самых разных стран и эпох, в особенности же для молодежи; восхищение «Героем нашего времени» со стороны критиков старшего поколения, по-видимому, есть не что иное, как окружаемые ореолом воспоминания о собственном отрочестве, когда они зачитывались романом в летних сумерках, с жаром отождествляя себя с его героем, нежели объективная оценка с позиций зрелого понимания искусства.

О прочих персонажах романа, в сущности, тоже почти нечего сказать. Самый трогательный среди них несомненно пожилой штабс-капитан Максим Максимыч, недалекий, грубоватый, чувствительный, земной, бесхитростный и совершенный неврастеник. Эпизод, когда обманувшая его ожидания встреча со старым другом Печориным заставляет его совершенно потерять голову, трогает сердце читателя как одно из самых психологически тонких описаний в литературе. Что до нескольких злодеев в романе, то Казбич с его цветистой речью (в передаче Максима Максимыча) весь вышел из литературной ориенталистики, а впрочем, не будет большого греха, если американские читатели перепутают черкесов Лермонтова с индейцами Фенимора Купера. В самом неудачном из всех рассказов, «Тамани» (который некоторые русские критики по непонятным мне причинам ставят выше остальных), Янко перестает нам казаться откровенно банальным только тогда, когда мы замечаем, что отношения между ним и слепым мальчиком возвращают нас, как приятное эхо, к разговору между героем романа и его обожателем в «Максиме Максимыче».

Другого рода перекличку находим в «Княжне Мери». Если Печорин романтическая тень Лермонтова, а Грушницкий, как уже отмечалось в русской критике, гротескная тень Печорина, то на низшем уровне имитации находится слуга Печорина. Драгунский капитан, этот злой гений Грушницкого, едва ли поднимается выше заурядного комического персонажа, а постоянные напоминания о его тайных интригах довольно скоро начинают действовать на нервы. Не менее раздражают прыжки и пение дикарки в «Тамани». Вообще, женские образы не удавались Лермонтову. Мери — типичная барышня из романов, напрочь лишенная индивидуальных черт, если не считать ее «бархатных» глаз, которые, впрочем, к концу романа забываются¹¹. Вера совсем уже придуманная, со столь же придуманной родинкой на щеке; Бэла — восточная красавица с коробки рахат-лукума.

Что же в таком случае составляет вечную прелесть этой книги? Отчего ее так интересно читать и перечитывать? Уж конечно, не ради стиля, хотя, как это ни покажется забавным, школьные учителя в России всегда склонны были видеть в ней образец русской прозы. Этого нелепого мнения, высказанного (по утверждению мемуариста) Чеховым¹², можно придерживаться в том только случае, если понятиями общественной морали или добродетели подменять суть литературного творчества, либо надо быть критиком-аскетом, у которого вызывает подозрение роскошный, изысканный слог

и которого, по контрасту, неуклюжий, а местами просто заурядный стиль Лермонтова приводит в восхищение как нечто целомудренное и бесхитростное. Но подлинное искусство само по себе не есть нечто целомудренное или бесхитростное, и довольно одного взгляда на отработанный до совершенства, до магического артистизма стиль Толстого (кое-кто считает его литературным преемником Лермонтова), чтобы стали очевидны досадные изъяны лермонтовской прозы.

И все же если мы взглянем на него как на рассказчика и если мы вспомним, что русская проза тогда ходила пешком под стол, а нашему автору было каких-то двадцать пять лет, тогда нам останется только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не так на уровне фразы, как на уровне абзаца. Слова сами по себе незначительны, но, оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на составные элементы, банальности то и дело бросаются в глаза, а неувязки зачастую производят комический эффект; но в конечном счете все решает целостное впечатление, в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частных в романе. Автор постарался отделить себя от своего героя, однако для читателя с повышенной восприимчивостью щемящий лиризм и очарование этой книги в значительной мере заключаются в том, что трагическая судьба самого Лермонтова каким-то образом проецируется на судьбу Печорина, точно так же, как сон в долине Дагестана зазвучит с особой пронзительностью, когда читатель вдруг поймет, что сон поэта сбылся.





В. Н. ИЛЬИН

**Печаль души молодой
(М. Ю. Лермонтов)**

Посвящается моему дорогому учителю
Василию Васильевичу Зеньковскому¹

Страшная сила России и ее народа делает то, что история западно-восточного колосса и биография его героев трагичны до крайности и в то же время не являются удобной почвой для пессимизма. Впрочем, вообще трагедия и пессимизм несовместимы, духовная культура Древней Греции является тому примером. В этом смысле Россия в предельной степени удалена от буддизма и индуизма так же, как и от шопенгауэровских и ему подобных соблазнов.

Россия — космос, в котором парадоксально сочетались стужа мировых пространств со страшной, трансцендентной, раскаленностью звезд — солнц. Но космические пространства — это места, где в гигантских размерах осуществляется то, что недоступно обычным, так сказать, лабораторным методам. В этом смысле Россия во все времена ее бытия, а с Петром Великим в особенности, — гигантская лаборатория (от labor — труд!) и гигантский опыт (опыт — вопрошание!). Пушкин в своем гениальном «Арапе Петра Великого» говорит: «Россия показалась ему огромной мастерской»... Пророческие слова! Но с такою же силой напряжен и эрос русский. С белокалийным жаром русского эроса ныне вступил в смертельный бой холод фабрики. Поэтому Россия — рай и ад одновременно:

В ней ангелы радости небо нашли
В ней демонам слышатся муки земли.

Про Россию и русскую душу всегда, и теперь в особенности, можно сказать:

Невыносимое он днесь выносит².

Мы уже неоднократно повторяли, что Гоголь в предельной степени выразил адскую муку на земле. Но среди демонского льда, среди жжений гееннского пламени, среди серо-свинцовых грозовых туч — прорыв, — и видно сквозь него голубое око лазури. Гоголь был в Италии — и Италия была в Гоголе, — как это символично! Страстна беспредельная любовь автора «Мертвых душ», и с ним многого множества русских художников и мыслителей, к «Италии златой»³ — это, конечно, не обыденная влюбленность и уж конечно не снобизм. В Италии русские любили стихию Возрождения, а в Возрождении видели красоту до грехопадения. Стало быть, и здесь сказалась религиозная первооснова русской души. Огненное слово Достоевского — «красота спасет мир»⁴ — открывает тайну любви русских поэтов и художников к Италии.

И Россия знает величайшего своего поэта, замороженного райской возрожденской красотой. Этот поэт — Пушкин. Но не бывает рая без ангелов. Знает она и своего второго ангельского гения, гения-духовидца. Гений этот — Лермонтов.

Так отозвалась стихия Возрождения в русской душе, таковы ее образы.

Райский поэт — Пушкин.
Ангельский поэт — Лермонтов.

Как будто сходство, и в то же время какое огромное различие, какая пропасть между ними! Мы хотим положить в основу нашего сравнительного анализа символику личных судеб Пушкина и Лермонтова. В личной судьбе обоих как будто тоже сходство. Оба были гонимы и в конце концов погублены «чернью»... И в то же время — какое несходство, какое принципиальное различие жизненного рока!

Пушкин прежде всего и после всего — артист. Лермонтов — мыслитель и трагический духовидец. Невидимые нити связывают его с Достоевским. Пушкин как бы весь во власти той стихии человеческого существа, которая именуется душой, ибо лишь душе свойственна самодовлеющая игра, «искусство для искусства», лишь душа артистична. Лермонтов — дух, и в то же время тяжелая, мрачная, непросветленная плоть. Он пневматотеллуричен, и нет в нем свободной артистической, «моцартовской», игры, несмотря на его поэтический гений. Если Пушкина можно уподобить Моцарту, то Лермонтов скорее может быть отнесен к категории Бетховена.

Духовно-плотская природа Лермонтова, его пневматотеллуризм являются источником мрака и мучений. Мрачна и кровава черная звезда Лермонтова. Кончина Пушкина есть трагическое

несчастье, несчастный случай, нечто для Пушкина внешнее. Он еще далеко себя не высказал:

Но не хочу, о други, умирать;
 Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

 Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь...⁵

«Гармонией упьюсь» — до чего это характерно для артиста! Не то у Лермонтова. Автор «Демона» пророчил себе раннюю кончину и звал ее, ибо его жизненный цикл был закончен, несмотря на молодость.

Уж не жду от жизни ничего я,
 И не жаль мне прошлого ничуть⁶, —

так может писать человек уже умерший, похороны которого почему-то запоздали. Все изумительное стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» — есть, в сущности, самоотпевание и «Во блаженном успении вечный покой...»⁷. Таковы, собственно, почти все «гармоничные» стихотворения Лермонтова: «Парус», «Когда волнуется желтеющая нива...», гениальнейший «Ангел» и другие. В них ангелы, окружающие колыбель, и ангелы, уносящие душу, словно одни и те же.

Я пришел на эту землю,
 Чтоб скорей ее покинуть⁸, —

эти слова Есенина в полной мере применимы к Лермонтову.

Мучительные предчувствия и пророчества Лермонтова были почти что накликаем и самоупраждением:

Кровавая меня могила ждет...⁹

Дантес по отношению к Пушкину почти то же, что черепица, свалившаяся на голову, и дуэль его — это типичное убийство. Майор Мартынов — это внутренний рок Лермонтова, принявший объективные формы, и дуэль Лермонтова, равно как и все поведение, предшествовавшее катастрофе, в сущности — плохо замаскированное самоубийство. Это самоубийство Тристана, бросающегося на меч Мелота, с той только разницей, что у Лермонтова не было земной Изольды¹⁰, но заворочен он был ангельской красотой потусторонних

видений и потусторонних реальностей. Это про себя говорил он, когда устами Демона описывал Тамаре загробное состояние ее жениха:

Он далеко, он не узнает,
Не оценит тоски твоей;
Небесный свет теперь ласкает
Бесплотный взор его очей;
Он слышит райские напевы...
Что жизни мелочные сны,
И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?

Для того чтобы в 24 года писать такие стихи, необходимо самому быть в каком-то смысле ангелом и жить, во всяком случае, в непосредственном общении с этим таинственным миром. Всякие разговоры на тему о байронизме, романтизме и проч. в этом случае просто смешны и являются не более как пустословием. Конечно, Демон и жених Тамары — это одно и то же лицо, в разных смыслах переживающее свою потусторонность. Замечательно, что наиболее реалистический, медночеканный образ Лермонтова (Печорин тоже) — вочеловечившийся ангел или Демон, мучительно переживающий свое скитание по земле и мучающий тех, с кем он встречается, замораживая их потусторонним холодом, сжигая их потусторонним жаром. И втайне основное желание Печорина, основа всех его страстей — уйти и развоплотиться.

В связи со сказанным Пушкин и Лермонтов переживают любовь в диаметрально противоположных смыслах. Любовь для Пушкина — прекрасный, вдохновительный сон, бокал шампанского, который,

Как божественный напиток
В жилах млеет и горит...¹¹

Правда, этот напиток может оказаться ядовитым, как, например, его пустыньская жена, о которую он и споткнулся насмерть... Понятие музы не имеет для Пушкина сущностного, онтологического смысла, и это слово употребляется творцом «Евгения Онегина» совершенно легко и даже легкомысленно, как и подобает артисту.

Совсем иначе обстоит дело у Лермонтова. У него действительно возникает проблема того, что называется поэтами таинственным словом «муза». Муза — это не сам поэт, но Ангел-Хранитель его поэтического дара и даже ангельский образ самого дара, полученного непостижимым образом до рождения вышним неотменимым

определением судеб Божиих неисповедимых. Муза — это и есть тот ангел, который с песнью принес душу поэта:

И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой...¹²

Муза — это и не возлюбленная поэта, но идеальное явление ее, явление эйдоса¹³ возлюбленной. Муза — это эйдос «единственной» поэта, ибо истинно сущей и, следовательно, истинно ценной может быть только единственная, хотя бы в мучительной эмпирии их было и много («дурная множественность»). Муза — это софийное единство двух ангелов в одном лице: Ангела поэтического дара и Ангела-вдохновителя.

Когда поэт чувствует их «могучее дуновение», все отступает на задний план перед «гостями райской стороны»¹⁴. «Песни земли»¹⁵ становятся скучными и даже ненавистными до жажды истребления их; являются сарказм, насмешка над тем презренным и ничтожным, что осмеливается вступать в состязание с небожителями. Этот смех ничего общего не имеет с пошлым и скучным веселием земли — жалкой пародией на «веселие вечное».

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля;
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери...¹⁶

Мрачность Лермонтова и то, что он не мог быть влюбленным без издевательства, несомненно, вытекает из этого источника. Лучшая часть его души жаждала «отложения житейского попечения»¹⁷. Бесподобно выразил Пушкин эту жажду отрешенного состояния:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв...¹⁸

Гневное отношение к черни — неизбежный и мучительный спутник видения рая на земле. Аполлон — бог порою жестокий. Он сдирает кожу с живого Марсиоса¹⁹, он поражает своими стрелами Пифона²⁰, он выращивает Мидасу²¹ ослиные уши. Бог вдохновения часто бывает и богом гнева. Нет ничего страшнее гневающегося солнца. «Говорю же вам, что сущие во аде поражаются бичом любви,

и как горько, как страшно это мучение любви», — с гениальной выразительностью говорит преподобный Исаак Сирий²².

Мучения достигают высшего предела, когда образ любви эмпирически укоренен «меж детей ничтожных мира». Тогда и случается то, о чем говорит английский поэт:

Я люблю и ненавижу ее...²³

Все это отягчается тем, что сам поэт, особенно такой, каким был Лермонтов, может быть одет в тяжелую, непросветленную плоть, в силу чего к нему больше, чем к кому-либо другому, могут быть отнесены жестокие слова:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...²⁴

Мучительная тяжесть непросветленной плоти Лермонтова была безобразным негативом его ангельского духа. Пользуясь выражением В. С. Соловьева, можно сказать, что она не порхала подобно ласточке, но уподоблялась «лягушке, прочно засевшей в тине»²⁵. Здесь источник кошмаров Лермонтова и доступов к нему адских духов злобы, раздражительности и грубой чувственности, иногда находивших и стихотворное выражение. Быть может, нигде более, если не считать Достоевского и Гоголя, ужасы искаженного тварного лица и оккультных кошмаров не душат своими испарениями, как именно здесь. В этом причина и того, что элементы демонической метапсихики и оккультизма так сильны у Лермонтова. Иногда эти элементы причудливо сплетаются с его ангелизмом и дают мучительно надрывные мелодии и образы, среди которых баллада «Рыбак»²⁶ терзает наше сердце безысходной тоской.

Тягостное сновидение и кошмар падшей твари (у гностиков — «Софии Ахамот»²⁷) сплели в себе ужасы жизни и ужасы смерти. Образ этого сплетения и дает уже упомянутая баллада «Рыбак»:

Несчастную сгубил он
Ударив в грудь ножом,
И здесь мой труп зарыл он
На берегу крутом
И над моей могилой
Взошел тростник большой,
И в нем живут печали
Души моей молодой²⁸.

В причудливых и как бы сомнамбулических, ясновидческих мелодиях этой баллады сплелись мотивы мытарств и кошмарные фантазии о странствующей душе. Здесь же просвечивает глубокая мысль о том, что прекрасные мелодии артистов могут быть укоренены в черноземе тления и окупаются ценой жестоких страданий мытарствующей души.

Сидел рыбак веселый
 На берегу реки,
 И перед ним по ветру
 Качались тростники.
 Сухой тростник он срезал
 И скважины проткнул,
 Один конец зажал он,
 В другой конец подул.
 И, будто оживленный,
 Тростник заговорил —
 То голос человека
 И голос ветра был.
 И пел тростник печально:
 «Оставь, оставь меня!
 Рыбак, рыбак прекрасный,
 Терзашь ты меня!..»

София Ахамот в своем сомнамбулическом трансе («греховное пьянство страстей») является одновременно и соблазненной и соблазнительницей. Она пробуждается страшным волшебником-развратителем Клингзором²⁹ для греха. Но это пробуждение и есть погружение в самый тягостный кошмар, а истинным пробуждением для жизни вечной является ее крещение и смерть для жизни плотской и греховной, как это мы видим в гениальном образе Куиндры в «Парсифале» Вагнера.

В недрах Софии Ахамот происходит возникновение сознания из истоков подсознания, находящегося в диалектической противоположности с сверхсознанием ее небесной матери — небесной чистой и непадшей Софии.

Все это сосредоточено вокруг темы Достоевского: «Страдание есть причина сознания»³⁰. Эту мысль можно еще выразить так: сознание порождается, или лучше — пробуждается, страданием. Эта тема имеет множество трансформаций, и среди них личность Лермонтова с его творчеством — одна из важнейших. Нельзя здесь не упомянуть во многих отношениях родственного Достоевскому Эдгара По.

Во главе этой тематики находится тема грехопадения, как следствия и, одновременно, как причины мечтательства и безумия, понимаемых уже в крайнем медицинском смысле шизофрениипаранойи. Вот где надо искать действительно существующую связь гениальности и безумия. Сюда же относятся темы обращенности внутрь (интровертированности) и обращенности вовне (экстравертированности) с их космическими проекциями. Это темы Фрейда и Юнга³¹. Радость созидания сплетается с радостью разрушения — *die Lust der Zerstörung ist eine schaffende Lust**.

Это тема Бакунина³² и вообще русской революции, связанной с русской литературой и философской традицией. Сюда же относится и проблема «мечтания сатанина», дурной романтики и т. п. Творчество артиста, вообще, может быть рассматриваемо как диалектика сатанинских мечтаний и творческих грез, погружения в кошмар и созерцания умного мира идей через эрос. Отсюда двусмысленность земной красоты и артиста, ее воплощающего.

Когда артист творит подлинно прекрасное, с его душой, как с ребенком, играет ангел. Но у детской колыбели стоят и пугающие, мрачные темные фантомы. Между ними завязывается борьба. Детские райские ангельские сны и детские кошмары, страшные видения имеют реальнейшую онтологическую подкладку в человеке.

Лермонтов так дорог нашему сердцу, что сквозь злость и каприз в нем просвечивает ребенок и ангел. Правда, Лермонтов, а также — в наше время — Есенин поднимали с земли неудобосказуемые предметы. Но ведь это грешная земля, и дети на ней горько плачут и ужасно капризничают.

Так было и с Лермонтовым. Он капризничал в ответ на гримасы жизни, которые искажали райские лики ангелов и опошляли их небесную гармонию.

Рыбак, рыбак прекрасный,
Оставь же свой тростник.
Ты мне помочь не в силах,
А плакать не привык³³.

Париж. Декабрь 1931 г.



* Радость разрушения есть творческая радость (нем.). — Сост.



И. С. ЛУКАШ

По небу полуночи...

Играла гармония. За перегородкой пел простой голос. Я помню, какое щемящее и прозрачное чувство дышало в груди вместе с пением:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит...¹

В большой комнате были молодые девушки и старики рабочие. Мне запомнились слушающие, тонкие лица простых людей и этот простой дом заводского мастера за Нарвской заставой. Его сын был моим товарищем по гимназии.

После того много раз я замечал, как самые скромные русские люди — приказчики, телеграфисты, артельщики, конторщики — всегда с легчайшей улыбкой, прелестно освещавшей самые простые и некрасивые лица, повторяли, когда доводилось, «В минуту жизни трудную...» или «Ветку Палестины». *Такого* Лермонтова знала простая Россия.

И я думаю, что «Выхожу один я на дорогу...» и «Горные вершины» поют в России и теперь. И так же, как у нас, освещено там чье-нибудь лицо, склоненное над лермонтовской страницей:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них².

Очень это трудно сказать, но для меня нет мысли отраднее, святее, чище, — когда я думаю о русском народе, — что от Лермонтова он воспринял самое его простое, его святую прелесть, дыхание святости.

Не злоеца трагическая смута, не сумрачная его страсть, не одержимость глубоким, могучим духом разрушения и тьмы дошли,

были услышаны народом, а гений его святыни. И только в явлении Лермонтова, кажется мне, такое совершенное проникновение народа в гений поэта.

Самое простое, почти детское, услышал в Лермонтове народ: молитву. Но лермонтовская молитва была откровением, завершением всего его гения. Ни в ком другом, даже в Пушкине, нет такого, все более прибывающего, наполнения молитвой, такого возношения к святыне.

В январе 1831 года он заключает свои «Редуют бледные туманы...» желанием:

Чтоб бытия земного звуки
Не замешались в песнь мою...

Яснее это слышно в «Ангеле» того же года:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Лермонтов, глотнувший рано и до дна чаши всех горьких отрав, еще путается в лохмотьях старого байроновского плаща, но под плащом разгорается, еще застенчиво скрывааемый, свет иного преображения неведомого избранника. И таким светом наполнена его «Ветка Палестины» 1836 года³.

Прозрачный сумрак, луч лампады,
Кивот и крест, символ святой...
Всё полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

Это как бы знак отдохновения после победы. Лермонтов одержал страшную победу — может быть, один из всех русских одержал ее. Глубже всех других он был уязвлен, одержим могучим духом разрушения, сумраком зловещей смуты. Но он преодолел в себе все. И «Ветка Палестины» — первое свидетельство о том, отрадная молитва уставшего победителя.

Лермонтову тогда было двадцать два года. Пушкину было тридцать шесть. Пушкин, женатый, любит похандрить в письмах к друзьям, пожаловаться, что жизнь уже проходит. Но Пушкин и в полноте своего полднейного равноденствия как будто еще не коснулся того, что уже услышал, испытал Лермонтов. 3 августа 1834 года Пушкин пишет жене: «Благодарю тебя за то, что ты Богу молишься

на коленях посреди комнаты. Я мало Богу молюсь и надеюсь, что твоя чистая молитва лучше моих, как для меня, так и для нас...» А этот некрасивый, смуглый гусар, почти мальчик, уже вышел победителем из страшной внутренней битвы. И уже принес, неведомый избранник⁴, русскому стиху дуновение святыни.

Через год, в 1837 году, он сам называет свое стихотворение «Молитвой».

Навеки задышала она в русском стихе:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием...

А через два года, в 1839 году, он снова называет «Молитвой» — «В минуту жизни трудную...»:

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко —
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Здесь, в необыкновенной простоте, почти засловесной, — чувство освобождения. Освобожденный Лермонтов, победивший Лермонтов, как бы уже легко летит. И его последние молитвы «Горные вершины» и «Выхожу один я на дорогу...» — как бы возвращающийся полет ввысь:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...⁵

Точно уже сверху видит он землю. И вся его короткая жизнь кажется полетом *ангелической* души, светящим следом на полуночном небе России...

И снова я вспоминаю простую гармонию в простом русском доме, за Нарвской заставой:

Я ищу свободы и покоя,
Я б хотел забыться и заснуть...

Ангелический гений Лермонтова — неумолкаемый звук небес в живой русской душе.



Б. К. ЗАЙЦЕВ

О Лермонтове

Лермонтов является человеку рано, вероятно, раньше всех русских поэтов — с ним рядом Гоголь молодой части писания своего. Тургенев несколько позже.

С детством слились и «Ангел», «Ветка Палестины», «Парус». И разные пальмы, сосна, молитва, все это вошло и годы жило... — может быть, складывало облик, произрастая подспудно. «Демон» и «Мцыри» — но ведь это полосы существования; если их выбросить, что-то изменится в тебе самом.

С Лермонтовым связана тишина огромной комнаты старшей сестры, полумонашенки с девических лет. Сумерки, лампада зажженная, сквозь окна снежная синева зимнего озера. И сестра, всегда бывшая для нас образом совершенства (мы любили ее и боялись), читает нам наизусть Лермонтова под своими иконами. Мы с другой сестрой на диване слушаем, замираем.

Лермонтов являлся в волшебном полусумраке, прельщая. Как Демон? По обольстительности — да. Но вот ведь не как демоническая сила!

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть —
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть¹.

«Демоны» не молятся. Дьявольского никогда не стала бы декламировать сестра в своей обширной келье. Она ему как-то внимала, поэтически и жизненно волновалась, с ним переживала мятущихся его героев (конец «Мцыри»; «Когда я стану умирать, и, верь, тебе не долго ждать...» — всегда слеза сияла меж ее ресниц). Под всеми

байронизмами его чувствовала же эта поклонница «Дворянского гнезда», Лизы Калитиной² что-то свое, «себе на потребу». «И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»³.

В доме появились два тома Лермонтова, в новом издании, в переплетах из Жиздры⁴ — с рисунками Врубеля, Серова, Коровина⁵. «Тифлис объят молчанием, в ущелье мгла и дым»⁶. Тифлиса не довелось увидеть, но Тифлис это и есть тьма, где-то глубоко внизу россыпь огоньков на рисунке к «Свиданию», пряностью отдающий звон стиха:

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

Так и прошла с Лермонтовым наша юность. Без размышлений и оценок. Вижу Эльбрус, благоговею, падаю. И все тут.

Взор взрослый желает разобраться. Одного детского восторга мало.

И вот сразу же видно, что тем волшебным инструментом стиха, какой был у Пушкина и Тютчева, Лермонтов не обладал. Он как бы угловатее, шершавей их. Менее проникнут духом музыки, хотя иногда хочет быть подчеркнуто музыкален. Уступает и в магии слова. Это особенно чувствуешь в мелких лирических стихотворениях — где же угнаться за быстролетной, воздушной легкостью, обаянием слова Пушкина! (Впрочем, за Пушкиным никому не угнаться.) Зато из-под лермонтовской, менее складной, без блеска, несколько неповоротливой и угрюмой, манеры бьет огонь подземный. Сумрачный темперамент, чуждый улыбки, шутки, — но какой силы! Нет в нем глубокомыслия, священного и сладостного косноязычия Тютчева. Это и не философия. Религиозный же «уголь»⁷ пламенеет везде, даже под ядом и под демонизмом. «Уголь» делает его гораздо глубже Байрона — к сожалению, даже Пушкина в молодые годы соблазнявшего.

Хотя Лермонтов по натуре и был, видимо, интимен, склонен к одинокому высказыванию, все же в «лирическое стихотворение» он не очень вмещался, что-то ему мешало — может быть, вышеуказанные природные черты.

Более просторно и «подходяще» чувствовал он себя в поэме. Кажется, в «Демоне», «Мцыри» достиг предельной силы, яркости, образности и величия. Это все тот же пушкинский четырехстопный ямб, но обращенный к героическим сюжетам, а не к милой России, Татьяне, деревне «Онегина». Тот, да не тот ямб. По-иному звучит,

по-иному живописует. Разумеется, тяжелее и громче Пушкина. Менее сдержан, чем в мелких лермонтовских же вещичках. Здесь Лермонтов как бы захлебывается в полноте, богатстве чувств. Некоторая громоподобность есть в его поэмах. И удивительно помог ему Кавказ! «Мцыри» вполне рожден Кавказом. «Демон» пережил длинный и медленный путь — одиннадцать лет возрастало это произведение, меняя форму, облик, место действия. Наконец, из воображаемой Испании, которая никак не могла бы удалиться, «Демон» переселился на Кавказ и сразу принял нечто убедительное и живое. Высылка Лермонтова в 1837 году очень оказалась полезной для литературы.

«Демон» и «Мцыри», при явной романтической юности замыслов их, остаются на огромной высоте, в своем роде единственными в поэзии нашей. По силе вдохновения и звучания — просто перлы. Кавказ же дал приподнятому героизму их живую одежду.

Перелистывая лермонтовское писание, поражаешься краткостью недетской его полосы. Почти все, что он оставил, написано в последние четыре года жизни. Умри Лермонтов одновременно с Пушкиным, нам не о чем было бы говорить. Но он как бы подхватил выпавший факел — юношескими руками. Слава его при жизни началась со стихотворения «На смерть Пушкина»⁸, славу посмертную надо считать тоже с этого момента писания.

Замечателен его след в нашей прозе. Весь он — небольшая книжка «Герой нашего времени» — название ужасное, вероятно, нравилось Марлинскому⁹, но это не меняет дела. Двадцатипятилетний офицер, дотоле написавший «Княгиню Лиговскую» и «Вадима», вдруг дал нечто такое, в чем формальная сторона даже выше внутренней. Конечно, Гоголь в это время уже существовал. Но не Гоголь развивал и укреплял линию пушкинской прозы. Это сделал «Героем нашего времени» Лермонтов, подготавливая переход к Тургеневу и даже ко Льву Толстому (раннему, 50-х годов).

Удивительно: в лирике форма не была силою Лермонтова. В прозе — наоборот. Проза его сама по себе превосходна. Он учился, конечно, у Пушкина, но не только научился, а и дальше двинул этот род литературы.

Беру замечательное пушкинское «Путешествие в Арзрум», сравниваю с Лермонтовым.

Пушкин: «Дорога сделалась живописна. Горы тянулись над нами. На их вершинах ползали чуть видимые стада и казались насекомыми. Мы различили пастуха, быть может, русского, некогда взятого в плен и состарившегося в неволе. Мы встретили еще

курганы, еще развалины. Два-три надгробных памятника стояли на краю дороги».

Лермонтов (тоже о Кавказе): «До станции оставалось еще с версту. Кругом было тихо, так тихо, что по жужжанию комара можно было следить за его полетом. Налево чернело глубокое ущелье; за ним и впереди нас темно-синие вершины гор, изрытые морщинами, покрытые слоями снега, рисовались на бледном небосклоне, еще сохранявшем последний отблеск зари. На темном небе начинали мелькать звезды, и странно, мне показалось, что они гораздо выше, чем у нас на севере».

У Пушкина совсем иной прием, ритм, фразы поставлены иначе и звучат иначе. Вместо пушкинских суховато-кратких, мало красочных и как бы стилизованных «главных предложений» — здесь начало спокойной реки (русского романа), с описаниями, красками — тем, без чего роман обойтись не может. Разумеется, в последнем счете наш роман восходит к «Капитанской дочке». Все-таки... Прозу Пушкина можно очень любить и высоко ставить, но в общем это проза поэта, а не романиста. Станным образом байронически-романтический Лермонтов дальше, чем Пушкин, двинул изобразительную возможность прозы. Будто и парадокс — но в этой сумеречно-таинственной и скорбной душе больше сидел настоящий романист, чем в Пушкине.

«Герой нашего времени» состоит из нескольких частей-отрывков, объединенных фигурой Печорина. Основная часть, самая крупная по размеру («Княжна Мери»), самая незначительная. Все мастерство прозы лермонтовской не искупает здесь внутренней ее неглубокости. Пятигорск, Кавказ, второстепенные фигуры даны отлично, да и Печорин ярок, жив... — но мал, неинтересен, самовлюблен. Демонизм и байронизм его домашние, автору же хочется, чтобы были мировыми. Столько поэзы, игры — и все по пустякам. Насколько же выше простенький «Максим Максимыч»!

Превосходна «Тамань». Эта небольшая повесть прославлена справедливо. Тут именно все написано: заброшенная лачуга контрабандистов, море, слепой мальчик, «Ундина» и сам Печорин (не раздражает). На всем лежит загадочный отблеск луны, странной песенки девушки. Дыхание моря всюду разлито. Все естественно, просто и вместе таинственно.

По форме же это «новелла», с легкой экзотикой, как корсиканские новеллы Мериме. Может быть, вообще к Мериме идут от «Тамани» некоторые нити (собственно русскому «рассказу» не близок склад западноевропейской новеллы).

* * *

Россия вознесла Лермонтова с той же непосредственностью, восторженным увлечением, как некогда мы, дети. Не за то или иное качество его стиха, прозы, музыки, магии. Не как такого Аполлона, каким был Пушкин. Лермонтов навсегда сказал нечто русскому сердцу не только ямбами и тканью фраз «Героя нашего времени», но всем своим обликом, огромными бесцветными глазами, горечью, томлением по Божеству и восстанием на жалкую человеческую жизнь, скорбным одиночеством, отблеском трагедии, сразу легшим на его судьбу. Полюбили подземную его стихию, сжатую многими атмосферами давления, как в вулканической горе. Никак не байронизм вызывал поклонение, а почуянный в глубине «ангел», зароненный небесный звук.

А его жизнь! Ранняя, страшная смерть — это ведь действительно нельзя вытерпеть. Нелепая ссора — и подножие Машука, секунданты, гроза, Мартынов, без конца целящийся в русскую славу. Сорила Россия своими сынами — досорилась.

В Тамбовской губернии мой отец некогда встречался с сыном этого Мартынова. Помню рассказ о нем отца. Мартынов, когда представлялся незнакомым, называл себя: «Сын убийцы Лермонтова».

Значит, ему так нравилось.





К. И. ЗАЙЦЕВ

О «Герое нашего времени»

Едва ли существует произведение русской литературы, способное с большим правом, чем «Герой нашего времени», открыть серию «Шедевров русской прозы». Век целый стоит оно, и за весь этот немалый срок не умолкает хвала, воздаваемая Лермонтову как автору «Героя нашего времени».

«Никто еще не писал у нас такую правильную, прекрасною и благоуханною прозою», — сказал по поводу «Героя нашего времени» Гоголь¹, поставив тем самым прозу Лермонтова выше и своей, и пушкинской. Белинский сравнивал «Тамань» с «лирическим стихотворением, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом»². Аполлон Григорьев говорил о Лермонтове как о «писателе, лучше и проще которого не писал по-русски никто после Пушкина». Лев Толстой, по свидетельству С. Н. Дурылина, на вопрос последнего (в 1909 г.), какое из произведений русской прозы он считает совершеннейшим, нимало не колеблясь, назвал «Тамань»³. «Я не знаю, — утверждал Чехов, — языка лучшего, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал его, как разбирают в школах, по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать»⁴.

Но не только внешнее мастерство ставит «Героя нашего времени» на недосыгаемое место. Самые свойства этого мастерства, а именно простота и трезвость *письма* (контрастность какового с кавказским пейзажем, так и манящим к пестрой и яркой роскоши живописания, отмечал еще С. П. Шевырев⁵), свидетельствуют о значительности содержания, отливаемого в подобную лаконически-чеканную форму. И действительно, не менее, чем совершенству композиции и словесного оформления, приходится

поражаться богатству содержания и остроте мысли, трепещущей в этом первом прозаическом творении едва вступившего в пору возмужания поэта.

Части романа писались и появлялись в печати отдельно. Первой появилась в «Отечественных записках» Краевского⁶ «Бэла» (1839 г.), с подзаголовком «Из записок офицера на Кавказе». Там же, в 1839 и 1840 годах, были напечатаны «Фаталист» и «Тамань», уже как «Отрывки из записок Печорина». Помещая рассказ «Фаталист», редакция журнала оповещала читателей, что автор «издает собрание своих повестей, напечатанных и ненапечатанных». Оно и появилось в 1840 году, содержа в себе, помимо указанных трех отрывков, очерки «Максим Максимыч» и «Княжна Мери». Однако вместо «собрания повестей» перед читателем оказался *роман*, мастерски «поданный» в образе рассказов, внешне обособленных, но связанных (по выражению Ю. Айхенвальда) «сокровенным органическим единством», и к тому же роман, самым заглавием своим демонстративно ставящий задачу доказать определенную «тезу». Не просто живое лицо хочет показать автор: «героем нашего времени» вызывающе-двузначно называет он Печорина.

В чем же двусмысленность задуманного Лермонтовым образа?

«Героическое» в Печорине обнаруживается столь сильно и явно, что трудно не поддаться, хотя бы первоначально, обаянию этой великолепно-изящной фигуры: не уходит от него даже простосердечный Максим Максимыч, которому автор (гениальный прием рассказчика!) поручает представить своего героя читателю. Испытывает это обаяние и читатель: лучший пример тому — Белинский, который, видя всю порочность натуры Печорина, старается, вразрез с своей интуицией, истолковать Печорина как тип положительный, лишь искаженный полученным им дурным направлением, но многое обещающий в будущем⁷. Можно отсюда понять, почему такой вдумчивый и пронизательный человек, как Ю. Ф. Самарин, усмотрел в романе Лермонтова источник морального соблазна и ждал от автора искупляющих действий...⁸

Несколько раздраженным ответом на отзывы читателей и критиков, поскольку теми и другими не был распознан замысел автора изобразить «порочность» натуры Печорина, послужило авторское предисловие, приложенное Лермонтовым ко второму изданию «Героя нашего времени», вышедшему еще при жизни Лермонтова, ровно сто лет тому назад.

Со сменой поколений увлечение Печориным сменилось, однако, довольно быстро развенчанием его: люди «утилитарного» уклона,

подобно Добролюбову, стали низводить Печорина до уровня общественного паразита, не заслуживающего уважения⁹; люди, руководящиеся критерием духовным, подобно Аполлону Григорьеву, убедительно разоблачали мелкий эгоизм Печорина, лишь прикрытый великолепными позами ложного героизма¹⁰.

Все эти истолкования, в том числе и истолкование самого автора, не устраняли все же «двусмысленности», которая таилась и в заглавии романа, и в природе его героя.

«Герой» или «не-герой» Печорин?

В чем-то он все же был *героем*, как в предисловии ни подчеркивал автор свою объективность в изображении «порока», воплощаемого Печориным!

«Болезнь века» — вот что притязает изобразить автор в Печорине. Он — «герой», но лишь «своего времени». Другими словами, он олицетворение некоего *преходящего* устремления, лишённого *подлинной* ценности, имеющего лишь *видимость* силы и значения. Умно и правдиво, с деловитостью, принимающей иногда характер клинического журнала, объективирует автор болезненные веяния века, отложившиеся и в нем самом. Самое имя его героя должно свидетельствовать о близком духовном родстве его с Онегиным (Печора — Онега). Силой творческого гения автор «болезнь века» делает, однако, господствующей в душе Печорина всецело и безраздельно. Морально «болезненные» черты Печорина нарочито подчеркиваются (и это не только гениальный прием мастера, но и духовный подвиг человека!) безукоризненным нравственным здоровьем Максима Максимовича. Казалось бы, «теза» и поставлена выпукло, и доказана убедительно. И все же Печорин не укладывается в заданную «тезу»: что-то резко отличает его от Онегина и выделяет вообще из всех многочисленных «героев своего времени», с большим или меньшим талантом изображавшихся писателями всех европейских литератур.

Не так просто нащупать существо этого отличия. Иные проницательные критики отмечали в Печорине что-то *неживое*, в отличие, в частности, от Онегина. Это верно, но «неживым» является Печорин не в смысле искусственности, фальшивости, надуманности этого образа в литературном плане: в нем ощущается нечто *нечеловеческое*, а вместе с тем — *мертвящее*.

Набрасывая облик отдыхающего, задумчиво лежащего Печорина, Врубель дал ему и позу и выражение Демона: перед нами Дух Зла во образе стройного юноши, одетого в офицерскую форму¹¹. Творческая интуиция не обманула художника: *в Печорине*

обитает Демон, и это и делает его обаяние столь сильным, а для людей, не обладающих чистотою сердца Максима Максимовича, — даже опасным.

Послушайте, как говорит о Печорине женщина глубокая, умная и, главное, *любящая* своего погубителя: «В твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства...»¹² А что говорит о себе сам Печорин? «...Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы... Возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права — не самая ли сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость...»¹³

И наконец, вздумайте в то, что с бесподобной чуткостью своего критического «надсознания» (для самого критика порою недомыслимого!) говорит о Печорине Белинский: «Вы видите человека с сильной волей, отважного, не бледнеющего ни от какой опасности, напрашивающегося на бури и тревоги, чтобы занять себя чем-нибудь и наполнить бездонную пустоту своего духа, хотя бы деятельностью без всякой цели»¹⁴.

Бездонная пустота духа, наполняемая деятельностью без Цели! Ведь это и есть *существо Зла*, в его противопоставлении *подлинному*, то есть утверждённому в Боге бытию.

Только рассматривая Печорина в этом плане, можно понять своеобразную литературную «неудачу» гениального романа, в котором *все живет... кроме его «героя»*, и только отсюда можно уразуметь странную привлекательность этого странного героя, одно прикосновение которого *мертвит все живое*.

Печорин — Дух Зла.

Дух Зла обладал таинственной властью над Лермонтовым, и борьбой с ним являлось в значительной мере все творчество поэта. В данном случае этот Дух сведен из надзвездных сфер в гущу житейской обыденности, облечен в плоть современного человека во всей его бытовой ощутимости. Но показательно: «неестественным» кажется «естественное» проявление в нем человеческих чувств, или, напротив, клеветой на самого себя ощущаются иные, наиболее острые самооценки Печорина (Белинский, колеблясь

в своих настроениях, непоследовательно, но одинаково чутко отмечал и то, и другое).

Такое «метафизическое» понимание Печорина не должно удивлять в настоящее время, когда уже существует своего рода традиция, утвердившая оправданность подхода к Лермонтову как к явлению «сверхлитературному» (Мережковский, Блок, Розанов, отчасти Вл. Соловьев). Лермонтов — огромный поэт и замечательный художник, но измерить силу его гения можно только мерою духовного опыта. Этот опыт был совершенно необыкновенен у Лермонтова: ему было, как никому, доступно «ангельское», и вместе с тем Лермонтов был одержим злом. *Красота* зла его соблазняла и прельщала, и, даже борясь с ней и возвышаясь над нею, он все же не мог освободиться от ее прельстительной силы. И в образе Демона, и в образе Печорина он *казнил* зло, давая ему обнаружить себя в своей подлинной природе Зла, беспомощного и бессильного перед лицом Света; но он не мог перестать любоваться этими, им же самым разоблачаемыми, образами Зла. Это любованье и порождало ту двусмысленность «героя нашего времени», о которой мы говорили.

«Двусмысленность» эта — высокого калибра, ее не уложишь в рамки литературной критики... Нельзя без волнения воспринимать во внешности Печорина многие характерные черты, слово в слово совпадающие с теми, которые людьми, лично знавшими Лермонтова, приписывались ему. Это волнение принимает мистический характер, поскольку читатель отдает себе отчет в том, в какой мере роман носит духовно-автобиографический характер. Но есть что-то обнадеживающее в том, что кровавая развязка фабулы романа оказалась, так сказать, *негативом* развязки жизни автора. Пусть не ушел Лермонтов полностью из-под власти Зла, когда писал свой роман. Не случайно сорвалось с его пера странное слово в предисловии: автору было «*весело* изображать современного человека, как он его понимает...» Не ушел Лермонтов от этого соблазна и в жизни: он *весело* злословил, дразня Мартынова; *весело* принял вызов его, ничем не обусловленный, кроме раздражения, психологически естественного, но морально беспредметного; *весело* подставил себя под выстрел своего случайного противника, задорно им провоцированного...

Но в последние минуты жизни Лермонтова эта нездоровая веселость покидает его. Он серьезен и спокоен, и зло уже безвластно над ним. «Рука моя не поднимается, стреляй ты, если хочешь...» Может быть, Лермонтовым и не сказаны были точно эти слова,

записанные в дневник на другой день после похорон поэта одним его, по-видимому, старым знакомым, оказавшимся проездом в Пятигорске во время дуэли¹⁵, но едва ли можно сомневаться в том, что именно таково было состояние духа Лермонтова под дулом пистолета Мартынова.

И невольно встает вопрос, не было ли в сознательном и беззломном отказе Лермонтова от выстрела по своему случайному, так легкомысленно им раздражавшемуся сопернику и вольного самоотдания в руки *Бога Живаго* — разящего, но милосердного?..





П. С. СТАВРОВ

Вечный спутник

Русских книг за границей очень немного. В СССР издаются или переиздаются, конечно, книги только «созвучные эпохе». В иностранном издании, в переводе, встречаешь иногда давно исчезнувший с рынка труд, который, однако, заслуживает того, чтобы его не забывать. Недавно в издательстве «Альбен Мишель» вышел перевод книги Мережковского «Вечные спутники», написанной, если не ошибаюсь, в девятисотых годах¹. Это сборник критических статей, посвященных Лермонтову, Достоевскому, Гончарову, Майкову, Тютчеву, Пушкину...

В книге есть юный задор, «напор», который всегда характеризовал Мережковского, не превратившийся еще, однако, в одноидейную парадоксальность. Читая ее сейчас, поневоле задумываешься над постоянной переоценкой ценностей, так в литературе неизбежной. Сладкогласный и пресноватый Майков² поставлен у Мережковского наряду с несравненным Тютчевым. Конечно, переоценка — вещь тоже относительная.

Постепенно шелуха временного увлечения, совпадения со вкусами эпохи отпадает, остаются ценности вечные, незыблемые. Поэтическая значимость Тютчева сейчас уже нерушима, установлена как будто навеки. Но не об этом хочется написать. В книге Мережковского есть замечательная статья о Лермонтове. Сейчас идут Пушкинские дни. О Пушкине будут много говорить и писать. Может быть, в силу закона противоположений вспоминается психологический «антипод» Пушкина — Лермонтов. Светлый, все принимающий гений Пушкина находит разрешение человеческой трагедии в эстетическом очищении, в катарсисе. Но... А. Тургенев, описывая предсмертные страдания Пушкина, говорит: «Ночью он

ужасно кричит, почти катаясь по полу от нестерпимых страданий, и беспрерывно повторяет: “Господи, да что же это такое?”»³

«Не в эти страшные минуты, — говорит Мережковский, — эстетическое примирение с миром могло бы успокоить Пушкина»⁴. И не показалось ли бы ему подобное утешение не «арфой серафима», «а визгливой шарманкой, играющей под его окнами в его предсмертный час»?

Этот страшный вопрос: «Господи, да что же это такое?» — представший Пушкину перед смертью, сопровождал Лермонтова всю жизнь.

Владимир Соловьев писал в свое время, что Лермонтов судится с Богом, а Божью волю принимает как личную обиду⁵.

Мы, собственно, забыли настоящего Лермонтова. Кроме Белинского, все же не до конца его ощутившего, народническая, политически и общественно заостренная, рационалистическая критика не уделила Лермонтову внимания, не найдя достаточно общественных мотивов в творчестве этого «одинокого бунтаря».

Увлеченные своими эстетическими открытиями, декаденты проглядели психологическую глубину Лермонтова. Советские критики ищут революционных мотивов в юношеском «Вадиме» или занимаются не таким уж существенным вопросом: посвящено ли стихотворение «Великий муж» Чаадаеву или Барклаю де Толли (Андроников)⁶. В гимназии нам подносили гладко прилизанного «под классика» Лермонтова, автора «Ветки Палестины» и «Бородина».

Близорукий прозорливец Владимир Соловьев осудил Лермонтова, написав страшные, ужасающе несправедливые слова про этого «вундеркинда», убитого на 27-м году жизни, оставившего после себя три увесистых тома; Соловьев сравнивает эротические стихи Пушкина с ласточкой, кружащей над болотом, не задевая его крылом, а подобные же лермонтовские стихи — с жабой, погрязшей в грязи этого болота. За бунтарство, богоборчество, за отсутствие христианского смирения Соловьев осудил Лермонтова на вечные муки.

Трогательна защитительная речь молодого «декадента» Мережковского: «Соловьев хотел добить Лермонтова; сделать то, чего не могла сделать пуля Мартынова... Кто знает, не скажет ли Бог осудителям Лермонтова того, что сказал Он друзьям Иова: “Гнев мой на вас, ибо вы не так праведно говорите обо Мне, как восставший на меня Иов”».

Согласно учению Элевсинских таинств⁷, душа, предназначенная к земному существованию, опускаясь все ниже и ниже, в ближайшие

к земле сферы, тяжелеет, плотнеет, одеваясь все более земными страстями и земными страданиями. Рождаясь, она закована уже в земные цепи и не помнит о прежнем блаженном существовании. Редкие души сохраняют о нем смутное воспоминание, всю жизнь тоскуют об утерянной вечности. В литературе Лермонтов, может быть, единственный случай такой тоски, определяющей всю его жизнь.

В 16 лет Лермонтов, среди байроновских своих излияний, пишет изумительного по лиричности, по необычности темы и органической с этой темой связанности «Ангела»:

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю...⁸

Или:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
.....
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечаю
И брошусь из битвы
Ему я навстречу⁹.

(Здесь какая-то переключка о «тайниках души» с родственными душами — Тютчевым, Анненским. Вспомните Анненского: «Есть слова — их дыханье, что цвет, так же нежно и бело-тревожно...»¹⁰)

В жизни Лермонтов — чужой, не такой, как все. Оттого всю жизнь озорничает и злобствует. «Господи, Господи, да что же это такое?»

В глубине сознания о себе, вероятно, думал Лермонтов, когда писал:

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм, и худ, и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!¹¹

Жизнь — это движение вперед, вечное становление во времени, а душа Лермонтова томится потерей, скорбит об утерянной вечности. Поэтому жизненный удел для него если не мучение, то, во всяком случае, бессмыслица:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...¹²

Но жить все же надо. Лермонтов — студент, юнкер, офицер. На редкость двойственна его натура. Жестокий соблазнитель, смеющийся над женской любовью — и однолюб, томящийся по первой своей настоящей любви. Мало говорит Лермонтов о своей прекрасной даме — гораздо меньше, чем Блок, — потому что любовь его к Лопухиной слишком земная:

Я видел прелесть бестелесных
И тосковал,
Что образ твой в чертах небесных
Не узнавал¹³.

Мало кто знает, что лицо злобствующего озорника «Маёшки», от которого в университете товарищи бегали, как «укушенные насекомым»¹⁴, освещалось первой, совсем детской, наивной улыбкой, как лицо его героя — Печорина. Байронизм, бунтарство — и чистейшие, почти святые строки:

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного,
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного...¹⁵

Да, пушкинская проза в своей величественной простоте — это чудо, в особенности если сравнить эту прозу с тем, что писалось его предшественниками. Но явление Пушкина само по себе чудесно не только по своей для русской культуры значительности, но и по своей — как всякое чудо — неожиданности и необычности. Почти античное мироощущение, просветленное приятие жизни — разве для русской мятежной души, для всей русской истории это не чудесно-неожиданно?

Но перечтите «Тамань», «Бэлу» Лермонтова. Помимо лирического волнения, какое в этих повестях глубокое *сопереживание*

чужой жизни, бедной человеческой судьбы, случайно попавшей в поле зрения автора. Лермонтов — родоначальник «мучительной прозы» в русской литературе. А ведь «беспокойное мучительство» так свойственно русскому характеру, так определяет всю русскую литературу XIX века. Обездольте, принизьте еще больше чиновника Красинского (из «Княгини Лиговской») — не получите ли вы гоголевского Акакия Акакиевича? Представьте Красинского окончательно озлобленным на дальнейшем жизненном пути — разве не будет он похож на героя «Записок из подполья»?

«Серое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грузны и темны; лица прохожих были зелены... туман придавал отдаленным предметам какой-то серовато-лиловатый цвет. По тротуару лишь изредка хлопали калоши чиновника, да иногда раздавался шум и хохот в подземной *полпивной* лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке...» (из неоконченной повести) ¹⁶.

Это, конечно, не «Северная Пальмира», не «Петра творенье» — это Санкт-Петербургские закоулки, по которым шагал Раскольников, где пугливо обивала панель Соня Мармеладова...

«Когда дверь растворилась настежь, в ней показалась фигура в полосатом халате и туфлях: это был седой сгорбленный старик; он медленно подвигался, приседая; лицо его, бледное и длинное, было неподвижно; губы сжаты; мутные глаза, обведенные красной каймой, смотрели прямо, без цели... “Не угодно ли, я вам промечу штосс?” — сказал старик... “А на что же мы будем играть? Я вас предваряю, что душу свою я на карту не поставлю...” <Лугин> похудел и пожелтел ужасно. Целые дни проживал в кабинете, запершись; часто не обедал... Он уже продавал вещи, чтобы поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться...»

Разве после полушутливого пушкинского «Гробовщика» это не безумная фантастика Гоголя, не психологические судороги Достоевского?

Я выскажу мысль еретическую, за которую не похвалят меня умные исследователи литературы. Может быть, Лермонтов ужаснулся бы, увидев изданными среди «классиков» все свои незаконченные и несовершенные произведения. Но, конечно, вечному бунтарю против судьбы эта «судьба-индейка» не могла позволить завершить свой творческий путь. Слышишь иногда: подумайте, что совершил бы Лермонтов, если бы так рано не пресеклась его

жизнь! Но как-то невозможно представить себе Лермонтова почтенным академиком, почивающим на лаврах поэтом. Лермонтов конец свой знал, пророчески предчувствовал:

С свинцом в груди лежал недвижим я,
Глубокая еще дымилась рана...¹⁷

Жутковато сейчас читать описание дуэли Печорина с Грушницким. Со свойственным ему острым чувством насмешки судьбы автор дал в удел Грушницкому судьбу Печорина-Лермонтова. Насмешка судьбы, как в «Фаталисте»: не от пули давшего осечку пистолета, так от сабли пьяного казака.

Гибель Пушкина воспринимается как чудовищная, слепая случайность. О смерти Лермонтова думается: «Иначе и быть не могло». Во время дуэли разразилась гроза, тело убитого Лермонтова лежало под проливным дождем, освещаемое молниями. Смерть его — мистическое завершение его жизненного пути.

Лермонтов жил в «года глухие», в мертвящей застылости николаевских времен. Стремился к жизни мятежной, в ней надеясь найти забвенье.

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой¹⁸.

Мы, обыкновенные смертные, слишком эти мятежные бури знаем, смертельно от них устаем, ищем забвенья в мирной спокойной жизни... Но, может быть, поэтому близка нам иногда вечно жаждущая покоя душа Лермонтова.

Вспоминая светлый пушкинский гений, вспомним и жизнь замученного, двадцати шести лет от роду погибшего, на дуэли убиенного поручика Тенгинского полка Михаила Юрьевича Лермонтова.

Париж





Г. А. МЕЙЕР

**Фаталист
(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова)**

Как прежде, так и ныне, нелюбимый опрос широкой публики с бесспорностью обнаружил бы, что у поэзии Лермонтова куда больше интимных друзей и поклонников, чем у поэзии Пушкина, чтимой подавляющим большинством русских людей довольно официально и холодно. Такое предпочтение гениального ученика величайшему и совершеннейшему мастеру объясняется прежде всего именно крайней молодостью Лермонтова, естественной незрелостью его юношеских чувств и дум. Недаром еще в 1828 году Баратынский писал Пушкину: «У нас в России поэт только в первых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли... Поэт развивается, пишет с большей обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все же не проза»¹.

Залогом полнейшей правоты Баратынского служит его собственная вековая участь. Во всей мировой поэзии не отыскать большей обдуманности каждого слова, больших формальных совершенств и глубокомыслия, чем в творчестве Баратынского, и ничего нет печальнее его одинокой поэтической судьбы.

Высказанные мною соображения, конечно, несколько не клонятся к умалению неопределимых достоинств поэзии Лермонтова. Я хотел лишь отметить, что она всегда была любима публикой не за свою глубочайшую сущность, а за незрелость, за юношеские наивно-эффектные позы и слишком частое словесное несовершенство. Но здесь необходимо тотчас же оговорить, что Лермонтов несколько не повинен в широком опубликовании своих ученических опытов. Более того, никто из русских поэтов не обладал такой огромной силой самокритики, как Лермонтов. Все, что есть ценного в его поэзии, заключается в лирических стихотворениях и поэмах,

напечатанных им самим при жизни. А все, что было в его стихотворчестве внутренне и внешне недозрелого, незаконченного, Лермонтов нещадно забраковывал и никогда в печать не пропускал. Так была забракована им, ставшая впоследствии знаменитой, поэма «Демон». Когда же двоюродный брат поэта, Столыпин, не испросив авторского разрешения, напечатал отрывок из этой поэмы, то Лермонтов сильно рассердился и долго не прощал самоуправства².

Часто упоминал Лермонтов, и в стихах и в прозе, о врагах, будто бы ему угрожавших, и даже о «хитрой вражде», которая, по смерти поэта, «с улыбкой очернит» его «недоцветший гений»³. В действительности никаких врагов у Лермонтова при жизни не было. Не нашлось бы их и после его смерти, не будь на свете безответственных, законом не караемых издателей и критиков, неумеренно преданных дидактике и морали.

Много существует разных методов, применяемых в художественно-литературной работе, но, безусловно, лучшему из них следовали у нас Пушкин, Баратынский и Гоголь, трудившиеся упорно, неотступно над развитием предварительно бегло написанного черновика. Только при такой неотступности поэт, подобно скульптору из стихотворения Баратынского, «властвует собой» вполне и познает до глубины собственный художественный замысел. Тогда, зажатый в его верной руке,

Неторопливый, постепенный
Резец с богини сокровенной
Кору снимает за корой⁴.

Иначе трудится над своими произведениями Лермонтов. Нередко, написав начерно стихотворение и даже целую поэму, он навсегда покидал их и брался за другие темы и стихи. Несомненно, что и при такой порывистой работе постепенно копился Лермонтовым творческий опыт, создавались удачные отрывки и детали, достойные войти в новую поэму. Но все же в приемах Лермонтова не было постоянства и творческой экономии. И скоро минет сто лет, как недобросовестные и невежественные люди, пользуясь расточительностью поэта, помещают рядом с «Ангелом» и «Парусом» его беспомощные ученические опыты, вроде следующих:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить,
Не быть ей вечно у груди моей!..

И что ж? Я не могу другой любить!
 Как цепь гремит за узником, за мной
 Так мысль о будущем — и нет другой⁵.

Последствия такой издательской недобросовестности чрезвычайно тяжело отозвались на судьбах русского стихотворчества. И как ни парадоксально мое утверждение, однако несомненно, что с Лермонтова, или точнее — с посмертных изданий его сочинений, начался у нас резкий упадок стихотворной культуры. Правда, вред, принесенный небрежным и неумелым опубликованием всех ученических упражнений Лермонтова, могли бы также причинить многие стихи лермонтовского предшественника — Полежаева, одареннейшего дилетанта. Именно он впервые пустил в обращение общие словесные сплавы, ничего не выражающие эпитеты и метафоры. Но Полежаев был и остался известным лишь крайне ограниченному кругу, тогда как стихи Лермонтова, и по преимуществу самые слабые, приобрели всероссийскую популярность. Все наши посредственные и просто плохие стихотворцы, вроде Фруга, Апухтина и Голенищева-Кутузова⁶, неизменно подражали дурным образцам лермонтовской поэзии и довели русский стих до писаний Курочкина и Вейнберга⁷. Но прискорбнее всего, что непонятный соблазн, источаемый стихотворными упражнениями Лермонтова, воздействовал на первостепенных наших поэтов: заставлял неустойчивого Некрасова снижать свое мастерство до уровня откровенно бульварных виршей; водил рукою одного из глубочайших русских поэтов, Случевского, когда он писал свои тяжеломерно-нелепые, странно притягательные поэмы, и, наконец, усилил прирожденную бесстильность Фета. Кстати, напрасно объяснял Иннокентий Анненский эту бесстильность немецкими влияниями⁸: от немецких поэтов, как и от Державина, Фет усвоил только наилучшее, а на литературные истоки своей бесстильности он сам невольно указал, вспоминая в одной маленькой поэме студенческие годы, проведенные им в доме родителей Аполлона Григорьева. Описывая свою студенческую жизнь с Аполлоном Григорьевым на антресолях замоскворецкого дома, Фет добавляет:

...как нам казались сладки
 Поэты, нас затронувшие, все:
 И Лермонтов, и Байрон, и Мюссе!⁹

Можно ли определить точнее литературную генеалогию фетовской бесстильности! К счастью, не одни недостатки перенял Фет

у Лермонтова: сложнейшая и тончайшая фетовская мелодика многим обязана лермонтовской поэзии. Впрочем, иначе и быть не могло. И если, характеризуя лермонтовское творчество, отваживаться на широкие обобщения, как сделал это Владимир Соловьев, то следовало бы, наравне с Лермонтовым, выразителем, по мнению нашего философа, ницшеанских идей в русской поэзии, упомянуть имя Фета. Но духовного родства этих двух поэтов, кажется, никто еще не отмечал. А сближают их не только идеи богорборчески-ницшеанского порядка, но и свойственный обоим особый дар воздушного касания к вещам и явлениям земного мира. Этим и объясняется тесная органическая связь мелодики Фета с музыкой поэзии Лермонтова. Тому и другому подобала Эолова арфа.

Имя Владимира Соловьева я упомянул здесь совсем не случайно. Ведь если были у Лермонтова истинные недруги, то, уж конечно, не Мартынов, убивший его на дуэли и всю жизнь молчаливым раскаянием искупавший свой грех, и не император Николай I, сердившийся на поэта за беспокойный нрав и на корнета за нерадение к службе. Нет, настоящим недругом Лермонтова, не считая корыстных и глупых издателей, был и остался один Владимир Соловьев. Это он написал преисполненную дидактики и морали «христианскую» статью, в которой пытался доказать, что Лермонтов «попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что ему было дано для великого подъема», и что, «облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает их привлекательными для неопытных», и сознание этого теперь, после смерти поэта, «должно тяжелым камнем лежать на душе его».

Мораль и дидактика вынуждают у Владимира Соловьева жуткое утверждение, что «бравый майор Мартынов был роковым орудием кары», вполне заслуженной Лермонтовым за поведение в жизни и за полную соблазна и демонизма поэзию. «Могут и должны люди, — по словам Владимира Соловьева, — попирасть обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человекоубийственной лжи».

Неудивительно, что, высказывая подобные мысли, Владимир Соловьев отрицает за Лермонтовым всякую способность к любви и к человеческим привязанностям.

«Прелесть лермонтовских любовных стихов, — пишет он, — прелесть оптическая, прелесть миража». Выходит как будто, что наш философ стремится уличить поэта в эстетически-поэтической подделке, произведенной с целью хоть чем-нибудь прикрыть от людей свою душевную и духовную пустоту. Такой вывод из сказанного Владимиром Соловьевым мог бы все же показаться незаконным,

но, очевидно, из желания довести дело до точки философ добавляет: «Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть рамкой, а не содержанием его Я, которое оставалось одиноким и пустым».

Напрасно уверяет нас Владимир Соловьев, что все сказанное им о Лермонтове внушено ему сыновней любовью к погибшему поэту и христианским желанием оградить неопытных от влияния этой демонической поэзии. Владимир Соловьев полагал, что, охраняя малых сих от соблазнов лермонтовской поэзии, он облегчает загробные муки погибшего поэта. Но для нас пребывает в силе остроумное замечание Мережковского: «Если такова любовь, что вбивает кол в горло покойнику, то какова же ненависть?»¹⁰

И все же в изуверской статье философа есть отдельные мысли о Лермонтове большой верности и глубины. Он первый назвал этого, во многом не разгаданного, поэта «русским ницшеанцем до Ницше», определив таким образом одну из важнейших категорий русской души, корнями своими уходящую в глубь российских веков. Конечно, еще до Владимира Соловьева русское ницшеанство было ведомо Пушкину, что само собою ясно выступает хотя бы в «Пиковой даме», из которой целиком, органически вырастает «Преступление и наказание» Достоевского. При этом не только Пушкин, живший и творивший задолго до Ницше, но и Достоевский не знали учения немецкого мыслителя о «сверхчеловеке», отбрасывающего, как негодную ветошь, во имя призрачных достижений, основы человеческого существования, начиная с религии. Отрицающий Бога или, как Лермонтов, вступающий с Ним в борьбу, делается игралищем древнего Рока, от нещадного ига которого избавило нас пришествие Христа. Отвергающий Божественную Жертву предопределяет, того не ведая, собственную судьбу, лишается духовной свободы и принимает последствия им же самим содеянного греха за нечто заранее предначертанное. Подменивший Богочеловека человекобогом или, по терминологии Ницше, сверхчеловеком, неизбежно превращается в фаталиста.

* * *

Тема предопределения, или фатума, неразличимо слилась у Лермонтова с его таинственной способностью предугадывать свою собственную судьбу и в то же время помнить те нездешние

свои дни, «когда в жилищах света блистал он, светлый херувим». Вещун и прозорливец, он был околдован видением своего земного и загробного будущего, зачарован слышаньем своего домирного прошлого. И это не пустой словесный оборот, а точное определение необычайных духовных способностей этого гения. И самое главное, самое важное для нас в Лермонтове — неотступное, чудесное стремление уловить сочетанием слов небесную мелодию, пропетую ангелом его еще не воплотившейся душе. Мы знаем, что Лермонтов достиг своей небывалой цели, ибо в самом звучании его стихов и прозы поистине слышится «арф небесных отголосок», что-то неземное, но сущное, неизъяснимое, но доподлинно райское.

Конечно, не внешним, а внутренним слухом воспринимаем мы эти отклики ангельского мира, и нет ничего наивнее попытки обнаружить хирургическим рассечением трепетной словесной ткани, ныне модным формальным методом, почему именно так, а не иначе, звучат творения Лермонтова. Чрезмерно увлеченные изучением поэтики, мы забыли о тайнах поэзии, забыли вдохновенные слова Полонского о ветре неуловимом и невидимом:

Чу, поведай, чуткий слух,
Это ветер или дух?
— Это ветра звук для слуха,
Это вещей дух для духа¹¹.

О вещем духе Лермонтова, о его пророческом даре первым заговорил Владимир Соловьев. Вслед за христианским философом Мережковский показал нам подбором неопровержимых цитат, что поэт был не только провидцем собственного будущего, но и сохранял неведомыми путями память о своем домирном существовании. Мережковскому принадлежит также глубокая, к сожалению лишь бегло высказанная, догадка о происхождении лермонтовского фатализма. По мысли писателя, потому так сильно было в Лермонтове чувство Рока, что категории причины, необходимости лежат для нас в прошлой вечности. Таким образом, человек, не оглушенный до конца земным рождением, но сохранивший, подобно Лермонтову, воспоминание о мистической прародине, предрасположен в какой-то мере к фатализму.

Неизменно чувствуя за собой дыхание своего нечеловеческого прошлого, поэт одновременно видел свое будущее, встававшее перед ним как прямое продолжение неизбежного, как нечто заранее предначертанное Богом. Отсюда вырастала для Лермонтова

неминуемость бунта, возникали его спор и тяжба с Творцом, якобы немилосердно лишившим нас свободной воли.

Существо, извечно несвободному, остается призрачный выбор — быть рабом покорным или уйти в своеволие, хотя бы по видимости заменяющее нам недоступную свободу. Поэт предпочел своеволие. И прав был Иннокентий Анненский, почувавший в Лермонтове родство не столько с отдаленным предком поэта, шотландским стихотворцем и пророком Томасом Лермонтом, сколько с русским разбойным бунтарем, удалым опричником Кирибеевичем¹². Недаром сам Лермонтов, словами своего героя, как бы признается нам: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце».

Русские своевольцы, конечно, не революционно-нигилистические, а стихийные, народные, нигилистами отвергаемые, исповедуют единое, незыблемое для них положение, выраженное в краткой поговорке: «Чему быть, того не миновать». Эта безоглядная русская вера в предначертанность судеб — происхождения совершенно особого. Религиозная миссия России связана с концом истории, и в недрах нашего народа живут предчувствия неминуемой апокалиптической катастрофы. Неизбежность конечного крушения, порождаемую многовековыми грехами всего человечества, русская душа всегда воспринимала как нечто уже заранее предначертанное Богом.

Учение Православной Церкви о христианской свободе всегда встречало в России противовес в различных религиозных влияниях, принесенных с Востока, и до народного сердца доходило с трудом. Лермонтов, более чем кто-либо другой из наших поэтов, был носителем сокровеннейших русских чувствований, чаяний, воли и своеволия. Погруженный в самонаблюдение, поэт лишь однажды оторвался от страшной сосредоточенности на собственной участи и обратился к судьбам России. Тогда-то и обнаружилось, что он, в духовном согласии с народными недрами, живет и дышит предчувствием всемирного конца. Смутно уловил Лермонтов, через пророческое угадывание грядущих судеб России, дыхание последних апокалиптических свершений, и остается непостижимым, как могли быть доступны такие видения внутреннему зрению существа, едва вышедшего из отроческого возраста. Пятнадцатилетний мальчик заносит в свою ученическую тетрадку стихи, так и оставшиеся незаконченным черновым наброском:

Настанет год, России черный год,
С главы царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Не защитит низвергнутый закон;
Когда болезнь от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать,
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек, —
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в его руке булатный нож.
И горе для тебя, — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон...¹³

В этих, еще детски неумелых, неуклюже сделанных стихах, пораженные, мы узнаем свершившееся на наших глазах и как бы видим темную ауру вокруг человека с булатным ножом, мистического предвозвестника всемирного конца.

Что должен был думать пятнадцатилетний мальчик, охваченный такими предчувствиями, видящий в непрерывном сне наяву свою и всеобщую судьбу? Неизбежность, порождаемую человеческим грехом, он принял за нечто Богом предначертанное, бунтовал, богоборствовал и укреплялся в своем русском своеволии. Тема предопределения, или фатума, как бы сама собой возникла в творениях поэта из его ясновидений и прозрений. Но с особой силой и четкостью развивалась она не в стихах, а в прозе Лермонтова. В этой прозе, как будто вчера еще только написанной, узнает современный читатель своего неумолимого и неотступного властелина, безраздельно владеющего его жизнью. Я говорю о том, кого так часто испытывали многие из нас в гаданиях и приметах, кому все мы ежедневно угождаем и служим.

Лермонтов был поэтом глубоко своевольным, бунтующим и поэтому резко отъединенным от соборно-христианского лона. Он ведал властвующего нами, сознательно испытывал его в поэзии и в жизни и бестрепетно искал с ним неравных встреч. Однажды, одолеваемый творческой тягой к познанию запретного, нечеловеческого, слишком близко подошел Лермонтов к истокам этой властительной силы и в грозовой июльский вечер собственным дыханием заплатил за дерзание. Можно сказать, что жизнь и творчество Лермонтова

были всецело посвящены испытанию этой таинственной силы, разнородным состязаниям с нею, проводимым с бесстрашием, невероятным для смертного человека.

Сам Лермонтов не знал, по-видимому, когда соприкоснулся он впервые с началом неведомым и губительным. По крайней мере, в одной поэме, написанной им незадолго до смерти, он пытается объяснить свою веру в предопределение, предначертанность наших судеб, влиянием небес Востока, якобы невольно сблизивших поэта «с учением их Пророка»¹⁴. Однако мы хорошо знаем, что еще в раннем отрочестве зародилась в Лермонтове невозможная мечта о единоборстве с предначертателем человеческих судеб, с древним Роком, самовластно владеющим нами, не принявшими Голгофской жертвы, не внявшими Божественному призыву: «Если пребудете в слове Моем, то вы истинно Мои ученики, и познаете истину, и истина сделает вас свободными» (От Иоанна 8, 31–32).

Спасительность христианского смирения Лермонтов чувствовал глубоко, и не знаю, нужно ли в доказательство этого лишний раз ссылаться на известного всем хрестоматиям кротчайшего Максима Максимовича, на молитвенное обращение поэта к Матери Божией, «Заступнице мира холодного».

Но сложная душа Лермонтова, до конца постигавшая и любившая в других все смиренное и простое, искала для себя иных путей, иного подвига.

Со слов Льва Толстого и главным образом Чехова, лучшим прозаическим произведением Лермонтова признана всеми «Тамань»¹⁵. Бесспорно, эта маленькая повесть, совсем не случайно открывающая по замыслу автора «Журнал Печорина», содержит в зародыше не только основные религиозно-художественные идеи самого Лермонтова, но и завязь творческих грез Толстого и Чехова. Кроме того, читателю, обладающему искусством медленного чтения, «Тамань» дает возможность предощутить дыхание новой жизни, на рубеже которой все мы сейчас так томительно стоим. По торным, луннозавороженным путям «Тамани», по вольной морской стезе ее безвестных «честных контрабандистов» давно тоскует мир. И все же эта начальная повесть «Печоринских записок» уступает в совершенстве их заключительному звену, в художественном отношении ни с чем не сравнимому «Фаталисту».

С «Тамани», сотканной рукой тончайшего мастера, еще не окончательно сошел налет романтических трафаретов, свойственных нашей литературе тридцатых годов прошлого века. Так, о пригородной мещанке, хотя бы преисполненной русалочьими соблазнами,

не следовало Лермонтову говорить условным языком, безразлично применявшимся тогдашними литераторами к пейзажам и маркизам.

«Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои... Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет... вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих... я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками...»

Правда, все эти условности вполне искупаются ритмическими чарами «Тамани», изумительной стройностью повествования, но отсутствие огненных поцелуев и ускользающих змей ничуть не повредило бы творчеству Лермонтова. А развивался он, как художник, с быстротой совершенно непонятной. «Фаталиста» отделяют от «Тамани» не годы — всего лишь месяцы, но в нем нет романтических штампов, в нем каждое слово до конца отражает беспощадную действительность. Даже хорошенькая дочка старого урядника, Настя, такая женственная при свете месяца, облечена в приметы хотя и легкие, но строго реалистические.

«Она, по обыкновению, дожидалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее. “Прощай, Настя!” — сказал я, проходя мимо. Она хотела что-то отвечать, но только вздохнула».

Замечательно, что начало и конец «Печоринских записок» — «Тамань» и «Фаталист» — одинаково развиваются от магии и в магии лунного света. Но если в «Тамани» декоративные подпоры условной романтики местами задерживают нарастание ночного волшебства, то в «Фаталисте» строго реалистический тон повествования, скептические, во всем сомневающиеся замечания автора лишь полнее дают ощутить скрытое присутствие в мире колдовской и безликой силы, безраздельно владеющей жизнью людей и уже намечающей среди нас очередного смертника.

Дальновидный и лукавый мастер Лермонтов знает, что ничто не вредит так искусству, как выраженная заранее восторженная вера в таинственное. Недаром признается Печорин, что присутствие энтузиаста обдаёт его крещенским холодом. Верить в «окультурные науки» Лермонтов предоставляет людям, подобным Грушницкому, а сам устами того же Печорина спешит скептически отмежеваться от сомнительных астрологических опытов, соблазнительно придающих людям «уверенность, что целое небо, с своими

бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!»

К этой явной насмешке над людьми, чрезмерно падкими на все таинственное, Лермонтов добавляет, с расчетом глубоко художественным: «И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли, и к чему это ведет?..»

Лермонтова прельщали в «Фаталисте» не призрачно-отвлеченные рассуждения на тему о предопределении, не романтически-страшные рассказы о потустороннем в уютной комнате, при мерцании догорающего камина, а подлинная способность безликой запредельной силы проявляться и воплощаться в суровой действительности. Лермонтов не соблазнился легкой безвкусной игрою с мистикой, снабженной вещающими привидениями и провалами в адские бездны, он спокойно и сдержанно, даже несколько сухо, рассказал нам жизненный случай, который, если его на самом деле не было, мог бы бесспорно и несомненно произойти. И одной мысли об этом, в сущности, достаточно, чтобы ужаснуться жизненной тайне, привычно и потому обесцвечено называемой нами Роком, но неумолимой и неукоснительной, как пущенная в ход невидимой рукой машинная шестерня.

Конечно, труднее всего было для Лермонтова выбрать подходящего героя, могущего естественно и просто проделать над собою опыт с пистолетом, показать на деле непоколебимость своей веры в предопределение; словом, предоставить собственную персону в распоряжение зрителей для проверки зыбкого метафизического положения неопровержимой эмпирикой. Однако опыт опытом, а метафизическая авантюра здесь явно налицо! Кто же, спрашивается, способен на нее по преимуществу? Немец? Но при большой любви к метафизическим выкладкам немец не склонен производить их при помощи ненадежного курка. Прирожденный скептик, француз, никакой метафизики, и в особенности авантюрной, не любит. Казалось, проще всего для Лермонтова было остановиться на русском, тем более что все действие повествования развивается в прифронтовой полосе, в среде офицеров российской армии. Но русский человек, несмотря на всегдашнюю свою готовность к небывалым опытам, недостаточно от природы выразителен, классичен. Притом, чтобы сделать повышенный жест правдоподобным в искусстве, требуется даль, перспектива, расстояние, примесь некоторой экзотики, чужеродности, непривычности. Выбор Лермонтова с удивительной острою падает на серба. Славянин

и младший брат русского человека, серб еще не утратил, подобно западноевропейцу, разностороннего вкуса к магическим опытам, хотя бы к самым прямолинейным и грубым. А выразительной внешности Вуличу было не стать занимать:

«Наружность поручика Вулича отвечала вполне его характеру. Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждающая на губах его, — все это будто согласовывалось для того, чтоб придать ему вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи».

Целя себе прямо в лоб, Вулич нажал на гашетку заряженно-го пистолета: осечка! Скептический Печорин, за минуту до того державший пари, что никакого предопределения не существует, знаменательно себе противореча, обращается к Вуличу: «...не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...»

Человек, только что преспокойно целивший себе в лоб, внезапно смутился: «...пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны... — Он взял шапку, — добавляет рассказчик, — и ушел».

Этот краткий разговор между Печориным и Вуlichem в высшей степени важен для внутреннего хода всего повествования Лермонтова. Печоринские скептицизм и сомнение оказываются чем-то незначачим, внешним по отношению к чувству, заложенному в каждом из нас и безошибочно определяющему на лице ближнего скорую обреченность. Что же касается эксперимента с пистолетом, то по доказательности он сильно уступает боязни, охватившей Вулича при замечании Печорина. Опрометчивая выходка, даже самая отважная, не так убедительна, как безотчетно живущий в человеке и внезапно проявляемый страх перед неминуемостью судьбы.

Итак, короткий разговор-признание, разоблачающий наше подспудное знание о Роке, бесповоротно предрешает в «Фаталисте» распорядок дальнейших событий. После благословенной осечки вольные и невольные участники небывалого опыта расходятся по домам. При свете полного месяца, красного, как зарево пожара, Печорин возвращается домой пустынными переулками станицы. Его занимали все те же привычно скептические мысли, когда внезапно натолкнулся он «на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое». Присмотревшись, Печорин увидел, что это была свинья, разрубленная кем-то шашкой пополам.

Загадка со свиньей, по крайней мере с внешней стороны, разрешилась быстро. Два проходившие казака сказали Печорину, что они идут на поиски своего пьяного товарища-буяна, который, «как напьется чихиря, так и пошел крошить все, что ни попало». В ответ Печорин объяснил им, что не встречал казака, и «указал на несчастную жертву его неистовой храбрости». Эти слова Печорина мы могли бы принять за чистосердечный юмор рассказчика, не разыграйся дальнейших трагических событий, в связи с которыми случай со свиньей не только, по существу, не разрешается для нас, но еще приобретает некий поистине дьявольский оттенок.

Не успел Печорин, взволнованный поступком Вулича, заснуть в эту ночь, как услышал крики под окном: «Вставай, одевайся!» То были офицеры, пришедшие за ним. «Что?» — «Вулич убит».

Стремительность событий, опять-таки с внешней стороны, объяснилась очень просто. Пьяный казак, зарубивший свинью, на бегу повстречал возвращающегося Вулича и на вопрос: «Кого ты, братец, ищешь?» — ответил: «Тебя!» — и, полоснув шашкой отважного испытателя судеб, разрубил его от плеча почти до самого сердца.

Конечно, у каждого — своя судьба. Свинья — свиньей, и Вулич — Вуличем. Но отделаться от дьявольского параллелизма, навязанного нам Лермонтовым, мы все же не можем. Гибель человека, только что до того чудесно избежавшего смерти, гибель от шашки, замазанной еще не остывшей свиной кровью; рыскающий в ночи пьяный казак, одержимый вселившейся в него неведомой силой; при свете полного месяца, красного, как зарево пожара, неподвижная свиная туша — все это невольно воспринимается нами как нечто слитное, неразрывное и роковым образом породившее друг друга.

Крайне сжато и схематично все это может быть истолковано так: метафизическая авантюра, предпринятая Вуличем, пробуждает разгневанный Рок, дремавший дотоле в умолкнувших Перунах; потерявший себя от вина пьяный казак, избранный орудием Рока, как злобой разнузданный дух, набегающий на ненавистную ему плоть; но, прежде чем зарубить Вулича, неминуемо встречает и рубит свинью — греховный символ вуличевской попытки заглянуть в запредельное, потревожить Рок. Нечистая свиная кровь шашкой одержимого надругательски приобщается к крови человека, своевольно сорвавшего запоры с преисподней. И в довершение всего пьяный казак предается закону рукою изловившего его на следующий день Печорина, главного, хотя и скрытого виновника злой бури, подтолкнувшего Вулича на опрометчивый опыт с заряженным пистолетом. Символом неминуемой судьбы, воплощением Рока является в повествовании

Лермонтова старуха, мать казака-убийцы, беззвучно шепчущая не то молитву, не то проклятие. Она сидела у нежилой хаты, в которую заперся не пожелавший сдаться властям ее преступный сын.

«— Побойся Бога! — обратился к нему старый есаул, — ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин. Ну, уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь!* (Подчеркнуто мною. — Г.М.)

Не покорюсь! — закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок.

Эй, тетка! — сказал есаул старухе, — поговори сыну, авось тебя послушает...

Старуха посмотрела на него пристально и покачала головой.

В безмолвном качании головой заключается ответ старухи. Ведь в это решающее для ее сына мгновение она олицетворяла собою неизбывную для нас, русских, поговорку: «Чему быть, того не миновать». И вряд ли, вопреки словам старого есаула, отличается чем-нибудь наша русская вера в судьбу от веры в фатум, завещанной Кораном «окаянному чеченцу».

Печорин, от лица которого ведется рассказ в «Фаталисте», не смотря на вызов, брошенный им судьбе, остается безнаказанным. Но за него, как и следовало ожидать, вскоре заплатил собственной жизнью сам Лермонтов, успевший до своей гибели поведать нам, по удачному выражению Владимира Соловьева, свой «сон в кубе»: Лермонтову живому снится Лермонтов мертвый, лежащий в долине, среди уступов желтых скал, которому, в свою очередь, снится женщина, одновременно видящая его во сне распростертым на песке злосчастной долины.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но, в разговор веселый не вступая,
 Сидела там задумчиво одна,
 И в грустный сон душа ее младая
 Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
 Знакомый труп лежал в долине той,
 В его груди, дымясь, чернела рана,
 И кровь лилась хладеющей струей.

Лучшего дополнения к «Фаталисту» Лермонтов оставить нам не мог. Именно так, убитый на дуэли, лежал он на песке в долине, один, покинутый своим убийцей и свидетелями драмы. И секундант поэта, князь Васильчиков, на допросе у коменданта города Пятигорска невольно вспомнил эти стихи Лермонтова, говоря о крови, точащейся из раны по капле¹⁶.

В час кончины поэта одна из его кузин присутствовала на празднике в далеком Петербурге. Внезапно сердце ее сжалось темным предчувствием беды. «Я чувствую, — сказала она подруге, — что с Мишей (так называла она Лермонтова) случилось что-то ужасное»¹⁷.

Но с особой убедительностью, невольно заставляющей верить в существование предопределения, звучат заключительные слова в «Фаталисте». Ставка Лермонтова на христианскую свободу оказывается битой, ибо сам Максим Максимович, по видимости кроткий, смиренный христианин, неожиданно обнаруживает свою непоколебимую веру в судьбу:

«— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная!.. Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем...

Потом он примолвил, несколько подумав:

Да, жаль беднягу. Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..»

* * *

«Два демона», по слову Достоевского, утвердились в русской художественной литературе — Гоголь и Лермонтов¹⁸. Один из них все смеялся и, высмеяв человека, удалился, осиленный, быть может, злым духом, а другой бунтовал и грозил нам железным стихом. Всю свою сознательную жизнь Достоевский провел в творческой

полемике с Гоголем, воскрешая и одухотворяя мертвые души. Совершенно самостоятельно пройдя через все соблазны человекобожества и преодолев их, по крайней мере в своем творчестве, Достоевский *частично* осудил Лермонтова в лице Кириллова и Ставрогина. Спор Достоевского с Лермонтовым развивался скрытно, подспудно и лишь однажды явно обнаружился как бы случайно брошенным, но весьма знаменательным замечанием: по существу определяя Ставрогина, автор «Бесов» неожиданно добавляет, что у этого его героя «в злобе, разумеется, выходил прогресс даже против Лермонтова»¹⁹. Откуда взялось здесь это страшное *даже*? Достоевскому исполнилось двадцать лет, когда Лермонтов погиб на дуэли, и он еще при жизни поэта мог слышать о нем, как о человеке, отрицательные отзывы. В них недостатка не было. Тургенев, вспоминая свою мимолетную встречу с Лермонтовым в 1840 году в петербургском салоне, заметил: «Недоброй силой веяло от него, невозможно было выдержать жесткий взгляд его темных глаз»²⁰. В том же году Баратынский писал жене из Петербурга в Москву: «Познакомился с Лермонтовым, который прочел прекрасную новую пьесу; человек, без сомнения, с большим талантом, но мне морально не понравился. Что-то нерадушное, московское»²¹. (Баратынский по многим причинам не любил Москвы. — Г. М.)

Так относились к Лермонтову почти все знавшие его. Но отсюда еще не следует, что он погиб для вечности, как предполагает Владимир Соловьев. С таким предположением Достоевский никогда не согласился бы.





В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ

М. Ю. Лермонтов

Лермонтов погиб 27 лет, но за недолгие годы сознательной жизни он все же успел проявить свой исключительный дар, приоткрыть все богатство его души. Чтобы оценить значительность художественного дарования Лермонтова, достаточно указать на то влияние, какое имел именно он на целую плеяду русских поэтов. Лермонтов был *создателем русской романтической лирики* — не Пушкин с его художественной и духовной трезвостью, с его умением останавливать творческие движения на пороге, за которым властвует чистая эмоциональная стихия. Пушкин был ясен во всем самому себе, был ясен и в поэзии — ему чужды полутона, чужда «нетерпеливая импровизация», он торжествует в своей трезвости над самыми острыми и жгучими переживаниями. Лирика же Лермонтова полна тех смутных переживаний, которые боятся духовной трезвости, не хотят полной прозрачности и пробуждают творческое вдохновение именно своей непосредственностью. В этом сила всякой романтической лирики, которая всегда боится растерять эту непосредственность и тем более боится той «гармонизации» душевных движений, в которой так глубок был Пушкин. Лермонтов постепенно восходил к духовной трезвости, следы чего можно видеть в созданиях последних лет жизни, — но только восходил к ней. Но он был слишком во власти того, что всплывало в его душе, — вообще, не он владел своими душевными движениями, а они владели им, владели и его художественными вдохновениями. Это *создавало внутреннюю незаконченность* в самом творчестве, создавало томление духа, к которому вполне приложимы известные слова из стихотворения «Ангел», — о душе самого Лермонтова можно сказать, что

Долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна...

Но томление духа, внутренняя незаконченность тех душевных движений, которые зажигали творческое вдохновение раньше, чем они созревали до духовной прозрачности, — все это достаточно сознавал в себе и сам Лермонтов. Он писал в известных стихах «Не смейся над моей пророческой тоскою...»:

И хитрая вражда с улыбкой очернит
Мой *недоцветший* гений.

То, что волновало душу поэта, что часто преждевременно прорывалось наружу, — все это лишь частично выражало жизнь души:

Я не хочу (писал он), чтоб свет узнал
Мою таинственную повесть, —
Как я любил, за что страдал, —
Тому судья лишь Бог да совесть...

Это сознательное закрывание самого себя было глубочайше связано с постоянной горечью, которою была исполнена душа Лермонтова, смысл и корни чего необъяснимы из его биографии. В горечи у Лермонтова есть что-то, я бы сказал, метафизическое — связанное с неукротимостью его души, с теми мотивами персонализма, какие он первый выразил в русской поэзии. Прав был Бицилли, когда писал о Лермонтове, что у него мы находим «новое мироощущение», — но в этом новом мироощущении, которое отобразило затаенные движения души, было искание своего пути *через мятеж*. Это, конечно, вовсе не ранние проявления русского нищезанятия (как находил Влад. Соловьев в своей недоброй статье о Лермонтове), — но это и не богоборчество, какое усматривал в Лермонтове Мережковский. Горечь у Лермонтова иногда переходила в мотивы богоборчества, — но даже образ Демона, над которым так много и так долго размышлял Лермонтов, уже полон томления и тайной жажды вернуться к Богу. По выражению Бицилли, Демон у Лермонтова — «существо кроткое и ручное». Вообще, склонность к мятежу связана у Лермонтова с тайной тоской о покое и о мире:

А он, мятежный, ищет бури,
Как будто в бурях есть покой!

Склонность к мятежу гораздо больше говорит о том, что душа Лермонтова была сдавлена невыраженными или неосуществимыми порывами, которые уходили в глубь души без надежды выявить себя. Отсюда и мятеж — смысл которого *метафизичен*, ибо это мятеж не против отдельных трудностей жизни, а против «коренной неправды в бытии». Это мятеж индивидуальности, жаждущей проявить себя, — и так загадочно, что и дальше, после Лермонтова, русский персонализм окрашен психологией мятежа, протеста. У Пушкина тоже есть жажда жизни («Я жить хочу...»), но у него всегда есть трезвость и смирение, а у Лермонтова в самом мятеже есть тоска («Как будто в бурях есть покой»). Добавим: Лермонтов (как и Пушкин) вольно ушел в светскую жизнь, которую он так презирал, но рабом которой он оставался. О том, что он думал об окружающем его обществе, он гениально сказал в замечательном стихотворении «На смерть поэта». Лермонтов задышался в этой среде, но не умел отказаться от нее, — и оттого

И скучно и грустно — и некому руку подать
 В минуту душевной невзгоды...
 А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
 Такая пустая и глупая шутка...

Лермонтов не был (как думал о нем Гоголь) «безочарованным»¹ — он знал и радость, и силу очарования, он таил в себе бесконечную жажду жизни, — но с реальной действительностью, его окружавшей, он находился в постоянном разладе. Не удивительно, что мятежное состояние души все более сгущалось в нем, горечь от невыраженных тайных порывов все больше окрашивала для него все. Но надо тут же отметить, что выход из этого тяжелого состояния души грезился ему только в красоте, в возможности припасть к ней и найти в ней то, чего не хватало душе. Напомним, как именно умирение перед красотой начинает в Демоне процесс примирения с Небом: когда он увидал Тамару и был пленен ее чарующей прелестью.

На мгновенье
 Незъяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг;
 Немой души его пустыню
 Наполнил благодатный звук,
 И вновь постигнул он *святыню*
 Любви, добра и красоты...

После беседы с Тамарой Демон говорит ей:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Это пока только движение воли, это еще не мир, не гармония в душе, но это почти уже решение, которое должно появиться в конце акта воли. Богоборчество Демона стало стихать от умиления, которое овладело им при виде чистой, невинной красоты. Но еще больше у самого Лермонтова его склонность к мятежу, доводившая его и до богоборческих переживаний, стихала под действием красоты. И прежде всего — красоты природы, как об этом говорит знаменитое стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...»; созерцание природы смягчает горечь в его душе:

Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Сближение же с людьми, к сожалению, вело к противоположным чувствам, — как его Пророк, Лермонтов читал в глазах людей

Страницы злобы и порока.

Скорбное и тягостное чувство от людей и их порядков ярко выразил Лермонтов в образе Мцыри:

Я мало жил, но жил в плену, —
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог...
Я знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть...
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы...

Сближение с людьми вызывает у Лермонтова отталкивание от них: страстная жажда свободы выражает основную, затаенную

его мечту. Не мотив примирения с жизнью, с Богом звучит здесь, а *потребность утверждения себя в свободе*, в вольном творчестве, в безграничной отдаче себя полноте жизни. Это есть вечный мотив романтического персонализма, который позже Достоевский подглядел даже у «человека из подполья» («хочу по своей глупой воле пожить»²). Отсюда пошла и русская лирика — не от Пушкина, с его духовной трезвостью и художественным самообладанием, а именно от Лермонтова, с его исканием полноты жизни, творческой свободы прежде всего.

Для русского романтизма характерно искание «покоя» (в смысле полноты жизни, а не ее замирания) именно *через мятеж*. Тот же мятеж найдем мы и у Л. Толстого с его бурным отрицанием цивилизации, у Достоевского в его отвращении к «буржуазному порядку», в мечтах героев у Чехова, в воспевании «безумства храбрых» у Горького. О лирике русской будет еще речь в последующих очерках, — но и сейчас ясно, что персоналистическая установка духа, с ее максимализмом, безграничной жаждой свободы, с потребностью творчески проявить себя, — все это впервые зазвучало действительно у Лермонтова. Это и есть самое яркое, но и самое драгоценное у него, — и дело здесь не в нищезанстве и не в богоборчестве, а именно в самоутверждении личности, в ее законной потребности само-проявления. В стихах, посвященных памяти А. И. Одоевского, Лермонтов писал об Одоевском, что он сохранил

Веру гордую в людей и в жизнь иную.

Эта «гордая вера в людей» была присуща и самому Лермонтову, и она соответствует тому стилю персоналистической установки, который характерен для всей новой эпохи. Чтобы исторически понять это, надо вспомнить, что западная культура долго жила *недоверием к человеку* (начиная с блаж. Августина и кончая Лютером и Кальвином), — и острая реакция против этого литературно впервые была выражена Руссо — и по-другому, но столь же значительно, Шиллером в контексте того эстетического гуманизма, которого он вместе с Гумбольдтом был создателем³. Русский персонализм тем и романтичен донныне (его последним выразителем был Бердяев), что свободу он не отделяет от мятежа, «веру гордую в людей» не умеет соединить с смирением перед Богом. Мотив *Jenseits** и «жизни иной», в ином плане, заслоняется «поэзией

* Потустороннего, трансцендентного (нем.). — *Сост.*

земли» — и здесь не может быть и речи о том «соседстве с Богом», о котором замечтался Пушкин в горах Кавказа⁴.

Я совсем не забываю о том, что религиозные мотивы не были чужды Лермонтову (как и другим русским романтикам), — скажу больше: русский романтизм религиозен, но чужд церковности. Если Мережковский почему-то отмечает, что у Лермонтова нигде нет имени Христа, то это, скорее, говорит в защиту религиозного целомудрия Лермонтова. Не он ли писал:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...

Религиозный мир Лермонтова мало сказался в его лирике, хотя и пробивался в ней; вся душа Лермонтова, впрочем, была обращена к земле. Хотя и верно, что душа Лермонтова

Долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,

но эти чудные желания относились к земле, а не к *Jenseits*. Персоналистическая установка духа у Лермонтова напоена поэзией земли, не *Jenseits*, — но именно поэтому Лермонтов, как и большинство наших поэтов, настроен уныло. Но не равнодушие природы к людям (как у Пушкина, Фета, Тургенева), не бренность бытия (как у Державина, Баратынского), а *пустота* этой жизни мучает Лермонтова:

А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.

Словно кто-то смеется над нами, над нашим вечным ожиданием идеала и правды... В поэме «Валерик», после описания жестокой стычки с горцами, после описания того, как умирал капитан, когда кругом «усачи седые» тихо плакали, Лермонтов пишет:

Тоской томимый,
Им вслед смотрел я, недвижимый,
.....
И не нашел в душе моей
Ни содроганья, ни печали.
.....

А там, вдали, грядой нестройной,
 Но вечно гордой и спокойной,
 В своем наряде снеговом
 Тянулись горы, и Казбек
 Сверкал главой остроконечной.
 И с грустью тайной и сердечной
 Я думал: жалкий человек...
 Чего он хочет? Небо ясно,
 Под небом места много всем,
 Но беспрестанно и напрасно
 Один враждует он... Зачем?

То, как бессмысленно слагается и внешняя жизнь людей, и внутренний их мир, явно таит в себе что-то неверное. В признаниях Печорина есть место, которое бросает свет на это: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем же я жил? Для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в себе силы необъятные...» В одном из ранних стихотворений Лермонтов написал:

Как в ночь звезды падучей пламень,
*Не нужен в мире я...*⁵

Лермонтов не нашел для себя путей осуществления «необъятных сил», и оттого в другом месте он пишет:

Жмет сердце безотчетная тоска;
 Жизнь ненавистна, но и смерть тяжка...⁶

Более глубоко то, что писал Лермонтов в одном из известных стихотворений «Мы пьем из чаши бытия...»⁷. Когда

...все, что обольщало нас,
 С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста
 Была золотая чаша,
 Что в ней напиток был — мечта
 И что она — не наша!

И то и другое трагично: если то, чем красится жизнь, есть только наша же мечта, то есть за ним не стоит никакой реальности, то это трагично, как трагично и то, что «наша жизнь — не наша», то есть, что

наше бытие вовсе не принадлежит нам. В этой мысли есть, впрочем, уже просвет — ведь если жизнь наша не принадлежит нам, то кому же она принадлежит? Не Тому ли, Кто есть источник всякого бытия? Но Лермонтов лишь приближался к этой мысли, не доводя ее до конца, — он слишком романтик, чтобы много думать о том, что есть над нами. А «мнимость» жизни, обманчивость наших мечтаний — этого искушения он не мог преодолеть (как преодолевал его Пушкин) — и он готов подчеркнуть еще сильнее неподлинность того, чем мы живы:

.....
 И ненавидим мы, и любим мы случайно
 И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
 Как пир на *празднике чужом*...

И оттого

И скучно и грустно — и некому руку подать

 В себя ли заглянешь...
 И радость, и муки, и все там ничтожно...

«Пламень безотрадный» (из ранней поэмы «Корсар») терзал душу Лермонтова, и он так молится:

О, Боже...
 ...угаси сей чудный пламень,
 Всесожигающий костер;

 От страшной жажды песнопений
 Пускай, Творец, освобожусь...⁸

Вот отчего

В сердце *разбитом* есть тайная келья,
 Где черные мысли живут...⁹

Или в другом месте:

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит...¹⁰

Отдаться тому, что *над* нами, душа Лермонтова не могла; жажда самораскрытия, этот исконный мотив персонализма, тянет его к земным ценностям:

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно;
 Хоть счастье земли и меньше в сто раз,
 Но мы знаем, какое оно¹¹.

Но и счастье не дается — ведь оно только игра мечты, по собственному же признанию Лермонтова; оттого

Мне тягостны веселья звуки¹², —

признается Лермонтов.

В поэме «Сашка» есть слова о «*тщетной свободе* пленных мыслей» — и это и придает трагический смысл персоналистическим исканиям Лермонтова. Он даже готов на минуту увлечься пантеистическими настроениями. В той же поэме «Сашка» читаем о смерти:

Пусть отдадут меня стихиям! Птица
 И зверь, огонь и ветер, и земля
Разделят прах мой, и душа моя
 С душой вселенной, как эфир с эфиром,
 Сольется и разветится над миром!..

Подведем итоги.

Беспорная гениальность Лермонтова, возглавителя плеяды русских лириков, намечает путь русского романтизма, который, правда, уводил русскую душу от той духовной трезвости и духовной ясности, которая так была свойственна Пушкину, но в то же время затронул силы души, дремавшие в ней до того. Русский романтизм в своем своеобразии имеет вообще двух возглавителей — Гоголя в прозе и Лермонтова в поэзии, и он еще не изжит, не преодолен, пока не придет гений, подобный Пушкину, чтобы дать русскому художественному творчеству простор, но и духовную силу — экстаз, но и духовную трезвость.

О Лермонтове мы не можем сказать того, что вполне оправданно для Пушкина, — что он был выдающимся мыслителем; но он был все же мыслителем. Будучи романтиком, он, в границах своего романтического восприятия мира, продумал до конца много тем; особенно это ясно в его прозаических вещах, в которых Лермонтов оставался романтиком; а что касается его поэзии, то в ней зазвучали впервые для русской души те *мотивы персонализма*, которым было дано пробудить драгоценнейшие движения в русской душе (как у Герцена,

Достоевского, Бердяева). Есть в русской стихии мотивы и имперсонализма — мы их вскрыли уже в поэзии Тютчева; они тоже не случайны для русской души — Толстой, Соловьев, Франк заняты той же темой. Но от Лермонтова, и именно от него, идет другая линия в русском сознании, — мечта о том, чтобы люди были «вольны, как орлы».

Неукротимая, безграничная сила индивидуальности, которой нужен весь «необъятный» мир, — вот основа русского романтического персонализма, который не знает и не хочет знать того, что лишь с Богом и в Боге мы обретаем себя, реализуем свою личность. Романтический персонализм Лермонтова, Герцена, Толстого, Блока, Бердяева — это все та же «поэзия земли», поэзия земного бытия, все тот же гимн «существованию», переходящий в философский экзистенциализм. У Пушкина, жажда жизни у которого была не меньше, чем у перечисленных романтиков, было «благоговение перед святыней красоты»¹³ — эстетические переживания освобождали его от романтической скованности, от всего, что, будучи не выраженным, держит душу в оковах земли. Пушкин был мудр тем, что освобождался через духовную трезвость от ненасытимости подсознательных желаний, — отсюда и ясность души, и живое чувство того, что надо быть в «соседстве с Богом». Лермонтов же, а за ним и все русские романтики, хотя и жаждут эстетических переживаний, прямо нуждаются в них, но эти эстетические переживания не только не несут свободы духу, но еще больше сковывают его.

Своеобразие Лермонтова в том, что через его лирику, сквозь «магический кристалл» его поэтического восприятия мира, перед нами выступает *трагедия романтического персонализма*. Вся правда персонализма, все то, чем он полон, остается без воплощения — ибо человек свободен вовсе не как орел, который свободен в своих внешних движениях; человеку нужна *еще свобода духа*, то есть свобода с Богом. Верно, конечно, что чаша жизни, которую мы пьем, *не наша*, что наша личность не абсолютна, что она относится к сфере тварного бытия, — но именно потому, что мы принадлежим вовсе не себе, а Богу, именно потому есть глубочайшая неправда в остановке духа на самом себе. Мятеж не есть и никогда не может быть выходом — через мятеж нельзя достигнуть покоя. Лермонтов был и остается для нас связанным не запросами его личности, то есть не своим персонализмом; связывал его романтизм, его прикованность к земному бытию.



КОММЕНТАРИИ

Публикуемая антология, впервые увидевшая свет в серии «Русский путь» в 2002 г. и ныне предлагаемая читателю в переработанном и дополненном виде, является самым репрезентативным на сей день сводом материалов по истории рецепции Лермонтова. Она включает суждения о поэте, высказывавшиеся русскими критиками, мыслителями, писателями и учеными на протяжении XIX и XX вв. Однако следует сразу же ввести одну оговорку: желание по возможности полно представить различные критические и исследовательские подходы к лермонтовскому творчеству еще отнюдь не подразумевает абсолютной полноты фактического материала. Составители не имели и не могли иметь своей целью создание исчерпывающего свода отзывов о поэте за полтора столетия. О том, насколько трудноосуществима была бы подобная задача даже для небольшого периода, ограниченного несколькими десятилетиями, свидетельствует первый и единственный опыт такого рода, предпринятый в конце XIX в. В. В. Зелинским, в учебных целях попытавшимся собрать лишь самые существенные критические отзывы о Лермонтове 1840–1860-х гг. (Русская критическая литература о произведениях М. Ю. Лермонтова: Хронологический сборник критико-библиографических статей / Собрал В. Зелинский. М., 1897. Ч. 1–2 (2-е изд. — М., 1904; 3-е изд. — М., 1913–1914). К сожалению, начинание Зелинского не имело продолжения. Аналогичные своды критической литературы о Лермонтове за последующие эпохи до сих пор отсутствуют. Антологии, выходявшие в советское время (М. Ю. Лермонтов: (1841–1941) / Вступ. статья В. А. Закруткина. Ростов-на-Дону, 1941; М. Ю. Лермонтов в русской критике: Сб. статей / Вступ. статья и примеч. Д. Зонова. М., 1951 (2-е изд. — М., 1955); М. Ю. Лермонтов в русской критике: Сб. статей / Сост., вступ. статья и примеч. К. Н. Ломунова. М., 1985), очень невелики по объему и документируют, по сути дела, только «революционно-демократическую» линию в истории восприятия Лермонтова. Характерное для последних десятилетий смещение читательских и исследовательских предпочтений сказалось и в области лермонтоведения: в 1999 г. вышел в свет сборник «Фаталист», в котором воспроизведены некоторые

труднодоступные материалы эмигрантской печати (Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. статья и коммент. М. Д. Филина. М., 1999).

В отличие от всех названных изданий, настоящая антология не «сфокусирована» на какой-либо одной, строго определенной, эпохе или группе критиков. Напротив, составители стремились к тому, чтобы «столкнуть» между собой совершенно разные подходы и оценки и воссоздать историю рецепции Лермонтова не в рутинном ее течении, а в поворотах и изломах, порою неожиданных, но при ближайшем рассмотрении обнаруживающих внутреннюю логику. То, что объем антологии, по первоначальному плану 2002 г., не должен был превышать одного тома, обернулось вольным или невольным преимуществом, поскольку тем самым была продиктована необходимость в жестком отсеке рутинного материала, составляющего большую часть в составе критической продукции любой эпохи. Представляется, что подобный принцип составления позволяет проследить некоторые связи и закономерности, которые становятся заметны только при известном укрупнении масштаба и теряются при другой, более дробной, подаче материала. Как показывает опыт, стремление к исчерпывающему охвату критической продукции того или иного хронологического периода неизбежно приводит к тому, что внимание исследователя и читателя рассредоточивается, устремляется на колоритные частности журнальных полемик, которые характеризуют не столько сам предмет рецепции (т. е. писателя и его творчество), сколько литературно-критическую обстановку соответствующей эпохи. Кроме того, принципиальная однородность материалов, включавшихся во все прежние сборники, поневоле создавала в сознании читателя относительно законченный и устойчивый образ Лермонтова. Напротив, принципы составления нашей антологии были ориентированы на то, чтобы показать читателю реальную «незавершенность», открытость этого образа.

Антология включает пять разделов. Первый из них посвящен прижизненной критике (отзывы о «Герое нашего времени» и о «Стихотворениях М. Лермонтова»). Притом что по объему эта часть антологии уступает соответствующему разделу в сборнике Зелинского, здесь впервые с момента первой публикации воспроизводятся такие характерные критические реплики, как статьи С. О. Бурачка и Ф. В. Булгарина.

Второй раздел охватывает период с начала 1840-х гг. до 1891 г. Пятидесятилетняя годовщина со дня смерти Лермонтова стала особой датой в истории его восприятия и изучения. С истечением срока издательской монополии, в течение полувека принадлежавшей книгопродавцам Глазуновым, вышло в свет несколько новых собраний сочинений Лермонтова, а также первая научно подготовленная биография поэта, написанная П. А. Висковатым. Из обширной лермонтовской литературы 1891 г. в нашу подборку вошли статьи Н. К. Михайловского и В. О. Ключевского (в 4-м разделе представлены также выдержки из книги Н. А. Котляревского). Если говорить о других, более ранних, материалах этого раздела, следует подчеркнуть, что в настоящей антологии сравнительно мало представлена революционно-демократическая критика. Некоторые отрывки из статей Н. А. Добролюбова,

Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина были бы здесь далеко не безынтересны, однако мы предпочли сосредоточиться на тех явлениях, которые при всей своей яркой характерности до сих пор привлекали к себе сравнительно мало внимания (статьи В. А. Зайцева и Н. В. Шелгунова).

В третьем разделе, существенно дополненном по сравнению с первым изданием этого тома (добавлены статьи В. Я. Брюсова, П. П. Перцова, И. Р. Эйгеса), представлена эпоха русского модернизма. Этюд С. А. Андреевского, открывающий этот раздел, был написан ранее 1891 г., однако нам показалось уместным включить его именно в эту часть антологии — как явление, предвосхищающее символистские интерпретации Лермонтова.

Четвертый раздел включает работы ученых-лермонтоведов. По замыслу составителей, содержание этого раздела должно в первую очередь продемонстрировать методологическое разнообразие и методологическую эволюцию литературоведческих подходов к творчеству Лермонтова, а также предоставить читателю возможность сравнить те перспективы, которые открывают перед ним подходы сугубо научные и сугубо критические. Этот раздел наиболее существенно переработан по сравнению с первым изданием нашего тома. В прежнем виде он начинался с выдержек из работы Д. Н. Овсяннико-Куликовского 1914 г. и кончался статьей Ю. М. Лотмана 1985 г., причем большую часть раздела занимали литературоведческие работы 1940–1980-х гг. (Л. В. Пумпянский, В. В. Виноградов, Е. Н. Михайлова, В. А. Мануйлов, Д. Е. Максимов, Ю. В. Манн, Э. Г. Герштейн, В. Э. Вацуро, Ю. М. Лотман). В новом издании нижняя хронологическая граница этого раздела сдвинута в позднее XIX столетие (работа Н. А. Котляревского), и вообще, центр тяжести смещен на более ранние этапы в развитии лермонтоведения, чем было это в первом издании антологии. Исключив из переработанного издания упомянутые выше научные работы 1940–1980-х гг., мы предпочли на этот раз уделить большее внимание лермонтоведению начала XX вв. — лермонтоведению, еще не в такой степени отделившемуся от литературной критики, как филологические работы позднейших десятилетий. Это касается статей С. Н. Дурьлина, А. М. Евлахова и в особенности работы П. Н. Сакулина «Земля и небо в поэзии Лермонтова» из юбилейного сборника «Венок М. Ю. Лермонтову» (М.; Пг., 1914), явившегося итоговым в развитии дореволюционной «науки о Лермонтове». Представление о разных школах и подходах в советском литературоведении 1920–1930-х гг. дают выдержки из работ Б. М. Эйхенбаума, У. Р. Фохта, Л. Я. Гинзбург. Поздние советские десятилетия представлены лишь статьей С. В. Ломинадзе. Более «академические» работы были исключены из настоящего тома никоим образом не по оценочным критериям. Мы включили в антологию такой документ-рецепции Лермонтова, который отмечен большей близостью к литературно-критическому дискурсу и очевидным образом несет на себе отпечаток умонастроений и нравственных исканий отечественной интеллигенции в позднесоветскую эпоху.

Из пятого раздела, посвященного русскому зарубежью, были исключены присутствовавшие в первом издании этого тома литературоведческие работы последних десятилетий (статьи Е. Г. Эткинды, И. З. Сермана, В. Гольштейна).

Вместо этого в новом издании с большей полнотой представлены отзывы о Лермонтове эмигрантов «первой волны». К включенным в издание 2002 г. статьям П. М. Бицилли, Г. В. Адамовича, Вяч. И. Иванова, В. В. Набокова, Г. А. Мейера, В. В. Зеньковского в настоящем томе добавлены работы В. Н. Ильина, И. С. Лукаша, Б. К. Зайцева, К. И. Зайцева, П. С. Ставрова. За любезное разрешение использовать при переиздании эти тексты, включенные в 1999 г. в сборник «Фаталист», издательство РХГА выражает искреннюю благодарность составителю указанного сборника М. Д. Филину, который в 1990-е годы первым собрал отклики о Лермонтове, разбросанные по страницам эмигрантской печати, тогда еще труднодоступной в большинстве российских библиотек.

Говоря о принципах отбора материала для антологии в целом, необходимо, впрочем, отметить, что составители не ставили перед собой собственно публикаторских задач. Притом что многие статьи, вошедшие в эту книгу, воспроизводятся впервые с момента первой публикации, мы совсем не стремились к тому, чтобы собрать отзывы неучтенные или совершенно забытые. В антологию включались, как правило, самые репрезентативные (а значит, достаточно широко известные) суждения о Лермонтове.

Некоторые работы могли уместиться в антологии только в отрывках. Надеемся, это не вызовет нареканий со стороны читателя, поскольку в большинстве таких случаев речь идет о статьях общедоступных (прежде всего о таких хрестоматийно известных образцах литературной критики XIX в., как статьи Белинского). По необходимости сокращены также слишком большие тексты, например, работы Н. А. Котляревского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и др. Небольшими отрывками представлены и те работы, в которых Лермонтов упоминается лишь эпизодически, но которые все же важны для полноты картины (страницы из «Выбранных мест...» Гоголя и «Дневника писателя» Достоевского, из статьи Белого «О теургии».

Тексты работ воспроизводятся в соответствии с первоисточниками или научно подготовленными изданиями сочинений соответствующего автора. Орфография и пунктуация старых текстов приближены к современным, с сохранением характерных особенностей языка эпохи, а также наиболее индивидуальных авторских черт.

Книга снабжена научным аппаратом, состоящим из кратких справок об авторах статей, а также из историко-литературного и реального комментария к тексту. В большинстве случаев справки об авторах содержат указания на другие принадлежащие им работы о Лермонтове (либо ссылки на легкодоступные библиографические источники, содержащие такую информацию). Приводятся также указания на важнейшие отклики, которые вызвала та или иная статья.

Кроме особо оговоренных случаев, произведения Лермонтова цитируются в комментарии по изданию: *Лермонтов М. Ю. Сочинения*: В 6 т. М.; Л., 1954–1957 (римская и арабская цифры, помещаемые в скобках, означают соответственно номер тома и номер страницы). Такие ссылки, как правило, не даются для произведений, которые читатель без труда найдет в любом современном издании. Во многих случаях оставлены без комментария

те цитаты из Лермонтова, которые составителям представлялись общеизвестными. Впрочем, поскольку антология рассчитана не только и не столько на филологов-профессионалов, сколько на всех интересующихся творчеством Лермонтова, иногда бывало чрезвычайно сложно оценить степень необходимости в комментировании отдельных цитат.

Многочисленные неточности, допускаящиеся критиками при цитировании лермонтовских произведений, а также расхождения старых изданий Лермонтова с изданиями современными, как правило, в примечаниях не оговариваются. Очевидные опечатки также исправляются в большинстве случаев без специальных оговорок. Курсивные выделения принадлежат авторам работ, собранных в антологии. Разрядка, иногда встречающаяся в цитатах, означает, что соответствующее подчеркивание принадлежит не автору статьи, а тому писателю, которого он цитирует.

В заключение мы настоятельно адресуем читателя к лермонтовским библиографиям, составленным О. В. Миллер (Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове: (1917–1977 гг.). Л., 1980; Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиографический указатель. 1825–1916. Л., 1990; Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиографический указатель. 1978–1991. СПб., 2003; Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиографический указатель. 1992–2001). Полезным справочным пособием является также «Лермонтовская энциклопедия» (М., 1981), подготовленная коллективом авторов под руководством В. А. Мануйлова.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Белинский* — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953–1959.
 БЕ — журнал «Вестник Европы».
Висковатый — *Висковатый П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891 (факс. изд.: М., 1989; в качестве приложения к этому изданию напечатан обширный комментарий, составленный В. А. Мануйловым, Л. Н. Назаровой и В. А. Захаровым).
 ВЛ — журнал «Вопросы литературы».
Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
Достоевский — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
 ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
 ИВ — журнал «Исторический вестник».
 ЛГ — «Литературная газета».
 ЛН — сборник «Литературное наследство».
 Л. в восп. — М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост. М. И. Гиллельсон и О. В. Миллер. М., 1989.
 ЛЭ — Лермонтовская энциклопедия / Ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.
 МВед. — газета «Московские ведомости».

- МИск. — журнал «Мир искусства».
Москв. — журнал «Москвитянин».
НВр. — газета «Новое время»
ОЗ — журнал «Отечественные записки».
Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949.
РА — журнал «Русский архив».
РЛ — журнал «Русская литература».
РМ — журнал «Русская мысль».
РС — журнал «Русская старина».
РСл. — журнал «Русское слово».
СО — журнал «Сын отечества».
Совр. — журнал «Современник».
СПч. — газета «Северная пчела».

I

ИЗ ПЕРВЫХ ОТКЛИКОВ

С. О. Бурачок

«Герой нашего времени». М. Лермонтов
(Разговор в гостиной)

Впервые: Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4 (критический отдел — «Библиотека избранных сочинений»). С. 210–219. Печатается по этому изданию.

Бурачок Степан Онисимович (1800–1876) — журналист, критик, писатель. С 1840 г. Бурачок вместе с Петром Александровичем Корсаковым (1790–1844) издавал журнал «Маяк современного просвещения и образованности», снижавший среди современников репутацию откровенно ретроградного издания.

Рецензия на роман Лермонтова вошла в состав обширного критическо-го обозрения под общим заглавием «Книги литературные». Это обозрение, в свою очередь, явилось 4-й статьей программного цикла Бурачка, в котором он намерен был познакомить читателей с основными задачами философии и словесности (первые части, напечатанные в той же книжке «Маяка», озаглавлены: «Содержание философии», «История философии», «Книги религиозные и нравственно-философские»).

По мнению Бурачка, творчество Лермонтова знаменует собой прискорбный «упадок» русской литературы, в котором повинны «Жуковский и Пушкин; потом Булгарин, Полевой, Марлинский, Сенковский — будет и этих, — все учителя и профессора словесности и все читающее общество поголовно» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 183). Столь жесткий приговор современной литературе мотивируется тем, что ей недостает «философского общего смысла, религиозности и народности» (С. 201). Перспективы выхода из кризисного

состояния Бурачок видит в безоговорочном подчинении «художественности» требованиям христианской морали. Позже, полемизируя с В. Г. Белинским в статье «Система философии “Отечественных записок”» (Маяк. 1840. Ч. 9. Гл. 4. С. 1–48), Бурачок вменил в вину Лермонтову отсутствие «духа любви», заодно обратив этот упрек и к другим «протеже» «Отечественных записок»: Гете, Шиллеру, Байрону, Шекспиру, Вальтеру Скотту, Куперу, Пушкину, Гоголю (С. 29). Через несколько лет Бурачок написал повесть под названием «Герои нашего времени», в которой мотивы и приемы лермонтовского романа обыгрывались в целях морального разоблачения героев «печоринского» типа (Маяк. 1845. Ч. 19. Гл. 1. С. 1–207).

Статья Бурачка о «Герое нашего времени» вызвала возражения различного характера. С отповедью критикам-моралистам, и в первую очередь Бурачку, выступил Белинский в «Отечественных записках» (см. ниже). С иных позиций возражал Бурачку Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» (см. следующую статью). Лермонтов отреагировал на статью Бурачка несколькими строчками в рукописи предисловия ко 2-му изданию «Героя нашего времени» (1841). Отметив, что журналы «почти все были более чем благосклонны к этой книге», Лермонтов продолжал: «...все, кроме одного, который как бы нарочно в своей критике смешивал имя сочинителя с героем его повести, вероятно надеясь на то, что его читать никто не будет; но, хотя ничтожность этого журнала и служит ему достаточной защитой, однако все-таки, прочитав грубую и неприличную брань, — на душе остается неприятное чувство, как после встречи с пьяным на улице <...>» (VI, 563; в окончательном тексте предисловия эти слова были сняты).

Восторженный отклик на статью Бурачка принадлежит писателю Михаилу Николаевичу Загоскину (1789–1852). Прочитав 4-ю книжку «Маяка» за 1840 г., он прислал своему давнему другу П. А. Корсакову письмо для помещения в журнале: «Боже мой! Сколько в этой части прекрасных вещей! — восхищался Загоскин. — Что за логическая, светлая и умная голова у твоего товарища Бурачка! Сколько новых ясных идей, сколько святых истин! — Наконец, благодаря Бога, явилось у нас издание книги, в которой говорят прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы. Когда я прочел между прочим в разборе “Героя нашего времени” следующие слова: “Как не жаль хорошее дарование посвящать таким гадким нелепостям, из одной только уверенности, что они будут иметь успех; дело давно известное, чем всего скорее угодишь слабым людям; но дело ли художника пользоваться этой слабостью людей, когда художник призван именно врачевать эту слабость, а не развивать ее”, — то я так бы и бросился к Бурачку на шею — да на беду, шея-то его в Петербурге, а мои руки в Москве — так прошу тебя, любезный друг, исполни это за меня *per procuration* <...>» (по доверенности (*фр.*); Маяк. 1840. Ч. 7. Гл. 4. С. 101–102). Через двадцать лет А. А. Григорьев в статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» полностью процитировал письмо Загоскина, этого «наивного Камилла Демулена обскурантизма» (Время. 1861. № 5; также: *Григорьев А. А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 282*). В той же статье Григорьев дал подробный разбор статьи Бурачка

о «Герое нашего времени», отметив парадоксальное сходство между суждениями «обскурантов-теоретиков» 1840-х гг. и «прогрессистов-теоретиков» 1850–1860-х гг. (Там же. С. 293).

¹ В журнальном тексте эта фраза снабжена отсылкой к предшествующей части обозрения, где Бурачок излагает, каким должен быть истинный роман: «... в романе, как в истории, внешнее должно быть сигнатурой внутреннего: *явления* должны вытекать из *причин* и объясняться *следствиями*. Внутреннее, как важнейшее, должно быть на первом плане. Действующие лица, происшествия, завязка и развязка должны быть просто декорациями, *средствами*, непременно ведущими к разумной, светлой *цели* <...>. Причины, средства, цели, явления, следствия <...> представленные как в действиях духа (т. е. воли, чувства и разума), так и в противодействиях души (т. е. пожелания с его привычками, чувственности с ее страстями, ума с его мышлением и воображения с мечтами и призраками) — должны составлять умное, глубокое, верное, гармоническое *целое* — *порядок* романа. Где этого нет, там нет романа, а только праздная книга, с пустотой во весь формат, пустые лясы, беспредметная болтовня, пища для одной праздности, недостойная высокого искусства, — ремесло фокусника» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 193).

² Обстоятельные рассуждения о пагубности «легкого чтения» содержатся в статье Бурачка «Искусство читать книги про себя» (Маяк. 1840. Ч. 3. Гл. 1. С. 69–79), а также в обозрении современной русской литературы, частью которого является разбор «Героя нашего времени»: «Из тысячи смертных изобретений новейшего романтизма легкое чтение — самое нелепое, самое вздорное и, прибавлю, самое вредное изобретение для литературы! Какое такое это *легкое чтение*? — То, которое, не *отягощая* головы, доставляет удовольствие. <...> это особое чтение, приспособленное для таких людей, которые ровно ничего не знают и которые из своего легкого чтения ровно ничего не узнают. <...> под легким чтением разумеют: пустословие, одетое в красивые, игривые формы, которое за недостатком устной беседы гостинных заменяло бы собой эту беседу, до первой оказии пошаркать, поболтать и убить время» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 200–201).

³ Вероятно, не «заполошная», а «заполосная», т. е. расположенная за пределами уже поделенной территории.

⁴ Имеется в виду трактат римского оратора и писателя Марка Туллия Цицерона (106–43 до н. э.) «Об обязанностях».

⁵ То есть главный герой (новообразование типа *генерал-фельдмаршал*, *генерал-губернатор* и т. д.).

⁶ Книга премудрости Соломона, 1: 4.

⁷ Под именем «неистойвой словесности» объединялись в сознании русских литераторов 1830–1840-х гг. произведения целого ряда французских писателей того времени: В. Гюго, О. Бальзака, Ж. Жанена, Э. Сю, А. Дюма и других. Характерными признаками «неистойвой» школы считались «кошмарные» сюжеты, бестрепетное описание самых «безобразных» картин действительности и самых уродливых «извращений человеческой природы». Подробнее

см.: *Виноградов В. В.* О литературной циклизации // Виноградов В. В. Избр. труды. [Т. 2:] Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 45–62.

⁸ *Ванька Каин* (Иван Осипов Каин; 1718 — после 1755) — знаменитый вор, грабитель и сыщик; в 1741–1748 гг. состоял при московском сыском приказе, пользуясь почти неограниченными полномочиями. Вскоре после того, как Ванька Каин был разоблачен и сослан в Сибирь (1755), появилось несколько его жизнеописаний, которые под разными названиями многократно переиздавались в течение XVIII и XIX вв. (иногда вместе с жизнеописанием французского разбойника Картуша — см. коммент. 16 к статье Бурачка «Стихотворения М. Лермонтова»). В самом полном из них, составленном Матвеем Комаровым, упомянутый Бурачком эпизод отсутствует (см.: *Обстоятельная и верная история российского мошенника, славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина.* СПб., 1793 и др. издания).

⁹ См. коммент. 2 к наст. статье.

¹⁰ Бурачок повторяет одно из центральных положений вводной части своего обзора словесности: «Эстетическое чувство должно подчиняться чувству духовному: освещаться, согреваться, оплодотворяться *любовью*, а любовь есть Бог. Стало быть, *цель* всяких изящных произведений есть служение Богу в лице человечества» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 191).

¹¹ Выпад в адрес Белинского, проповедовавшего в этот период идеи «примирения с действительностью» (см. ниже, с. 979). Ср. пародийное развитие основной посылки Белинского в статье Бурачка «Система философии “Отечественных записок”»: «*1-я посылка*: все что есть, то необходимо, действительно и разумно. *2-я посылка*: дух злобы “*есть*”. <...>. Итак, от положений “О<течественных> з<аписок>” логически выходит, что *дух злобы* как бытие — и *необходимо*, и *действительно*, и *разумно*. Отсюда и все дела диавольские: грехи людские, злобы, лжи, клеветы, грабительства, распутства, глупости и прочее <...> точно по тем же аргументам — необходимы, действительны и разумны. Слово Божие, напротив, открывает, что дух злобы — *небытие*, *случайное*, *действительное* и *неразумное* <...>» (Маяк. 1840. Ч. 9. Гл. 4. С. 12–13).

Бурачок чрезвычайно высоко оценил роман Александра Павловича Башуцкого «Мещанин» (Ч. 1–2. СПб., 1840), сочетавший описание современных нравов с откровенно дидактической тенденцией. В следующей книжке «Маяка» критический отдел открывался подробным разбором романа Башуцкого (Маяк. 1840. Ч. 5. Гл. 4. С. 1–22). Статья начиналась с противопоставления двух романов: «Показав достаточным образом, что “Герой” — высокое романтическое ничтожество, постараюсь показать теперь, что “Мещанин” — довольно удачная попытка высокого создания изящной словесности» (С. 1). В заключение, охарактеризовав «Мещанина» как редкую в современной русской литературе попытку романа в «высоком роде», Бурачок отнес «Героя нашего времени» «к разряду “низеньких”, да еще отрицательных» (С. 22), т. е. к таким романам, «где завязка, происшествя и развязка составляют все: Иван очень интересно жил, говорил, влюбился в Марию, женился, застрелился — и все тут. Вам рисуют сцены, картины, характеры, и только так, чтоб похвастать уменьем рисовать, без всякой

философии, цели и связи» (Там же). Сопоставление «Героя нашего времени» с «Мещанином» подхватил Н. А. Полевой в «Сыне отечества». В отличие от Бурачка, он отнес оба романа к таким литературным созданиям, «где природа забыта, искусство не являлось, язык носит все признаки незнания его сочинителями» (СО. 1840. Т. 2. Кн. 4. С. 856). От детального рассмотрения «Героя...» и «Мещанина» Полевой отказался, сославшись на то, что «для многих пишущих — критика дело бесполезное, как бесполезны дождь и роса для растений, корень которых подточен неумолимым червяком» (С. 857).

Ф. В. Булгарин

«Герой нашего времени».
Сочинение М. Лермонтова

Впервые: СПч. 1840. 30 окт., № 246. С. 981–983. Печатается по этому изданию.

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1859) — писатель, критик, журналист. С 1825 г. был соиздателем и соредактором Николая Ивановича Греча по журналу «Сын отечества»; с того же года Булгарин начал издавать «Северную пчелу», ставшую самой популярной из русских газет своего времени. Стремясь к максимальному коммерческому успеху собственных изданий, Булгарин часто обнаруживал крайнюю неразборчивость в средствах и полную литературную беспринципность. В немалой мере сказался на его литературной репутации разрыв с писателями пушкинского круга (повлекший за собой так называемую «полемику о литературной аристократии» 1830–1831 гг.), а также слухи о контактах Булгарина с III Отделением.

Неожиданно высокая оценка «Героя нашего времени» в «Северной пчеле» вызвала недоумение современников. Ходили слухи, что бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, «выпросила у поэта два экземпляра сочинений и, вложив в один из них пять сотенных ассигнаций, отослала его, без ведома поэта, к Булгарину, который принял посылку и написал хвалебную рецензию» (*Мартьянов П. К.* Новые сведения о Лермонтове // ИВ. 1892. № 11. С. 387). Согласно другой версии, панегирическая рецензия была помещена в «Северной пчеле» по просьбе книгоиздателя И. И. Глазунова, беспокоившегося о коммерческом успехе романа (см.: Краткий обзор книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых за сто лет. СПб., 1883. С. 71–72). В то же время сочувственное отношение Булгарина к роману Лермонтова было во многом связано с обстоятельствами полемики, которую вела «Северная пчела» в 1840 г. с журналом «Маяк» и его присяжным критиком С. О. Бурачком. Развернутая и нелицеприятная оценка Булгарина как автора нравственно-сатирических романов была высказана Бурачком в том же самом литературном обозрении, частью которого явилась рецензия на «Героя нашего времени» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 183, 191–192; ср. краткий отзыв Бурачка о «Сочинениях Булгарина»: Маяк. 1840. Ч. 2. Гл. 4. С. 21–22). Поэтому Булгарин постарался истолковать роман Лермонтова как аргумент

в пользу своей собственной сочинительской практики, усмотрев в нем «обличение пороков высшего света и дидактическое утверждение нравственной идеи, доказываемой от противного» (*Вацуро В.Э.* Булгарин // ЛЭ. С. 72). От подобных интерпретаций Лермонтов предпочел сдержанно, но решительно отмежеваться в предисловии ко второму изданию романа (1841).

Впоследствии Булгарин неоднократно подчеркивал то, что сумел первым среди русских журналистов по достоинству оценить молодое дарование (см., например: *Булгарин Ф.В.* Комары. Всякая всячина.., рой первый. СПб., 1842. С. 23–24). В ответ на подобные заявления Белинский писал в 1842 г.: «Герой нашего времени» Лермонтова имел замечательный успех <...> но успех этого превосходного творения был бы, без сомнения, еще блестящее и прочнее <...> если б не имел несчастья встретить написанную слогом афиш похвалу в одном захолустье газетной литературы, откуда бы и должны были раздаться хулительные вопли оскорбленной самолюбивой посредственности» (*Белинский*. Т. 6. С. 348).

¹ Имеется в виду лагерь «Отечественных записок», и прежде всего Белинский, склонность которого к «туманным» философским терминам служила для Булгарина постоянным предметом насмешек. Объявление о выходе в свет «Героя нашего времени» было помещено в номере «Северной пчелы» от 5 мая 1840 г. (№ 98. С. 392) и повторено в нескольких последующих номерах.

² Булгарин подразумевает прежде всего «Отечественные записки», в которых сотрудничал Белинский и печатался Лермонтов.

³ *Аква-тофана* (лат. *aqua tophana*) — сильнодействующий яд; его название в переводе с латинского означает «вода Тофаны» — от имени известной сицилийской отравительницы Теофании ди Адамо (1659–1709).

⁴ См. коммент. 12 к статье Бурачка.

⁵ Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (д. I, явл. 2).

⁶ Отношение Лермонтова к Булгарину (прежде всего как к постоянному литературному оппоненту Пушкина и его круга) определилось еще в начале 1830-х гг. С 1838 г. Лермонтов близко общался в петербургских литературных кругах с давними противниками Булгарина и его изданий — с В. Ф. Одоевским, П. А. Вяземским, с семейством Карамзиных, и это было хорошо известно издателю «Северной пчелы». Вероятно, к моменту написания рецензии он знал и эпиграмму Лермонтова, написанную в 1837 г.:

Россию продает Фаддей
 Не в первый раз, как вам известно,
 Пожалуй, он продаст жену, детей,
 И мир земной, и рай небесный.
 Он совесть продал бы за сходную цену,
 Да жаль, заложена в казну.

Желая оттенить свое беспристрастие, Булгарин вспоминал позднее: «Покойный Лермонтов был противником нашим по литературе и даже пустил в свет несколько едких эпиграмм противу нас» (СПч. 1844. № 258).

⁷ О существовании более ранних прозаических опытов Лермонтова публике стало известно гораздо позже. Отрывок «Я хочу рассказать вам...» был опубликован в 1845 г., «Вадим» — в 1873 г., «Княгиня Лиговская» — в 1882 г.

⁸ Перечисляются произведения Оноре де Бальзака: «Евгения Гранде» (1833), «Отец Горио» (1835), «История тринадцати» (1834), «Шагреновая кожа» (1830–1831).

⁹ *Зафи* — герой романа «Саламандра» (1832) французского писателя Эжена Сю (наст. имя — Мари Жозеф; 1804–1857), одного из главных представителей «неистой словесности» (см. коммент. 7 к предшествующей статье).

¹⁰ *Вернет Горас* (вернее: Орас Верне; 1789–1863) — французский батальный живописец; его реалистически решенные сцены военного быта были полемически направлены против классической школы в батальной живописи. *Тениер* (вернее: Давид Тенирс Младший; 1610–1690) — фламандский художник; портретист, пейзажист, признанный мастер бытовых сцен. *Фан-Дейк* (вернее: Антонис ван Дейк; 1599–1641) — знаменитый фламандский художник-портретист.

¹¹ «Журнальным шмелем» Булгарин, по-видимому, называет Белинского, в статьях которого часто встречаются неодобрительные упоминания о французском романисте и поэте Викторе Мари Гюго (1802–1885).

¹² *Байрон Джордж Гордон* (или *Бейрон*, согласно распространенному в то время русскому написанию; 1788–1824) — великий английский поэт-романтик; оказал значительное влияние на Лермонтова. Подражание Байрону было не только литературной модой, но и явлением светского быта 1820–1830-х гг.

В. Г. Белинский

«Герой нашего времени».
Сочинение М. Лермонтова
<Фрагменты>

Впервые: ОЗ. 1840. Т. 10. № 6. Отд. 5. С. 27–54; Т. 11. № 7. Отд. 5. С. 1–38. Печатается по: *Белинский*. Т. 4. С. 193–270 (в сокращении).

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848) — литературный критик, публицист; в 1839–1846 гг. заведовал отделами критики и библиографии в журнале А. А. Краевского «Отечественные записки». Белинский сочувственно и даже восторженно отозвался о первых журнальных публикациях стихотворений Лермонтова, а также о повести «Бэла», напечатанной в «Отечественных записках» в 1839 г. Подробному разбору «Героя нашего времени» предшествовали две краткие рецензии Белинского (ЛГ. 25 мая, № 42; ОЗ. 1840. № 5. Отд. 6. С. 1–2).

В статье Белинского о лермонтовском романе отразилось умонастроение, характерное для него к концу так называемого «примирительного» периода. Учение о «примирении с действительностью» Белинский исповедовал с 1837 по 1840 г., считая его закономерным следствием из признания гегелевского принципа «разумной необходимости» (см. одну из наиболее характерных

статей Белинского этого времени — «Менцель, критик Гете», 1840). Примат необходимости, диктуемой объективными законами развития «абсолютного духа» и человеческого сообщества, сказался и в той оценке, которую дает Белинский главному герою лермонтовского романа (иным проявлением той же «примирительной» тенденции была концовка статьи, в которой предвосхищалась возможность гармонического разрешения противоречий, мучащих Печорина). В то же время настойчивое подчеркивание общественной значимости «рефлексии», в которой проявляется личностное («субъективное») начало, предвещало перелом, который совершился в мировоззрении Белинского к концу 1840 г. и отразился в его следующей большой статье о Лермонтове — рецензии на отдельное издание «Стихотворений М. Лермонтова» (см. наст. издание). Подробнее об отношении Белинского к лермонтовскому творчеству, а также о его личном общении с поэтом см.: *Белинский В. Г.* М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л., 1940 (вступ. статья и примеч. Н. И. Мордовченко); ЛЭ. С. 53–55.

¹ Белинский цитирует строки из трагедии В. Шекспира «Гамлет» (д. III, явл. 1) в переводе Михаила Павловича Вронченко (СПб., 1828. С. 82).

² Цитируется «Сцена из Фауста» Пушкина (1825).

³ Намек на вышедшее в 1839 г. 3-е издание «Русских повестей и романов» А. Марлинского в 12 частях (ср. рецензию Белинского, напечатанную во 2-м номере «Отечественных записок» за 1840 г. — *Белинский*. Т. 4. С. 21–53). Ниспровержение литературной славы Марлинского (псевдоним Александра Александровича Бестужева, 1797–1837), кумира русской читающей публики 1830-х гг., было начато Белинским еще в статье «Литературные мечтания» (1834).

⁴ Цитата из «Евгения Онегина» (Гл. 8, строфа IX).

⁵ «Евгений Онегин» (Гл. 7, строфа XXII).

⁶ Об обстоятельствах создания романа «Страдания юного Вертера» (1774) рассказывается в третьей части автобиографической книги И. В. Гете «Из моей жизни. Поэзия и правда». Белинский имеет в виду следующее признание: «Мне эта вещь, более чем какая-либо другая, дала возможность вырваться из разбушевавшейся стихии <...> своенравно и грозно бросавшей меня то в одну, то в другую сторону. Я чувствовал себя, точно после исповеди: радостным, свободным, получившим право на новую жизнь. <...> Но если я, преобразовав действительность в поэзию, отныне чувствовал себя свободным и просветленным, то мои друзья, напротив, ошибочно полагали, что следует поэзию преобразовать в действительность, разыграть такой роман в жизни и, пожалуй, еще и застрелиться» (*Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 3. С. 496–497).

В. С. Межевич

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: Северная пчела. 1840. 16 декабря, № 284. С. 1134–1135; 17 декабря, № 285. С. 1138–1140, с подписью: Л. Л. Печатается по этому изданию.

Межевич Василий Степанович (1814–1849) — журналист, поэт, литературный и театральный критик. После окончания словесного отделения Московского университета преподавал, а также печатал свои стихи, переводы, рецензии в журналах «Телескоп», «Молва», «Галатей», «Московский наблюдатель», «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» и в «Литературной газете». После переезда в Петербург в 1839 г. работал в критическом отделе «Отечественных записок» А. А. Краевского, а затем в «Северной пчеле» Ф. В. Булгарина, кроме того, его переводы, рецензии, фельетоны, очерки и водевили печатались в журналах «Репертуар русского театра» и «Репертуар и пантеон», который он редактировал в 1843–1846 гг. В. С. Межевич, совмещавший в 1840 г. работу в изданиях А. А. Краевского и «Северной пчеле» Ф. В. Булгарина, имел репутацию беспринципного журналиста и в карикатурном виде был изображен в очерках И. И. Панаева «Петербургский фельетонист» (1841), «Литературная тля» (1843); романе Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843–1848) — в образе Хапкевича (см.: *Ямпольский И. Г.* Из истории литературной борьбы начала 1840-х годов: («Петербургский фельетонист» и «Литературная тля» И. Панаева) // *Ямпольский И. Г.* Поэты и прозаики. Л., 1986. С. 145–148).

Известны критические высказывания В. Г. Белинского о деятельности Межевича. Статья о «Стихотворениях» Лермонтова также вызвала язвительное замечание Белинского: «Недавно кто-то, резонерствуя в газетной статье о стихотворениях Лермонтова, назвал его “Песню про царя Ивана Васильевича, удалого опричника и молодого купца Калашникова” произведением детским, а “Мцыри” — произведением зрелым; глубокомысленный критикан, рассчитывая по пальцам время появления той и другой поэмы, очень остроумно сообразил, что автор был тремя годами старше, когда написал “Мцыри”, и из этого казуса весьма основательно вывел заключение: ergo “Мцыри” зрелее. Это очень понятно: у кого нет эстетического чувства, кому не говорит само за себя поэтическое произведение, тому остается гадать о нем по пальцам или соображаться с метрическими книгами...» (*Белинский*. Т. 4. С. 546).

¹ Имеется в виду статья С. А. Бурачка «“Герой нашего времени”». М. Лермонтов. (Разговор в гостиной)» (см. наст. издание).

² Статья Ф. В. Булгарина «“Герой нашего времени”». Сочинение М. Лермонтова» (см. наст. издание).

³ В 1841–1853 гг. Ф. В. Булгарин был редактором еженедельного экономического журнала «Эконом», выходившего в Петербурге.

⁴ *Строев С. М.* (1815–1840) — историк, представитель исторической скептической школы. В 1834 г. С. М. Строев окончил Московский университет, был одним из участников кружка Н. В. Станкевича. Под псевдонимом «Сергей Скромненко» опубликовал несколько привлекших всеобщее внимание (в частности, высокую оценку В. Г. Белинского) статей и брошюр с критикой взглядов М. П. Погодина. Книга С. М. Строева «Описание памятников славяно-русской литературы, хранящихся в публичных библиотеках Германии

и Франции» (М., 1841) по решению Императорской академии наук была удостоена Демидовской премии. С. М. Строев скончался от чахотки в возрасте 25 лет.

⁵ В этом журнале было опубликовано первое стихотворение Лермонтова (см.: Мурьянов М. Ф. «Атеней» // ЛЭ. С. 40).

⁶ Еженедельный журнал «Галатей», издававшийся С. Е. Раичем в 1829–1830 гг., входил в круг чтения Лермонтова (см.: *Сандомирская В. В.* «Галатей» // ЛЭ. С. 99).

⁷ *Мерзляков Алексей Федорович* (1778–1830) — русский поэт, переводчик, литературный критик, профессор красноречия и поэзии в Московском университете (1804–1830). Читал в Московском университетском благородном пансионе теорию красноречия (словесность). В 1828–1830 гг. давал Лермонтову уроки на дому по приглашению Е. А. Арсеньевой.

⁸ Перевод отрывков из поэмы Т. Мура «Лалла-Рук», выполненный, согласно Межевичу, Лермонтовым, не сохранился. Стихотворение Лермонтова «Ты помнишь ли, как мы с тобою...» (1830?) — вольный перевод стихотворения Т. Мура «Вечерний выстрел» («The evening gun», 1829). О связях творчества Лермонтова с произведениями Т. Мура см.: *Вацуро В. Э.* «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова // Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М., 2008).

⁹ В «Библиотеке для чтения» появилось первое опубликованное произведение Лермонтова, подписанное его полным именем, — поэма «Хаджи Абрек» (Библиотека для чтения. 1835. № 11. Отд. 1. С. 81–94).

¹⁰ «Песня...» была опубликована в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» (1838. 30 апреля, № 18. С. 344–347) без указания имени автора (с подписью «...въ»), однако в общем оглавлении за 1838 год было указано имя автора — «М. Ю. Лермонтов»).

С. П. Шевырев

«Герой нашего времени».

Соч. М. Лермонтова

Впервые: Москв. 1841. Ч. 1. № 2. С. 515–538. Печатается с незначительными сокращениями по этому изданию.

Шевырев Степан Петрович (1806–1864) — поэт, критик, автор трудов по истории и теории литературы; с 1834 г. профессор Московского университета. С 1841 г. выступал как ведущий публицист журнала «Москвитинин». В программной статье «Взгляд русского на современное образование Европы», открывавшей 1-ю книжку журнала, Шевырев мимоходом коснулся в том числе и «Героя нашего времени». Желая подчеркнуть, что «недуги» западной цивилизации проявляются в современной русской жизни лишь в отраженной и ослабленной форме, он замечал: «Да, разочарование Запада породило у нас одну холодную апатию. Дон-Жуан произвел Евгения Онегина, один из общих русских типов, метко схваченный гениальной мыслью Пушкина

из нашей современной жизни. Этот характер повторяется нередко в нашей литературе: о нем грезят наши повествователи, и еще недавно один из них, блистательно вышедший на поприще поэта, нарисовал нам ту же русскую апатию, еще степень больше, в лице своего героя, которого мы, по чувству национальному, не хотели бы, но должны признать героем нашего времени» (Москв. 1841. Ч. 1. № 1. С. 291). Эти суждения были развиты Шевыревым в рецензии на роман Лермонтова, которая явилась позже всех прочих журнальных откликов на 1-е издание «Героя...» и была полемически направлена прежде всего в адрес Белинского.

Статья удостоилась сочувственного и подробного пересказа в «Журнале Министерства народного просвещения» (*Галанин И.* Обзорение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1841 года // ЖМНП. 1841. Ч. 31. Отд. 6. С. 3–8). «Мнения этого опытного критика о таланте и произведениях г. Лермонтова мы находим справедливейшими из всех, до сего времени высказанных другими критиками», — добавлял обозреватель того же издания (С. 3). Лермонтов отреагировал на упреки «Москвитянина» в предисловии к «Герою нашего времени», напечатанном во 2-м издании романа (1841). После смерти Лермонтова Белинский печально иронизировал по поводу статьи Шевырева в письме к Н. Х. Кетчеру от августа 1841 г.: «...Лермонтов убит наповал — на дуэли. Оно и хорошо: был человек беспокойный и писал хоть хорошо, но безнравственно, — что ясно доказано Шевыревым и Бурачком» (*Белинский*. Т. 12. С. 61).

В позднейших статьях Шевырев признавал, что со смертью Лермонтова русская литература «понесла великую потерю» и что «дарование Лермонтова назначено было к великому развитию» (Москв. 1843. № 3. С. 181). В «Песне про купца Калашникова» он усматривал залог того, «что Лермонтов обратился бы от характеров-призраков, каковы его Мцыри и Печорин, к характерам существенным, историческим <...>» (Там же. № 6. С. 503). В то же время Шевырев сетовал на «ложное направление» некоторых сочинений Лермонтова, а также на «непризванных критиков», которые хотят навязать это направление «молодому, свежему поколению» (Там же. № 3. С. 181–182). Подробнее об отношении Шевырева к Лермонтову см.: ЛЭ. С. 621–622 (статья В. Э. Вацуро).

¹ *Жан-Поль* (наст. имя — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763–1825) — немецкий писатель; смещение мечты и житейской прозы в романах Жан-Поля, а также намеренный беспорядок его композиций предвосхитили некоторые черты романтической эстетики.

² *Гофман Эрнст Теодор Амадей* (1766–1822) — немецкий писатель, один из крупнейших представителей позднего романтизма.

³ *Тальони Мария* (1804–1884) — балерина Парижской оперы; в 1837–1842 гг. ежегодно танцевала в Большом театре в Петербурге.

⁴ Имеется в виду так называемое «воспарение», традиционное для оды. Шевырев неоднократно защищал Ломоносова от «посягательств» современных критиков (см., например: Москв. 1843. № 5. С. 233–248).

⁵ *Ариосто Лудовико* (1474–1533) — итальянский поэт эпохи Возрождения; автор рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» (1516–1532), широко

использующей волшебные-сказочные мотивы, зачастую в ироническом освещении. Пушкин использовал некоторые мотивы Ариосто в «Руслане и Людмиле».

⁶ Шевырев вспоминает повесть «Ятаган» *Николая Филипповича Павлова* (1803–1864). Княжна, героиня повести, влюбляется в корнета, разжалованного в рядовые за дуэль. С именем Павлова Шевырев связывал надежды на дальнейшее развитие русской прозы. См. его хвалебную рецензию на опубликованный в 1835 г. сборник Павлова «Три повести» (Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. Март. Кн. 1. С. 120–130).

⁷ Миньона — героиня романа И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796); Эсмеральда — героиня романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831).

⁸ Речь идет о героях драматической поэмы «Манфред» (1817) и поэмы «Дон-Жуан» (1818–1823). Хотя Байрон отрицал влияние Гете на общий замысел «Манфреда», он вспоминал о том впечатлении, которое произвели на него «несколько сцен из “Фауста” Гете» в устном переводе М. Г. Льюиса (см. письмо Байрона Дж. Меррею от 12 октября 1817 г. — *Байрон Дж. Г.* Дневники. Письма. М., 1963. С. 152–153).

⁹ Шевырев подразумевает трагедию Шекспира «Макбет» (1606) и драматическую поэму Байрона «Каин» (1821).

¹⁰ Отсылка к программной статье Шевырева «Взгляд русского на современное образование Европы» (Москв. 1841. Ч. 1. Кн. 1. С. 219–296).

С. О. Бурачок

Стихотворения М. Лермонтова
(Письмо к автору)

Впервые: Маяк. 1840. Ч. 12. Отд. 4. С. 149–171. Печатается с незначительными сокращениями по этому изданию.

В настоящей статье Бурачок развил некоторые положения, уже высказанные им в рецензии на «Героя нашего времени» (см. выше). Разбор «Стихотворений М. Лермонтова» встретил полное сочувствие еще одного сотрудника «Маяка» — П. П. Ильина, который уже после смерти Лермонтова вернулся к оценке его лирики в статье «Заграничная критика на “Маяк”» (Маяк. 1842. Т. 1. Кн. 1. Гл. 4. С. 1–63; подпись: Панкратий Угрюмов). Автор статьи утверждал, что в рецензии Бурачка «дело идет не об унижении даровитого писателя и его произведений — нет, мы увидели в ней человека, каков он есть, а не таким, каким воображают его наши поэты и философы, а главное — вся статья, от первой до последней страницы, представляет глубокое развитие теории *Прекрасного*» (С. 62).

Тонкий анализ статьи Бурачка был дан А. А. Григорьевым в статье «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» (Время. 1861. № 5; также: *Григорьев А.* Эстетика и критика. М., 1980. С. 301–307).

¹ *Атлант* — в греческой мифологии титан, древнее божество, отличавшееся огромной силой; должен был поддерживать на плечах небесный свод.

² *Бэр Карл Максимович* (1792–1876) — физиолог, естествоиспытатель, основатель русской эмбриологии; с 1817 г. преподавал в Кенигсбергском университете; с 1828 г. ординарный академик Петербургской Академии наук. *Брандт Федор Федорович* (Брандт Иоганн Фридрих; 1802–1879) — известный зоолог; получил образование в Берлинском университете; в 1830 г. был избран адъюнктом Петербургского университета и в 1831 г. переехал в Россию; организовал и возглавил Зоологический музей Академии наук в Петербурге. *Куторга Степан Семенович* (1805–1861) — один из выдающихся русских профессоров естествознания; с 1833 г. занимал кафедру зоологии в Санкт-Петербургском университете.

³ Подразумеваются строки из басни И. А. Крылова «Зеркало и обезьяна» (1816): «Про взятки Климычу читают, / А он украдкою кивает на Петра».

⁴ *Бенедиктов Владимир Григорьевич* (1807–1873) — поэт; пользовался чрезвычайной популярностью в конце 1830-х — начале 1840-х гг.

⁵ В данном случае слово *тропический* произведено от слова *троп* (образный оборот речи).

⁶ Цитата из басни И. И. Дмитриева «Чижик и Зяблица» (1793).

⁷ Речь идет о Пушкине. Более подробно Бурачок излагает свое мнение в статье «Книги литературные»: «Что мне будет, если я не обинуясь скажу, что тот, кто призван был воссоздать русскую поэзию, именно тот уронил ее, по крайней мере, десятилетия на четыре, — это Пушкин. <...> Первый стих его, могучий, умный, звучный, возбудил общий восторг и удивление. Литературные старики на руках его носили, молодежь гурьбой бежала за ним <...>. Слава готова — к чему ученье и труд? И Пушкин не воспользовался всеми предоставленными ему средствами учения и просвещения <...> и разлился — олицетворенной эпиграммой. Просто — его захвалили до полусмерти» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 188).

⁸ Бурачок намекает на критику морализаторства, предпринятую Белинским в статье «Менцель, критик Гете». Ср.: *Бурачок С. О.* Система философии «Отечественных записок». Статья // Маяк. 1840. Ч. IX. Гл. 4. С. 15–22, 29–32.

⁹ Отсылка к статье Бурачка «Книги литературные» (о ней см. выше).

¹⁰ Отсылка к статье «Система философии “Отечественных записок”» (см. коммент. 8).

¹¹ Книга *Федора Николаевича Глинки* (1786–1880) «Очерки Бородинского сражения. (Воспоминания о 1812 г.)» (Ч. 1–2. М., 1839) встретила восторженный отзыв редактора «Маяка» П. А. Корсакова (Маяк. 1840. Ч. 11. Гл. IV. С. 124–130; рецензия заканчивалась словами: «В заключение скажем: беспримерная эта битва народов нашла в творце “Очерков” своего народного Гомера!» — С. 130). В панегирическом тоне были выдержаны и все остальные печатные отзывы о книге Глинки, включая рецензию Белинского (*Белинский*. Т. 4. С. 7–9).

¹² Неточная цитата из притчи Александра Петровича Сумарокова «Феб и Борей» (1762).

¹³ «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» (1837).

¹⁴ См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 245 (запись от 24 сентября 1827 г.).

¹⁵ *Сезюр Луи-Филипп* (1753–1830) — французский историк, дипломат, государственный деятель; автор «Древней истории», «Римской истории», «Истории Византийской империи», а также обширного труда под названием «Картина историческая и политическая Европы в конце XVIII века» (1800), содержащего изложение событий Французской революции.

¹⁶ *Картуш Луи-Доминик* (1693–1721) — знаменитый разбойник, долгое время наводивший ужас на Париж и его окрестности.

¹⁷ *Фурманщик* — владелец или возчик фуры, фургона.

¹⁸ См. наст. издание.

¹⁹ «Мещанин» Башуцкого (см. коммент. 12 к статье Бурачка о «Герое нашего времени») стал одним из важных предметов полемики между «Маяком» и «Северной пчелой». Булгарин отозвался о романе достаточно прохладно прежде всего из-за «философских» длиннот. По его мнению, изложение повести «весьма бы много выиграло, если б происшествия и сцены <...> не разделялись огромными пространствами, наполненными рассуждениями, размышлениями и философскими выкладками. <...> Гораздо лучше, если изложенными событиями автор заставит читателя самого размышлять и рассуждать, нежели если автор начинает читателя, как пастет, своими рассуждениями и размышлениями» (СПч. 1840. 1 апр., № 73. С. 291). Бурачок считал, что «Булгарин напустился на Башуцкого за нарушение теории легкого чтения» (Маяк. 1840. Ч. 4. Гл. 4. С. 201).

²⁰ В номере «Северной пчелы» от 29 ноября 1840 г. (№ 271; рубрика «Русская литература») был помещен критический отзыв о журнале «Маяк». Указывая, что «издание сие заслуживает в полной мере благодарность всех благомыслящих любителей наук и словесности по цели своей, по добросовестности, с какою издается, и по весьма многим замечательным статьям, в нем помещенным», рецензент не склонен был разделять мнения Бурачка «насчет изящной словесности, философии и критики». «Об изящной словесности, — писал он, — мы с С. О. Бурачком имеем совершенно противоположные мнения, как можно было видеть из разборов романа “Герой нашего времени”, помещенных в “Северной пчеле” и в “Маяке”» (С. 1082–1083).

В. Г. Белинский

Стихотворения М. Лермонтова
<Фрагменты>

Впервые: ОЗ. 1841. Т. 14. № 2. Отд. 5. С. 35–80. Печатается по: *Белинский*. Т. 4. С. 479–547 (в сокращении).

¹ Белинский допускает небольшую неточность: еще до «Бородина» в печати появилось стихотворение Лермонтова «Весна» (в журнале «Атеней», 1830, ч. 4) и поэма «Хаджи Абрек» (в «Библиотеке для чтения», 1835, т. 11).

² Слова из стихотворения Пушкина «К морю» (1824).

³ «Дума» была впервые напечатана в 1839 г., в 1-м номере журнала «Отечественные записки».

⁴ Цитата из «Евгения Онегина» (гл. 1, строфа V).

⁵ Ювенал Децим Юний (60-е гг. н. э. — после 127) — римский поэт, автор знаменитых «Сатир».

⁶ «Евгений Онегин» (гл. 2, строфа X).

⁷ Эмениды, или Эринии, — в греческой мифологии богини мести, обитающие в подземном царстве. Изображались в облике отвратительных старух с зажженными факелами в руках и с развевающимися змеями вместо волос.

⁸ Бульи Жан-Никола (1763–1842) и Жанлис Мадлен-Фелисите Дюкре де Сент-Обен де (1746–1830) — французские писатели, авторы популярных в свое время нравоучительных повестей, часто переведившихся в России.

⁹ Цитата из поэмы Публия Вергилия Марона (70–19 до н. э.) «Энеида» (песнь VI, ст. 258). Пушкин использовал этот стих в качестве эпиграфа к стихотворению «Поэт и толпа» (1828).

С. П. Шевырев

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: Москв. 1841. Ч. 2. № 4. С. 525–540. Печатается по этому изданию.

Большинству современников эта статья показалась слишком строгой (за исключением рецензента «Журнала Министерства народного просвещения», полностью согласившегося с оценками Шевырева, — см.: Галанин И. Обзорные русских газет и журналов за второе трехмесячие 1841 года // ЖМНП. 1841. Ч. 32. Отд. 6. С. 28–32). А. С. Хомяков писал Н. М. Языкову летом 1841 г.: «В “Москвитяине” был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по-моему, несколько несправедливый. Лермонтов ответил очень благоразумно: дал в “Москвитяин” славную пьесу, *Спор Шата с Казбеком*, стихи прекрасные» (Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1904. Т. 8. С. 104; ср. позднейший отзыв Шевырева о «Споре» как об одном из лучших произведений Лермонтова — Москв. 1843. № 6. С. 506). По поводу той же статьи Белинский заметил в письме к В. П. Боткину от 9 апреля 1841 г.: «Хорош Шевырев: Лермонтов подражает Бенедиктову и пр.» (Белинский. Т. 12. С. 44; ср. также: Т. 5. С. 453). В 1843 г., возражая Шевыреву на его суждения о Лермонтове, высказанные в разборе «Полной русской хрестоматии» А. Д. Галахова (см. ниже), Белинский писал: «Всем известно, что в свое время г. Шевырев даже взял на себя труд показать, кому именно подражал Лермонтов, и открыл, с свойственною ему критическою проницательностью, что Лермонтов подражал не только Пушкину и Жуковскому, но даже и господину Бенедиктову!! В доказательство удивительной способности г. Шевырева открывать дух подражательности там, где нет его

и тени, указываем кстати высказанное им в этой же статье мнение, будто бы Лермонтов в “Мцыри” подражал — Жуковскому!..» (Белинский. Т. 7. С. 622; ср. также: *Галахов А.Д.* Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестоматии» ... // ОЗ. 1843. Т. 30. С. 35). П. А. Вяземский в письме к Шевыреву, написанном в конце сентября 1841 г., называя «громадной нелепостью» слова Белинского о «громадном таланте Лермонтова», тем не менее замечал о покойном поэте: «Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное» (РА. 1885. Кн. 2. № 6. С. 307).

Мнение Шевырева о стихотворениях Лермонтова осталось в целом неизменным и в статьях середины — второй половины 1840-х гг. Он не переставал подчеркивать, что оригинальность таланта Лермонтова «едва-едва начала только выражаться» (Москв. 1843. № 6. С. 503). С похвалой отозвавшись в «Критическом перечне русской литературы 1843 года» о стихотворении «Валерик», Шевырев отметил, что «формы его <...> все-таки напоминают до того Пушкина, что мы еще и отсюда не можем отгадать, какое направление принял бы талант Лермонтова» (Москв. 1843. № 3. С. 181). В статье «Взгляд на современную русскую литературу. Статья 2: Сторона светлая» Шевырев признавал Лермонтова «последователем Пушкина» в области реформы русского слога и замечал, что молодому поэту «как будто назначено было, на первой поре его развития, явиться самым верным и ярким отблеском нашего великого гения. Это спутник, светло вспыхнувший тотчас после того, как закатилась планета, и погасший тем же путем и в той же бездне, как и она, не успев образоваться сам особенным миром» (Москв. 1842. Ч. 2. Кн. 3. С. 175).

¹ Перечисляются итальянские живописцы Пьетро Перуджино (наст. фамилия — Ваннуччи; между 1445 и 1452–1523), Франческо Франчия (1450–1518), Гвидо Рени (1575–1642), Джованни Франческо Барбьери, прозванный Гверчино (1591–1666), Доменико Цампьери, прозванный Доменикино (1581–1641), Рафаэль Санти (1483–1520).

² «*Остров*» (1836) и «*На перенесение Наполеонова праха*» (1840) — стихотворения Алексея Степановича Хомякова (1804–1860), поэта, публициста, философа, одного из основоположников славянофильства. Близко знакомый с Хомяковым уже с 1820-х гг. (прежде всего по кружку «любомудров»), Шевырев связывал с его именем надежды на будущее развитие русской поэзии.

³ В 1835 г. Шевырев встретил поэтический дебют Бенедиктова панегирической рецензией (*Шевырев С.П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. Отд. VI. С. 439–459).

⁴ *Хвостов Дмитрий Иванович* (1757–1853) — поэт и писатель эпохи позднего русского классицизма; пользовался репутацией графомана; объект многочисленных эпиграмм и пародий, в том числе со стороны И. Дмитриева, Крылова, Вяземского, Жуковского, Пушкина. Свод материалов см.: Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. / Ред. Ю. Н. Тынянов. М.; Л., 1931. С. 162–177.

⁵ Бог *Протей*, подобно некоторым другим морским божествам, наделялся в древнегреческой мифологии способностью принимать любой облик. В большинстве случаев сравнение поэта с Протеем несло в себе, впрочем, положительный смысл. В конце XVIII — начале XIX в. оно часто использовалось применительно к Вольтеру, Шекспиру, Гете, а на русской почве с успехом переносилось на Карамзина, и в особенности на Пушкина.

⁶ *Кириша Данилов* (Кирилл Данилович; XVIII в.) — предполагаемый составитель сборника «Древние российские стихотворения», изданного А. Ф. Якубовичем в 1804 г.; в 1818 г. К. Ф. Калайдович осуществил второе, более полное издание сборника.

⁷ Поэма Байрона «Шильонский узник» (1816) была переведена на русский язык Жуковским (опубл. 1822).

⁸ Имеется в виду баллада Гете «Рыбак» (1778).

⁹ Цитата из стихотворения Жуковского «Утешение в слезах» (1818; перевод стихотворения Гете 1804 г.).

¹⁰ Имеется в виду стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), впервые напечатанное под заглавием «Отрывок» в посмертном выпуске пушкинского журнала «Современник» (1837. Т. 5. С. 320–322).

¹¹ Шевырев подразумевает пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), в свою очередь ориентированный на гетевский «Пролог в театре» (1790-е гг., опубл. 1808; предпослан 1-й части «Фауста»).

¹² «К Полярной звезде» и «Незабвенная» — стихотворения Бенедиктова из сборника 1835 г. (см. коммент. 3 к наст. статье).

¹³ То есть стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), открывающееся пометой «1-е января» и, по-видимому, написанное под впечатлением новогоднего бала.

¹⁴ Цитата из стихотворения Е. А. Баратынского «Подражателям» (1829).

¹⁵ В сборник 1840 г. вошли переводы стихотворений Байрона «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..») и «В альбом» («Как одинокая гробница...»), перевод стихотворения Йозефа Кристиана Цедлица (*Зейдлиц*; 1790–1862) «Воздушный корабль» и перевод стихотворения Гете «Ночная песня путника» (у Лермонтова озаглавлен «Из Гете»).

¹⁶ «Колыбельная маленького вождя» (1815) — стихотворение В. Скотта.

¹⁷ Шевырев усматривает в стихотворении «Ребенку» прежде всего влияние Альфреда де Мюссе (1810–1857), французского поэта и прозаика.

¹⁸ Характеристика «женственных, воспринимающих, или пассивных гениев», которые «богаче фантазией воспринимающей, а не творческой», дана Жан-Полем в так называемой «второй программе» «Приготовительной школы эстетики» (1804). См.: *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 82–83.

¹⁹ Речь идет о Николае Алексеевиче Полевом (1796–1846), который в 1830–1832 гг. помещал в сатирических прибавлениях к своему журналу «Московский телеграф» пародии на Пушкина, Дельвига, Вяземского, Баратынского, Языкова, И. Дмитриева и др. В 1832 г. Полевой собрал эти

прибавления и выпустил их в свет отдельным изданием, отметив в предисловии: «...мы представили точные подражания самым модным, самым знаменитым поэтам, в тех родах, коими они угодили другим и прославились <...>» (Новый живописец общества и литературы. М., 1832. Ч. 2. С. 184–185). Многие пародии Полевого воспроизведены в уже упомянутом сборнике «Мнимая поэзия» (М.; Л., 1931).

²⁰ Аналогичные упреки в адрес французской словесности Шевырев высказывал неоднократно. Ср., например: «Бальзаку недостает одного, чтобы стать выше всех литераторов Франции и завоевать скипетр словесности: он не сатирик; он слишком холодно списывает эти современные нравы; в нем есть какая-то апатия, непростительная при такой глубокой истине, вызывающей невольно чувство негодования. Он или сам увлечен веком, который знает, или слишком мало субъективен и, легко увлекаясь предметами, забывает в них свою личность. <...> Европа ждет сатирика, единственно возможного поэта в наше время: в своей холодной апатии она бессильна породить его» (Шевырев С. П. Визит Бальзаку // Москв. Ч. 1. № 2. С. 362–363).

²¹ Ср. слова Гете, сказанные им в разговоре с И. П. Эккерманом 18 сентября 1823 г.: «Мир так велик и так богат, так разнообразна жизнь, что поводов для стихотворства у вас всегда будет предостаточно. Но это непременно должны быть стихотворения “на случай”, иными словами, повод и материал для них должна поставлять сама жизнь. <...> Все мои стихотворения — стихотворения “на случай”, они навеяны жизнью и в ней же коренятся. <...> Смешно говорить, что действительная жизнь лишена поэтического интереса; в том и сказывается талант поэта, что позволяет ему и в обыденном подметить интересное» (Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 71–72).

II

МЕЖДУ ПОХОРОНАМИ И ЮБИЛЕЕМ

Е. Ф. Розен

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: СО. 1843. № 3. Отд. 6. С. 1–18. Печатается по этому изданию.

Розен Барон Егор (Георгий) Федорович (1800–1860) — поэт, драматург, критик; происходил из остзейских дворян. В конце 1820-х— 1830-х гг. Розен был связан довольно близкими отношениями с Пушкиным и писателями его круга (Дельвигом, Вяземским, Жуковским, Плетневым и др.). Убеждение в том, что он призван быть защитником литературных норм «пушкинской» эпохи, определяет эстетическую позицию Розена в начале 1840-х гг., когда он становится соиздателем и постоянным рецензентом журнала «Сын отечества». Розен выступает как решительный оппонент «Отечественных записок», и прежде всего Белинского. Он неодобрительно отзывался о творчестве

Гоголя и, более того, искренне недоумевает, как могли писатели пушкинского круга находить что-то привлекательное в такой «бессмысленной ералаши» (Розен Е. Ф. Из статьи «Ссылка на мертвых» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 318). Посягательство на чистоту «пушкинского» направления он увидел также в поэзии Лермонтова, как явствует это из приводимой в наст. изд. статьи. Основные положения статьи Розена были кратко изложены литературным обозревателем «Журнала Министерства народного просвещения» ([Менцов Ф. Н.?] Обзорение русских газет и журналов за первое трехмесячие 1843 года // ЖМНП. 1843. Ч. 39. № 8. С. 208).

Позже, в 1849 г., Розен писал, полемизируя с «хвалителями» Лермонтова: «Мы, с своей стороны, не перестанем сожалеть о ранней кончине поэта, произведения которого, при всей несостоятельности своей перед судом истинной критики, заслуживают внимания и, вероятно, понравятся еще молодым людям будущего поколения в тот период жизни, когда дикое и отрицательное производит на людей какое-то прельстительное впечатление; но никто из нас — блюстителей русского Парнаса в звании журнальных рецензентов — не должен сожалеть о том, что пресеклось столь нехудоженственное, столь горькое *направление* поэзии; и самая поэзия эта, сколь ни замечательна, при отдельном рассмотрении ее, теряет всякое значение в *русской поэзии вообще*, как проявление еще не созревшего дарования, не отличавшегося самобытностью и бывшего только подражательным» (Розен Е. Ф. Новые стихотворения В. Жуковского // СО. 1849. № 1. С. 3).

¹ В Книге Бытия (41: 1–4) повествуется о том, как египетский фараон видел во сне семь тучных коров и семь тощих. Это значило, что в Египте семь лет будет урожай, а следующие семь лет — голод.

² То есть на литературную арену. *Парнас* — гора в Греции, считавшаяся в древности обиталищем Аполлона и муз. Слово *цирк* (лат. *circus* — круг) первоначально означало место для ристалищ, боев гладиаторов и других зрелищ.

³ Намек на брошюру К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”» (М., 1842), в которой говорилось о сходстве «эпического созерцания» в поэмах Гомера и Гоголя.

⁴ Свое понимание «Бориса Годунова», а также причин его неуспеха у читающей публики Розен изложил в рецензии на пушкинскую трагедию (Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. 1833. Bd. I. N 1; в переводе: Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1834. 6 янв., № 2. С. 12–15; 10 янв., № 3. С. 19–23).

⁵ В некоторых версиях мифов троянского цикла упоминается о том, что у Елены и Ахилла был сын по имени *Евфорион*. К этому образу обратился Гете во второй части «Фауста». Сын Фауста и Елены, Евфорион, гибнет в своем порыве ввысь, на земле остаются только его одежды и лира. Сам Гете толковал этот персонаж как олицетворение новейшей поэзии и ее ярчайшего представителя — Байрона (ср. его разговор с Эккерманом от 5 июля 1827 г. — *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986. С. 235; ср. также с. 152, 174–175, 274, 276–277).

⁶ Речь идет о журнале «Отечественные записки», редактор которого, А. А. Краевский, принимал деятельное участие в публикации многих произведений Лермонтова. Литературные противники «Отечественных записок» нередко связывали восторженные оценки Лермонтова, постоянно высказывавшиеся на страницах этого издания (прежде всего в статьях Белинского), с заботой Краевского о коммерческом успехе своих предприятий.

⁷ Утверждая, что «Смерть поэта» принадлежит к тому же роду сочинений, что и стихотворения «молодого Пушкина», Розен имеет в виду раннюю пушкинскую вольнолюбивую лирику. «Совершенную бессмыслицу» он мог усмотреть в стихе «И мысли и дела он знает *наперед*» (последнее слово странно в применении к загробному суду). Можно также предположить, что Розена смутило затрудненное синтаксическое построение первых четырех стихов «прибавления» («А вы, надменные потомки» и далее).

⁸ *Беллона* — в римской мифологии богиня войны.

⁹ *Тимур* (Тимур-Ленг, т. е. Тимур-хромец; европеизированная форма — *Тамерлан*; 1336–1405) — среднеазиатский полководец, один из величайших мировых завоевателей. Подлинность цитируемых Розеном автобиографических записок Тимура, якобы открытых в XVII в. и переведенных впоследствии на европейские языки, была оспорена только в конце XIX в. Рассказанный здесь эпизод относится к тому периоду, когда Тимур вел рискованную борьбу за власть в одной из обширных частей распавшегося государства Чингисхана (ок. 1155–1227) — в Мавераннахре, ранее входившем в *Джагатайский улус* (назван так по имени Джагатая, второго сына Чингисхана).

¹⁰ Приводится начало стихотворения А. А. Дельвига «На смерть ***. (Сельская элегия)» (1821 или 1822).

¹¹ *Пеллико Сильвио* (1789–1854) — итальянский поэт и публицист; в 1820 г. был арестован австрийскими властями за близость к карбонариям и провел десять лет в тюремном заключении. Вспоминая о той минуте, когда ему с товарищем было объявлено об освобождении, Пеллико писал: «Мы бы хотели забрать с собою всех... <...> Сердца наши стонали, проходя мимо темниц, где заключались милые наши друзья, которых мы не могли увлечь за собой» (*Пеллико С. Мои темницы*. СПб., 1836. Ч. 2. С. 148; впервые опубли. на языке оригинала — 1832).

¹² Слово «сосна» дано с ударением на первом слове в «Словаре Академии Российской» (СПб., 1794. Т. 5. Стб. 662). «Словарь церковнославянского и русского языка», изданный Академией наук в 1847 г., предлагает как равноправные формы «сoсна» и «сoснá».

¹³ В стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» (1841), являющемся переводом стихотворения Г. Гейне из «Книги песен» (1827), Лермонтов усугубляет замеченную Розеном «нелогичность», присущую и немецкому оригиналу. У Гейне тоска северного дерева по «прекрасной пальме» легче поддавалась традиционным элегическим истолкованиям, так как использованное им слово *Fichtenbaum* (собственно: ель или пихта) принадлежало мужскому роду.

¹⁴ Имеется в виду стихотворение «Поэт» (1838).

¹⁵ О публикации поэмы «Хаджи Абрек» см. коммент. 1 к статье Плаксина.

¹⁶ Ориентация на «Евгения Онегина» подчеркнута самим Лермонтовым в «посвящении» поэмы «Тамбовская казначейша» (1836–1838): «Пишу “Онегина” размером...».

¹⁷ Розен подчеркивает, что «Песня про купца Калашникова» была написана «до смерти Пушкина», желая, вероятно, опровергнуть ходившие в публике слухи о том, будто в «Песне...» получили отражение обстоятельства семейной трагедии Пушкина (см.: ЛЭ. С. 411).

¹⁸ Цитата из стихотворения Пушкина «Зимний вечер» (1825).

¹⁹ Подразумевается путешествие Пушкина на Кавказ, совершенное им в начале южной ссылки, в 1820 г., и высылка писателя-декабриста А. А. Бестужева (Марлинского) в действующую Кавказскую армию.

²⁰ Возможно, имеются в виду следующие строки из «Философских писем» (1786) Ф. Шиллера: «Разум — это факел в темнице. Узник ничего не знал о свете, вдруг над ним засветил призрак свободы, подобно молнии, после которой ночь кажется еще темнее» (Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 30).

²¹ Розен сравнивает песню рыбки из поэмы «Мцыри» с балладами Гете «Рыбак» (1778) и «Лесной царь» (1782); ср. русские переводы Жуковского, впервые опубликованные в 1818 г. в сборнике «Für Wenige. Для немногих».

О. И. Сенковский

Стихотворения М. Лермонтова

Впервые: Библиотека для чтения. 1843. Т. 56. № 2. Отд. 6. С. 39–40, без подписи. Печатается по этому изданию.

Сенковский Осип (Юлиан) Иванович (1800–1858) — писатель, журналист, литературный критик, лингвист-востоковед, редактор журнала «Библиотека для чтения» (1834–1847). Литературно-критическая деятельность Сенковского отличалась непоследовательностью, отсутствием твердых принципов и субъективностью оценок. Критик мог провозгласить гениями заведомо малоталантливых авторов (Н. В. Кукольник был объявлен «великим» и «юным нашим Гете», А. В. Тимофеев — талантливым поэтом, достойным преемником Пушкина), дать уничижительную оценку поэме Гоголя «Мертвые души», выступить с негативной оценкой творчества современных французских авторов — В. Гюго, Жорж Санд, Бальзака — и при этом подражать критикуемым авторам и заимствовать детали из их произведений. Двойственности позиции редактора «Библиотеки для чтения», его склонности к литературной игре соответствовала и литературная манера его наполненных шутками критических статей-фельетонов.

В. Г. Белинский неоднократно выступал с полемическими и разоблачительными статьями против Сенковского и его журнала («Ничто о ничем» (1835) — *Белинский*. Т. 2. С. 7–50; «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» (1842) — *Белинский*. Т. 6. С. 351–366). Публикуемая

статья Сенковского — одна из реплик его полемики с Белинским. Статья в «Библиотеке для чтения» вышла в качестве рецензии на книгу: *Лермонтов М. Ю.* Стихотворения. Ч. 1–3. СПб., 1842. Здесь впервые (с купюрами) была опубликована драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1835–1836). В. Г. Белинский в рецензии на это издание, опубликованной в январском номере «Отечественных записок» за 1843 г., отметил, что издатели «заслуживают благодарность со стороны публики, что поместили в изданное ими собрание стихотворений Лермонтова и такие пьесы, как “Хаджи Абрек”, “Казначейша”, “Сосна”, “Парус”, “Желание”, “Графине Ростопчиной”, “Ангел”, “М. П. Соломирской”, “В альбом автору «Курдюковой»”, “Два великана”, “Ты помнишь ли, как мы с тобой” и драму “Маскарад”; сам поэт никогда бы не напечатал их, но они тем не менее драгоценны для почитателей его таланта, ибо он и на них не мог не наложить печати своего духа, и в них нельзя не увидеть его мощного, крепкого таланта: так везде видны следы льва, где бы ни прошел он... <...> публика многого, слишком многого лишилась бы, если б издатели стихотворений Лермонтова не сделали известными ей этих великих начатков будущей колоссальной славы будущего великого поэта...» (*Белинский*. Т. 6. С. 547–548). В ответ на эту оценку Белинского Сенковский объявил публикацию неизвестных ранее произведений Лермонтова «спекуляцией». В дальнейшем Белинский выступил с критикой мнения Сенковского о «Герое нашего времени» (*Белинский*. Т. 8. С. 187–192).

Отрицательная оценка Сенковским драмы «Маскарад» связана, кроме того, с тем, что имя и некоторые черты одного из героев драмы Лермонтова, интригана Шприха, были заимствованы из повести Сенковского «Предубеждение» (1834). Отрицательная оценка драмы Лермонтова, впервые появившейся в печати, была высказана не только Сенковским, но и рецензентом «Литературной газеты», который назвал «Маскарад» «слабейшим из произведений Лермонтова» (*Литературная газета*. 1843. 28 февр., № 9. С. 176–178).

¹ Единственным прижизненным изданием сочинений Лермонтова были «Стихотворения М. Лермонтова» (СПб., 1840).

² В предисловии «От издателей», написанном редактором А. А. Краевским, говорилось, что по мере обнаружения стихов Лермонтова будут выходить следующие части (*Лермонтов М. Ю.* Стихотворения. СПб., 1842. Ч. I. С. I–III).

³ К первой части «Стихотворений» был приложен последний прижизненный портрет Лермонтова, выполненный в 1841 г. во время короткого отпуска поэта в Петербурге. Акварельный портрет Лермонтова по просьбе А. А. Краевского написал художник К. А. Горбунов. Работа Горбунова оказалась первым изображением Лермонтова, с которым познакомились читатели, и более 20 лет этот портрет был единственным изображением поэта, известным широкой публике. А. З. Зиновьев и Краевский, близко знавшие Лермонтова, находили в портрете большое сходство с оригиналом (см.: *Беккер И. К.* А. Горбунов и его портрет Лермонтова // *ЛН*. Т. 45–46. Кн. 2. С. 776–781).

⁴ *Валькенаер Шарль* (Walckenaer Charles Athanase) (1771–1852) — французский философ, натуралист, географ, историк и писатель, автор исследования и жизни и творчестве Горация: «Histoire de la vie et des poésies d’Horace» (Париж, 1840).

⁵ Согласно «Повести временных лет», с такими словами обратился к своим воинам князь Святослав перед битвой с греками в 970 г.: «Да не посраим земли Русския, но ляжем костыми ту: мертвы ибо срама не имут!» («Преподобного Нестора Российской летописец (по Кенигсбергскому списку)». СПб., 1863. С. 54).

Н. В. Гоголь

В чем же, наконец, существо русской поэзии
и в чем ее особенность
<Фрагмент>

Впервые: *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847. Печатается по: *Гоголь*. Т. 8. С. 369–409 (приводимый фрагмент — С. 401–403).

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) — писатель. Признанный уже в первой половине 1830-х гг. одним из ведущих русских прозаиков, Гоголь оказал заметное влияние как на ранние прозаические опыты Лермонтова («Вадим», «Княгиня Лиговская»), так и на его фантастическую повесть «Штосс» (1841). Личное знакомство Гоголя с Лермонтовым состоялось, по всей вероятности, в Петербурге в конце 1839 г. К 1839 или 1840 г. относится и первый из сохранившихся отзывов Гоголя о Лермонтове. По свидетельству С. Т. Аксакова, Гоголь заметил однажды: «Лермонтов-прозаик будет выше Лермонтова-стихотворца» (*Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 43).

Это суждение получило развитие в комментируемом письме XXXI из «Выбранных мест...», задуманном еще в 1843 г., а законченном только в октябре 1846 г. Высказанная здесь строгая оценка лирики Лермонтова и поэмы «Демон» была продиктована идейно-эстетическими ориентациями позднего Гоголя (стремление к эпической объективности стиля; представление о воспитательной роли искусства). Скрытая полемика с Лермонтовым относительно призвания поэта содержится в заключении того же письма, где присутствуют аллюзии на стихотворение «Поэт»: «Другие дела наступают для поэзии. Как во время младенчества народов служила она к тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но за нашу душу, которую сам небесный творец наш считает перлом своих созданий» (*Гоголь*. Т. 8. С. 408).

Критерием художественной объективности, а также влиянием суждений Белинского определяется сочувственная характеристика «Песни про купца Калашникова» в гоголевском наброске «Учебной книги словесности для русского юношества», относящемся к 1844–1845 гг. (*Гоголь*. Т. 8. С. 483).

На фоне в целом негативной критической реакции на появление «Выбранных мест...» статья Гоголя о русской поэзии была тем не менее с одобрением отмечена в некоторых рецензиях. Обозреватель «Литературной газеты» писал: «Это единственное письмо, которое изо всей книги Гоголя читается с удовольствием, не по идее целого, но по превосходным подробностям, заключающим в себе верную характеристику некоторых из наших поэтов. <...> Хорошо определено у него свойство поэзии Лермонтова — *безочарование*, как очарование у Шиллера и *разочарование* у Байрона» (ЛГ. 1847. 6 февр., № 6. С. 91). К редким в последней книге Гоголя «истинно прекрасным местам» отнес письмо XXXI критик Л. В. Брант, в доказательство того процитировавший с незначительными купюрами фрагменты статьи, посвященные Батюшкову и Лермонтову (СПч. 1847. апр., № 75. С. 2; подпись: Я. Я. Я.).

¹ Возможно, Гоголь опирался на устное высказывание Жуковского, не зафиксированное в других источниках. Ср. слова Жуковского в написанной годом позже статье «О поэте и современном его значении. (Письмо к Н. В. Гоголю)» (1848): «Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою (хотя иногда и вымышленною) грустью поэта, истощившись в приторных подражаниях, уступила место равнодушию, которое уже не презрение и не богохульный бунт гордости (в них есть еще что-то поэтическое, потому что есть сила), а пошлая расслабленность души, произведенная не бурей страстей и не бедствиями жизни, а просто неспособностью верить, любить, постигать высокое, неспособностью предаваться какому бы то ни было очарованию» (*Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 337).

² Говоря об «очарованье», Гоголь ориентировался на поэтическую фразеологию Жуковского, известнейшего из русских переводчиков Шиллера.

³ Парафраз слов Лермонтова из шестой строфы «Сказки для детей» (1839–1840; опубл. 1842): «Но я, расставшись с прочими мечтами, / И от него отделался — стихами».

В. Т. Плаксин

Сочинения Лермонтова

Впервые: Северное обозрение. 1848. № 3. Отд. 5. С. 1–20. Печатается по этому изданию.

Плаксин Василий Тимофеевич (1795–1869) — литератор, критик, педагог; в 1834–1838 гг. преподавал русский язык и словесность в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Лермонтов, по-видимому, был внимательным слушателем Плаксина. В его бумагах сохранился подробный конспект лекций, который близко совпадает с изданным Плаксиным «Кратким курсом словесности, приспособленным к прозаическим сочинениям» (СПб., 1832). Согласно позднейшему свидетельству Плаксина, он

читал еще в рукописи некоторые произведения, над которыми Лермонтов работал в Школе юнкеров — «и в качестве учителя делал свои замечания» (Плаксин В. Т. *Голос за прошедшее* // Сборник литературных статей, посвященных русскими писателями памяти покойного книгопродавца-издателя А. Ф. Смирдина. СПб., 1858. Т. 1. С. 304).

Статье о «Сочинениях Лермонтова» предшествовала краткая характеристика лермонтовского творчества в книге Плаксина «Руководство к изучению истории русской литературы» (СПб., 1846). Признавая «смелый, сильный талант и творческую силу в Лермонтове», Плаксин упрекал его за «безусловную зависимость от бесхарактерного, безыдейного времени, которое он так живо изобразил в своей “Думе”» (С. 397), и отдавал предпочтение тем произведениям, в которых поэт «выходил из этого холодного мира» («Хаджи Абрек», «Мцыри», «Бородино», «Молитва» и др.). В «Герое нашего времени» Плаксин не находил «ни основной идеи, ни силы творчества, ни очарования искусства; это простой, но верный список с самой дурной натуры, которая не стоит искусства, — это осмеянный им мир!» (С. 398). В статье 1848 г., не будучи стеснен жанром учебного пособия, Плаксин углубляет и заостряет многие из своих прежних суждений. Характерно, что рецензент «Литературной газеты» нашел статью Плаксина «чересчур парадоксальной» (ЛГ. 1848. 1 июля, № 26. С. 416). Основные тезисы, высказанные в рецензии на «Сочинения Лермонтова», Плаксин повторил в уже упомянутой статье «Голос за прошедшее» (С. 304–305).

¹ Поэма «Хаджи Абрек» (написана в 1833 г., в Школе юнкеров) была напечатана в «Библиотеке для чтения» в 1835 г. (Т. 11. Отд. 1. С. 81–94). Н. Д. Юрьев, товарищ Лермонтова по Школе юнкеров, отдал поэму в журнал без ведома автора. Узнав об этом, Лермонтов, по словам А. П. Шан-Гирея, «был взбешен» (Л. в восп. С. 42; ср., впрочем, малоправдоподобное утверждение О. И. Сенковского, будто сам Лермонтов настаивал на публикации своего первого, незрелого, произведения (Библиотека для чтения. 1842. Т. 54. Отд. 6. С. 31)). Н. Н. Манвелов вспоминал, что Плаксин, прочитав «Хаджи Абрека» в рукописи, воскликнул с кафедры: «Приветствую будущего поэта России!» (Л. в восп. С. 186).

² Речь идет о стихотворении «Смерть поэта» (1837), которое сразу же после написания стало широко известно в списках, но появиться в русской подцензурной печати могло только в 1858 г. — без последних 16 стихов (полностью — в 1860 г.). Ранее, в 1856 г., оно было напечатано в «Полярной звезде», издававшейся в Лондоне А. И. Герценом.

³ В журнальном тексте, очевидно, опечатка: «...ниспроверяют умы — сильно...»

⁴ Имеется в виду поэма «Монго» (1836), написанная уже после выхода Лермонтова из Школы юнкеров. Ту же неточность Плаксин допустил в статье «Голос за прошедшее» (Сборник литературных статей... памяти А. Ф. Смирдина. С. 304).

⁵ Ср. суждения Белинского в рецензии «Стихотворения М. Лермонтова. Часть IV» (ОЗ. 1844. Т. 37. Кн. 2. Отд. 6. С. 1–4) или в еще более ранней

заметке «Библиографические и журнальные известия» (ОЗ. 1843. Т. 27. Кн. 4. Отд. 6. С. 73–77).

⁶ Возможно, Плаксин имеет в виду отзыв Розена (см. в наст. издании) или Сенковского (см. коммент. 1 к наст. статье).

⁷ Приведенное Плаксиным замечание принадлежит литературному критику *Александру Петровичу Милюкову* (1817–1897). (См.: *Милюков А. П.* Очерк истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 195.)

⁸ Речь идет о неоконченной поэме Пушкина, печатаемой в современных изданиях под редакторским заглавием «Тазит» (1829–1830). Впервые она была опубликована после смерти Пушкина в журнале «Современник» (1837. Т. VII); при этом в заглавие было вынесено имя отца главного героя, к тому же прочитанное неверно: *Галуб* вместо *Гасуб*.

⁹ *Кукольник Нестор Васильевич* (1809–1868) — поэт и драматург; пользовался чрезвычайной популярностью у публики 1830-х гг.

¹⁰ Возможно, имеется в виду написанная в конце 1820 г., вскоре после оживленной полемики о «Руслане и Людмиле», «Шарада» К. Ф. Рылеева, в которой было зашифровано слово «борода» (она «в себе волшебника <т. е. Черномора> всю заключала силу...»). Полемический смысл стихотворения (если он вообще был) с трудом поддается реконструкции. Можно предположить, что в упоминании бороды, как нередко бывало в полемиках тех лет, содержалась «ирония насчет закоренелых старообрядцев в литературе» (Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827. СПб., 1996. С. 369; выражение критика И. Е. Срезневского).

¹¹ В действительности появление «Цыган» явилось кульминационным моментом славы Пушкина. С напечатанием «Полтавы», и в особенности «Бориса Годунова», многие критики заметно охладели к поэту (ср. выше в статье Розена).

¹² Слегка измененное начало ст. 351 из «Науки поэзии» Квинта Горация Флакка (65–8 до н. э.). Ср. в оригинале: «Ubi plura nitent in carmine non ego paucis / Offendar maculis» («Если в стихотворении многое блестит, я не буду в обиде на немногие пятна» (лат.)).

¹³ «Евгений Онегин» (гл. 6, строфа XLVI).

¹⁴ «Тамбовская казначейша» (строфа XLII).

¹⁵ «Евгений Онегин» (гл. 4, строфа XVIII).

¹⁶ Приводимые суждения были высказаны критиком *Валерианом Николаевичем Майковым* (1823–1847) в рецензии на «Краткое начертание истории русской литературы», составленное В. И. Аскоченским (ОЗ. 1846. № 9 (сентябрь). Отд. VI. С. 7; также: *Майков В. Н.* Литературная критика. Л., 1985. С. 45).

¹⁷ *Кин Эдмунд* (1787–1833) — великий английский актер; исполнитель многих ролей в шекспировских трагедиях; к наиболее известным ролям относятся Гамлет и Отелло. Свойственный Кину эксцентрический образ жизни дал почву многим легендам и слухам. В данном случае он упомянут как главный герой нашумевшей пьесы А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство» (1836; на русской сцене ставилась с 1837 г. в переводе В. А. Каратыгина).

А. И. Герцен

Из книги «О развитии революционных идей в России»

Работа была написана в 1850 г. Впервые опубликована на немецком языке в журнале: *Deutsche Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Kunst und Leben*. 1851. № 1, 2, 3, 5. В том же году вышло французское издание: *Du développement des idées révolutionnaires en Russie*, par A. Iscander. Paris, 1851. Первый русский перевод (нелегальное литографированное издание) появился в 1861 г. В настоящей антологии воспроизводится отрывок из 5-й главы («Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года»). Печатается по: *Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 7. С. 209–230* (приводимый отрывок — С. 224–226). Анализ некоторых фрагментов о Лермонтове, содержащихся в первой, немецкой, редакции, но не вошедших во французское издание, см. в статье М. И. Гиллельсона «Лермонтов в оценке Герцена» (Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения (1814–1964). М., 1964. С. 382–387).

Герцен Александр Иванович (1812–1870) — революционер, писатель, философ и публицист. Работа «О развитии революционных идей в России» относится к важнейшим произведениям Герцена начала 1850-х гг. и представляет собой краткий очерк истории русской общественной мысли. Книга вызвала одобрительные отклики в западной печати (в том числе со стороны Ж. Мишле и П.-Ж. Прудона) и во многом способствовала росту интереса к русской литературе в Европе. В 1854 г. вышел в свет английский перевод «Героя нашего времени», выполненный лондонской знакомой Герцена, Терезой Пульской, которая процитировала в предисловии к книге слова Герцена о Лермонтове (*Lermontof M. The Hero of Our Days*. London, 1854). На суждения Герцена опирался также Ксавье Мармье (1809–1892) — известный писатель, путешественник и пропагандист русской литературы во Франции, издавший в 1856 г. свой перевод лермонтовского романа (*Au bord de la Néva, contes russes / Trad. par X. Marmier*. Paris, 1856. P. 3; ср. также статью Мармье о Лермонтове в кн.: *Marmier X. Voyages et littérature*. Paris, 1862). По инициативе Герцена и в соавторстве с ним написала в 1860 г. очерк о Лермонтове для английских читателей *Мальвида Мейзенбург*, переводчица и литературная помощница Герцена в Лондоне (см.: *Аринштейн Л.М. Неизвестная статья А. И. Герцена и М. Мейзенбург о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 283–308*).

В конце 1850-х гг. Герцен неоднократно вспоминал лермонтовского Печорина, полемизируя с той переоценкой литературно-общественной значимости «лишних людей», которая была предпринята разночинно-демократической редакцией «Современника». Если Чернышевский и Добролюбов полагали, что тип «лишнего человека» явился продуктом крепостнического уклада, предоставлявшего образованному меньшинству возможность жить в полной праздности, то Герцен связывал возникновение этого типа с условиями общественно-политической реакции 1830–1840-х гг.

и рассматривал поведение «лишних людей» как способ защиты прав и достоинства человеческой личности от гнета бюрократической монархии. «Печальный рок лишнего, потерянного человека» был, по мысли Герцена, следствием того, «что он развился в человека», и с этой точки зрения «Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни» (*Герцен А. И.* Собр. соч. Т. 14. С. 118). «Но время Онегиных и Печориных прошло, — продолжал Герцен в статье «Very dangerous!!!» (1859), имея в виду тот перелом, который наступил в русской общественной жизни со смертью Николая I. — Теперь в России нет *лишних* людей <...>. Кто теперь не найдет дела, тому пенять не на кого, тот в самом деле *пустой* человек, свищ или лентяй. И оттого очень естественно Онегины и Печорины делаются Обломовыми» (Там же. С. 119; ср. аналогичные суждения в статье «Лишние люди и желчевики», 1860).

¹ Под именем *министра-литератора* подразумевается граф Сергей Семенович Уваров (1786–1855) — президент Академии наук, автор трудов по классической филологии и археологии, поэт, переводчик; в 1834–1849 гг. занимал пост министра народного просвещения. Недолюбливая Пушкина, Уваров в должности министра постоянно чинил поэту цензурные препятствия. Против Уварова направлена пушкинская сатира «На выздоровление Лукулла» (1835) и эпиграмма «В Академии наук...» (1836). *Журналистом-шпионом* Герцен называет Булгарина, близость которого к III Отделению была хорошо известна в литературных кругах (см., например, памфлеты Пушкина «О Записках Видока», 1830; «Настоящий Выжигин», 1831).

² В некоторых списках стихотворения «Смерть поэта» присутствует эпиграф из трагедии Жана де Ротру «Венцеслав» (1648) в переводе А. Жандра. Эпиграф содержит строку «Отмщенья, государь, отмщенья!».

³ Цитата из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

⁴ *Боденштетт Фридрих* (1819–1892) — немецкий поэт, переводчик; был лично знаком с Лермонтовым (см. воспоминания Боденштедта в кн.: Л. в восп. С. 293–302). В 1843 г. вышел первый сборник переводов Боденштедта из русских поэтов («Koslow, Puschkin und Lermontow». Leipzig, 1843). Впрочем, этот опыт до такой степени не удовлетворил самого переводчика, что он пытался изъять тираж из продажи и полностью его уничтожить. В 1852 г. Боденштедт издал двухтомник своих переводов из Лермонтова, явившийся первым зарубежным собранием сочинений поэта.

⁵ Перевод Жана Мари Шопена, изданный в 1853 г. под названием «Бэла, или Герой нашего времени, черкесская повесть» (в сборнике: Choix de nouvelles russes de Lermontof, Pouchkine, von Wiesen. Paris, 1853), был признан лучшим из имевшихся к тому времени французских переводов романа.

⁶ Герцен мог слышать о мрачных предчувствиях Лермонтова от своих петербургских знакомых, которые лично знали поэта (А. А. Краевский, А. Соллогуб, И. И. Панаев, М. Ю. Виельгорский и др.). Опубликованы некоторые подобные свидетельства были гораздо позже. Рассказывая об отъезде Лермонтова из Петербурга на Кавказ в апреле 1841 г., один из первых биографов Лермонтова, П. А. Висковатый, замечал: «По свидетельству многих

очевидцев, Лермонтов во время прощального ужина был чрезвычайно грустен и говорил о близкой, ожидавшей его смерти» (*Висковатый*. С. 377–378; ср. воспоминания В. А. Соллогуба, Е. П. Ростопчиной и А. М. Веневитиновой — Л. в восп. С. 286, 349, 593).

А. Д. Галахов

Лермонтов (Ф. И. Буслаеву)

<Фрагмент>

Впервые: *Русский вестник*. 1858. № 13. С. 60–92; № 14. С. 277–311; № 16. С. 583–612 (приводимые фрагменты — С. 60–92, 277–288, 310–311, 583, 586–595, 605–612). Печатается по этому изданию.

Галахов Алексей Дмитриевич (1807–1892) — историк литературы, критик, педагог; был близок кругу Белинского, сотрудничал в журнале «Отечественные записки». В 1843 г. Галахов издал предназначенную для учащихся «Полную русскую хрестоматию», в которую были включены некоторые произведения Лермонтова. То, что Галахов поставил имя Лермонтова «наравне с именами Карамзина, Крылова, Жуковского, Пушкина и даже Шиллера и Гете», вызвало упрек со стороны Шевырева (Москв. 1843. № 6. С. 502), осудившего также выбор лермонтовских стихотворений, представленных в хрестоматии (прежде всего это относилось к отрывкам из «Мцыри» и «Демона»). В ответной статье Галахов защищал Лермонтова от обвинений в подражательности и грамматических ошибках и, более того, осмеливался утверждать, что в «Думе» и «Герое нашего времени» Лермонтов шагнул выше Жуковского и самого Пушкина (*Галахов А. Д.* Ответ г. Шевыреву на разбор его «Полной русской хрестоматии»... // *ОЗ*. 1843. Т. 30. Смесь. С. 35–41). Белинский поддержал Галахова заметкой «Несколько слов “Москвитянину”» (*Белинский*. Т. 7. С. 621–630). См. также: *Галахов А. Д.* История одной книги // *ИВ*. 1891. Т. XLIV. Июнь. С. 561–567.

Краткая характеристика творчества Лермонтова, по преимуществу опирающаяся на статью 1858 г., содержится в позднейшем учебнике А. Д. Галахова «История русской словесности» (СПб., 1879), предназначавшемся для средних учебных заведений и выдержавшем до 1915 г. двадцать одно издание.

¹ *Буслаев Федор Иванович* (1818–1897) — русский филолог и искусствовед, академик Петербургской Академии наук (с 1860 г.). Автор трудов в области славяно-русского языкознания, древнерусской литературы, устного народного творчества и древнерусского изобразительного искусства. Исключавший из курса средних учебных заведений произведения современной литературы (см.: *Буслаев Ф. И.* О преподавании отечественного языка. М., 1844), Буслаев позже, в 1852 г., составил в соавторстве с А. Д. Галаховым «Конспект русского языка и словесности для руководства в военно-учебных заведениях», в котором в курс истории литературы были включены произведения Лермонтова и Гоголя.

² См.: *Шестаков С.Д.* Юношеские произведения Лермонтова // Русский вестник. 1857. № 10. С. 232–263; № 11. С. 317–344. *Шестаков Сергей Дмитриевич* (1820–1858) — переводчик, адъюнкт латинского языка в Московском университете.

³ *Ломени Луи Леонард де* (1815–1878) — французский писатель, журналист, член французской академии. Книга «Бомарше и его время» была опубликована в 1856 г.

⁴ Отрывок <«Я хочу рассказать вам...»>, впервые опубликованный В. А. Соллогубом в сборнике «Вчера и сегодня» (1845. Кн. I. С. 87–91), вместе с отрывком «У графа В... был музыкальный вечер», под общим заглавием: «Из бумаг покойника. Два отрывка из начатых повестей».

⁵ Парафраза из драмы «Странный человек». У Лермонтова: «Есть люди, более достойные сожаленья, чем этот мужик. Несчастья внешние проходят, — но тот, кто носит всю причину своих страданий глубоко в сердце, в ком живет червь, пожирающий малейшие искры удовольствия... тот, кто желает и не надеется... тот, кто в тягость всем, даже любящим его... тот! — но для чего говорить об таких людях? — им не могут сострадать: их никто, никто не понимает»; «Один раб человека, другой раб судьбы. Первый может ожидать хорошего господина или имеет выбор — второй никогда. Им играет слепой случай, и страсти его и бесчувственность других, все соединено к его гибели».

⁶ Из отрывка <«Я хочу рассказать вам...»>.

⁷ Парафраза из драмы «Маскарад» (1835–1836). У Лермонтова:

...я рожден
С душой кипучею, как лава,
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень... но плоха забава
С ее потоком встретиться! тогда,
Тогда не ожидай прощенья...

⁸ Парафраза из поэмы «Измаил-Бей» (1832). У Лермонтова:

Как наши юноши, он молод,
И хладен блеск его очей.
Поверхность темную морей
Так покрывает ранний холод
Корой ледяною своей
До первой бури. — Чувства, страсти,
В очах навеки догорев,
Таятся, как в пещере лев,
Глубоко в сердце; но их власти
Оно никак не избежит.
Пусть будет это сердце камень —
Их пробужденный адский пламень
И камень углем раскалит!

⁹ *Грановский Тимофей Николаевич* (1813–1855) — русский историк, профессор Московского университета. Статья Грановского «Песни Эдды о Нифлунгах» (1851) посвящена древнегерманскому эпическому сказанию

о Нибелунгах. Одна из поэтических обработок сказания — героические песни «Эдды» (древнеисландские песни IX–XII вв. в рукописи XIII в.).

¹⁰ Из стихотворения Е. А. Баратынского «Все мысль да мысль...» (1840).

¹¹ Парафраза из того же стихотворения.

¹² Из стихотворения Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840):

Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

¹³ Из стихотворения Пушкина «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830).

¹⁴ Из стихотворения В. А. Жуковского «К Делию» (1809).

¹⁵ Героя драмы «Маскарад».

¹⁶ Парафраза из поэмы «Измаил-Бей». У Лермонтова:

Всё, что меня хоть малость любит,
За мною вслед увлечено;
Мое дыханье радость губит,
Щадить — мне власти не дано!

¹⁷ Из повести «Княжна Мери».

¹⁸ Из отрывка <«Я хочу рассказать вам...»>.

¹⁹ *Банко* — легендарный предок шотландской королевской династии Стюартов, персонаж трагедии Шекспира «Макбет», в которой тень Банко, убитого по приказанию Макбета, неотступно преследует его.

²⁰ Неточная цитата из VI редакции «Демона» (1838). У Лермонтова:

Когда он верил и любил,
Счастливый первенец творенья!
Не знал ни страха, ни сомненья,
И не грозил душе его
Веков бесплодных ряд унылый.

²¹ Неточная цитата из «Демона». У Лермонтова: «Он презирал иль ненавидел».

²² Из поэмы «Демон».

²³ Из VI редакции «Демона» (1838). В цитате пропущены строки и изменены слова (у Лермонтова: «Всегда жалеть — и не желать»).

²⁴ Из VI редакции «Демона» (1838).

²⁵ Из повести «Княжна Мери».

²⁶ Из повести «Бэла».

²⁷ Из повести «Бэла».

²⁸ Из повести «Бэла».

²⁹ Из повести «Княжна Мери».

³⁰ Из повести «Княжна Мери».

³¹ Выражение означает неожиданную развязку с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней фактора. Связано с традицией античного

театра (бог, появляющийся в развязке спектакля при помощи специальных механизмов, разрешал проблемы героев).

³² В повести «Тамань».

³³ Из повести «Княжна Мери».

³⁴ Из повести «Княжна Мери».

³⁵ Из «Романса к И...» («Когда я унесу в чужбину...») (1831), цитируется по редакции, впервые опубликованной в «Отечественных записках» (1843. № 12. С. 280).

³⁶ Стихотворения «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837?).

³⁷ Из стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») (1837).

³⁸ «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840).

³⁹ Из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...» (140).

⁴⁰ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

⁴¹ Из повести «Княжна Мери».

⁴² Имеется в виду анонимная публикация воспоминаний Е. А. Сушковой о Лермонтове в «Русском вестнике» (1857. № 9 (18). С. 396–408). См.: Л. в восп. С. 88).

⁴³ Стихотворение «В альбом» («Как одинокая гробница», 1836) — перевод стихотворения Дж. Байрона «Строки, написанные в альбом на Мальте» (“Lines written in Album at Malta”, 1809).

⁴⁴ Стихотворение «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..») (1836) — перевод стихотворения Дж. Байрона «Моя душа темна» (“My soul is dark”) из цикла «Еврейские мелодии» (“Hebrew Melodies”, 1815).

⁴⁵ Строки из стихотворения Байрона «Сон» (“The Dream”) предпосланы драме «Станный человек» в качестве эпиграфа.

⁴⁶ Драматическая поэма Байрона (1817).

⁴⁷ Поэма Байрона (1813).

⁴⁸ Герой одноименной поэмы Байрона (1814).

⁴⁹ Поэма Байрона (1816).

⁵⁰ Поэма А. Мицкевича «Конрад Валленрод» (1828).

⁵¹ Поэма Байрона (1813).

⁵² Герой поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812–1818).

⁵³ Герои поэмы Байрона «Абидосская невеста» (1813).

⁵⁴ Поэма Байрона (1818).

⁵⁵ Поэма Байрона (1816).

⁵⁶ Подразумевается герой поэмы Байрона «Шильонский узник» (1816). Ср. с соответствующими строками в переводе Жуковского: «Когда за дверь своей тюрьмы / На волю я перешагнул, — / Я о тюрьме своей вздохнул».

⁵⁷ Цитируются «Выбранные места из переписки с друзьями» (Гоголь. Т. 8. С. 341).

⁵⁸ *Шмидт Юлиан* (1818–1886) — немецкий публицист и историк литературы; в программном труде «История немецкой национальной литературы в XIX столетии» (1853), а также в упомянутой Галаховым «Истории французской литературы со времен революции 1789 года» (1857) выступал за сближение

литературы с жизнью, которое, однако, должно непременно осуществляться под знаменем идеалов «народного», «здорового» и «естественного». Русский перевод подразумеваемых Галаховым суждений см.: *Шмидт Ю.* История французской литературы со времен революции 1789 года. СПб., 1864. Т. 2. С. 113.

⁵⁹ *Пиетизм* (от лат. *pietas* — благочестие) — мистическое течение в протестантизме конца XVII–XVIII вв., возникшее как реакция на сухой рационализм ортодоксального лютеранства. Ставя религиозное чувство выше неуклонного соблюдения церковных правил, пиетисты призывали верующих к постоянному экстатическому покаянию в совершенных грехах.

⁶⁰ Позже, когда убеждения Галахова сделались более консервативными, его оценка «Думы» существенно изменилась. Ср.: «С большею силой изображены черты этого ничтожного века в стихотворении “Дума” — прекрасном в отношении поэтическом, но неверном по отношению к истине. В нем может распознавать себя западный человек, но до нас, русских, оно не касается. Благодаря Бога, мы не имели и не имеем причины бояться того безнадежного духовного состояния, которое бичует поэт. При всех успехах в образовании и литературе общество наше, современное Лермонтову, заслуживало упреки не в перзрелости, а в незрелости, не во всезнании, а в малознании. <...> Если и встречались между современниками Лермонтова субъекты, подобные тем, которых преследует “дума-сатира”, то это были единицы, да и те большею частью жили чужим опытом, думали чужим умом, вычитанным из чужих книг» (*Галахов А.Д.* История русской словесности. СПб., 1879. С. 249).

⁶¹ *Тайандье, или Тальяндье, Сен-Рене* (наст. имя — Тайандье Рене-Гаспар-Эрнест; 1817 — после 1877) — французский писатель и критик; перевел прозой ряд стихотворений Лермонтова. Галахов ссылается на статью Тайандье «Русские поэты и романисты. Поэт Кавказа, Михаил Лермонтов» (*Revue de deux mondes*. 1855. Т. IX. Febr. N 1. P. 530). Позже этот очерк вышел отдельным изданием (*Taillandier S.-R.* Le poète du Caucase ou la Vie et les œuvres de Michel Lermontoff. Paris, 1856), а также в составе книги: *Taillandier S.-R.* Allemagne et Russie, études historique et littéraires. Paris, 1856. P. 269–324.

⁶² Приводятся суждения Ф. Шиллера из трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795).

⁶³ *Аттила* (ум. 453) — предводитель гуннов, прославившийся своей жестокостью.

⁶⁴ *Аристотель* (384–322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый; в трактате «Никомахова этика» писал, что «человек — по природе существо общественное» (*Аристотель.* Сочинения: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 63).

⁶⁵ *Гоббс Томас* (Гоббес; 1588–1679) — английский философ-материалист; полагал, что «естественным состоянием» человеческого общества является война всех против всех, обуздать которую может лишь сильная государственная власть. См.: *Гоббс Т.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 284–292.

⁶⁶ Цитируется заключение романа Бенжамена Констана «Адольф» (1806, опубл. 1816), вложенное автором в уста Издателя.

⁶⁷ «*Исповедь сына века*» (1836) — роман Альфреда де Мюссе.

⁶⁸ *Гервинус Георг Готфрид* (1805–1871) — немецкий ученый, историк; участник общественного и политического движения в Германии перед мартовской революцией 1848 г. В своем фундаментальном труде «История немецкой литературы» (Т. 1–5; 1835–1842) Гервинус ставил перед современными писателями задачу непосредственного воздействия на общество.

⁶⁹ Цитируются слова миссионера Суэля и индейца Шактаса в конце повести Франсуа-Рене де Шатобриана «Рене, или Следствия страстей» (1802).

А. А. Григорьев

Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина.

Статья первая.

Пушкин. — Грибоедов. — Гоголь. — Лермонтов

<Фрагмент>

Впервые: Русское слово. 1859. № 2. Отд. 2. С. 1–63; № 3. Отд. 2. С. 1–39. Печатается по: *Григорьев А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. С. 87–90.

Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864) — критик, писатель, поэт; один из главных идеологов «почвенничества». В 1850–1856 гг. был постоянным сотрудником журнала «Москвитянин» и вдохновителем его так называемой «молодой редакции» (А. Н. Островский, Б. Н. Алмазов и др.). В этот период любимым идеалом Григорьева был Гоголь, в творчестве которого он усматривал главную способность «истинного художника» — способность «установить возможное равновесие идеала и действительности в душе, отнестись к действительности во имя вечных и разумных требований идеала» (*Григорьев А.А.* Русская изящная литература в 1852 году // Москв. 1853. Т. 1. № 1. Отд. 5. С. 14). Напротив, творчество Лермонтова Григорьев рассматривал как «протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключавшихся в болезненном развитии самой личности» (*Григорьев А.А.* Русская литература в 1851 году // Москв. 1852. Т. 1. Отд. 5. С. 54). Считая, что в лермонтовской поэзии отсутствует позитивное, утверждающее начало, Григорьев расценивал «дело» Лермонтова в развитии русской литературы как «дело чисто отрицательное» (Там же. С. 15), хотя признавал, что и сам поддался некогда обаянию «этих стонов безвыходной скорби и страдания» (Там же. С. 14). Ныне, по мнению Григорьева, «лермонтовское направление и типический образ Печорина, в котором оно преимущественно воплотилось», уходят в прошлое: «...этот характер мы пережили, этот момент развития прошли» (*Григорьев А.А.* Современные лирики, романисты и драматурги: Альфред де Мюссе // Москв. 1852. № 12. Отд. 6. С. 42). Тем не менее Григорьев подчеркивал, что отрицать «законность субъективности» значило бы впасть в другую, не менее опасную, крайность (Там же. С. 41). Эта мысль с особой настойчивостью акцентировалась им в конце 1850-х — начале 1860-х гг., когда он от относительного умиротворения «московско-москвитянинского» периода обратился к новым поискам. Закономерная в этом контексте переоценка лермонтовского творчества ярче всего выразилась в статье «Лермонтов

и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» (1862) — одним из программных выступлений Григорьева периода его сотрудничества в журналах Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» и «Эпоха». Если в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» Григорьев еще утверждал, что Печорин — это не более как «поставленное на ходули бессилие личного произвола», то в статье 1862 г. он приходит к иной, более сложной, оценке: «героическое» начало, по-своему выразившееся в Печорине, становится для Григорьева столь же неотъемлемым элементом национального бытия, как и простосердечие «смирного типа». В дальнейшем некоторые положения работы «Лермонтов и его направление» были развиты Григорьевым в статьях «Стихотворения Н. Некрасова» (1862) и «Наши литературные направления с 1848 года» (1863). О Максиме Максимыче как о «типе простого и смирного человека» Григорьев писал также в статье «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой: Граф Л. Толстой и его сочинения» (1862).

¹ Герой поэмы «Боярин Орша» (1835–1836).

² *Александр Сергеевич Арбенин* — герой отрывка из неоконченной повести «Я хочу рассказать вам...».

³ Из стихотворения «1831-го января» и из драмы «Маскарад» (1835–1836).

⁴ «Лара» — поэма Байрона (1814), «Манфред» — драматическая поэма Байрона (1817).

⁵ Из стихотворения «И скучно и грустно...» (1840).

⁶ Граф *Владимир Александрович Соллогуб* (1813–1882) — писатель, автор повести «Большой свет» (1839), в которой в пародийно-сниженном виде использовались некоторые мотивы лирики Лермонтова и факты его биографии. В образе героя повести Мишеля Леонина, светского «льва», мечтающего о «большом свете» и о приглашении в Аничков дворец, находили внешние черты сходства с Лермонтовым.

⁷ Герой одноименной поэмы Байрона (1813).

⁸ Герой романа С. Ричардсона «Кларисса, или История молодой леди...» (1747–1748).

⁹ Из третьей главы «Евгения Онегина».

¹⁰ Персонаж драматического «Отрывка» («Сцены из светской жизни») (1839–1840) Н. В. Гоголя.

¹¹ Персонаж комедии А. Н. Островского «Бедная невеста» (1851).

¹² Персонаж комедии А. Н. Островского «Бедная невеста» (1851).

¹³ Герой романа М. В. Авдеева «Тамарин» (1852).

В. А. Зайцев

Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным

Впервые: РСл. 1863. № 6. Отд. 2. С. 13–28 (рубрика «Библиографический листок»). Печатается по этому изданию.

Зайцев Варфоломей Александрович (1842–1882) — революционер, публицист, литературный критик; в 1863–1865 гг. сотрудник журнала

«Русское слово», «направление» которого еще до прихода в журнал Зайцева определилось как революционно-демократическое. Литературно-критическая позиция журнала характеризовалась отрицанием «пользы» искусства, что выражалось в негативной оценке многих явлений русской литературы, и в частности творчества Лермонтова (РСл. 1863. № 4. Отд. 2. С. 4).

В апреле 1863 г. Зайцев стал сотрудником критического отдела журнала, где опубликовал множество рецензий на сочинения по естественным наукам, истории, философии и социологии. Несколько рецензий Зайцева были посвящены разбору произведений художественной литературы. Здесь он проявил себя как последовательный сторонник воинствующего антиэстетизма, писал о ненужности литературы и других искусств (*Зайцев В. А.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 216). Отрицая значение произведений Гомера, Шекспира, Гете, Шиллера, Гюго, Пушкина, Лермонтова, Фета и Салтыкова-Щедрина, Зайцев признавал право на существование лишь за такими произведениями искусства, которые посвящены общественным вопросам (Там же. С. 337). К авторам таких произведений Зайцев относил Некрасова, Гейне и Байрона. Средства поэтической выразительности Зайцев считал величайшей бессмыслицей и одно из достоинств стихов Некрасова видел в том, что они «чужды поэтических метафор и аллегорий» (Там же. С. 260). Зайцев называл себя последователем Чернышевского и Добролюбова (Там же. С. 328, 159–202). Вульгаризируя их идеи, он считал, что творческий путь писателя предопределен его принадлежностью к определенной социальной среде. Творчество Лермонтова, по мнению критика, следует считать равноценным творчеству Каролины Павловой, поскольку эти авторы принадлежат к одному социальному классу. Поэтому в приводимой в настоящем издании статье Зайцев объединил рецензию на собрание сочинений Лермонтова с отзывом о «Стихотворениях К. Павловой» (РСл. 1863. № 6. Отд. 2. С. 28–31).

Некоторые суждения, высказанные Зайцевым в статье о «Сочинениях М. Ю. Лермонтова», счел нужным скорректировать Д. И. Писарев в статье «Реалисты» (1864). Критики, не принадлежавшие леворадикальному направлению, отозвались о статье Зайцева отрицательно. Рецензент «Отечественных записок» отнес ее к «курьезам», которые не стоят опровержения и служат лишь «материалом для будущей сатиры» (Литературная летопись // ОЗ. 1863. Т. 149. № 8. С. 136–137). А. Григорьев назвал статью «Русского слова», где «неведомый миру критик» «порет ерундищу», «невероятной вещью», «непроходимо глупо написанной» (*Григорьев А.* «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского // Якорь. 1863. № 25. С. 483–484). Рецензия в «Русском слове» была опубликована без подписи, но авторство Зайцева было раскрыто сотрудником журнала «Оса» И. Г. Долгомостьевым (Оса. 1863. № 18) в сатирическом акростихе: «В ответ некому читателю, спрашивавшему меня об имени того критикана, который в журнале “Барская затея” в пух и прах разбил малоизвестного и совершенно ничтожного поэта русского, М. Ю. Лермонтовым зовомого.

Зачем об имени хлопочешь?
Ай, ай, как любопытен ты!!
Цени без имени, коль хочешь,
Его творений красоты:
Верь, что и так ты похочешь...»

Впоследствии статья Зайцева была забыта и упоминалась некоторыми критиками лишь вскользь и неодобрительно. Так, Н. К. Михайловский в 1892 г. вспоминал, что по сравнению с Писаревым, отрицавшим творчество Пушкина, «Зайцев совершил над Лермонтовым операцию еще более грубую и уже совершенно бессмысленную и тем совершенно прикончил Лермонтова, доказав его ничтожество и глупость». Михайловский называет оценку Лермонтова Зайцевым «грубой и нелепой хулой», заслуженно забытой; она не стала «преданием 60-х годов» — «именно потому, что не передалась» (*Михайловский Н. К.* Литература и жизнь // РМ. 1892. № 5. Отд. 2. С. 162–163).

¹ *Дудышкин Степан Семенович* (1820–1866) — журналист, литературный критик, в 1860–1866 гг. один из редакторов-издателей журнала «Отечественные записки». В 1860 г. под его редакцией вышло первое, а в 1862–1863 гг. — второе, исправленное и дополненное, собрание сочинений Лермонтова, в котором были впервые опубликованы так называемые юнкерские поэмы: «Петергофский праздник» и «Уланша» (обе — в отрывках). Некоторые произведения («Дума», «Мцыри», «Беглец», «Измаил-Бей», «Маскарад» и др.) в издании Дудышкина были впервые напечатаны полностью и без цензурных искажений. Кроме того, в издании 1860 г. Дудышкину первому удалось поместить в подцензурной русской печати полный текст поэмы «Демон», которая к тому времени уже была широко известна в списках, а также по нескольким заграничным изданиям, вышедшим в Берлине и Карлсруэ в 1856 и 1857 гг. (см. коммент. 2 к статье Фохта).

² *Дебе Огюст* (1802–?) — французский литератор и медик, автор многочисленных популярных сочинений о физиологии, магнетизме, сомнамбулизме и т. д. Особенной известностью пользовалась его книга «Гигиена и физиология брака» (1848), переведенная на многие иностранные языки. Русские издания этой книги выходили с 1861 г. В «Русском слове» была напечатана рецензия на издание 1863 г., автор которой утверждал: «...вся прелесть сочинения состоит именно в способе изложения, который я не могу назвать иначе, как лирико-медицинско-эротическим». По мнению рецензента, книге Дебе «было бы всего приличнее явиться под таким, например, заглавием: “Любострастные рассказы и эротические рассуждения, собранные для возбуждения игривых мыслей и пожеланий в старичках и юношах”» (РСл. 1863. № 2. Отд. 2. С. 26).

³ Цитируется статья С. С. Дудышкина «Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова» (*Лермонтов М. Ю.* Сочинения / Привед. в порядок С. С. Дудышкиным. 2-е изд. СПб., 1863. Т. 2. С. XXXI–XXXII).

⁴ Цитируется статья С. С. Дудышкина (С. XLIX).

⁵ *Яков Хам* — литературная мистификация Добролюбова. В «Современнике» были опубликованы «Опыты австрийских стихотворений» и «Неаполитанские

стихотворения» вымышленного поэта Якова Хама, который «под влиянием минуты» прославляет жестокость австрийских войск, подавляющих итальянское восстание, или сочиняет оду «Победителю. (На вшествие Гарибальди в Неаполь)» (Совр. 1859. № 10. С. 533–534; 1860. № 12. С. 23–34).

⁶ Восторженное поклонение Г. Гейне императору Наполеону Бонапарту выразилось, например, во второй части «Путевых картин» («Идеи. Книга Le Grand», 1826) и в романе «Гренадеры» (около 1819; русский перевод М. Л. Михайлова — 1846).

⁷ Со слов самого Лермонтова об этом замысле сообщал В. Г. Белинский в статье «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова. Изд. 2-е. 1841 г.» (*Белинский*. Т. 5. С. 455). Зайцев мог прочесть об этом в статье Дудышкина (С. XXI).

⁸ Персонаж драматической мистерии Байрона «Каин».

⁹ В рассказе «Деревенская тишь» (1863) М. Е. Салтыкова-Щедрина изображен скучающий от безделья помещик Кондратий Трифонович Сидоров, ошибочно названный Зайцевым *Сидором Карповичем*.

¹⁰ *Ничкина* — героиня комедии Островского «Праздничный сон — до обеда» (1857) — сатирическое изображение типа ленивой купчихи.

¹¹ Направление «эстетической критики» оформилось в середине 1850-х гг. Его сторонники (прежде всего А. В. Дружинин, П. В. Анненков, В. П. Боткин) утверждали самоценность художественного творчества, независимость искусства от политики, общественных требований и воспитательных задач. Зайцев относил к «эстетической критике» также статьи Белинского, противопоставляя их «реальной критике» Добролюбова (*Зайцев В. А. Избр. соч.*: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 159–202). «Реальная критика», по мнению Добролюбова и его последователя Зайцева, должна рассматривать произведения не с точки зрения «художественности», а с точки зрения того, насколько соответствуют литературные герои и их поступки реальной действительности.

¹² *Дуэро* — река на Пиренейском полуострове, впадающая в Атлантический океан.

¹³ Князь *Меттерних Виннебург Клеменс* (1773–1859) — министр иностранных дел и фактический глава австрийского правительства в 1809–1821 гг., канцлер Австрийской империи в 1821–1848 гг., один из главных организаторов Священного союза. Так называемая система Меттерниха была направлена на борьбу с революционным, либеральным и национально-освободительным движением.

¹⁴ Такое понимание идеи «драматической мистерии» Байрона высказано в статье Дудышкина (С. XXXVI–XXXVII).

¹⁵ Дудышкин считал, что «Демон» Лермонтова — «полнейшее подражание» «Каину» Байрона (С. XXXVIII).

¹⁶ В статье Дудышкина отмечалось, что «“Демон” и “Герой нашего времени” — две формы одного и того же идеала: одна — более юношеская, отвлеченная, заимствованная из восточных преданий; другая — более зрелая, более приспособленная к нашему обществу» (С. XXXV).

¹⁷ Характерная для критических статей Зайцева особенность — объединять и уравнивать поэтов первого и третьего ряда. Выход двухтомного собрания

стихотворений Всеволода Владимировича Крестовского (1862 г.) действительно вызвал резкую (Голос. 1863. 25 января) и даже уничтожительную критику (РСл. 1863. № 1. Отд. 2. С. 45–53). Зайцев намеренно перечисляет в одном ряду с Крестовским двух крупнейших поэтов школы «чистого искусства» — *Аполлона Николаевича Майкова* (1821–1897) и *Якова Петровича Полонского* (1819–1898). В «Русском слове» эти поэты, пользовавшиеся расположением большей части критиков 1840–1860-х гг., нередко подвергались жестоким нападкам (см., например: *Минаев Д.* Литературные ополченцы // РСл. 1863. № 1).

Д. И. Писарев

Базаров

<Фрагмент>

Впервые: Русское слово. 1862. № 3. С. 1–54. Печатается по: *Писарев Д. И.* Сочинения Д. И. Писарева: полное собрание: в 6 т. СПб., 1894. Т. 2. С. 373–422 (приводимый фрагмент — С. 382–389).

Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868) — публицист и литературный критик, постоянный сотрудник и помощник редактора радикального журнала «Русское слово».

Взгляды Писарева на задачи литературной критики менялись. В первый период своей деятельности он был сторонником публицистической критики, в критической статье, по его мнению, критик должен высказать свой взгляд на явления жизни, отражающиеся в литературном произведении, и определить отношение автора произведения к изображенному им социальному явлению: «Дело критика состоит именно в том, чтобы рассмотреть и разобрать отношения художника к изображаемому предмету <...> Художнику представляется единичный случай, яркий образ; критику должна представляться связь между этим единичным случаем и общими свойствами и чертами жизни; критик должен понять смысл этого случая, объяснить его причины, узаконить его существование...» («Московские мыслители», 1862). Так, в публикуемой статье «Базаров», которая была одним из первых критических отзывов о романе Тургенева «Отцы и дети», Писарев рассматривает образ главного героя как высшее звено эволюции отечественного «лишнего человека».

Второй период критической деятельности Писарева прошел под девизом «разрушения эстетики». «Эстетика есть самый прочный элемент умственного застоя и самый надежный враг разумного прогресса», — утверждает Писарев в статье «Реалисты» (1864). По мнению критика, «в каждом литературном произведении и в каждой критической статье Белинского и Добролюбова надо видеть только то явление жизни, которым они вызваны, а вдаваться в эстетику, подмечать индивидуальные особенности того или другого таланта, вглядываться в язык и манеру повествования — это значит терять из виду требования живой действительности и уходить от этих требований в темные трущобы семинарской и гимназической пиитики» («Кукольная трагедия с букетом гражданской скорби», 1864).

Писарев невысоко отзывался о Лермонтове-поэте, но ставил его все же выше Пушкина и Жуковского: «Если вы предложите мне вопрос: есть ли у нас в России замечательные поэты? — то я вам отвечу без всяких обиняков, что у нас их нет, никогда не было, никогда не могло быть — и, по всей вероятности, очень долго еще не будет. У нас были или зародыши поэтов, или пародии на поэта. Зародышами можно назвать Лермонтова, Гоголя, Полежаева, Крылова, Грибоедова; а к числу пародий я отношу Пушкина и Жуковского. Первые остались на всю жизнь в положении зародышей, потому что им нечем было питаться и некуда было развиваться. Силы-то у них были, но не было ни впечатлений, ни простора. Поэтому ничего и не вышло, кроме односторонних попыток и недодуманных зачатков разумного мирозерцания» («Реалисты», 1864). Однако Писарев высоко оценил роман «Герой нашего времени», в котором отразилась «внутренняя, духовная жизнь эпохи», роман ценен для Писарева как историческое свидетельство «наряду с драгоценнейшими историческими памятниками». Печорин, Онегин и Обломов, по мнению Писарева, «воплотили в себе различные фазы болезни века, поражавшей лучших представителей прошлого поколения» («Дворянское гнездо», 1859). В статье «Реалисты» (1864) бездеятельность таких людей, как Печорин и Лермонтов, критик объяснял историческими условиями «... в цветущее время печоринства постоянная праздность, хроническое скучание и полный разгул страстей действительно составляют неизбежную и естественную принадлежность самых умных людей. <...> Печорины были во всех отношениях умнее Берсеневых, и поэтому-то именно им и не оставалось никакого выхода из скуки и из мира любовных похождений. Конечно, их силы могли бы найти себе удовлетворение в глубоком изучении природы, но ведь надо же помнить, что в нашем любезном отечестве только что на этих днях сделано то великое открытие, что естественные науки действительно существуют <...> Стало быть, Печориным не было никакого выбора, и постоянная их праздность несколько не может служить доказательством их умственной хилости. Даже напротив того».

¹ Герой романа Тургенева «Рудин» (1856).

² Герой романа Герцена «Кто виноват?» (1846).

³ Перечисление встречается в молитвах Богородице, святителю Николаю Чудотворцу и другим святым Православной Церкви.

⁴ Слово «неделимый» употреблялось в значении «индивидуум» (лат. «individuum» означает «неделимое»).

⁵ Неточная цитата из X главы романа «Отцы и дети».

Н. В. Шелгунов

Русские идеалы, герои и типы
<Фрагменты>

Впервые: Дело. 1868. № 6. С. 79–112 (приводимые фрагменты — С. 101–106, 109–112); № 7. С. 153–163 (приводимый фрагмент — С. 153–155). Печатается по этому изданию.

Шелгунов Николай Васильевич (1824–1891) — революционер-демократ, публицист и литературный критик. Вслед за Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым Шелгунов в 1860-е гг. отстаивал принципы тенденциозного искусства. Поэтому творчество писателей «эстетической школы» (к ним критик относил Пушкина, Лермонтова, Тургенева и др.), оценивалось им отрицательно: «...все их произведения прошли бесследно и бесполезно для социальной жизни России» (Дело. 1868. № 7. С. 163).

В статье «Русские идеалы, герои и типы» Шелгунов относит пушкинских, лермонтовских и тургеневских персонажей к «пустым и бесполезным типам» (Дело. 1868. № 7. С. 163). Им противопоставлены в первой части статьи фольклорные, литературные и исторические «идеалы» прошлого — богатыри, Еруслан Лазаревич, Стенька Разин, герои стрелецких бунтов, раскольники, и особенно протопоп Аввакум. Восхищаясь способностью стрельцов и раскольников переносить любые пытки и наказания, Шелгунов приближает их образы к современному идеалу революционера-борца и объясняет их стойкость служением идее: «...сила их в безграничной преданности своей идее, составляющей дело всей их жизни, составляющей их плоть и кровь; сила их в страстной, безграничной ненависти ко всему тому, что противоречит этой идее» (Дело. 1868. № 6. С. 99–100). Особенно резко противопоставлен этому типу в последней части статьи тургеневский Рудин — «специалист праздного словоизвержения», «тряпичный фразер», «дрянь», «пошляк и трус» (Дело. 1868. № 7. С. 158–161). Герой Лермонтова, по мысли Шелгунова, близок этому типу (см. приводимые в настоящем издании фрагменты, а также заключительную часть статьи — Дело. 1868. № 7. С. 159–161). Продолжение статьи, посвященное в основном роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?», было запрещено цензурой и опубликовано лишь в 1940 г. в сборнике «Шестидесятые годы» (М.: Л., 1940. С. 175–186).

В 1870–1880-е гг. оценка личности и творчества Лермонтова в статьях Шелгунова изменилась. В 1874 г. Шелгунов пишет, что творчество Лермонтова доказывает «зрелость русского общества» (*Шелгунов Н. В. Попытки русского сознания // Лермонтов М. Ю. Сочинения. СПб., 1891. Т. 1. Стб. 508–509*). В 1880 г. в рецензии на книгу В. П. Острогорского «Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми. Вып. 1: Кольцов, Крылов, Пушкин, Жуковский, Гоголь, Лермонтов» (СПб., 1879) Лермонтов назван «самым нравственно сильным» из русских поэтов и беллетристов, хотя и подчеркивается, что ни один из них так и не стал «мучеником идеи, героем твердых передовых убеждений» (*Шелгунов Н. В. Что может дать детям наша литература // Дело. 1880. № 3. С. 81*). Вопреки мнению Острогорского, Шелгунов называет Лермонтова «по преимуществу поэтом молодежи»: «Не говоря уже про алмазный стих Лермонтова, из его произведений дети проникнутся более, чем у кого-либо из поэтов, протестом против мелочности и пошлости и почувствуют в себе укрепляющее влияние веры в личное достоинство и в благородную природу человека <...>. Лермонтов, конечно, не примиряется

с жизнью и не приучает к выносливому терпению. Он, скорее, возбуждает недовольство и строгие требования к жизни, манит идеалом нравственной мощи и крепости, которые только и могут служить основанием силы характера» (С. 75–76; интересно, что Шелгунов говорит здесь о Лермонтове примерно в тех же выражениях, в каких говорил об Аввакуме, раскольниках и стрельцах в 1868 г.). Критик отметил актуальность произведений Лермонтова (С. 91), а также связь его творчества с западноевропейской литературой, которая и создала «поэтическую мощь» Лермонтова. В этом отношении Лермонтову уступает мало знакомый с европейской литературой Некрасов, образы которого «монотоннее и беднее». «...Некрасов по своей однопредметности и односторонности займет в воспитательном отношении второстепенное место, а первое место будет принадлежать таким поэтам, как Лермонтов» (С. 91).

¹ Цитата из стихотворения Д. В. Давыдова «Современная песня» (1836).

² 17 апреля 1863 г. был принят закон об отмене наказаний плетью и шпицрутенами.

³ Очевидно, Шелгунов считает излишним вновь обращаться к «Евгению Онегину», после того что было сказано о романе и его героях Д. И. Писаревым в первой статье критического цикла «Пушкин и Белинский» (РСл. 1865. № 4; *Писарев Д. И.* Сочинения. М., 1956. Т. 3. С. 306–364).

⁴ Выше в той же статье Шелгунов писал о «Житии протопопа Аввакума»: «И в то же время эти чугунные натуры способны к самому нежному чувству, даже с оттенком сентиментализма. У Аввакума в его походе с Пашковым была черная курица, которую как-то задавили. Через 15 лет он вспоминал об этой курице с сердечной теплотой. “Жалею! — говорил он. — И та курочка, одушевленное Божие творение, нас кормила, и сама с нами кашку сосновую из котла тут же клевала...”» (Дело. 1868. № 6. С. 99).

⁵ 15 сентября 1656 г. Аввакум по приказу воеводы А. Ф. Пашкова был наказан кнутом. В «Житии» Аввакум вспоминал: Пашков «збил меня с ног и, чеп ухватя, лежачаго по спине ударил трижды и затем по той же спине семьдесят два удара кнутом. И я говорил: “Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помогай мне!” Да то же беспрестанно говорю; так горько ему, что не говорю: “Пощади!”» (Там же. С. 96).

⁶ Байрон отправился в июле 1823 г. в Грецию, чтобы участвовать в борьбе с турками на стороне греческих повстанцев, и в апреле 1824 г. умер от лихорадки в осажденных Миссолонгах.

⁷ Подразумевается предисловие к «Герою нашего времени», напечатанное Лермонтовым во втором издании романа (1841).

⁸ *Сен-Симон Клод Анри де Рувруа* (1760–1825) — французский философ, социалист-утопист. Сен-Симон полагал, что при рациональном общественном устройстве человечеством должны управлять «ученые», «художники» и «индустриалы», причем первой из названных групп должно принадлежать безусловное главенство.

⁹ Аллюзия на комедию Гоголя «Женитьба».

Ф. М. Достоевский

Из «Дневника писателя за 1877 год».
Пушкин, Лермонтов и Некрасов

Впервые: Дневник писателя. 1877. Декабрь. СПб., 1878 (глава вторая, раздел II). Печатается по: *Достоевский*. Т. 26. С. 113–114, 116–118. Частично использованы примечания В. Е. Ветловской к указанному изданию.

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) — писатель. Находившийся в молодости под несомненным обаянием лермонтовской поэзии, Достоевский в зрелые и, особенно, поздние годы, выступая в качестве публициста, неоднократно и в неизменно полемическом контексте возвращался к самому Лермонтову и к его героям. Во введении к «Ряду статей о русской литературе» (1861) он писал о Лермонтове и Гоголе: «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них все смеялся <...>. Другой демон проклинал и мучился, и вправду мучился. Он мстил и прощал, он писал и хохотал — был великодушен и смешон. <...> Мы не соглашались с ним иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас. Наконец ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас, и осмелел “насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом”, и улетел от нас» (*Достоевский*. Т. 18. С. 59). В годы издания Достоевским «Дневника писателя» его оценка лермонтовского индивидуализма и «демонизма» становится все более однозначной. В одной из записей рабочей тетради 1875–1876 гг. Достоевский утверждает, что «Лермонтов гнусен» (Т. 24. С. 82), а в «Дневнике писателя» за 1876 г. относит Печорина к «дурным человечкам, появлявшимся в литературных наших типах и заимствованным большею частью с иностранного» (Т. 22. С. 39). В 1877 г. Достоевский пытается дать в «Дневнике писателя» обобщающую характеристику Лермонтова и лермонтовского индивидуализма, опираясь при этом на свои представления о «правде народной» и о необходимости возвращения к ней для русского человека «образованного общества». Кроме фрагмента, приводимого в антологии, см. также характеристику лермонтовского Печорина в «Дневнике писателя» за тот же год (Т. 26. С. 129–130). Подробнее о Достоевском и Лермонтове см.: ЛЭ. С. 143–144 (статья В. А. Туниманова).

¹ Цитата из стихотворения Некрасова «Замолкли, муза мести и печали!» (1856).

² Во время похорон Некрасова на одном из траурных венков была надпись «Слава печальнику горя народного» (Гражданин. 1877. 31 дек., № 321).

³ Ответ Калашникова воспроизведен неточно. У Лермонтова слова «вольной волею или нехотя» произносит Иван Грозный.

⁴ Цитата из письма Ивана Грозного к его боярину, князю Андрею Михайловичу Курбскому (1528–1583), который в 1564 г. бежал в Литву, опасаясь грозившей ему опалы. Достоевский цитирует текст XVI в. в переводе Н. М. Карамзина (*Карамзин Н. М.* История государства Российского. 3-е изд. СПб., 1831. Т. 9. С. 68).

В. О. Ключевский

Грусть

(Памяти М. Ю. Лермонтова † 15 июля 1841 г.)

Впервые: РМ. 1891. № 7. С. 1–18. Печатается по этому изданию.

Ключевский Василий Осипович (1841–1911) — историк, публицист, педагог; автор многочисленных «исторических портретов», а также этюдов о русских писателях XVIII–XIX вв. Рассматривая литературу в первую очередь как форму общественной мысли, Ключевский стремился обнаружить в личности писателя и в образах его героев живой отпечаток того или иного этапа развития русского общества. В своих общественных симпатиях Ключевский был близок к поздним славянофилам и «почвенникам», и в его характеристике Лермонтова без труда прослеживаются аналогии с суждениями А. Григорьева и Достоевского.

Статья «Грусть» была написана к 50-й годовщине смерти поэта. Несмотря на то что в журнальной публикации под текстом статьи стояла только литера К., современники сразу вспомнили «оригинальную манеру известного историка, который несколько лет назад объяснял с исторической точки зрения героев Пушкина» (*А. В-нь [Пыпин А. Н.] Лермонтовская литература в 1891 году // ВЕ. 1891. Кн. 9. С. 361; намек на статью Ключевского «Евгений Онегин и его предки», 1887*). Рецензент «Московских ведомостей» Ю. Николаев подчеркнул, что статья «Грусть» выгодно отличалась от прочих юбилейных публикаций. Сочувственно пересказав основные положения статьи, он не согласился с Ключевским лишь в том, можно ли считать поворот Лермонтова к «народному воззрению» окончательно совершившимся: «Без сомнения, основной тон поэзии Лермонтова отвечает настроению народному, но этот основной тон слышен ясно лишь в немногих созданиях поэта, и только эти немногие создания его навсегда останутся во всемирной литературе» (*Николаев Ю. По поводу одной статьи о Лермонтове // МВед. 1891. 10 авг., № 219. С. 4*). Напротив, критик И. И. Иванов в «Русских ведомостях» упрекнул автора «Грусти» в том, что он недооценил «серьезность и искренность личной жизни Лермонтова», неподдельность его «мировой скорби» и попытался искусственно навязать поэту «русско-христианское» воззрение. Более того, автор «Грусти» был обвинен в «самом страшном эгоизме», потому что, пытаясь проникнуть в нравственный мир Лермонтова, он эксплуатировал «чужую душу для чисто личных целей, для защиты идей, совершенно чуждых, враждебных мирозерцанию поэта» (*Иванов И. Лермонтовский вопрос // Русские ведомости. 1891. 19 окт., № 288. С. 2–3*). Не менее резко отозвался о статье Ключевского Н. К. Михайловский, почитавший курьезным «уподобление Лермонтова по кротости и набожности царю Алексею Михайловичу» (*Михайловский Н. К. Лермонтовские курьезы // Волжский вестник. 1891. 4 (16) дек., № 276. С. 2*). «Это пустяки очевидные, — продолжал Михайловский, — и можно сомневаться в справедливости предположения “Московских ведомостей”, что под буквою К. скрывается какой-то профессор Московского университета. Всякие, конечно, бывают

профессора, но как-то не свойственно профессору просто взять да и поиграть умом, не только безо всякого смысла, а даже без признаков трудолюбия.» (Там же). Вероятно, именно по поводу отзывов Иванова и Михайловского Ключевский вспоминал позднее, что за статью о Лермонтове ему «досталось от литературной полиции по заслугам» (*Ключевский В.О.* Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 312).

¹ Ср.: *Висковатый*. С. 86–88.

² Из стихотворения «Не верь себе».

³ Отсылка к стихотворению Пушкина «Возрождение» (1819).

⁴ Из посвящения 1-й редакции поэмы «Демон» (1829).

⁵ Из повести «Штосс» (гл. 1).

⁶ Из посвящения 3-й редакции «Демона» (1831) и из стихотворения «Я не для ангелов и рая...» (1831).

⁷ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837–1838).

⁸ Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832).

⁹ Из письма к Марии Александровне Лопухиной (1802–1877) от октября 1832 г. (VI, 420).

¹⁰ Из письма к ней же от 4 августа 1833 г. (VI, 424–425).

¹¹ Неточно цитируемые слова Печорина в «Герое нашего времени».

¹² Имеется в виду неоконченный роман «<Вадим>». В издании под редакцией П. А. Висковатого он был напечатан под заглавием «Горбач Вадим. Эпизод из Пугачевского бунта (юношеская повесть)» (*Лермонтов М.Ю.* Сочинения. М., 1891. Т. 5).

¹³ В современных изданиях датируется 1831 г.

¹⁴ Подразумеваются слова Лермонтова в письме к Софье Александровне Бахметевой от начала августа 1832 г. (VI, 410).

¹⁵ Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 3).

¹⁶ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

¹⁷ Из стихотворения «Валерик».

¹⁸ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

¹⁹ *Эвдемонизм* (от греч. *eudaimonia* — блаженство, счастье) — этический принцип, согласно которому основой морального поведения человека считается стремление к счастью.

²⁰ Из письма царя Алексея Михайловича князю Никите Одоевскому по случаю смерти его сына. См. лекцию LVI «Курса русской истории» Ключевского (*Ключевский В.О.* Сочинения: В 8 т. М., 1957. Т. 3. С. 326).

²¹ Имеется в виду стихотворение Пушкина «Поэт» (1827).

²² Из поэмы «Сашка» (строфа 84).

²³ Из стихотворений «Дума» и «Посвящение» («Прими, прими мой грустный труд...», 1830).

²⁴ Цитируется юношеская заметка Лермонтова (VI, 375), набросок замысла, осуществленного в стихотворении «Булевар» (1830).

²⁵ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

²⁶ См. автобиографические заметки Лермонтова 1830 г. (VI, 385–386).

²⁷ Из поэмы «Измаил-Бей» (Ч. 3, X).

²⁸ Из стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).

²⁹ Из стихотворения «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...», 1830).

³⁰ Из письма к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. (VI, 418).

³¹ Из стихотворений «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», 1837) и «Гляжу на будущность с боязнью...».

³² «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1839–1841).

Н. К. Михайловский

Герой безвременья

Впервые: Русские ведомости. 1891. 15 июля, № 192. С. 2–3; 8 авг., № 216. С. 2–3; 27 авг., № 235. С. 2–3; 1 окт., № 270. С. 2–3. Печатается по: *Михайловский Н. К.* Сочинения. СПб., 1897. Т. 5. Стб. 303–348 (с сокращениями).

Михайловский Николай Константинович (1842–1904) — критик, публицист, социолог, теоретик народничества. Будучи сторонником «субъективного» метода в социологии, Михайловский говорил о «фатальном антагонизме» между обществом и человеческой личностью — в особенности героической — и настаивал на необходимости «борьбы за индивидуальность» (в том числе в общественных науках). В статье «Герой безвременья» Михайловский попытался рассмотреть судьбу Лермонтова как пример столкновения между формирующим влиянием среды и ярко выраженным личностным началом, которое эту среду не принимает (см.: *Аверин Б. В.* Социологическая критика Н. К. Михайловского // Михайловский Н. К. Литературная критика. Л., 1989. С. 26). Статья Михайловского была высоко оценена многими современниками, в том числе Д. С. Мережковским (см.: *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 95–96). Позже, в 1909 г., идея Михайловского о «действенном» характере лермонтовского творчества была подхвачена и переосмыслена Мережковским в его очерке «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. издание).

Как и многие другие авторы, Михайловский при работе над статьей широко пользовался теми сведениями, которые были собраны в биографическом очерке Александра Николаевича Пыпина, написанном для издания сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Ефремова (СПб., 1873. Т. 1), а также в книге Павла Александровича Висковатого (встречается также другая форма фамилии: Висковатов, 1842–1905) «Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество» (М., 1891). Ср., впрочем, и некоторые едкие замечания Михайловского-рецензента по поводу исследования Висковатого (*Михайловский Н. К.* Лермонтовские курьезы // Волжский вестник. 1891. 4 (16) дек., № 276. С. 2–3).

¹ *Карлейль Томас* (1795–1881) — английский публицист, историк и философ, выдвинувший теорию «героев» и «толпы»; согласно Карлейлю, герои являются единственными настоящими творцами истории. Ср. статьи Михайловского «Герои и толпа» (1882), «Еще о героях» (1891), «Еще о толпе» (1893).

² Речь идет о стихотворениях Лермонтова «Гроб Оссиана» (1830) и «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...», 1831), написанных под впечатлением семейной легенды о шотландских предках Лермонтовых.

³ Стихотворение «Опять, народные витии...» было отнесено к 1830–1831 гг. в издании под редакцией С. С. Дудышкина (1863). Большинство позднейших комментаторов (начиная с П. А. Висковатого) относили его к 1835 г.

⁴ См. коммент. 12 к статье Ключевского.

⁵ На основании письма Лермонтова к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. и свидетельства А. М. Меринского (?—1873), соученика Лермонтова по Школе юнкеров, роман датируется 1832–1834 гг. Таким образом, Лермонтов начал работать над ним, когда ему было восемнадцать лет (VI, 635–636).

⁶ Вероятно, речь идет о статье С. А. Андреевского (см. в наст. издании).

⁷ Из стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840).

⁸ В 1882 г. этому типу людей Михайловский посвятил статью «Гамлетизированные поросята» (ОЗ. 1882. № 12). Для «Гамлетика» характерны «горькие вопли самобичевания за слабость, неспособность к деятельности, недостаток энергии. Но по относительной малости своего роста он стремится под тень великорослого Гамлета, ищет и находит утешение в своем с ним сходстве». Его самобичевание неискренно, в действительности он убежден, «что предлежащее ему дело ниже его, что и вообще нет на земле практической деятельности, достойной его поросячьего великолепия» (*Михайловский Н.К.* Литературная критика и воспоминания. М., 1995. С. 205, 208).

⁹ *Висковатый*. С. 182; ср.: Л. в восп. С. 42, 213–214. Горбун *Мауеих* — популярный персонаж французской сатирической печати 1830–1848 гг., представлявший собой нечто среднее между Полишинелем, Панургом и Фальстафом; изображался большим любителем цинических острот, каламбуров и эпиграмм. Обязанный своим рождением рисовальщику Шарлю Травье, Маё вскоре шагнул со страниц карикатурных приложений в область изящной словесности (фельетоны, сатирические песенки и т. п.; неоднократно упоминался также в «серьезной» литературе, например у Бальзака). Подробнее см.: *Сакулин П.Н.* Лермонтов — Маёшка // Известия ОРЯС АН. 1910. Т. 15. Кн. 2. С. 62–70.

¹⁰ Из стихотворения «Я не для ангелов и рай...» (1831).

¹¹ Первые строки стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).

¹² Цитируются с некоторыми искажениями первые строки стихотворения «Когда к тебе молвы рассказ...» (1830).

¹³ Несколько измененная цитата из стихотворения «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья», 1830).

¹⁴ Неточная цитата из письма Лермонтова к С. А. Бахметевой, написанного в июле — начале августа 1832 г. (VI, 411).

¹⁵ Из письма Лермонтова к М. А. Лопухиной, написанного в конце 1838 г. Более точный перевод: «Вы знаете мой самый главный недостаток — тщеславие и самолюбие» (VI, 740).

¹⁶ Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...», помещенного в письме к М. А. Лопухиной, которое датируется условно 15 октября 1832 г. (VI, 420).

¹⁷ Цитируются воспоминания о Лермонтове *Павла Федоровича Вистенгофа* (ок. 1815 — после 1878), соученика Лермонтова по Московскому университету (*Вистенгоф П. Ф. Из моих воспоминаний // ИВ. 1884. № 5. С. 329–353; Л. в восп. С. 139*).

¹⁸ Цитата из «Литературных воспоминаний» И. И. Панаева, впервые опубликованных в «Современнике» (1861. № 2. С. 657). См.: Л. в восп. С. 305–306.

¹⁹ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

²⁰ См.: Л. в восп. С. 140.

²¹ Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...».

²² Об этом вспоминал А. М. Меринский (*Меринский А. М. Воспоминание о Лермонтове // Атений. 1858. № 49. С. 286–305; Он же. М. Ю. Лермонтов в Юнкерской школе // Русский мир. 1872. 10 авг., № 205. С. 1*). См.: Л. в восп. С. 168–172.

²³ Об этом писал В. П. Бурнашев (1809 или 1812–1888). См.: *Бурнашев В. П. Михаил Юрьевич Лермонтов в рассказах его гвардейских одноклассников // РА. 1872. № 9. Стб. 1770–1850; Л. в восп. С. 232*.

²⁴ Из письма к М. А. Лопухиной от 19 июня 1833 г. (VI, 423–424).

²⁵ Из письма к М. А. Лопухиной от 4 августа 1833 г. (VI, 424).

²⁶ Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. (VI, 426).

²⁷ Там же (VI, 428).

²⁸ См.: Л. в восп. С. 173.

²⁹ Автором этого фельетона, опубликованного за подписью «Товарищ Лермонтова по Юнкерской школе», был А. М. Меринский (см. коммент. 22 к наст. статье).

³⁰ Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г. (VI, 427).

³¹ Имеется в виду автобиографическая записка от 8 июля 1830 г. (VI, 385–386). Полностью этот текст приведен в статье Мережковского (см. наст. издание).

³² Эта запись, сделанная в 1830 г. (VI, 387), поясняет стихотворение «Дереву», которое было вдохновлено А. Г. Столыпиной.

³³ «Воспоминания» Екатерины Александровны Хвостовой, урожденной Сушковой (1812–1868), были впервые опубликованы в 1869 г. в журнале «Вестник Европы», а в 1870 г. вышли отдельным изданием (под заглавием «Записки»; с дополнениями). С опровержениями выступили близкие родственницы Хвостовой — Н. Фадеева и Е. Ладыженская (см.: *Фадеева Н. По поводу записок Е. А. Хвостовой // Современная летопись. 1869. № 46; Она же. Еще по поводу записок Е. А. Хвостовой // Там же. 1871. № 41; Ладь-*

женская Е. А. Замечания на «Воспоминания» Е. А. Хвостовой // Русский вестник. 1872. № 2. С. 637–662).

³⁴ В письме к А. М. Верещагиной, написанном весной 1835 г. (VI, 429–432; 718–721).

³⁵ Там же (VI, 431).

³⁶ Цитируются воспоминания немецкого писателя Ф. Боденштедта, опубликованные впервые в «Современнике» в переводе М. Л. Михайлова (Михайлов М. Л. Заметка о Лермонтове: По поводу нового издания его сочинений // Совр. 1861. № 2. Отд. 2. С. 317–336; см.: Л. в восп. С. 368–369).

³⁷ Л. в восп. С. 308–309.

³⁸ Там же. С. 305–306.

³⁹ Там же. С. 306–307.

⁴⁰ *Белинский*. Т. 11. С. 508–509 (письмо к В. П. Боткину от 16–21 апреля 1840 г. Михайловский цитирует текст письма по книге: *Пыпин А. Н. Белинский, его жизнь и переписка*. СПб., 1876. Т. 2. С. 38).

⁴¹ Цитата из стихотворения Н. А. Некрасова «Памяти Белинского» (1853).

⁴² Цитируются воспоминания князя *Александра Илларионовича Васильчикова* (1818–1881), знакомого Лермонтова, секунданта на его последней дуэли (*Васильчиков А. И.* Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым // РА. 1872. № 1. С. 205–213; см.: Л. в восп. С. 469–470). Приводимые Васильчиковым слова «туда ему и дорога» молва приписывала императору Николаю I (см.: *Лорер Н. И.* Из записок декабриста // Л. в восп. С. 403).

⁴³ Л. в восп. С. 472–473.

⁴⁴ *Висковатый*. С. 408.

⁴⁵ Там же. С. 409.

⁴⁶ Источником этого крылатого выражения является трактат «Основания философии» (гл. I, 47) французского философа *Рене Декарта* (1596–1650).

⁴⁷ Из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

⁴⁸ Из письма к А. А. Лопухину от 12 сентября 1840 г. (VI, 456).

⁴⁹ Об этом П. А. Висковатому рассказывал неприязненно отославшийся к Лермонтову барон Л. В. Россильон (*Висковатый*. С. 343–344).

⁵⁰ Стих «Иль с небом гордая вражда», восходящий к 6-й редакции «Демона», присутствовал во многих списках поэмы, сделанных в начале 1840-х гг., и вошел позднее в некоторые издания Лермонтова. Главный пафос поэмы усматривал в этом стихе, например, Белинский в письме к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г. (*Белинский*. Т. 12. С. 84).

⁵¹ Имеется в виду статья В. О. Ключевского «Грусть» (см. наст. издание).

⁵² Из написанного Лермонтовым в Петербурге в феврале 1841 г. письма к Александру Ивановичу Бибикову (ум. 1856), его ставропольскому знакомому (VI, 458).

⁵³ Об этом писал П. А. Висковатый со слов А. А. Краевского и В. А. Соллогуба (*Висковатый*. С. 368).

III НА РУБЕЖЕ НОВОГО СТОЛЕТИЯ

С. А. Андреевский

Лермонтов

Впервые: НВр. 1890. 16 (28) янв., № 4987. С. 2; 17 (29) янв., № 4988. С. 3. Одновременно вышел отдельный оттиск: *Андреевский С.А. Лермонтов: Характеристика. Чтение 16 декабря 1889 в Русском литературном обществе.* СПб., 1890. Печатается по: *Андреевский С.А. Литературные очерки.* 4-е изд. СПб., 1913. С. 173–200.

Андреевский Сергей Аркадьевич (1847–1918) — поэт, литератор, юрист. Внимание Андреевского как литературного критика было сосредоточено на проблемах «общечеловеческой» психологии и на отношении поэзии к сверхчувственному миру. Решительно отмежевываясь от позитивистски ориентированного литературоведения и «реальной критики», он отрицал связь литературного творчества с историческими, политическими и социально-экономическими условиями эпохи и считал главной задачей критика «найти ключ к душе» писателя (*Андреевский С.А. Литературные очерки.* С. III).

Этюд о Лермонтове был впервые прочитан Андреевским 16 декабря 1889 г. в качестве публичной лекции в Русском литературном обществе. Последовавшая затем публикация очерка вызвала как восторженные, так и резко критические отзывы современников. П. Скриба, отметив «талант, вкус, определенность мысли автора», назвал его характеристику Лермонтова «парадоксом». По мнению рецензента, совершенно отрицать влияние исторических условий на Лермонтова и его героев было бы затруднительно. Так, муки Печорина проистекают «не от бесцельности бытия вообще, но и от его собственных поступков», от «совершенно земного» тщеславия, обусловленного законами «среды» (*Скриба П. Литература и жизнь: С. А. Андреевский. Литературные чтения // Новости и биржевая газета. 1891. 15 (27) июля, № 74. С. 2–3*). Несогласие с выводами Андреевского выразил Н. К. Михайловский: «...странно видеть, что в этюде г. Андреевского много говорится о разладе разума и чувства в Лермонтове и нет ни слова о третьем элементе духа, о воле, которой поэт придавал такое первенствующее значение» (*Михайловский Н.К. О Лермонтове // Михайловский Н. К. Литература и жизнь: (Письма о разных разностях).* СПб., 1892. С. 249). «...Не в разладе разума и чувства, — продолжал Михайловский, — состояла беда Лермонтова <...>. Самый этот разлад был следствием того, что первенствующий, по мнению Лермонтова, элемент духа, за отсутствием точки приложения, в нем бездействовал. <...> Если бы его собственная воля имела определенную точку приложения, его разум и чувство не были бы в разладе и он явился бы перед историей во весь свой действительно огромный рост» (С. 251–252). Резко отрицательный отзыв на «Литературные

чения» Андреевского (СПб., 1891) принадлежит литературоведу Н. А. Черняеву (*Черняев Н. А.* Санктпетербургский подражатель Брандеса // Южный край. 1891. 27 янв., № 3460. С. 1). Сдержанно отозвался о той же книге П. П. Перцов (Волжский вестник. 1891. 1 февр., № 30. С. 3). Однако через несколько лет он же включил очерк Андреевского о Лермонтове в свой сборник «Философские течения русской поэзии» (СПб., 1896; 2-е изд. — СПб., 1899), а еще позже, в 1930-х гг., писал, что статья Андреевского «остается и посейчас одною из лучших характеристик в сравнительно небогатой лермонтовской литературе, несмотря на свою односторонность» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания: 1890–1902 гг. М.; Л., 1933. С. 194). Очерк Андреевского был высоко оценен также В. В. Розановым (НВр. 1903. 27 сент.).

¹ См.: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1886. С. 235. О влиянии «Фауста» на драму Байрона «Манфред» см. коммент. 8 к статье Шевырева о «Герое нашего времени».

² *Ренан Эрнест* (1823–1892) — французский философ, филолог и историк религии, известен главным образом работами по истории христианства («Жизнь Иисуса», 1863; «История происхождения христианства», 1862–1863 и др.).

³ См.: *Спасович В. Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова // Спасович В. Д. Сочинения. СПб., 1889. Т. 2. С. 401–404 (впервые: ВЕ. 1888. № 4). Рассуждая о «метафизическом» элементе в творчестве Лермонтова, Спасович указывал: «...пользуюсь при этом мыслью, уже высказанною в одном из литературных кружков моим приятелем и товарищем С. А. Андреевским» (Там же. С. 401).

⁴ Цитата из письма к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. (VI, 418).

⁵ Из стихотворения «Что толку жить!.. Без приключений...», частично приведенного в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. (VI, 415–416).

⁶ Стихотворением «Ангел» открывается собрание сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Ефремова (СПб., 1873. Т. 1), которым, по всей вероятности, пользовался Андреевский, и многие другие издания.

⁷ Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою...», которое в большинстве современных изданий датируется 1837 г. (по мнению Э. Г. Герштейн, оно было написано еще раньше, в 1835–1836 гг. — см.: ЛЭ. С. 337), печаталось среди стихотворений 1841 г. во многих собраниях сочинений Лермонтова XIX — начала XX в. (см., например, упомянутое издание под редакцией П. А. Ефремова).

⁸ Чьи именно суждения имеет в виду Андреевский, выяснить не удалось.

⁹ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837–1838; в издании Ефремова, как и во многих других, датировано 1841 г.; порядок строк отличается от принятого в современных изданиях).

¹⁰ *Молешиотт Якоб* (1822–1893) — немецкий физиолог и философ, представитель вульгарного материализма. *Бюхнер Людвиг* (1824–1899) — немецкий врач, естествоиспытатель и философ, представитель вульгарного материализма, сторонник социального дарвинизма.

¹¹ Из поэмы «Мцыри» (строфа 10).

¹² Оттуда же (строфа 6).

¹³ Андреевский цитирует «Демона» по изданию Ефремова (*Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 2 т. СПб., 1873. Т. 1. С. 33). Ср. коммент. 50 к статье Михайловского.

¹⁴ Цитируется «Сцена из Фауста» (1825) Пушкина.

¹⁵ Неточная цитата из «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа VII).

¹⁶ Из стихотворения «Валерик».

¹⁷ То есть в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (см. наст. издание). Ниже Андреевский ссылается на издание: *Белинский В. Г.* Сочинения: В 12 ч. М.: Изд-во К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859–1862.

¹⁸ *Шопенгауэр Артур* (1788–1860) — немецкий философ-иррационалист. В главном сочинении «Мир как воля и представление» сущность мира определяется им как неразумная воля, слепое бесцельное влечение к жизни. «Освобождение» от мира достигается через полный аскетизм, умерщвление «воли к жизни». Сам Шопенгауэр называл свое учение «пессимизмом».

¹⁹ В изданиях XIX в. (в частности, у Ефремова) заключительная строка стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» отличается от текста, принятого в современных изданиях (см.: *Висковатый.* С. 87–88).

В. В. Розанов

М. Ю. Лермонтов
(К 60-летию кончины)

Впервые: Новое время. 1901. 15 июля, № 9109. С. 2–3. Печатается по: *Розанов В. В.* Мысли о литературе / Сост., вступ. статья, коммент. А. Н. Николокина. М., 1989. С. 263–273.

Розанов Василий Васильевич (1856–1919) — писатель, публицист, философ, литературный критик. Характерная для Розанова парадоксальность и антиномичность мышления выразилась и в его оценках творчества Лермонтова, которого он и противопоставлял другим русским писателям, и сближал с ними. В первой статье о Лермонтове «Вечно печальная дуэль» (1898) критик пишет о Лермонтове: «...по мощи гения он несравненно превосходит Пушкина, не говоря о последующих...» (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 228). В другой статье Розанов противопоставляет Пушкина и Лермонтова не с точки зрения их значимости для русской культуры, а с точки зрения их артистически-душевного склада: «Гармонии Пушкина противостоит импульсивность Лермонтова <...>. Лермонтов никуда не приходит, а только уходит. Вы его вечно увидите “со спины”. Какую бы вы ему “гармонию” ни дали, какой бы вы ему “рай” ни насадили, — вы видите, что он берется “за скобку двери” <...> Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» (*Розанов В. В.* Пушкин и Лермонтов // Новое время. 1914. 9 (22) окт. № 13857. С. 5–6). В статье «Возле “русской идеи”...» (1911) Розанов, разрабатывавший «религию пола», разделил всех писателей на женственных (Карамзин, Лермонтов) и мужественных

(Ломоносов, Пушкин). То же деление распространялось на государства: Россия относилась к «женскому», а Германия — к «мужскому началу». Таким образом, Лермонтов, по Розанову, оказывался ближе России, чем Пушкин. Прямо противоположное утверждается в книге «Мимолетное. 1915 год»: «Пушкин был <...> слишком уж “русский”, без иностранного». Лермонтов же был не русский и не иностранный — а неземной: «Материя Лермонтова была высшая, не наша, не земная». Лермонтов часто выступает в статьях и заметках Розанова как поэт наднационального и надвременного значения. Так, в заметке 1913 г., вновь сравнивая Пушкина и Лермонтова, критик пишет, что темы лирики и эпоса «у Пушкина были благородно-личны, тогда как у Лермонтова они были универсально величественны и были как-то схематичны, алгебраичны, не относясь к “я”, к “XIX веку”, к “русским”, — но к человеку всех времен и народов...» (Розанов В.В. Сахарна. М., 1998. С. 239).

В публикуемой статье критик склонен сблизить Лермонтова с Гоголем. В более ранней статье «Вечно печальная дуэль» Розанов писал, что Гоголь, Толстой и Достоевский «имеют родственное себе в Лермонтове», «они раскрыли собою лежавшие в нем эмбрионы» (Розанов В.В. Мысли о литературе. С. 222). Но в более поздних статьях обличительное творчество Гоголя и его последователей противопоставлено благородной музе Лермонтова. Если бы Лермонтов не погиб на дуэли, пишет Розанов в 1913 г., «Россия получила бы такое величие благородных форм духа, около которых Гоголю со своим “Чичиковым” оставалось бы только спрятаться в крысиному нору, где было его надлежащее место». В этом случае в литературе было бы побеждено «гоголевское» обличительное направление, а «Добролюбных и Чернышевских после Лермонтова выволокли бы за волосы и выбросили за забор, как очевидную гадость и бессмыслицу» (Розанов В.В. Сахарна. С. 239). Если бы Лермонтов остался жив, «он бы уже поднялся, как Пушкин, до высоты его — и сделал бы невозможным “Гоголя в русской литературе”, предугадав его, погасив его <...> если “выключить Гоголя” (Лермонтов бы его выключил) — вся история России совершилась бы иначе, конституция бы удалась, на Герцена бы никто не обратил внимания, Катков был бы не нужен. И в пророческом сне я скажу, что мы потеряли “спасение России”» (Розанов В.В. Мимолетное. 1915 год // Русская идея. М., 1992. С. 292). Мысль о Лермонтове, как о рано погибшем пророке, который дал бы России «канон любви и мудрости», звучит в статье Розанова 1916 г.: «И он так рано умер! Бедные мы, растерянные... Час смерти Лермонтова — сиротство России» (Розанов В.В. О Лермонтове // Новое время. 1916. 18 (31) июля. № 14499. С. 4–5).

¹ Имеется в виду издание: *Гоголь Н.В. Сочинения и письма Н.В. Гоголя: В 6 т.* СПб., 1857 (издание П. А. Кулиша).

² Эту мысль С. Т. Аксаков высказывал в «Письме к друзьям Гоголя» (1852) и в статье «Несколько слов о биографии Гоголя» (1853).

³ Выражение «Стиль — это человек» — из речи «Рассуждение о стиле» французского естествоиспытателя Ж. Л. Л. Бюффона (1707–1788). Речь была произнесена Бюффеном 25 августа 1763 г. при избрании его в члены Французской академии.

⁴ В. Г. Белинский писал в статье «О русской повести и повестях Гоголя (“Арабески” и “Миргород”): «Описывает ли он красоту своей родной, своей возлюбленной Малороссии — это сын, ласкающийся к обожаемой матери! Помните ли вы его описание безбрежных степей днепровских? Какая широкая, размашистая кисть! Какой разгул чувства! Какая роскошь и простота в этом описании! Черт вас возьми, степи, как вы хороши у Гоголя!..» (*Белинский*. Т. 1. С. 306–307).

⁵ Из стихотворения «Родина» (1841).

⁶ Роман У. М. Теккеря «Ярмарка тщеславия» (1848). В первом русском переводе И. И. Введенского (1850) роман назывался «Базар житейской суеты».

⁷ Роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836–1837).

⁸ Из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840).

⁹ В. Г. Белинский писал в статье «Стихотворения М. Лермонтова»: «Не менее превосходна “Казачья колыбельная песня”. <...> Это стихотворение есть художественная апофеоза матери: все, что есть святого, беззаветного в любви матери, весь трепет, вся нега, вся страсть, вся бесконечность кроткой нежности, безграничность бескорыстной преданности, какую дышит любовь матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте. Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умирительную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть выражения?» (*Белинский*. Т. 4. С. 535–536).

¹⁰ Сборник повестей Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832).

¹¹ См. статью Вл. Соловьева «Лермонтов» в наст. издании.

¹² Из первой редакции стихотворения «Есть речи — значенье...» (1839), записанной в альбом М. А. Бартеневой. Те же строки — в третьей редакции, имевшей название «Волшебные звуки».

¹³ Из стихотворения Пушкина «Поэту» (1830).

¹⁴ Слово «Адонай» (в переводе означает «Мой Господь») используется в иудаизме вместо непроизносимого имени Бога, имя «Адония» также в переводе с древнееврейского означает «Господь — Яхве (Бог)».

¹⁵ Об этом писал, в частности, В. А. Жуковский в письме П. А. Плетневу 5 (17) августа 1852 г.

¹⁶ Стихотворение Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836) — переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина.

¹⁷ Из поэмы «Демон».

¹⁸ Из поэмы «Демон».

Вл. С. Соловьев

Лермонтов

Впервые: ВЕ. 1901. № 2. Печатается по: *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 379–398.

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) — философ, поэт, публицист. Статья о Лермонтове была задумана Соловьевым как продолжение начатых

статьей «Судьба Пушкина» (1897) размышлений об «истинном поэте». Осенью 1897 г., в письме к Стасюлевичу, он сообщал, что начал для журнала статью о Лермонтове, «которая должна раздражить гусей разной масти еще более, чем “Судьба Пушкина”» (Соловьев В.С. Письма. СПб., 1908. Т. 1. С. 143). Не опубликованная при жизни Соловьева, статья о Лермонтове была прочитана им 17 февраля 1899 г. как публичная лекция в пользу Комитета общества для пособия слушательницам педагогических курсов и женского педагогического института. В публичном чтении статья называлась «Судьба Лермонтова» (см.: Новости и Биржевая газета. 1899. 19 февр., № 50. С. 2). Фрагменты лекции, посвященные критике ницшеанства, вошли в опубликованную при жизни Соловьева статью «Идея сверхчеловека» (Миск. 1899. № 9. С. 87–91).

В последние годы жизни, к которым относится замысел статьи о Лермонтове, Соловьев предчувствовал катастрофический конец мира и много размышлял об Антихристе и возможности псевдоистины, псевдодобра и псевдокрасоты («Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе», 1899–1900). Тем самым он вносил принципиально новые акценты в концепцию художественного творчества, разрабатывавшуюся им в период учения о «положительном всеединстве» (см., в особенности, работы «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890), в которых постулировалось триединство истины, добра и красоты). В то же время для Соловьева остаются актуальны те представления о задачах искусства, которые были сформулированы им еще в конце 1880-х гг. Полагая, что целью всего мирового процесса является соединение духовного и материального, философ признавал, что цель эта труднодостижима, поскольку все в природе подвержено смерти: «...материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т. е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея» (Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 396). Воплощение духовной полноты в материальном мире и преодоление смерти — вот задача искусства. Лермонтов, по мысли Соловьева, был наделен великими задатками для того, чтобы осуществить эту миссию, но встал на путь эстетизации зла и потому был обречен на гибель.

Статья 1899 г., с одной стороны, продолжает, а с другой — переводит в новый, религиозно-философский, план те упреки в адрес Лермонтова, которые Соловьев неоднократно высказывал ранее. Так, в статье «Особое чествование Пушкина» (1899), Соловьев утверждал, что в лермонтовской поэзии нет «Ветилуи» (Дома Божьего): «...Лермонтов до злобного отчаяния рвался к ней и не достигал» (Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. С. 387). В статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» (1894) Лермонтов назван поэтом-резонером, у которого «рефлексия проникает в самое творчество и <...> подрывает его художественную деятельность»; в противоположность разочарованию Баратынского, причины тоски которого были связаны с размышлением об «истине» и «заслуживают уважения», разочарование Лермонтова «происходило исключительно из неприятных впечатлений от окружающей действительности, т. е. от светского общества в Петербурге, Москве и Пятигорске»

(Там же. С. 300–301). Этой невысокой общей оценке лермонтовского творчества соответствуют и высказывания Соловьева об отдельных произведениях поэта («И скучно и грустно», «Демон» — Там же. С. 300, 333, 335). Соловьеву принадлежит несколько стихотворных пародий на произведения Лермонтова: «Признание даме, спрашивавшей автора, отчего ему жарко. (Из Гафиза, подражание Лермонтову)», «Видение», «Пророк будущего».

Судя по газетным отзывам 1899 г., лекция Соловьева была прослушана с большим интересом многочисленной публикой (Санктпетербургские ведомости. 1899. 19 февр. (3 марта), № 49. С. 4). В печати появились как резкие критические отзывы (НВр. 1899. 21 февр., № 8257. С. 3), так и публикации, авторы которых признавали «глубокую верность основных тезисов почтенного философа» и вслед за Соловьевым обнаруживали в произведениях Лермонтова «чувственную красоту», «льстящую личным страстям», «общественно-разрушительную силу» и «разлагающие тенденции, которые на руку всем сознательным или бессознательным сторонникам хаоса» (Владимир Соловьев о Лермонтове // Кавказ. 1899. 27 февр., № 55. С. 3).

Посмертная публикация статьи вызвала резкий отклик Н. Ф. Федорова — философа, учение которого о преодолении смерти и «воскрешении отцов» существенно повлияло на возникновение схемы богочеловеческого процесса в творчестве Соловьева (*Федоров Н. Ф.* Бессмертие как привилегия сверхчеловеков: (По поводу статьи В. С. Соловьева о Лермонтове) // Федоров Н. Ф. Философия общего дела: Статьи, мысли и письма. М., 1913. Т. 2. С. 122–126). Федоров называет Соловьева «философом превозносящегося эгоизма», который «видит в Лермонтове <...> зародыш нищезанятия, а в себе самом не замечает полного нищезанятия» (С. 123). Главный упрек Федорова автору «учения о бессмертии как привилегии» — в том, что он «никогда и не мечтал о долге сынов, о долге воскресения» (С. 124). Лермонтов был Соловьевым не понят. «“Нет, я не Ницше, я иной”, — сказал бы Лермонтов, если бы слышал Соловьева <...> Разве мог быть подобен Ницше тот, кто сказал:

Я сын страданья; мой отец
Не знал покоя под конец;
Угасла мать моя в слезах...

Лермонтов был любящий сын и не мог бы признать бессмертия как привилегии даже всех живущих. Он не понял бы бессмертия сынов без воскресения отцов <...>» (С. 126).

В год празднования 100-летнего юбилея Лермонтова оценка статьи Соловьева стала менее однозначной. Так, С. Н. Дурылин, в целом не соглашаясь с мыслями Соловьева, отметил, что им первым была почувствована «подлинность, нелитературность, действительная сила лермонтовского демонизма <...> и в этом причина соловьевского предсмертного ужаса перед судьбою Лермонтова, и в этом же огромная правда соловьевского исследования: он первый осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания» (*Дурылин С. Н.* Судьба Лермонтова // РМ. 1914. № 10. Отд. 2. С. 8).

¹ Критике философских взглядов Фридриха Ницше (1844–1900) посвящена статья Соловьева «Идея сверхчеловека» (1899).

² Из стихотворения Пушкина «Пророк» (1826).

³ Соловьев пересказывает и частично цитирует фрагмент книги П. А. Висковатого «Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество», изданной в 1891 г. (см.: *Висковатый*. С. 75–80).

⁴ Из стихотворения «К*» («Мы случайно сведены судьбою...», 1832).

⁵ Из стихотворения «Что толку жить!.. Без приключений...» (1832).

⁶ Из стихотворения «Мой демон» (1829).

⁷ Из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

⁸ Из стихотворения «Мой демон» (1830–1831), второй редакции уже упомянутого стихотворения под тем же заглавием.

⁹ Соловьев, пользовавшийся книгой Висковатого о Лермонтове, ошибочно принял цитату из прозаического наброска Лермонтова (в современных изданиях печатается под заглавием «Я хочу рассказать вам...») за рассказ биографа о самом поэте (см.: *Висковатый*. С. 20–21).

¹⁰ Имеется в виду письмо Лермонтова к А. М. Верещагиной, написанное весной 1835 г., в котором рассказывается история отношений поэта с Е. А. Сушковой (VI, 429–432; 718–721).

¹¹ Реминисценция из Евангелия: «...не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтоб они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7: 6).

¹² Из Евангелия от Матфея (5: 13).

¹³ Из стихотворения «Когда, надежде недоступный...» (1835?).

¹⁴ Имеется в виду поэма «Сашка» (1835–1836?). Утверждая, что поэма осталась неоконченной, Соловьев опирается на издание Лермонтова под редакцией П. А. Висковатого (*Лермонтов М. Ю. Сочинения*: В 6 т. М., 1889. Т. 2), в котором к «Сашке» были присоединены в качестве «главы II» восемь строф, вероятно относившихся к какому-то другому произведению. В некоторых современных изданиях они печатаются как самостоятельный набросок под заглавием «<Начало поэмы>» («Я не хочу, как многие из нас...»).

¹⁵ Последняя редакция поэмы «Демон», какой она была известна Соловьеву по изданию Висковатого, частично отличается от текста, принятого в современных изданиях. Однако эти отличия не затрагивают основных сюжетных звеньев, упоминаемых Соловьевым.

¹⁶ Имеется в виду библейский рассказ о греховной связи «сынов Божиих» с «дочерьми человеческими» и о происхождении от этой связи рода исполинов (Быт. 6: 2–4).

¹⁷ Ср.: *Висковатый*. С. 424–425.

¹⁸ Реминисценция из Евангелия: «А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской» (Мф. 18: 6).

Д. С. Мережковский

М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества

Впервые: РМ. 1909. № 3. С. 1–32 (под заглавием: Поэт сверхчеловечества — Лермонтов). Фрагмент статьи был помещен также в журнале «Весы» (1909. № 1. С. 73–74). Печатается по отдельной брошюре, вышедшей в издательстве «Пантеон»: *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909. В комментарии частично использованы сведения, приводимые в примечаниях А. С. Немзера к новейшей перепечатке статьи Мережковского (Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 20–37).

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941) — прозаик, поэт, критик, публицист, переводчик. Статья о Лермонтове была написана Мережковским в период его увлечения идеей борьбы за общественное и религиозное обновление (1906–1910). В этой статье он не только оспаривает суждения Вл. Соловьева о Лермонтове (см. наст. издание) и не только ставит под сомнение мысль Достоевского о центральном значении Пушкина для русского сознания, но и подвергает пересмотру свою прежнюю историко-литературную концепцию (ср. его очерк о Пушкине (1896), включенный затем в книгу «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (СПб., 1897)).

Очерк Мережковского, прочитанный им в зале Политехнического музея как публичная лекция, вызвал споры среди членов Религиозно-философского общества (см.: *Локс К. Г.* Повесть об одном десятилетии // *Ново-Басманная*, 19. М., 1990. С. 460–461). Противоположные оценки вызвала также публикация этой работы. Сочувствующие Мережковскому критики отмечали, что автор приблизился к пониманию «загадки» Лермонтова (*Перцов П.* «Загадка» Лермонтова // *НВр.* 15 (28) июля, № 11975. С. 3).

Но подавляющее большинство критиков не приняло религиозно-философских рассуждений Мережковского о Лермонтове. Идею о «несмирности» Лермонтова и «смирении» Пушкина критик «Исторического вестника» назвал бездоказательной, а отрицание действительности поэзии Пушкина сопоставил с антиэстетической позицией Писарева (*М. Б. [Лернер Н. О.]* Д. С. Мережковский. «Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» // *ИВ.* 1910. Т. 119. № 3. С. 1114–1116). Вл. Крайхфельд назвал Мережковского «словесным эквилибристом». Сопоставив брошюру о Лермонтове с книгой о Гоголе, тот же рецензент нашел множество повторений в этих работах Мережковского, которые «вскрыли убогую скудость его мысли». В этом сопоставлении обнаружилась, по Крайхфельду, и настоящая цель автора: «И Гоголь, и Лермонтов понадобились Мережковскому только для того, чтобы, взыбравшись на них, как на кафедру, с высоты ее лишней раз возвестить о наступлении у нас эры религиозного народничества. <...> Фокус вышел настолько грубым, что не вызывает ни смеха, ни даже улыбки. Становится просто стыдно и за неудачного фокусника, и за всех тех, кого он морочит» (*Крайхфельд Вл.* Литературные отклики: Новые наследники «Переписки» Гоголя // *Современный мир.* 1909. № 8. С. 104–118). К. Чуковский отметил, что творчество Лермонтова

используется Мережковским как маска и что она, «как и другие, понадобилась ему исключительно для того, чтобы из-за этой маски выкрикнуть несколько своих заветнейших слов». «Страшная произвольность» того, что пишет Мережковский, вызвала у автора не смех, а «ненависть» (*Чуковский К. И.* Мережковский и Лермонтов: Заметки читателя // *Речь*. 1909. 25 янв. (7 февр.), № 24. С. 2–3). С критикой концепции Мережковского выступили также Ю. И. Айхенвальд (*Слово*. 1909. 20 апр. (3 мая), № 771. С. 2–3; заметка многократно перепечатывалась в качестве приложения к статье Айхенвальда о Лермонтове в составе его книги «Силуэты русских писателей») и П. Н. Сакулин (см.: *Сакулин П. Н.* Земля и небо в поэзии Лермонтова // *Венок М. Ю. Лермонтову*. М.; Пг., 1914. С. 11–13).

Идею Мережковского о метафизической природе поэзии Лермонтова приняли и развили В. Розанов и Д. Андреев. Современные исследователи отмечают, что Мережковскому удалось очертить многие проблемы творчества Лермонтова, которые оставались актуальными для научного лермонтоведения и в последующие годы (см.: *Усок И. Е.* «Ночное светило русской поэзии»: (Мережковский о Лермонтове) // *Д. С. Мережковский: Мысль и слово*. М., 1999. С. 258–273).

¹ П. А. Висковатый приводит рассказ графини С. М. Соллогуб (урожд. Виельгорская; 1820–1878) о том, что глаза Лермонтова имели такое магнетическое влияние, что «невольнo приходилось обращаться в ту сторону, откуда глядели они на вас» (*Висковатый*. С. 326–327).

² Из стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную...», 1839).

³ Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1839). Грамматическая неточность была отмечена А. А. Краевским, редактором «Отечественных записок», где было напечатано стихотворение. И. И. Панаев вспоминал, что Лермонтов пытался исправить строку, но решил печатать «как есть» (*Л. в восп.* С. 307–308).

⁴ Из поэмы «Мцыри» (строфа 11).

⁵ Из стихотворения Пушкина «Туча» (1835).

⁶ Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

⁷ Из стихотворения Пушкина «Пророк» (1836).

⁸ Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

⁹ Из стихотворения Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830).

¹⁰ Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

¹¹ Из стихотворения Лермонтова «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», 1838).

¹² Неточная цитата из стихотворения Тютчева «Поэзия» (1850).

¹³ *Граббе Павел Христофорович* (1789–1875) — генерал-адъютант, с 1838 г. командующий войсками на Кавказской линии и в Черноморье. Принимал самое деятельное участие в судьбе сосланного на Кавказ Лермонтова.

¹⁴ Сведения восходят к воспоминаниям Я. И. Костенецкого, бывшего в 1840 г. старшим адъютантом П. Х. Граббе (*Висковатый*. С. 354–355; ср.: *Л. в восп.* С. 340).

¹⁵ См.: *Висковатый*. С. 387–388. «Мартышкой» дразнили Мартынова многие (*Висковатый*. С. 193).

¹⁶ Об отношениях Гоголя с ржевским протоиереем отцом Матвеем (Константиновским) Мережковский подробно писал в своей книге о Гоголе, вышедшей в 1909 г. третьим изданием (*Мережковский Д. С. Гоголь*. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909).

¹⁷ Вольный пересказ фрагмента письма П. А. Плетнева к Д. И. Коптеву (РА. 1877. № 12. С. 165; см.: *Висковатый*. С. 361).

¹⁸ Цитата из статьи известного адвоката, публициста и литературоведа *Владимира Даниловича Спасовича* (1829–1906) «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» (ВЕ. 1888. № 4. С. 500–548).

¹⁹ Неточная цитата из романа «Бесы» (ч. I, гл. 5). У Достоевского: «В злобе, разумеется, выходил прогресс против Л — на, даже против Лермонтова» (*Достоевский*. Т. 10. С. 165). Под «Л-ным» имеется в виду декабрист Михаил Сергеевич Лунин (1787/1788–1845).

²⁰ См.: *Висковатый*. С. 408.

²¹ См. коммент. 42 к статье Михайловского.

²² Первое печатное упоминание о том, что Николай I, узнав о смерти Лермонтова, сказал: «Собаке — собачья смерть», содержится в анонимном предисловии к первому полному переводу «Героя нашего времени» на английский язык (London, 1854). В 1887 г. эту фразу привел в своих воспоминаниях П. П. Вяземский, сославшись на сообщение флигель-адъютанта, полковника И. Д. Лужина (Л. в восп. С. 342). А. П. Шан-Гирей и некоторые другие современники выступили с опровержениями этих слухов (см.: *Висковатый*. С. 443; Л. в восп. С. 276), однако их достоверность подкрепляется рассказом М. В. Столыпиной, опубликованным П. И. Бартеневым в 1911 г. в «Русском архиве» (см.: Л. в восп. С. 589). В современном лермонтоведении степень достоверности указанных свидетельств оценивается по-разному (ср.: ЛЭ. С. 472 (статья Л. И. Кузьминой); Л. в восп. С. 589 (примеч. М. И. Гиллельсона и О. В. Миллер); *Висковатый*. Прилож. С. 193 (примеч. В. А. Захарова и Л. Н. Назаровой)).

²³ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...».

²⁴ Противопоставление «аполлонического» начала «дионисийскому» восходит к книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

²⁵ Граф *Эрнст Иоганн Бирон* (1690–1772) — фаворит императрицы Анны Иоанновны, герцог Курляндский. Время фактического правления Бирона (1730–1740) связано с атмосферой всеобщей подозрительности, шпионажем, доносами, преследованием недовольных.

²⁶ Граф *Алексей Андреевич Аракчеев* (1769–1834) — военный министр при Александре I (с 1808 г.), председатель военного департамента Государственного совета (с 1810 г.). Проводил политику жестокого подавления общественного недовольства.

²⁷ Имеется в виду ода «Вольность» (1817 или 1819).

²⁸ Из стихотворения «Стансы» (1826).

²⁹ Так оценили «Выбранные места из переписки с друзьями» многие современники Гоголя, и прежде всего Белинский в письме к Гоголю из Зальцбрунна от 15 июля 1847 г.

³⁰ Из стихотворения «Пророк» (1841).

³¹ Цитируются воспоминания В. П. Бурнашева (Л. в восп. С. 208–209). Упомянутый *Афанасий Иванович Синицын* (ум. 1848) — соученик Лермонтова по юнкерской школе.

³² Там же. С. 209–210.

³³ См. коммент. 23 к статье Михайловского.

³⁴ *Адлерберг Владимир Федорович* (1791–1884), граф — государственный деятель, в 1852–1870 гг. министр императорского двора и уделов.

³⁵ См. коммент. 33 к статье Михайловского.

³⁶ Из письма к А. М. Верещагиной, датированного мартом-апрелем 1835 г. Более точный перевод: «Теперь я не пишу романов, — я их делаю» (VI, 720). История отношений с Сушковой была воспроизведена Лермонтовым в романе «Княгиня Лиговская».

³⁷ Неточная цитата из письма Белинского к В. П. Боткину от 16–21 апреля 1840 г. (*Белинский*. Т. 11. С. 508).

³⁸ Этот отзыв принадлежит А. И. Васильчикову (см.: Л. в восп. С. 468).

³⁹ Цитата из Апокалипсиса (Откр. 12: 7–9).

⁴⁰ См. песнь III «Ада» (ст. 31–42). Участь нерешительных ангелов, представленная у Данте, имеет мало общего с легендой, которую далее излагает Мережковский.

⁴¹ Эту легенду приводил в своем сочинении «О началах» (Кн. 1, гл. 6, § 2) христианский богослов *Ориген* (ок. 185–253/254), объявленный в 543 г. еретиком (*Ориген*. О началах. Новосибирск, 1993. С. 89).

⁴² Из стихотворения «Поцелуями прежде считал...» (1832).

⁴³ Из поэмы «Демон» (ч. 1, I).

⁴⁴ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

⁴⁵ Из поэмы «Демон» (ч. 1, IX).

⁴⁶ Из поэмы «Демон» (ч. 2, IX).

⁴⁷ Цитируются воспоминания А. И. Васильчикова (*Висковатый*. С. 405; Л. в восп. С. 468).

⁴⁸ Воспоминания Э. А. Шан-Гирей цитируются по книге Висковатого (С. 397). О слухах, будто Э. А. Шан-Гирей явилась причиной дуэли Лермонтова с Мартыновым, упоминается там же (*Висковатый*. С. 430; в более категоричной форме эта версия была высказана А. Н. Пыпиным в биографическом очерке о Лермонтове в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1873. Т. 1. С. LVIII). С опровержений этого совершенно «ложного обвинения» начинается свой рассказ о знакомстве с Лермонтовым сама Шан-Гирей (РА. 1889. № 6. С. 315; Л. в восп. С. 430).

⁴⁹ Цитата из 3-го очерка «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева (1869) (см.: Л. в восп. С. 296).

- ⁵⁰ См.: *Висковатый*. С. 454.
- ⁵¹ Из автобиографической заметки Лермонтова 1830 г. (VI, 386).
- ⁵² Полностью приводится четверостишие, датируемое 1831 г.
- ⁵³ Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 21).
- ⁵⁴ Там же (строфа 9).
- ⁵⁵ Из стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).
- ⁵⁶ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».
- ⁵⁷ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837?).
- ⁵⁸ Рассказ А. И. Васильчикова в пересказе Висковатого (см.: *Висковатый*. С. 425).
- ⁵⁹ Из поэмы «Демон» (ч. 2, XV).
- ⁶⁰ См. коммент. 49 к наст. статье.
- ⁶¹ Вольный пересказ воспоминаний П. Ф. Вистенгофа (см.: *Висковатый*. С. 113–114).
- ⁶² Из воспоминаний Вистенгофа (*Висковатый*. С. 121).
- ⁶³ Из воспоминаний Ф. Боденштедта (*Висковатый*. С. 381; Л. в восп. С. 368).
- ⁶⁴ Из воспоминаний Вистенгофа (*Висковатый*. С. 114–115; Л. в восп. С. 139).
- ⁶⁵ См. коммент. 1 к наст. статье.
- ⁶⁶ Из ранней редакции стихотворения «Св. Елена» (1831).
- ⁶⁷ А. А. Лопухин писал Лермонтову 7 января 1833 г. о том, как был воспринят в Москве его переход из университета в Школу юнкеров: «А уж почтенные-то расходились! Твердят: “Вот чем кончил!.. И никого-то он не любит! Бедная Елизавета Алексеевна!..”» (*Висковатый*. С. 140).
- ⁶⁸ Эту фразу П. П. Вяземский приписал французской поэтессе Адель Омер де Гелль (*Вяземский П. П.* Лермонтов и г-жа Гоммер де Гелль // РА. 1887. № 9).
- ⁶⁹ См. коммент. 9 к статье Михайловского.
- ⁷⁰ Из письма к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 (VI, 428). В письме речь идет о приезде А. А. Лопухина — брата В. А. Лопухиной.
- ⁷¹ Пересказ воспоминаний В. П. Бурнашева (Л. в восп. С. 223). Собеседником Лермонтова был не Алексей Аркадьевич Столыпин (Монго), а его брат Николай Аркадьевич (1814–1884), камер-юнкер, чиновник Министерства иностранных дел.
- ⁷² См. коммент. 5 к статье Адамовича.
- ⁷³ См. коммент. 19 к наст. статье.
- ⁷⁴ См.: *Висковатый*. С. 159.
- ⁷⁵ Там же. С. 405.
- ⁷⁶ Там же. С. 73.
- ⁷⁷ Мережковский повторяет высказанную Висковатовым (С. 291–292) версию о том, что стихотворение «Ребенку» (1840) обращено к дочери А. Бахметевой (Лопухиной).
- ⁷⁸ Из стихотворения «Сентября 28» (1831).
- ⁷⁹ Цитируются воспоминания И. И. Панаева (Л. в восп. С. 310).

⁸⁰ Из поэмы «Демон» (ч. 1, XVI).

⁸¹ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

⁸² Донесение генерал-лейтенанта А. В. Галафеева цитируется с небольшими неточностями по книге Висковатого (С. 349–350).

⁸³ 24 декабря 1840 г. генерал В. С. Голицын представил Лермонтова к награде золотой саблей «За храбрость».

⁸⁴ См.: Л. в восп. С. 471.

⁸⁵ Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828).

⁸⁶ *Митрополит Филарет* (в миру — Василий Михайлович Дроздов; 1782–1867) — митрополит московский и коломенский (с 1826 г.). Прочитав стихи «Дар напрасный, дар случайный...», Филарет сочинил на них поэтическое возражение («Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...»), которое стало известно Пушкину и вызвало его стихотворный же ответ («В часы забав иль праздной скуки...», 1830).

⁸⁷ Из письма А. И. Тургенева неизвестному от 29 января 1837 г. (Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. VI. С. 54; ср.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 2. С. 208).

⁸⁸ Цитата из Библии (Иов 9: 32; 10: 2).

⁸⁹ Из стихотворения Э. Н. Гиппиус «Молитва» (1897).

⁹⁰ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837–1838).

⁹¹ Из стихотворения «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837).

⁹² Из стихотворения «Благодарность» (1840).

⁹³ Книга Иова 42: 7.

⁹⁴ Цитата из Библии (Быт. 32: 24).

⁹⁵ Из Евангелия (Лук. 22: 44).

⁹⁶ Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 6).

⁹⁷ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

⁹⁸ Цитируется автобиографическая «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» (VI, 385–386).

⁹⁹ Из автобиографической заметки (VI, 386–387).

¹⁰⁰ Неточно цитируются воспоминания А. П. Шан-Гирея (*Висковатый*. 273–274; Л. в восп. С. 37–38).

¹⁰¹ *Бахметев Николай Федорович* (1798–1884) — муж В. А. Лопухиной (подробнее об истории ее замужества см.: *Висковатый*. С. 278–289).

¹⁰² Из стихотворения «Валерик».

¹⁰³ Из стихотворения «К Л.» («У ног других не забывал...», 1831).

¹⁰⁴ Из стихотворения «Валерик».

¹⁰⁵ Реплика Юрия Радица из драмы «Два брата» (1834–1836) (д. II).

¹⁰⁶ Из стихотворения «Есть речи — значенье...».

¹⁰⁷ Отсылка к стихотворению Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и книге «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока.

- ¹⁰⁸ Из стихотворения «Ужасная судьба отца и сына...» (1831).
- ¹⁰⁹ Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 9).
- ¹¹⁰ Из письма А. А. Лопухину от 16–26 октября 1840 г. (VI, 457).
- ¹¹¹ Из поэмы «Демон» (ч. 2, X).
- ¹¹² Из стихотворения «Любовь мертвеца» (1841).
- ¹¹³ *Висковатый*. С. 286–287.
- ¹¹⁴ Из стихотворения «Стансы» («Мне любить до могилы творцом суждено...», 1830–1831).
- ¹¹⁵ Из стихотворения «Любовь мертвеца».
- ¹¹⁶ Реплика не из письма, а из разговора Веры с Печориным («Княжна Мери», запись «23-го мая»).
- ¹¹⁷ Из стихотворения «Когда б в покорности незнанья...» (1831).
- ¹¹⁸ Вольно цитируется рассказ барона *Льва Васильевича Россильона* (1803–1882), записанный Висковатым (С. 343–344).
- ¹¹⁹ Из письма С. А. Раевскому от второй половины ноября — начала декабря 1837 г. (VI, 440–441).
- ¹²⁰ *Дядя Ерошка* — персонаж повести Л. Толстого «Казачья» (1863). Ср.: *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский*. М., 2000. С. 109.
- ¹²¹ Из романа «Герой нашего времени» («Бэла»).
- ¹²² О легендарном предке Лермонтовых, шотландском барде Томасе Рифмаче (Фоме Рифмаче) см.: *Висковатый*. С. 75–80; ЛЭ. С. 467; ср. в статье Соловьева в наст. издании.
- ¹²³ Цитата из Библии (Иов 38: 4).
- ¹²⁴ Из поэмы «Мцыри» (строфа 11).
- ¹²⁵ Из стихотворения «Небо и звезды» (1831).
- ¹²⁶ Из романа «Герой нашего времени» («Княжна Мери», запись «16 мая»).
- ¹²⁷ Из поэмы «Мцыри» (строфа 6).
- ¹²⁸ Из стихотворения «Русалка» (1832).
- ¹²⁹ См. коммент. 51 к наст. статье.
- ¹³⁰ Из повести «Штосс» (гл. 1 и 2).
- ¹³¹ Неточная цитата из 8-й главы 1-й части романа Достоевского «Подросток».
- ¹³² Эпизод из романа «Преступление и наказание» (ч. II, гл. 6).
- ¹³³ Герой повести Достоевского «Записки из подполья» (1864).
- ¹³⁴ Слова Свидригайлова из «Преступления и наказания» (ч. IV, гл. 1).
- ¹³⁵ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».
- ¹³⁶ «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1839–1841?).
- ¹³⁷ Из стихотворения Вл. С. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» (1898).
- ¹³⁸ Ошибка Мережковского. Выписки из Священного Писания и заметка на полях были сделаны не декабристом Александром Ивановичем Одоевским, а его двоюродным братом, писателем Владимиром Федоровичем Одоевским, в записной книжке, подаренной им Лермонтову.
- ¹³⁹ Из стихотворения «Казачья колыбельная песня» (1838).

¹⁴⁰ *Нат Пинкертон* — сыщик, герой массовой литературы.

¹⁴¹ *Victoria Regia (Victoria Amasonica)* — гигантский цветок семейства кувшинковых. Его огромные цветы распускаются лишь раз в год и не более, чем на две ночи.

¹⁴² Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа».

¹⁴³ Имеется в виду реплика Чебутыкина в финале драмы Чехова «Три сестры» (1900).

¹⁴⁴ Из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (1835).

Л. Шестов

Из книги «Достоевский и Ницше. (Философия трагедии)»
<Фрагменты>

Впервые: МИСк. 1902. № 2–10. Печатается по: *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. (Философия трагедии). Берлин, 1922. Приводимые фрагменты заимствованы из предисловия (С. 11–14, 16).

Лев Шестов (наст. имя и фамилия — Лев Исаакович Шварцман; 1866–1938) — философ; предвосхитил в своих трудах многие идеи религиозного экзистенциализма. Некоторые положения работы о Достоевском и Ницше присутствуют в более ранних книгах Шестова: «Шекспир и его критик Брандес» (1898) и «Добро в учении графа Толстого и Фридриха Ницше. (Философия и проповедь)» (1899). Уже в своей первой книге Шестов выступал против позитивистской критики и против того, чтобы рассматривать искусство как нечто «добавочное» по отношению к «научно» вычленяемым внеличным законам развития природы и общества. Считая главным свойством всей европейской философии XVIII–XIX вв. близорукий научный «идеализм», не желающий считаться с живой реальностью человеческого существования (в особенности это относится к Канту и послекантовской традиции), Шестов предостерегал против веры в примат объективистски понятых «общих» законов, которым якобы должны подчиниться все единичные явления. Такая вера удобна, по мнению Шестова, для «философии обыденности», которая дает современному человеку спасительную для его сознания возможность закрыть глаза на любые слишком страшные или слишком новые явления. Напротив, декларируемая Шестовым «философия трагедии» основывается на признании неустрашимых противоречий человеческого существования. Исходя из этих предпосылок, Шестов отстаивал право любого отдельного человека и любого отдельного произведения искусства на то, чтобы существовать и быть понятым вне всех «общеобязательных» парадигм «идеалистического» мышления. Идеи книги «Достоевский и Ницше» получили дальнейшее развитие в труде Шестова «Апофеоз беспочвенности. (Опыт адогматического мышления)» (1905). Лермонтов и его произведения продолжали привлекать внимание Шестова и в более поздний период. Так, в книге «Киргегард и экзистенциальная философия» (1939) он прибегает к цитате из «Демона», чтобы

пояснить ход мыслей Кьеркегора (см.: *Шестов Л.* Киркегард и экзистенциальная философия. (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. 151; ср. также 7-й фрагмент 2-й части «Апофеоза беспочвенности» — *Шестов Л.* Сочинения. М., 1995. С. 265–268). Однако приводимые в настоящей антологии несколько страниц из книги «Достоевский и Ницше» остаются наиболее принципиальным и характерным отзывом Шестова о Лермонтове.

В сходном духе писали о «Герое нашего времени» некоторые представители русского ницшеанства. «Бунт против мира, общественности, императивов, морали и догм» ценил в Лермонтове А. Закржевский, проводивший параллель между богоборчеством Лермонтова и антихристианством Ницше (*Закржевский А.* Лермонтов и современность. Киев, 1914. С. 2). В духе философии Ницше образ Печорина рассмотрен во включенной в настоящее издание работе А. М. Евлахова «Надорванная душа. (К апологии Печорина)».

В рецензиях на первое издание книги Шестова, самыми серьезными из которых были отзывы М. О. Гершензона и Н. А. Бердяева (*Гершензон М.* Литературное обозрение // Научное слово. 1904. Кн. 2. С. 106–119; *Бердяев Н.* Трагедия и обыденность // Вопросы жизни. 1905. № 3. С. 255–288) центральное место принадлежало дискуссии по поводу предложенной Шестовым интерпретации Достоевского. На этом фоне фрагмент о «Герое нашего времени» остался незамеченным.

¹ Имеющаяся в виду статья Белинского 1840 г. посвящена 1-му изданию романа.

² Подразумевается «калмыцкая сказка» Пугачева из повести Пушкина «Капитанская дочка» (гл. XI).

А. Белый

О теургии

<Фрагмент>

Впервые: Новый путь. 1903. № 9. С. 101–123 (приводимый фрагмент — С. 106–114). Печатается по этому изданию.

Андрей Белый (наст. имя и фамилия — Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934) — поэт, прозаик, критик, один из главных теоретиков русского символизма.

Статья «О теургии» относится к программным выступлениям Белого начала 1900-х гг., в которых формулируются основные идеи «младшего» символизма (ср. статьи «Формы искусства», 1902; «Символизм как миропонимание», 1904). Сложным комплексом идейно-эстетических воззрений определяется та оценка, которую дает Белый Лермонтову. Обязанность современного художника он видит в том, чтобы вернуться от «художественности» к религиозно-мистическому «деланию» («теургии»). К предтечам этого переворота в современном сознании Белый относит Лермонтова, подчеркивая, однако, что в своих прозрениях поэт «не дошел до конца». В заключительной части статьи Белый обращается к творчеству современного художника —

композитора Н. К. Метнера. Между музыкальным альбомом Метнера и переживаниями Лермонтова он обнаруживает «кое-что общее, преломленное разностью времени» (С. 115). Но, в отличие от Лермонтова с его «магизмом», Метнер подлинно «теургичен» и даже в «титанизме» своих стремлений «не отвергается от Бога» (С. 116). Лермонтов, напротив, должен был погибнуть, «полагая, что бури хаоса продолжаются в безбрежность, тогда как хаос — искус на пути <...>» (С. 118). Ср. также слова Белого о Лермонтове в статье «Символизм как миропонимание»: «Горе тому, кто не рассеет <...> зловещий отблеск преодолением хаоса. Он падет, раздавленный призраком. И Лермонтов, не сумевший разобраться в пригрезившемся ему пути, всегда обрывал свои глубокие прозрения» (Миск. 1904. № 5. С. 188).

Сходным образом характеризует Белый «провиденциальную» миссию Лермонтова в другой программной статье — «Апокалипсис в русской поэзии» (1905). Белый различает в развитии русской поэзии «два русла»: «Одно берет свое начало от Пушкина. Другое — от Лермонтова» (*Белый А.* Луг зеленый: Книга статей. М., 1910. С. 231). Поэты, принадлежащие к «пушкинскому руслу», изображают в своем творчестве некую внеположную себе «цельность». От внешнего изображения природы или «народной цельности» (С. 234) наследники Пушкина движутся к раздроблению — к обнаружению под покровом природы «мирового хаоса» (Тютчев) и к «воплощению хаоса в формах современной действительности» или «в формах античной Греции» (Брюсов и Вяч. Иванов). Но, даже проникая в глубочайшие тайны универсума, поэты «пушкинской школы» продолжают рисовать «землю, тело» и остаются лишенными «огня религиозных высот» (С. 236). «И образ Лучезарной Жены <...> рожден в глубине другого русла русской поэзии, берущего начало от Лермонтова» (С. 236). Однако для самого Лермонтова «глубочайший мировой символ» еще был скрыт «эстетической личиной» (С. 237), хотя осуществившееся в его творчестве столкновение западного эстетизма с восточнохристианской мистикой привело к тому, что маска уже превратилась в «полумаску» (так интерпретирует Белый известное стихотворение Лермонтова). «Но полумаска должна быть сорвана, ибо она — марево, которым враг старается скрыть истинную природу Вечной Жены» (С. 238). Вл. Соловьев и А. Блок срывают полумаску «с лица Незнакомой Подруги, явившейся Лермонтову» (С. 240), но вокруг лучезарного видения продолжает бунтовать «хаотическая действительность». Слиться в «несказанное единство» пушкинская и лермонтовская «струи русской поэзии» должны, по мысли Белого, в эсхатологическом будущем (С. 244).

Подробнее об отношении Белого к творчеству Лермонтова см.: ЛЭ. С. 55–56 (статья С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова). Ср. также критический отклик В. Я. Брюсова на статью «О теургии» (ЛН. Т. 85. С. 368–369).

¹ В начале статьи Белый приводит строки из поэмы К. Д. Бальмонта «Художник-дьявол» (опубл. в сборнике Бальмонта «Будем как Солнце. Книга символов», 1903): «Протяжностью заклятий перепевных, / Составленных из повседневных слов, / Но лишь не в сочетаньях ежедневных / Они смутили мирный сон гробов...».

² Стихотворение Блока 1901 г. из книги «Стихи о Прекрасной Даме». Белому стихотворение стало известно задолго до публикации сборника, последовавшей лишь в октябре 1904 г.

³ Из стихотворения Лермонтова «Любовь мертвеца».

⁴ Белый цитирует фрагменты из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (ч. 2, гл. «Тишина»). Ср.: *Ницше Ф. Так говорил Заратустра* / Пер. Ю. М. Антоновского. 2-е, испр. изд. СПб., 1903. С. 195–196.

⁵ Кн. пророка Исаяи, 40: 1.

⁶ Выше в той же статье Белый приводит следующие строки из Книги пророка Захарии (10: 2): «Ибо терафимы говорят пустое и вещуны видят ложное и рассказывают сны лживые; они утешают пустотою; поэтому они бродят как овцы, бедствуют, потому что нет пастыря...». *Терафимы* — идолы, языческие боги.

⁷ Из стихотворения «Ночь. II» (1830).

⁸ Из стихотворений «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831) и «Пусть я кого-нибудь люблю...» (1831).

⁹ Из стихотворения «Благодарю!» (1830).

¹⁰ Из стихотворений «Как небеса твой взор блистает...» (1838) и «К Л. (Подражание Байрону)» (1831).

¹¹ Центральный образ поэтической мифологии Вл. С. Соловьева (см. поэму «Три свидания» и стихотворение «Лишь забудешься днем иль проснешься в полночи...», 1898).

¹² Цитируется стихотворение «Из-под таинственной, холодной полумаски...» (предположительно 1841). В оригинале: «...бесплотное виденье...».

¹³ Из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829).

¹⁴ «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

¹⁵ Подразумеваются строки из стихотворения Вл. С. Соловьева «Das Ewig-Weibliche» (1898), цитируемые Белым ниже.

¹⁶ «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

¹⁷ Книга премудрости Соломона, 7: 26–27, 29.

¹⁸ Найти средневековый латинский гимн, в котором бы содержалось точное соответствие приводимым стихам, не удалось. Однако по отдельности формулы «sine spina» и «reccatorum medicina» встречаются во множестве текстов. Цитируемый гимн (если Белый не допустил ошибки в цитате) относится, по-видимому, к числу редких, потому что образ розы без шипов, подразумеваемый в словах «sine spina», обычно употреблялся по отношению к Деве Марии, но не по отношению к Марии Матери Божьей (эта справка сообщена нам проф. К. Райнхардтом, Трир).

¹⁹ Неточно цитируется примечание Вл. С. Соловьева к поэме «Три свидания», фрагмент из которой приведен у Белого. В оригинале: «...в шутливых стихах...».

²⁰ Цитируется седьмое стихотворение цикла «Хвалы и моления Пресвятой Деве» (1883), переведенного Вл. Соловьевым из Ф. Петrarки.

²¹ См. коммент. 15.

²² Кн. пророка Малахии, 4: 1.

²³ Из стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (1839).

²⁴ См. коммент. 7 к статье Андреевского.

²⁵ Книга премудрости Соломона, 17: 17–20.

²⁶ Из стихотворений Блока «Бегут неверные дневные тени...» (1902) и «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901).

²⁷ 1 послание апостола Иоанна, 4: 16.

²⁸ См. коммент. 6 к наст. статье.

А. Блок

Педант о поэте

Впервые: Слово. 1906. 27 февр. (Лит. приложение. № 4). Печатается по: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 25–30.

Блок Александр Александрович (1880–1921) — поэт; в начале 1900-х гг. становится широко известен как один из ярчайших выразителей «младшего символизма». Статья «Педант о поэте», написанная по поводу 2-го издания книги Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов», явилась очередным свидетельством резкого расхождения символистской критики с позитивистски ориентированным академическим литературоведением. При написании рецензии Блок, по-видимому, учитывал суждения Андрея Белого, высказанные в статье «О теургии», а также в статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905). В последней из них Белый связывал с именем Лермонтова происхождение той линии в русской поэзии, к которой принадлежал сам Блок (ощущение Блока как «Лермонтова нашей эпохи» было характерно и для многих других современников — см.: Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 136). К Белому восходил, в частности, образ «окостеневшего в магизме» Лермонтова, не вошедший в окончательный текст блоковской статьи. Эта часть, показавшаяся издателю П. П. Перцову «туманной», была по его предложению снята Блоком (см. письмо Блока к Перцову от 31 января 1906 г. — Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 149–150). Соглашаясь со многими мыслями Белого, Блок постарался, однако, избежать жесткой прочерченности его «теургических» построений и не случайно выделил как главное свойство Лермонтова «бессменную тревогу духа».

Некоторые темы, намеченные в рецензии на книгу Котляревского, развиты Блоком в статьях «Безвременье» (1906), «Памяти Врубеля» (1910) и др. В 1919–1920 гг. Блок по предложению М. Горького подготовил к печати однотомник избранных сочинений Лермонтова, вышедший в издательстве З. И. Гржебина (*Лермонтов М. Ю.* Избр. соч. в одном томе / Ред., вступ. статья и примеч. А. Блока. Берлин; Пб., 1920). Процесс работы над этим изданием отчасти документирован записными книжками Блока, а также его многочисленными пометами на полях пятитомного академического издания Лермонтова 1910–1913 гг. (см.: Миллер О. В. Пометы Александра

Блока на Полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова // РЛ. 1975. № 3. С. 212–219). Подробнее о Блоке и Лермонтове см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 247–265.

¹ О двоящемся облике Лермонтова Блок писал в статье «Безвременье»: «Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающего у ног его. И проплывали перед ним в тумане ледяных игол самые тайные и знойные образы: любовница, брошенная и все еще прекрасная, в черных шелках, в “таинственной холодной полумаске”. Проплывая в туман, она видела сны о нем, но не о том, что стоит в плаще на горном кряже, а о том, кто в гусарском мундире крутит ус около шелков ее и нащептывает ей сладкие речи. <...> На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? “На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие...” Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо? Или тому, двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, пронесился в безднах и шептал сладкие речи женщине в черных шелках?» (*Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 76–77).

² Отсылка к рассказу Л. Н. Андреева «Большой шлем» (1899). *Большой шлем* — термин карточной игры: такое положение, при котором противник не может взять старшей картой или козырем ни одной карты партнера.

³ Из стихотворений Тютчева «К Н.» («Твой милый взор, невинной страсти полный...», 1824) и «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (нач. 1830-х гг.).

⁴ Герой древнегреческого мифа *Кадмос* (Кадм), строитель города Фивы, получил от Зевса в жены *Гармонию*, дочь Ареса и Афродиты.

⁵ Имеется в виду речь о Пушкине, произнесенная Достоевским на заседании Общества любителей российской словесности 8 июня 1880 г.

⁶ Цитируется текст исследования Котляревского (С. 48). Приводимые слова заимствованы из драмы «Станный человек» (сцена V).

И. Ф. Анненский

Юмор Лермонтова

Впервые: *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб., 1909. С. 22–30. Печатается по: *Анненский И. Ф.* Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979. С. 136–140.

Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909) — поэт, критик, переводчик, драматург, педагог. Основы критического метода Анненского изложены в его статье «Что такое поэзия?» (1911). По мнению критика, «ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта» и, порождая у каждого нового поколения читателей новые вопросы и ассоциации, развивается во времени независимо от его творца. Критик, актер и читатель «вечно творят “Гамлета”», наполняя заложенные в произведении мысли-импульсы историческим и философским содержанием своей эпохи. Для критической прозы Анненского характерно воссоздание в очерке-

«отражении» атмосферы произведения, о котором идет речь, стремление к недосказанности и открытости мысли.

«Книги отражений» Анненского не были оценены критикой. «Претенциозной казалась их манера, ненужно туманным их язык, неожиданными и необоснованными их модернистские тенденции, разрозненным и скучным — подбор тем» (*Горнфельд А. Г. И. Анненский. Вторая книга отражений // Русское богатство. 1909. № 12. С. 96–97*). Метод Анненского называли импрессионистическим (*Эрберг К. О. О воздушных мостах критики // Аполлон. 1909. № 2*) или интуитивным (*Бурнакин А. Мученик красоты // Искра. 1909. № 3; Крючков Д. Критик-интуит // Очарованный странник. Вып. 3. Пг., 1914*), его мысли о русских писателях — фрагментарными, а оценки крайне субъективными (*Чуковский К. Об эстетическом нигилизме // Весы. 1906. № 3–4*). Однако в частных письмах к Анненскому «Книги отражений» высоко оценили А. Н. Толстой (опубл.: ЛГ. 1983. 5 янв.) и М. А. Волошин (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1976. Л., 1978. С. 244).

К творчеству Лермонтова Анненский-критик обращался и до работы над «Книгами отражений». 1 октября 1891 года он выступил с речью о Лермонтове на годовичном акте в коллегии Павла Галагана в Киеве (впоследствии она была опубликована: *Анненский И. Ф. Об эстетическом отношении Лермонтова к природе // Русская школа. 1891. Кн. 12. С. 73–83*). Уже в этой статье намечено противопоставление Лермонтова другим писателям: «Из всех русских поэтов Лермонтов, может быть, всего непосредственнее и безраздельнее любил природу». Это особое чувство природы связано, в частности, с тем, что у Лермонтова «была не пристрастная к людям душа». Особая «трезвость души» отличает Лермонтова и от Руссо, Гете, Гейне, Шелли, Байрона и Ламартина. Сохранился черновой набросок другой статьи Анненского о Лермонтове, где критик назвал роман «Герой нашего времени» «одной из самых умных книг в нашей беллетристике» (основные тезисы этого наброска опубликованы: *Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 613–614*). Позже, в статье «Символы красоты у русских писателей» (впервые: *Белый камень. 1908. № 1. С. 99–106*; затем вошла во «Вторую книгу отражений»), Анненский отметил своеобразие лермонтовского понимания красоты (она была для поэта «вызовом», «одним из осложнений жизни», «одной из помех для свободной души»).

Публикуемая в настоящем издании статья «Юмор Лермонтова» — самый поздний очерк Анненского о поэте. Для Анненского характерно особое понимание «юмора» — как контраста, напряженности: «Юмор связывает высокое с низким, благородное с разнузданным, идеальное с реальным» (*Анненский И. Ф. Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом / Публ. Н. Т. Ашимбаевой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. № 4. С. 383*). Особенности «юмористической» напряженности характеризуют художественный мир писателя. Юмор Лермонтова — особый тип соотношения мечты и реальности, жизни и творчества, определенный Анненским как «мечтательное общение с жизнью».

¹ Детали из рассказа Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» (1895).

² *Кааба* — мечеть в Мекке, святыня мусульманского мира. В восточной стене мечети находится черный камень, которому поклоняются мусульмане.

³ *Наргиле* (перс.) — восточный курительный прибор с длинным рукавом вместо трубки.

⁴ По свидетельству И. А. Бунина, Чехов говорил о «Тамани» Лермонтова: «Не могу понять, как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно» (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 514; ср. также: С. 462, 650).

П. П. Перцов

Трагедия Лермонтова

Впервые: Новое время. 1914. № 13866, 18 (31) октября. С. 5. Печатается по этому изданию.

Перцов Петр Петрович (1868–1947) — русский поэт, прозаик, публицист, издатель, искусствовед, литературный критик и мемуарист. В 1896 г. Перцов составил и издал сборник избранных стихотворений крупнейших русских поэтов и критических статей о них «Философские течения русской поэзии». В этом сборнике Перцову принадлежат статьи о творчестве А. В. Кольцова (в соавторстве с Д. С. Мережковским), Н. П. Огарева, Я. П. Полонского и А. К. Толстого. Здесь попутно встречаются и замечания Перцова о Лермонтове. Так, в статье о творчестве Огарева Перцов вводит разделение всех русских поэтов на два типа: «поэт-голос» («лермонтовский тип») и «поэт-эхо» («пушкинский тип»). По мнению Перцова, Н. П. Огарев, поэт «лермонтовского типа», «угадывал смутно свое близкое духовное родство с Лермонтовым», они оба «принадлежат к разряду субъективных художников» — как и А. Н. Апухтин, Е. А. Баратынский и А. А. Голенищев-Кутузов (*Перцов П. П.* Н. П. Огарев // Философские течения русской поэзии / Сост. П. Перцов. СПб., 1896. С. 166–167).

Перцов был одним из инициаторов символистского движения, участвовал в религиозно-философских собраниях, сотрудничал в журналах «Вопросы философии и психологии», «Мир искусства», «Новый путь» (1903–1904), печатал литературные и философские статьи в газете «Новое время». В этой газете были помещены и небольшие статьи Перцова о Лермонтове: «“Загадка” Лермонтова» (Новое время. 1909. 15 (28) июля, № 11975. С. 3), «Годовщина Лермонтова (1841–1911)» (Новое время. 1911. 15 июля, № 12693. С. 2) «“Будущий” Лермонтов: (К 75-летию со дня смерти)» (Новое время. 1916. 15 (28) июля, № 14496. С. 4), «Прощать ли Мартынова?» (Новое время. 1916. 1 (14) авг., № 14513. С. 3). Перцов, друг, издатель и редактор-составитель четырех книг Розанова, во многом совпадал с ним как в оценке творчества Лермонтова, так и в расположении составлять «антитезы» — противопоставлять Лермонтова Пушкину и Гоголю. Для Перцова творчество Лермонтова, в отличие от поэзии Пушкина, выходит за границы национальной культуры и литературы вообще: «Стихи Пушкина — царские стихи; стихи Лермонтова — пророческие стихи. Пушкин — золотой купол Исаакия над петровской Россией, но только над ней. Не он, а Лермонтов — великое обетование» (*Перцов П. П.* Литературные афоризмы / Публ. [вступ. ст. и примеч.]

Т. В. Померанской // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 215); «Лермонтов тем, главным образом, отличается от Пушкина, что у него человеческое начало автономно и стоит равноправно с Божественным. Он говорит с Богом, как равный с равным, — и так никто не умел говорить (“Благодарность” и друг.). Именно это и тянет к нему: человек узнает через него свою божественность» (Там же. С. 223).

Вслед за Мережковским Перцов воспринимал Лермонтова как уникального человека, сохранившего память о «доземной» жизни: «Для Лермонтова “земля”, вообще земной отрывок всего человеческого существования — только что-то промежуточное. Мощь личного начала (величайшая в русской литературе) сообщала ему ощущение всей жизни личности: и до, и во время, и после “земли”. “Веков бесплодных ряд унылый” — память прошлого, — и рядом: “давно пора мне мир увидеть новый” (удивительная уверенность в этом мире). Он знал всю ленту человеческой жизни, — и понятно, что тот ее отрезок, который сейчас, здесь происходит с нами, мало интересовал его» (Там же. С. 224).

Подобно тому, как Розанов только в поэзии Лермонтова, в отличие от Пушкина, находил «подлинные молитвы», Перцов видел в творчестве Лермонтова подлинную религиозность: «...религия для Пушкина — такой же внешний, вне его самого существующий факт, как и все остальное. У него нет никакой собственной в ней потребности (ср. с Гоголем). <...> Но это не от “безбожия”, а как раз наоборот — от богоподобия Пушкина. <...> У него нет религии, как нет ее у Бога. В мире религия начинается с ангелов, а в русской литературе — с Гоголя, в котором так явно боролись ангельское и демонское начала (с перевесом последнего), и с Лермонтова (в котором преобладало первое)» (Там же. С. 216); «Если считать существом религиозности непосредственное ощущение Божественного элемента в мире — чувство Бога, то Лермонтов — самый религиозный русский писатель. Его поэзия — самая весенняя в нашей литературе, — и, вместе, самая воскресная. Отблеск пасхального утра лежит на этой поэзии, вся «мятежность» которой так полна религиозной уверенности» (Там же. С. 224).

В оценке творчества Лермонтова Перцову был близок не только Розанов, но и С. Н. Дурылин, который в одном из писем Перцову писал: «Я бы издал Ваши статьи о Лермонтове в один томик. У Вас есть ощущение неповторимого бытия Лермонтова, и у Вас есть ощущение его аромата — как-то запах лермонтовского ландыша. Это его цветок — и он у Вас благоухает» (См.: С. Дурылин и его время: [сборник статей]. М., 2010. С. 468).

¹ Из стихотворения «Ангел».

² Неточная цитата из письма Ю. Ф. Самарина к И. С. Гагарину от 19 июля 1840 г. У Самарина: «Этот человек слушает и наблюдает не за тем, что вы ему говорите, а за вами...» (Л. в восп. С. 383).

³ Из стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

⁴ Выражение «не созрел до простоты» принадлежит В. В. Розанову (*Розанов В. В. Вечно печальная дуэль* // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 220). Таким образом Розанов передал характеристику Лермонтова,

высказанную Гоголем в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (см. наст. издание).

⁵ Из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...».

⁶ Из стихотворения «М. А. Щербатовой» («На светские цепи...») (1839).

⁷ Из статьи немецкого писателя, поэта и переводчика Фридриха Боденштедта (1819–1892) «Из послесловия к переводу стихотворений Лермонтова» (Л. в восп. С. 369).

⁸ Из воспоминаний о Лермонтове офицера-артиллериста, мемуариста Константина Христовича Мамацева (1815 или 1818–1900), служившего вместе с Лермонтовым на Кавказе (Л. в восп. С. 335).

Б. А. Садовской

Трагедия Лермонтова

Впервые: РМ. 1912. Кн. 7. Отд. 2. С. 1–22. Статья была написана к 70-летию годовщины смерти Лермонтова. В журнальной публикации снабжена пометой: «15 июля 1911 г.». С сокращениями и искажениями перепечатана в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Иллюстрированное полн. собр. соч. / Под ред. В. В. Каллаша. М., 1914. Т. 3. С. XXXIII–XLVIII. Печатается по этому изданию.

Садовской Борис Александрович (наст. фамилия — Садовский; 1881–1952) — поэт, беллетрист, литературный критик, историк литературы, драматург. Статья 1911 г. была не единственным обращением писателя к личности и творчеству Лермонтова. Садовскому принадлежат стихотворения «Памятник Лермонтову в Пятигорске» (1908), «Лермонтов» (1925), «Мартынов. (Отрывок из поэмы «Лермонтов»)» (1930; по-видимому, поэма осталась ненаписанной), а также роман «Пшеница и плевелы» (1940; опублик. 1993). История дуэли Лермонтова с Мартыновым осмыслена в этих произведениях по-разному. Если в статье 1911 г. Мартынов представлен как карикатура Печорина, как сознающий свое ничтожество человек, убийца великого поэта, то в позднейшем романе оценки решительно сдвигаются. Лермонтов изображен здесь как носитель «дьявольского» начала, он сеет зло и гибель. Мартынов же представлен как наивный, честный, простодушный человек, становящийся орудием небесной кары. По мнению В. Э. Вацура, роман Садовского явился запоздалой данью религиозно-философскому спору о Лермонтове, не нашедшему отражения в статье 1911 г. В «Пшенице и плевелах» обнаруживается преемственная связь с суждениями о Лермонтове Вл. Соловьева, которого Садовской считал в поздние годы своим религиозным учителем (см.: *Садовской Б.* Пшеница и плевелы / Публ. и вступ. статья С. Шумихина. Послесл. В. Э. Вацура // Новый мир. 1993. № 11. С. 92–150).

¹ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...».

² Песня рыбки из поэмы «Мцыри».

³ Из стихотворения Пушкина «Монастырь на Казбеке» (1829).

⁴ *Демосфен* (ок. 384–322 до н. э.) — один из великих ораторов древних Афин; неудачно начав свою политическую карьеру из-за природного косноязычия, избавился от этого недостатка путем долгих и мучительных тренировок голоса и речи.

⁵ Цитаты из стихотворений «Я не люблю тебя; страстей...» (1831), «Ночь. I», «Одиночество», «Кладбище» и «Дереву» (все — 1830).

⁶ *Врубель Михаил Александрович* (1856–1910) — русский художник; неоднократно обращался к «Демону» Лермонтова. В данном случае подразумевается картина «Демон поверженный» (1902).

⁷ См. коммент. 9 к статье Михайловского.

⁸ Из повести «Штосс» (гл. 3).

⁹ Из стихотворения «Кавказ» (1830).

¹⁰ Садовской называет приводимое стихотворение «последним», поскольку в издании под редакцией П. А. Висковатого оно было помещено в разделе «Последние стихотворения» (Т. 1. С. 342–343). В этот раздел Висковатый включил произведения, найденные в Пятигорске в записной книжке Лермонтова после его смерти.

¹¹ Из стихотворения «Кладбище» (1830).

¹² Цитируется стихотворение, включенное Лермонтовым в письмо к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.

¹³ Эти слова *Павла Андреевича Федотова* (1815–1852), сказанные по поводу стихотворений «Выхожу один я на дорогу...» и «Сон», приводятся А. В. Дружининым в его «Воспоминаниях о русском художнике П. А. Федотове» (Совр. 1853. № 2. Отд. 2. С. 86).

¹⁴ *Александре Осиповне Смирновой* (урожд. Россет; 1809–1882) посвящено альбомное стихотворение Лермонтова 1840 г.

¹⁵ *Марией Алексеевной Щербатовой* (урожд. Штерич; ок. 1820–1879) Лермонтов был увлечен в 1839–1840 гг.

¹⁶ Из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...».

¹⁷ Из стихотворения «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831).

¹⁸ Из стихотворения «Первая любовь» (1830–1831).

¹⁹ *Введенский Арсений Иванович* (1844–1909) — критик и библиограф, редактор Полного собрания сочинений Лермонтова, изданного в 1891 г. журналом «Нива».

²⁰ *Арсеньева Елизавета Алексеевна* (урожд. Столыпина; 1773–1845) — бабушка Лермонтова.

²¹ *Яковлева Арина Родионовна* (1758–1828) — няня Пушкина. Наталья Савишна — персонаж автобиографической повести Л. Толстого «Детство» (1852); ее прототипом послужила Прасковья Исаевна, крепостная экономка семейства Волконских — Толстых.

²² Имеется в виду эпизод, рассказанный в 6-й главе повести Толстого «Отрочество» (1854).

²³ «Соловей и роза» — стихотворение Фета (1847; перерабатывалось для изданий 1850 и 1888 гг.). Перифрастическое обозначение Фета как «певца соловья и розы» было распространено в современной ему критике.

²⁴ Из прозаического отрывка «Я хочу рассказать вам...».

²⁵ «Прекрасная партия» — стихотворение Некрасова (1852).

²⁶ См. коммент. 25 к статье Григорьева.

²⁷ Слова Мити из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. I, кн. III, главка «Исповедь горячего сердца. В стихах». — *Достоевский*. Т. 14. С. 100).

²⁸ Из юнкерской поэмы «Госпиталь» (1834).

²⁹ Приводится первая строфа стихотворения «Ты помнишь ли, как мы с тобою...» (1830).

³⁰ Из стихотворения «Склонись ко мне, красавец молодой...» (1832).

³¹ Слова Арбенина из драмы «Маскарад» (д. III, сцена 2, выход 2).

³² Полностью приводится текст стихотворения «Одиночество» (1830).

³³ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

³⁴ Имеются в виду три стихотворения Лермонтова 1830 г.: «Ночь. I», «Ночь. II» и «Ночь. III», написанные под влиянием стихотворений Байрона «The Dream» («Сон», 1816) и «Darkness» («Тьма», 1816).

³⁵ Из стихотворения «Наполеон» (1829).

³⁶ Из поэмы «Сказка для детей» (строфа 6).

³⁷ Из стихотворения «Монолог» (1829).

³⁸ Оттуда же.

³⁹ Л. в восп. С. 366–368; см. также коммент. 36 к статье Михайловского.

⁴⁰ См.: *Васильчиков А. И.* Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым // Л. в восп. С. 469 (впервые опубли. в 1872 г.).

⁴¹ См. коммент. 22 к статье Мережковского.

⁴² *Висковатый*. С. 310. Эти слова принадлежат *Александру Ивановичу Арнольди* (1817–1898), сослуживцу Лермонтова по лейб-гвардии Гродненскому гусарскому полку; позднее — генералу от кавалерии (с 1884 г.).

⁴³ Из романа Пушкина «Евгений Онегин» (гл. 1, строфа VIII).

⁴⁴ *Верзилина Надежда Петровна* (1826–1863) — дочь генерал-майора П. С. Верзилина. Версия о том, что Надежда Петровна была причиной ссоры Лермонтова с Мартыновым (см., например, рассказ Л. А. Сидери: Л. в восп. С. 610), большинством исследователей признана необоснованной.

⁴⁵ Цитируется экспромт, традиционно приписываемый Лермонтову, начиная с издания под редакцией Висковатого (Т. 1. С. 348).

⁴⁶ См.: *Шан-Гирей Э. А.* Воспоминание о Лермонтове // РА. 1889. № 6. С. 316; Л. в восп. С. 432).

⁴⁷ В романе «Пшеница и плевелы» Садовской также следует этой версии причины дуэли. Версия ссоры из-за письма, вскрытого Лермонтовым, изложена в статье Мартынова-сына (Русское обозрение. 1898. № 1. С. 316–317); ранее об этой истории упомянул в печати Я. И. Костенецкий, соученик Лермонтова по Московскому университету (см.: *Костенецкий Я. И.* Воспоминания из моей

студенческой жизни // РА. 1887. №1. С. 99–117). Уже П. А. Висковатый считал эту версию крайне сомнительной (*Висковатый*. С. 441—442); убедительное ее опровержение дано Э. Г. Герштейн (*Герштейн Э. Г.* Лермонтов и семейство Мартыновых // ЛН. Т. 45–46. С. 691–706).

⁴⁸ Брюсов в статье «Священная жертва» (1905) писал о том, что Пушкин, Лермонтов и другие поэты XIX в. воспринимали поэтическое творчество как «что-то отличное от жизни»: «Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом» (*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 95).

⁴⁹ Садовской опирается на те сведения, которые были собраны им в процессе работы над биографией Фета (см.: *Садовской Б.* Ледоход: Статьи и заметки. СПб., 1916).

В. Я. Брюсов

М. Ю. Лермонтов

Впервые: *Лермонтов М. Ю.* Иллюстрированное полн. собр. соч. / Под ред. В. В. Каллаша. М., 1914. Т. 2. С. I–XVI. Печатается по этому изданию.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924) — поэт, прозаик, критик. Статья о Лермонтове, написанная специально для юбилейного иллюстрированного издания его сочинений, является одним из немногих — и самым развернутым — обращением Брюсова-критика к лермонтовскому творчеству. В ряде положений своей статьи Брюсов повторяет то, что уже было сказано о Лермонтове С. Андреевским, В. Соловьевым, Д. Мережковским и другими авторами рубежа XIX–XX вв.

Наиболее значимыми являются те фрагменты статьи, в которых Брюсов развивает концептуальные положения некоторых своих выступлений начала 1900-х гг., сыгравших существенную роль в развитии русского символизма. Из их числа непосредственное отношение к Лермонтову имела статья «Оклеветанный стих» (1903). Протестуя против общепринятого толкования стихотворения «Не верь себе», Брюсов утверждал, что за скептическими словами автора скрывается «горькая насмешка» над толпой, продиктованная нежеланием выносить свои сокровенные мечты на суд света. В этом контексте формулировалась мысль о противоположности Лермонтова Пушкину, подробно разработанная в статье 1914 г.: «Лермонтов был поэтом для себя самого. В этом существенное отличие лермонтовской поэзии от пушкинской. Пушкин любил повторять, что пишет для себя, а печатает для денег, но его стихи всегда обращены к читателю; он всегда что-то хочет передать другому. Лермонтову было важно только уяснить самому себе свое чувство. <...> Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны» (*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 77). Неспособность

Лермонтова быть только «литератором» расценивается Брюсовым отчасти позитивно — как предвестие того переворота, который произойдет в литературе символизма. Однако, как явствует из статьи «Священная жертва» (1905), Брюсов не обнаруживает в творчестве Лермонтова мысли о том, что искусство должно быть нераздельно связано с личностью поэта. По мысли Брюсова, Лермонтов, как и Пушкин, далек от идеала современного поэта, который не может уйти «на путь молчания». «Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю» (Там же). Подробнее о Брюсове и Лермонтове см.: *Котрелев Н. В.* Брюсов // Лермонтовская энциклопедия. С. 70–71.

¹ Имеются в виду слова Белинского из письма к Боткину от 17 марта 1842 г.: «...мы лишились в Лермонтове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина» (*Белинский В. Г.* М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л., 1941. С. 238).

² О публикации поэмы «Хаджи Абрек» см. коммент. 1 к статье Плаксина. Под другим произведением Лермонтова, напечатанным до 1838 г., Брюсов имеет в виду «Бородино» (Совр. 1837. Т. 6). Ранее в печати появилось еще одно лермонтовское стихотворение — «Весна» (Атеней. 1830. Ч. 4); эта публикация была неизвестна Брюсову, гораздо позже ее обнаружил Н. Л. Бродский.

³ В статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. издание).

⁴ Подразумеваются строки в конце 6-й главы «Евгения Онегина»: «Благодарю за наслажденья, / За грусть, за милые мученья...» (строфа XLV).

⁵ Из стихотворения Пушкина «Элегия» (1830).

⁶ Из стихотворения «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834?).

⁷ Из неоконченного наброска «О нет, мне жизнь не надоела...» (точной датировке не поддается).

⁸ Из стихотворения Пушкина «Поэт» (1827).

⁹ Неточная цитата из стихотворения Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

¹⁰ Имеется в виду исследование П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель» (Т. I. Ч. 2. М., 1913).

¹¹ О причинах дуэлей Лермонтова см.: *Герштейн Э. Г.* Дуэль с Э. Барангом; *Аринштейн Л. М., Мануйлов В. А.* Дуэль Лермонтова с Н. С. Мартыновым // ЛЮ.

¹² Стихотворение Пушкина «Демон» (1824) было истолковано современниками как психологический портрет А. Н. Раевского. По этому поводу в 1825 г. Пушкин написал незаконченный набросок «О стихотворении “Демон”» (опубликован в 1874 г.), где указывал на связь героя стихотворения не с конкретным лицом, а с «вечным врагом человечества».

¹³ С 1836 г. Пушкин издавал журнал «Современник»; при его жизни вышло 4 тома.

¹⁴ Неточная цитата из стихотворения Тютчева «Silentium!» (1830).

¹⁵ Неточная цитата из стихотворения Фета «Напрасно!..» (1852).

¹⁶ Из неоконченной поэмы Пушкина «Езерский» (1832–1833).

И. Р. Эйгес

О Лермонтове

(К метафизике сновидения)

Впервые: Аполлон. 1914. № 10. С. 51–69. Печатается по этому изданию.

Эйгес Иосиф Романович (1887–1953) — литературовед, музыковед, пианист. Ранние работы Эйгеса, к которым относится и публикуемая статья, близки идеям символистов, в частности символистским представлениям о сне как прорыве к бесконечному. Работы Эйгеса советского периода посвящены главным образом роли музыки в жизни и творчестве русских писателей: «Музыка в жизни и творчестве Пушкина» (М., 1937); «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова» (ЛН. Т. 45–46. Вып. 2, М., 1948); «Музыка в жизни и творчестве Чехова» (М., 1953), «Воззрение Толстого на музыку» (*Эйгес И. Р.* Эстетика Льва Толстого. М., 1929. С. 241–308) и ряд других. Автор не рассматривает «музыкальность» литературных произведений в метафорическом смысле (как «музыкальность» языка). В биографии и творчестве писателей Эйгесу «интересна способность испытывать собственно музыкальное впечатление и выражать его средствами поэзии» (ЛН. Т. 45–46. Вып. 2. С. 534).

С творчеством Лермонтова связано несколько заметок Эйгеса: «Новые разыскания о стихотворениях М. Ю. Лермонтова и В. А. Жуковского» (Сирена. Воронеж, 1919, № 4–5, стб. 75–80), «Отзвуки “Вертера” в творчестве Лермонтова» (Атеней: Ист. — лит. временник. Кн. 3. Л., 1926. С. 155–156), «Перевод М. Ю. Лермонтова из “Вертера” Гете (Звенья: Сб. материалов и документов по истории лит., искусства и обществ. мысли XIX века. Т. 2. М.; Л., 1933. С. 72–74). Эти работы посвящены стихотворению Лермонтова «Завещание» («Есть место близ тропы глухой...»). Поэзию Лермонтова с собственно музыкальной точки зрения Эйгес рассматривал не только в указанной специальной статье, но и в книге о Пушкине (*Эйгес И. Р.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 49–50, 78–81), в статье «Лермонтов и музыка (музыкальные номера в программе лермонтовского вечера)» («Литература в школе». 1941. № 3, 90, 91), где охарактеризованы также другие, неудачные, по мнению Эйгеса, работы о Лермонтове и музыке (в юбилейной литературе 1939 г.).

В статье о Лермонтове 1948 г. Эйгес пишет о музыкальных интересах Лермонтова, о его занятиях музыкой (пением, игрой на скрипке и фортепиано), и в этом смысле, по мнению Эйгеса, «Лермонтов бесспорно является одним из самых одаренных в музыкальном отношении русских поэтов» (Там же. С. 497). Кроме того, в статье рассмотрены упоминания в произведениях Лермонтова крупных событий музыкальной жизни Петербурга (исполнение оперы «Фенелла» — в «Княгине Лиговской», камерный концерт — в отрывке «У граф. В... был музыкальный вечер...»), «музыкальные эпизоды» и «музыкальные штрихи» в произведениях Лермонтова. В этой же статье Эйгес интерпретирует стихотворение «Ангел», которое в публикуемой

статье 1914 г. определено как «лучшее в нашей лирике выражение сущности метафизических состояний», — как лирическое «выражение музыкального самосознания»: «...после всего, что мы знаем о глубине и силе впечатления, полученного Лермонтовым от слышанного им в младенчестве пения матери, о неизгладимости у него воспоминания об этом, невозможно не почувствовать, что именно это музыкальное впечатление преобразовалось у Лермонтова в мифологическую картину, изображенную в его “Ангеле”. Стихотворение полно упоминаний о пении — о нем говорится в каждой строфе. <...> Стихотворение “Ангел”, конечно, каждый назовет прежде всего, как только пред ним встанет вопрос о музыке и поэзии Лермонтова. Оно и во всей русской поэзии является самым полным и глубоким романтическим выражением любви к музыке, собственно музыкального самосознания» (Там же. С. 514–515).

¹ Из поэмы «Демон» (1839).

² Далее цитируются строки стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840). Авторская дата перед текстом («1-е января») при первой публикации в «Отечественных записках» и в «Стихотворениях М. Лермонтова» (СПб., 1840) в оглавлении была дана как заглавие.

³ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).

⁴ Стихотворения В. Брюсова «Огромный, черный сон...» (1911) и Ф. Сологуба «Я в черные дни...» (1896) — перевод стихотворения П. Верлена «Un grand sommeil noir...» (1881) из книги «Sagesse» («Мудрость»).

⁵ Неточная цитата из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

⁶ Из стихотворения «Кавказ» (1830?).

⁷ Из стихотворения «Как небеса твой взор блистает...» (1838?).

⁸ Из стихотворения «Сосед» («Кто б ни был ты, печальный мой сосед...») (1837).

⁹ Из стихотворения «Додо» (1831).

¹⁰ Из стихотворения «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837?).

¹¹ Первые строки стихотворения «Для чего я не родился...» (1832).

¹² Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

¹³ Из стихотворения «Небо и звезды» (1831).

¹⁴ Из стихотворения «Я видел тень блаженства; но вполне...» (1831).

¹⁵ Из поэмы «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837).

¹⁶ Из стихотворения «Русская мелодия» (1829).

¹⁷ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».

¹⁸ Из повести Чехова «Черный монах» (1893).

¹⁹ Из поэмы «Мцыри» (1839).

²⁰ Из поэмы «Мцыри» (1839).

²¹ Из стихотворения «Н. Ф. И... вой» (1830).

²² Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837).

²³ Из письма М. А. Лопухиной (1833).

- ²⁴ Из стихотворения «Блистая, пробегают облака...» (1831).
- ²⁵ Из стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).
- ²⁶ Из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837).
- ²⁷ Из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» (1841).
- ²⁸ Из письма М. А. Лопухиной (1832).
- ²⁹ Из стихотворения «К другу» («Взлеянный на лоне вдохновенья...») (1829).
- ³⁰ Из стихотворения «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») (1838).
- ³¹ Из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).
- ³² Из стихотворения «Н. Ф. И... вой» (1830).
- ³³ Из стихотворения «Когда б в покорности незнанья...» (1831).
- ³⁴ Из стихотворения «Когда б в покорности незнанья...» (1831).
- ³⁵ Из стихотворения «Пленный рыцарь» (1840?).
- ³⁶ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).
- ³⁷ Из неоконченной повести Лермонтова «Штосс» («У графа В... был музыкальный вечер...») (1841).
- ³⁸ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».
- ³⁹ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).
- ⁴⁰ Неточная цитата из стихотворения «1831-го июня 11 дня».
- ⁴¹ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1835–1836?).
- ⁴² В воспоминаниях А. И. Васильчикова «Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и дуэли его с Н. С. Мартыновым» об этом сказано: «...когда его убили, то одна высокопоставленная особа изволила выразиться, что *“туда ему и дорога”*» (Л. в восп. С. 470), в воспоминаниях П. П. Вяземского со ссылкой на свидетельство флигель-адъютанта И. Д. Лужина и в воспоминаниях П. И. Бартенева приведены слова Николая I по поводу смерти Лермонтова: «Собаке — собачья смерть» (Там же. С. 342, 589).
- ⁴³ Из стихотворения «Настанет день — и миром осужденный...» (1831).
- ⁴⁴ Из стихотворения «1831-го июня 11 дня».
- ⁴⁵ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1835–1836?).
- ⁴⁶ Об этом писали в своих воспоминаниях В. П. Бурнашев, И. С. Тургенев (Л. в восп. С. 209, 296). См. об этом также в статье Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» в наст. издании.
- ⁴⁷ Так у Лермонтова описан взгляд Печорина в повестях «Максим Максимыч» («взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый»), «Княжна Мери» («господин, у которого такой неприятный тяжелый взгляд»).
- ⁴⁸ Из стихотворения «1831-го января».
- ⁴⁹ Из стихотворения «Я жить хочу! хочу печали...» (1832).
- ⁵⁰ Из стихотворения «К*» («Оставь напрасные заботы...») (1832).
- ⁵¹ Из стихотворения «Мой демон» (1829).
- ⁵² Из стихотворения «Мой демон» (1830–1831).

В. Ф. Ходасевич

Фрагменты о Лермонтове

Впервые: Знамя. 1989. № 3. С. 200–207 (публ. С. Богатыревой). Печатается по: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 438–448. В преамбуле частично использованы примеч. И. П. Андреевой к указанному изданию.

Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939) — поэт, мемуарист, литературный критик. «Фрагменты о Лермонтове» были написаны в сентябре 1914 г., к 100-летию юбилею поэта. Статья предназначалась для журнала «Северные записки», однако не была напечатана — вероятно, потому, что сам Ходасевич счел ее не вполне законченной (см.: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 557). Если не считать газетной заметки «При чем же здесь Лермонтов?», в которой Ходасевич указал на серьезную фактическую ошибку, допущенную Д. И. Абрамовичем, редактором Полного собрания сочинений поэта (Голос Москвы. 1913. 11 апр.), «Фрагменты...» являются единственным развернутым обращением Ходасевича-критика к творчеству Лермонтова — и это далеко не случайно. В том же 1914 г. Ходасевич заметил: «Русских людей можно вполне законно и довольно многозначительно делить на поклонников Пушкина и поклонников Лермонтова. Принадлежность к той или другой категории определяет много» (Там же. С. 403). Ему самому был безусловно ближе Пушкин, что не могло не сказаться и в некоторых его отзывах о Лермонтове. 21 февраля 1921 г. Ходасевич отметил в записной книжке: «Пушкин — творец автономных миров, теург. Он потому многосмыслен. Лермонтов тенденциозен и не теургичен. Из Лермонтова не выжмешь ничего, кроме Лермонтова (который велик, конечно)» (Там же. С. 558). Однако уже в письме к П. Н. Зайцеву от 11 июня 1922 г. он так ответил на вопрос о своих любимых поэтах: «Пушкин, которым специально занимался с 1906 года, Борат<ынский>, Фет, Блок. Сейчас становится очень близок Лермонтов, которого я раньше не умел ценить» (Там же. Т. 4. С. 445). В этот период заметно увеличивается и число лермонтовских реминисценций в стихах Ходасевича (см.: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // *Wiener slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 17. S. 54, 62). Об участии Ходасевича в полемике вокруг Лермонтова, которая шла в эмигрантской печати, см. ниже, в комментариях к статье Адамовича.

¹ Имеются в виду гоголевские торжества, проходившие в Москве в 1909 г. по случаю 100-летия со дня рождения писателя.

² Из поэмы «Демон» (ч. 1, XV).

³ Здесь и ниже — цитаты из стихотворения «Благодарность».

⁴ Имеются в виду духовные оды Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) и «Утреннее размышление о Божием величестве» (ок. 1747).

⁵ Из стихотворения Пушкина «To Dawe, Esq.» (1828).

⁶ *Тепляков Виктор Григорьевич* (1805–1842) — поэт, прозаик, археолог, путешественник. Его сборник «Фракийские элегии» вышел в свет в 1836 г.

Пушкин отнесся к Теплякову с сочувственным вниманием и поместил в 3-м томе журнала «Современник» рецензию на «Фракийские элегии», отметив в качестве главных достоинств Теплякова «блеск и энергию», а в качестве главных недостатков — «напыщенность и однообразие» (*Пушкин*. Т. 12. С. 90).

⁷ О том, что сборник стихотворений *Евдокии Петровны Ростопчиной* (урожд. Сушкова; 1811/1812–1858) был встречен восторженными рецензиями в журналах того времени, Ходасевич писал подробнее в очерке «Графиня Е. П. Ростопчина» (РМ. 1916. Кн. 1; *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 26–27; в этом же издании см. комментарий А. Б. Ранчина, включающий библиографические сведения об упомянутых Ходасевичем отзывах, — С. 469).

⁸ Слегка измененные слова Пимена из «Бориса Годунова» (сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»).

⁹ Из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

¹⁰ Слова из поэмы «Измаил-Бей» (ч. 2, XVIII).

¹¹ Имеется в виду повесть «Штосс».

¹² Заключительная, четвертая, строфа стихотворения «Из альбома С. Н. Карамзиной» отсутствовала в первой публикации (1841) и в некоторых последующих. Говоря о том, что стихотворение написано Лермонтовым за год до смерти, т. е. в 1840 г., Ходасевич ориентируется на эдиционную практику конца XIX — начала XX в. (см., например, издание под редакцией П. А. Висковатого, т. 1). В современных изданиях предлагается более широкая датировка — с 1839 по начало 1841 г., мотивированная временем общения Лермонтова с семейством Карамзиных (см.: ЛЭ. С. 182).

¹³ *Богданович Ипполит Федорович* (1743/1744–1803) — поэт, переводчик, автор знаменитой в свое время поэмы «Душенька» (1783). Литературный портрет Богдановича как прирожденного «идиллика», склонного к уединению и «умершего так же тихо, как жил», был дан Ходасевичем во вступительной заметке к изданию «Душеньки» в серии «Универсальная библиотека» (М., 1912; ср. также очерк «Богданович», написанный в 1939 г.: *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. Т. 2. С. 455–460).

¹⁴ Из стихотворения «Любовь мертвеца».

¹⁵ В этом месте и ниже, в предпоследнем абзаце, угловыми скобками обозначен незаполненный пробел, оставленный в рукописи Ходасевича, по-видимому, для цитаты.

Ю. И. Айхенвальд

Лермонтов

Впервые: *Айхенвальд Ю. И.* Заметка о Лермонтове. (По поводу второго издания книги Н. Котляревского «М. Ю. Лермонтов») // РМ. 1905. № 8. Отд. 2. С. 75–89. С исправлениями вошло в кн.: *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М., 1906. Вып. 1. С. 72–89. В последующих изданиях текст был исправлен и дополнен. Печатается по 4-му изд. «Силуэтов...»

(М., 1914. Вып. 1. С. 82–100). Приложение («Мережковский о Лермонтове») было опубликовано в газете «Слово» (1909. 20 апр. (3 мая). № 771. С. 2–3); печатается по 4-му изд. «Силуэтов...» (С. 108–116).

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) — литературовед, литературный и театральный критик, публицист, переводчик, мемуарист. Для третьего издания «Силуэтов...» (1911) Айхенвальд написал теоретическое введение, где назвал свой метод методом «имманентной» критики. Литературный критик, по мысли Айхенвальда, должен отказаться от попыток связать художественное произведение с историей, социальной средой, биографией писателя и творчеством его предшественников. «...Индивидуализму, который он исповедует, подобает метод, в силу которого прежде всего и после всего, через непосредственное переживание и сочувствие, изучается каждый писатель в своей внутренней отдельности и единичности». «Писатель в своем существе <...> связан не с малой, а с большой средой, т. е. с мировой сутью; писатель, как автор, определяется самим собой, волей своего таланта, складом своей одаренной души» (*Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 28). Интуитивное вчувствование в «иррациональную душу» писателя связано с субъективным впечатлением критика, но это неизбежно, так как «вне субъективных впечатлений литература как и вообще искусство не существует». Статьи Айхенвальда о литературе были впоследствии высоко оценены философами русской эмиграции (*Франк С.Л.* Памяти Ю. И. Айхенвальда // Путь. 1929. № 15. С. 125–126; *Степун Ф.А.* Памяти Ю. И. Айхенвальда // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 11–13). По мнению Степуна, в «методе чистого импрессионизма» Айхенвальда реализовалась идея Ф. Шлегеля о том, что «критическая статья должна быть художественным произведением на тему разбираемого памятника искусства».

Отзывы критиков и литературоведов о книге Айхенвальда были различны. Б. Садовской, позже отрицательно оценивший книгу Айхенвальда о Пушкине, по поводу первого выпуска «Силуэтов...» писал: «От души приветствуем книгу г. Айхенвальда как ценный вклад в смуглую пока сокровищницу русской художественной критики» (Весы. 1906. № 10. С. 61). В отличие от Садовского, К. Чуковский считал, что «Силуэты...», как и «Книга отражений» Анненского, свидетельствуют о полнейшем вырождении критики (*Чуковский К.* О короткомыслии // Речь. 1907. 21 июля. № 170. С. 2). После появления в третьем издании книги теоретического введения с отрицательной оценкой метода Айхенвальда выступили Н. Лернер и С. Венгеро́в (*Лернер Н.О.* Критик-импрессионист // Речь. 1911. № 166, 20 июня. С. 3; *Венгеро́в С.А.* Айхенвальд // Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1911. Т. 1. С. 608). Рецензенты противопоставляли книгу Айхенвальда («сборник интересных импрессионистских портретов») и теоретическое введение к ней («невероятную теоретическую кашу») (Русское богатство. 1911. № 12. С. 139–140). А.С. Долинин упрекал критика в противоречивости его теоретических рассуждений: Айхенвальд, заявляя о невозможности построения истории литературы на едином методологическом основании, дополнил свою книгу «Схемой к изучению русской художественной литературы», в которую

«пытается втиснуть всю русскую литературу XIX века» (Русская мысль. 1911. № 9. С. 340). В этой схеме, намечающей основные «антитезы» русской литературы, особое место занимают рассуждения Айхенвальда о творчестве Лермонтова.

Центральная оппозиция русской литературы — это «тоска по родине и тоска по чужбине <...> оседлость и скитальчество, патриотизм и космополитизм...» (Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 28). Лермонтов, как и другие названные Айхенвальдом писатели, воплотил в своем творчестве борьбу этих двух начал: «Парус одинокий лермонтовской поэзии — что “ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном”? И в неодолимой тоске своих противоположных порываний не мечется ли он между родиной и чужбиной, между простой стихией Пушкина и изысканностью Байрона и всяческого Кавказа, между Богом и Демоном?» (С. 30). Общая для всей русской литературы антитеза природы и культуры реализована в стихотворениях Лермонтова «Три пальмы» и «Дума», а также в образах Печорина и Бэлы (С. 33), антитеза города и деревни — в стихотворениях «Когда волнуется желтеющая нива...» и «Родина» (С. 36). Одна из выделенных Айхенвальдом оппозиций русской литературы — оппозиция хищного и смиренного — подробно рассматривается критиком только на материале романа Лермонтова «Герой нашего времени» (С. 39). Здесь трактовка образа Печорина несколько отличается от той, что выразилась в «Заметке о “Герое нашего времени”», впервые опубликованной в 4-м изд. «Силуэтов...» (С. 101–108). Если в «Заметке...» образ Печорина назван «неясным», «неотчетливым», лишенным единства, и в сравнении с ним «Евгений Онегин представляет, несомненно, большую законченность и силу», то в «Схеме» Печорин — наиболее яркое выражение «хищного» начала в русской литературе.

К творчеству Лермонтова Айхенвальд обращался также в статьях «Кн. Александр Иванович Одоевский» (История русской литературы XIX в. / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1908. Т. 1. С. 163–169) и «Памяти Лермонтова» (Речь. 1914. 2 окт. № 265. С. 2).

¹ Из «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева (Л. в восп. С. 296).

² Из стихотворения «Листок» (1841).

³ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).

⁴ Из стихотворения А. С. Пушкина «Демон» (1823).

⁵ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

⁶ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

⁷ Из стихотворения «Ребенку» (1840).

⁸ Из стихотворения «Элегия» («Дробись, дробись, волна ночная...») (1830).

⁹ См. статью Н. В. Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (см. наст. издание).

¹⁰ Из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832).

¹¹ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).

¹² Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

¹³ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).

- ¹⁴ Неточная цитата из поэмы «Сашка» (1835–1836?).
- ¹⁵ Неточная цитата из стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832).
- ¹⁶ Из стихотворения «Ребенка милого рожденье...» (1839).
- ¹⁷ Контаминация неточных цитат из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?) и «Тебе, Кавказ, суровый царь земли...» (I) (1838?).
- ¹⁸ Из поэмы «Литвинка» (1832).
- ¹⁹ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?).
- ²⁰ Из стихотворения «Дума» (1838).
- ²¹ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1835–1836?).
- ²² Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).
- ²³ Из поэмы «Демон».
- ²⁴ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).
- ²⁵ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838?).
- ²⁶ Из стихотворения «Звуки» (1830–1831).
- ²⁷ Из стихотворения «Ангел» (1831).
- ²⁸ Из стихотворения «<А. Г. Хомутовой>» (1838?).
- ²⁹ Из стихотворения «К*» («Прости! — мы не встретимся боле...») (1832).
- ³⁰ Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1839).
- ³¹ Из поэмы «Литвинка» (1832).
- ³² Из стихотворения «Ангел» (1831).
- ³³ Из стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).
- ³⁴ Из стихотворения «Стансы» («Я не крушуся о былом...») (1830).
- ³⁵ Из стихотворения «К ***» («Мы снова встретились с тобой...») (1829).
- ³⁶ Из стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).
- ³⁷ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ³⁸ Парафраза из стихотворения «Чаша жизни» (1831).
- ³⁹ Из стихотворения «Раскаянье» (1830 или 1831).
- ⁴⁰ Из поэмы «Ангел смерти» (1831).
- ⁴¹ Из стихотворения «Св. Елена» (1831).
- ⁴² Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ⁴³ Из поэмы «Хаджи Абрек» (1833).
- ⁴⁴ Из поэмы «Демон».
- ⁴⁵ Из поэмы «Моряк» (1832).
- ⁴⁶ Неточная цитата из стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») (1830). У Лермонтова: «Мы сгинем...».
- ⁴⁷ Из стихотворения «И скучно и грустно» (1840).
- ⁴⁸ Из стихотворения «Дума» (1838).
- ⁴⁹ Первая строка стихотворения без названия (1832).
- ⁵⁰ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).
- ⁵¹ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).
- ⁵² Из стихотворения «Воздушный корабль» (1840).

- ⁵³ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).
- ⁵⁴ Из поэмы «Демон».
- ⁵⁵ Парафраза из стихотворения «Договор» (1841?).
- ⁵⁶ Неточная цитата из стихотворения «Стансы» («Я не крушуся о былом...») (1830). У Лермонтова: «не прощусь».
- ⁵⁷ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).
- ⁵⁸ Из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825).
- ⁵⁹ Парафраза из стихотворения «Дума» (1838).
- ⁶⁰ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).
- ⁶¹ Из поэмы «Демон».
- ⁶² Из повести «Княжна Мери».
- ⁶³ Из поэмы «Литвинка» (1832).
- ⁶⁴ Из поэмы «Демон».
- ⁶⁵ Из поэмы «Литвинка» (1832).
- ⁶⁶ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ⁶⁷ Неточная цитата из поэмы «Демон». У Лермонтова: «невыносимого мученья».
- ⁶⁸ Из стихотворения «Звуки и взор» (1830–1831).
- ⁶⁹ Из стихотворения «К*» («Прости! — мы не встретимся боле...») (1832).
- ⁷⁰ Из поэмы «Азраил» (1831).
- ⁷¹ Неточная цитата из поэмы «Мцыри» (1839). У Лермонтова: «Той дружбы краткой, но живой...».
- ⁷² Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ⁷³ Из поэмы «Мцыри» (1839).
- ⁷⁴ Из стихотворения «Тамара» (1841).
- ⁷⁵ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».
- ⁷⁶ Из стихотворения «Тебе, Кавказ, суровый царь земли...» (I) (1838?).
- ⁷⁷ Из поэмы «Демон».
- ⁷⁸ Из стихотворения «Пленный рыцарь» (1840?).
- ⁷⁹ Из стихотворения «Опасение» (1830).
- ⁸⁰ Из стихотворения «Вид гор из степей Козлова» (1838).
- ⁸¹ Из поэмы «Ангел смерти» (1831).
- ⁸² Из поэмы «Каллы» (1830–1831).
- ⁸³ Из чернового автографа стихотворения «Смерть поэта» (1837).
- ⁸⁴ Из стихотворения «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») (1838).
- ⁸⁵ Из поэмы «Боярин Орша» (1836–1837).
- ⁸⁶ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ⁸⁷ Неточная цитата из поэмы «Мцыри» (1839).
- ⁸⁸ Из стихотворения «Любовь мертвеца» (1841).
- ⁸⁹ Из стихотворения «Послушай, быть может, когда мы покинем...» (1832).
- ⁹⁰ Из стихотворения «Сонет» (1832).
- ⁹¹ Из поэмы «Тамбовская казначейша» (1838?).

- ⁹² Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ⁹³ Из повести «Княжна Мери».
- ⁹⁴ Из повести «Фаталист».
- ⁹⁵ Из повести «Княжна Мери».
- ⁹⁶ Из повести «Княжна Мери».
- ⁹⁷ Из повести «Княжна Мери».
- ⁹⁸ Из отрывка <«Я хочу рассказать вам...»>.
- ⁹⁹ Из стихотворения «Валерик» (1840).
- ¹⁰⁰ Из поэмы «Хаджи Абрек» (1833).
- ¹⁰¹ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».
- ¹⁰² Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».
- ¹⁰³ Из поэмы «Демон».
- ¹⁰⁴ Из поэмы «Демон».
- ¹⁰⁵ Из поэмы «Хаджи Абрек» (1833).
- ¹⁰⁶ Из поэмы «Хаджи Абрек» (1833).
- ¹⁰⁷ Из стихотворения «Оправдание» (1841).
- ¹⁰⁸ Парафраза из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».
- ¹⁰⁹ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).
- ¹¹⁰ Из стихотворения «Кинжал» (1838).
- ¹¹¹ Из поэмы «Ангел смерти» (1831).
- ¹¹² Из стихотворения «Стансы» («Я не крушуся о былом...») (1830).
- ¹¹³ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).
- ¹¹⁴ Из поэмы «Демон».
- ¹¹⁵ Из поэмы «Демон».
- ¹¹⁶ Неточная цитата из поэмы «Демон».
- ¹¹⁷ Неточная цитата из поэмы «Демон».
- ¹¹⁸ Из повести «Тамань».
- ¹¹⁹ Из стихотворения «Пленный рыцарь» (1840?).
- ¹²⁰ Из стихотворения «Крест на скале» (1830?).
- ¹²¹ Из стихотворения «Ребенку» (1840).
- ¹²² Из поэмы «Демон».
- ¹²³ Неточная цитата из поэмы «Измаил-Бей» (1832). У Лермонтова: «Судиться стал бы он с Творцом...».
- ¹²⁴ Неточная цитата из поэмы «Сашка» (1835–1836?).
- ¹²⁵ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).
- ¹²⁶ Из стихотворения «Спеша на север издалёка...» (1837).
- ¹²⁷ Из поэмы «Ангел смерти» (1831).
- ¹²⁸ Из стихотворения «Валерик» (1840).
- ¹²⁹ Из стихотворения «Валерик» (1840).
- ¹³⁰ Неточная цитата из романа «Герой нашего времени» (из повести «Княжна Мери»).
- ¹³¹ Парафраза стихотворения «Казачья колыбельная песня» (1838).

¹³² Из стихотворения «Бой» (1832).

¹³³ Из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840).

¹³⁴ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

¹³⁵ Из стихотворения «Она пот — и звуки тают...» (1838?).

¹³⁶ См. наст. издание.

¹³⁷ *Шопенгауэр Артур* (1788–1860) — немецкий философ-иррационалист. Полное собрание сочинений Шопенгауэра Айхенвальд перевел на русский язык (1900–1910). В предисловии к первому изданию книги «Мир как воля и представление» Шопенгауэр писал: «Система мыслей должна постоянно иметь связь архитектурно-тоническую, т. е. такую, где одна часть всегда поддерживает другую, но не поддерживается ею, где краеугольный камень поддерживает, наконец, все части, сам не поддерживаемый ими, и где вершина поддерживается сама, не поддерживая ничего» (*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. Ю. И. Айхенвальда. Т. 1. М., 1900).

¹³⁸ Из стихотворения А. С. Пушкина «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») (1830).

¹³⁹ Имеется в виду стихотворение Пушкина «Поэт и толпа» (1828), которое Д. И. Писарев цитирует в статье «Пушкин и Белинский» (1865). Стихотворение впервые напечатано Пушкиным под заглавием «Чернь» (в «Московском вестнике» в 1829 г.).

¹⁴⁰ Из стихотворения Пушкина «Туча» (1835).

¹⁴¹ Из стихотворения «Как небеса твой взор блистает...» (1838?).

¹⁴² В трагедии Гете Фауст так переводит начало первого стиха из Евангелия от Иоанна «В начале было Слово» (ч. 1, сцена 3).

¹⁴³ Из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837).

¹⁴⁴ Герой романа Л. Н. Толстого «Война и мир».

¹⁴⁵ Из речи Достоевского о Пушкине (1880).

¹⁴⁶ *Скиталец* — псевдоним *Степана Гавриловича Петрова* (1869–1941), поэта и прозаика, в произведениях которого выражен протест против социальной несправедливости.

¹⁴⁷ *Тан* — псевдоним *Владимира Германовича Богораза* (1865–1936) — этнографа, писателя, революционера.

¹⁴⁸ Из стихотворения Тана (В. Г. Богораза) «Пора!» (1905).

¹⁴⁹ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».

¹⁵⁰ Неточная цитата из стихотворения «Дума» (1838). У Лермонтова «тощий плод». «Ранний плод» — в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837?).

¹⁵¹ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

¹⁵² Название статьи Д. И. Писарева 1865 г., в которой были выражены нигилистические представления об искусстве как отражении фактов действительности и об отсутствии в оценке произведений искусства каких-либо иных критериев, кроме верности/ошибочности изображения в них социальных проблем.

¹⁵³ См. коммент. 141 к статье Мережковского.

¹⁵⁴ Из II тома «Мертвых душ» (гл. IV).

IV ЛЕРМОНТОВ И ЛЕРМОНТОВЕДЫ

Н. А. Котляревский

Значение Лермонтова в истории русской жизни и литературы
<Фрагменты>

Впервые: *Котляревский Н. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки. СПб., 1891 (приводимые фрагменты — из главы «XI. Значение Лермонтова в истории русской жизни и литературы» — С. 215–221, 223–226, 236–240, 243–244, 249–258, 261, 264–269). Печатается по этому изданию.

Котляревский Нестор Александрович (1863–1925) — литературовед, критик, публицист. Для критических работ Котляревского характерно сочетание методов культурно-исторической школы с психологическим обоснованием явлений литературы. Как и других представителей культурно-исторической школы, Котляревского критиковали за невнимание к художественным особенностям литературных произведений (*Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 468). Этот недостаток присутствовал и в книге Котляревского о Лермонтове, опубликованной в год 50-летия с момента кончины Лермонтова. Первое издание книги вызвало, наряду с положительными (Русская мысль. 1891. № 10. Отд. 2. С. 435–436), и несколько отрицательных отзывов. Рецензент «Русских ведомостей», отметив многочисленные неточности, ошибки и противоречия автора, сделал вывод о том, что Лермонтов остался Котляревским не понят (*Веденев В.* Новая оценка Лермонтова // Русские ведомости. 1892. 8 февр., № 38. С. 2–3). Н. В. Водовозов отметил, что «нечто новое автор имел сказать только о Лермонтове вообще, а в критике отдельных произведений он не проявил никакой самостоятельности. Это ему не мешало, однако, и старые мысли высказывать от своего лица, игнорируя всю предшествующую литературу вопроса» (Русская старина. 1892. № 2. С. 540). В. Д. Спасович «большим пробелом в книге г. Котляревского» назвал «отсутствие художественного анализа», поскольку автор «почти на трехстах страницах занят восстановлением одного только нравственного облика поэта» и оценивает поэзию Лермонтова «социологически» (*Спасович В. Д.* Лермонтов в книге Н. Котляревского // ВЕ. 1891. № 12. С. 604–605, 607). По мнению Спасовича, само приложение к литературе критерия «общественности», понимаемой как «гуманность», вызывает недоумение, Котляревский прилагает его к поэту, «наименее подходящему к типу гуманиста», пытается превратить в «гуманиста» и «прогрессиста» поэта, который был «мизантроп», «гордец, насмешник и глубокий эгоист» (С. 610–611). Необоснованным выглядит и вывод автора о том, что в конце жизни поэт направлялся к примирению с жизнью: «Титан так и остался

до конца титаном, не мирящимся с жизнью», «непреклонно гордым, вечно мятежным, презирающим людей и злословящим судьбу» (С. 631).

Во второе издание книги Котляревский внес изменения, смягчил наиболее резкие утверждения и отказался от оценки поэзии Лермонтова с точки зрения «общественности». Творческий путь Лермонтова рассматривается автором как история его нравственных поисков. В каждом произведении Лермонтова можно выделить нравственную идею, в поэме «Демон», например, «она заключена в одном простом, но вместе с тем очень трудном вопросе: может ли человек примириться с полным одиночеством и не искать встречи с другими, даже если признать, что в нем погибли все добрые чувства, что он силен настолько, чтобы ни в ком не нуждаться и пресыщен и разочарован до полного индифферентизма?» (С. 82–83). По мысли Котляревского, вся энергия Лермонтова уходила на разрешение таких вопросов: «Со всех сторон обступали его грозные нравственные вопросы и вся сила его духа уходила на постановку их без всякого исчерпывающего решения» (С. 202), «ни один вопрос, ни житейский, ни отвлеченный не получил положительного и определенного решения» (С. 201). Это было причиной разочарования и грусти Лермонтова (С. 12). В отдельных произведениях поэта заметно проявление «мирных чувств», «смирения» («Мцыри», «Песня про купца Калашникова»), но автор, соглашаясь с критиками первого издания, признает, что Лермонтов в произведениях последних лет «отдавался всем настроениям», «и всякая попытка вычитать из них какое-нибудь связное и цельное мировоззрение была бы насилием над истиной» (С. 210). Отзыв А. Блока о втором издании книги Котляревского опубликован в настоящем издании.

¹ Имеется в виду следующее сравнение, сделанное Белинским: «Нет двух поэтов столь существенно различных, как Пушкин и Лермонтов. Пушкин — поэт внутреннего чувства души; Лермонтов — поэт беспощадной мысли-истины» (*Белинский*. Т. 7. С. 36).

² В. Г. Белинский в статье «Сочинения Александра Пушкина» (1843) писал: «Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить свою поэзию несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина» (*Белинский*. Т. 7. С. 105).

³ В статье 1845 г. «Грамматические разыскания В. А. Васильева» Белинский писал: «...благодаря Лермонтову, русский язык далеко продвинулся вперед после Пушкина, и таким образом он не перестанет продвигаться вперед до тех пор, пока не перестанут на Руси появляться великие писатели» (*Белинский*. Т. 9. С. 223). В статье «Стихотворения М. Лермонтова» также выражена мысль о «движении вперед»: «Лермонтов поэт совсем другой эпохи и его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества» (см. наст. издание).

⁴ Критика произведений А. А. Марлинского содержится в статьях «Литературные мечтания» (1834) и «Полное собрание сочинений А. Марлинского» (1840), критика драматических произведений Н. А. Полевого — в аттальных рецензиях В. Г. Белинского 1830-х гг.

⁵ *Подолинский Андрей Иванович* (1806–1886) — русский поэт. Его поэмы «Див и Пери» (1827), «Ниций» (1830) обнаруживают сходство с поэмами Лермонтова «Демон», «Мцыри» (1839), «Исповедь» (1829–1830). О восприятии Лермонтовым традиции русской байронической поэмы и творчества Подолинского см.: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924. С. 84, 88–93.

⁶ Повесть Н. В. Станкевича при первой публикации (Телескоп. 1834. Ч. 21. С. 290–316) имела заголовок «Несколько мгновений из жизни графа Г***», однако в оглавлении журнала заголовок был изменен: «Несколько мгновений из жизни графа Z***», второй вариант названия стал общепринятым в XIX в.

П. Н. Сакулин

Земля и небо в поэзии Лермонтова

Впервые: Венок М. Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 1–55. Печатается по этому изданию.

Сакулин Павел Никитич (1868–1930) — литературовед, историк русской литературы XIX в.; сочетал в своих трудах методы психологической и социологической школы. Самой известной его работой стала монография «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский» (1913), по сей день остающаяся одним из самых солидных исследований в области русского романтизма.

Статья «Земля и небо в поэзии Лермонтова» не вполне типична для исследовательской практики Сакулина, так как литературоведческий анализ сочетается в данном случае с идеями, идущими из предсимволистской и символистской критики. Прежде всего это относится к статьям Андреевского и Мережковского, в которых уже была намечена тема Лермонтова-звездопоклонника (см. выше). Ср., однако, суждения К. Д. Бальмонта, несомненно известные Сакулину: «...если Лермонтов поистине земная душа, эта звезда — романтическая прежде всего, она не отображение мистерий Природы, а земная тоска сильной личности, которой тяжело быть с слабыми, ничтожными людьми» (*Бальмонт К.Д.* Горные вершины: Сб. статей. М., 1904. Кн. 1. С. 71). Работа Сакулина была одной из самых ярких в составе юбилейного сборника «Венок М. Ю. Лермонтову», в который вошли также статьи Н. Л. Бродского, В. М. Фишера, С. В. Шувалова и других известных исследователей. Сборник был сразу же отмечен рецензентами и по праву отнесен к самым серьезным публикациям о Лермонтове 1914 г. (см. рецензии: *Замотин И.* // ИВ. 1915. № 3. С. 985–987; *Батюшков Ф.* // Голос минувшего. 1915. № 2. С. 278–284; *Чешихин-Ветринский В. Е.* // ВЕ. 1915. № 2. С. 387–388; *Козмин Н.* // ЖМНП. 1915. № 4. Отд. 3. С. 245–247).

Кроме статьи, помещаемой в настоящей антологии, Сакулину принадлежит исследование о происхождении прозвища Лермонтова (*Сакулин П.Н.* Лермонтов — «Маешка» // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1910. Т. 15. Кн. 2. С. 62–70) и еще одна статья, написанная в год 100-летнего юбилея поэта (*Сакулин П.Н.* Поэт молодой России // Русские ведомости. 1914. 2 окт., № 266. С. 2).

¹ Из статьи Белинского «Стихотворения М. Лермонтова» (см. наст. издание).

² См. наст. издание.

³ Павлов М. Г. (1793–1840) был инспектором и преподавателем физики в Благородном пансионе и ординарным профессором физики, минералогии и сельского хозяйства в Московском университете. Лекции Павлова, одного из последователей Ф. Шеллинга, имели большое значение для развития философских интересов среди студентов. О Павлове Сакулин писал в своем исследовании «Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель» (Т. I. Ч. 1. М., 1913. С. 115–127).

⁴ Автобиографическая заметка без названия была впервые опубликована в «Сочинениях» Лермонтова, изданных под редакцией П. А. Ефремова (СПб., 1873. Т. 2. С. 497).

⁵ Цитата из книги литературного критика Н. И. Коробки «Личность в русском обществе и литературе» (СПб., 1903).

⁶ Цитата из статьи С. А. Андреевского «Лермонтов» (см. наст. издание).

⁷ В. Д. Спасович в статье «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» писал о Лермонтове: «...мы имеем перед собою систематического мечтателя, похожего на лунатика, ходящего по улицам с открытыми, но не зрящими глазами. Этот мечтатель относится с полнейшим равнодушием к окружающим его людям и предметам и устраивает для себя мысленно иной мир, убранный во все то, что только автор отметил в природе как наиболее подходящее к состояниям его души, и населенный не настоящими людьми, в которых добро и зло смешаны, а существами воображаемыми, либо вполне ангельскими, либо вполне демоническими. <...> От этого обычного у Лермонтова поэтического его лунатизма происходило и пренебрежение к людям, похожее на байроновское, но в сущности запечатленное несколько иным характером. Люди ему противны не потому, что далеки от идеала человечества <...>. Люди досаждают Лермонтову просто потому, что они — призраки <...>. Эти призраки, говорит поэт, “спугивают мечту мою — на праздник незванную гостью”» (Спасович В. Д. Сочинения. Т. 2: Литературные очерки и портреты. СПб., 1889. С. 402–403).

⁸ Из статьи Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. издание).

⁹ Цитата из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

¹⁰ *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: в 5 т. / Под ред. и с примеч. проф. Д. И. Абрамовича. СПб.: Изд. Академии наук, 1910–1913 (серия «Академическая библиотека писателей»).

¹¹ В современных изданиях принято другое обозначение редакций «Демона». «Первый очерк» собрания сочинений 1910–1913 гг. соответствует 2-й редакции (1830), «второй очерк» — 3-й редакции (1831) и т. д. Редакция, фрагмент которой цитируется здесь, ныне считается 4-й (1831). Она представляет собой семь начальных строф поэмы о Демоне, написанных, в отличие от других редакций, пятистопным, а не четырехстопным ямбом.

¹² Герой драматической поэмы Г. Ибсена (1828–1906) «Бранд» (1865).

¹³ Цитата из стихотворения Баратынского «На смерть Гете» (1832).

¹⁴ Неточно цитируется заметка Лермонтова 1832 г., намечающая новый сюжетный вариант «Демона». У Лермонтова слова «и проч<ее>», как прежде означали, что далее события должны были разворачиваться так же, как в предшествующей редакции поэмы.

¹⁵ Из поэмы «Ангел смерти» (1831).

¹⁶ Об увлечении «сен-симонизмом» и идеями «реабилитации плоти» А. И. Герцен писал в «Былом и думах» (ч. 1, гл. 7).

¹⁷ «Теон и Эсхин» (1814) — стихотворение Жуковского.

¹⁸ Выражение использовано Лермонтовым в автобиографической заметке 1830 г.: «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче»

¹⁹ Из стихотворения «Н. Ф. И<вано>вой» (1830).

²⁰ Из VI редакции «Демона» (1838).

²¹ Из стихотворения «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...») (1830–1831).

²² Из стихотворения «<Из альбома С. Н. Карамзиной>» (1841?).

²³ Из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837).

²⁴ В сохранившемся автографе стихотворения «Родина» (1841) имеет название «Отчизна» (ИРЛИ, оп. 1, № 15 (тетрадь XV), л. 14).

²⁵ Из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866).

²⁶ Герой одноименной поэмы Жуковского (1814). *Аббадона* — ангел бездны, демон смерти и разрушения (Притч 15, 11; 27, 20; Иов 26, 6; 28, 22).

²⁷ Пьеса Л. Н. Андреева «К звездам» (1905).

²⁸ Название стихотворения и сборника стихов (1903) К. Д. Бальмонта.

²⁹ Сборник стихов И. В. Северянина (1914).

³⁰ Из статьи Белинского «Стихотворения М. Лермонтова» (см. наст. издание).

С. Н. Дурылин

Судьба Лермонтова

Впервые: Русская мысль. М.; Пг., 1914. Кн. 10. С. 1–30. Печатается по этому изданию.

Дурылин Сергей Николаевич (1886–1954) — литературовед, поэт, философ и богослов, автор работ по истории русского театра, истории живописи, а также исследований по русской литературе. Участник, а с 1912 г. — секретарь Московского религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева. Помимо публикуемой в настоящей антологии, творчеству Лермонтова посвящено несколько дореволюционных статей Дурылина: М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов. Лирические стихотворения / Ред. и прим. С. Н. Дурылина. М., 1914. С. 5–24; Лермонтов и его «Демон» // М. Ю. Лермонтов. Поэмы / Ред. и прим. С. Н. Дурылина. М., 1914. С. 183–184; Россия и Лермонтов. (К изучению религиозных истоков русской поэзии) // Христианская мысль. 1916. Кн. 2 (Февраль). С. 137–150; Кн. 3 (Март). С. 114–128; Академический Лермонтов и лермонтовская поэти-

ка // Труды и дни. 1916. № 8. С. 98–134. В последней из этих работ проведено исследование стиха Лермонтова с точки зрения теории А. Белого. Тяготеев к философии и эстетике символизма и будучи последователем Вл. Соловьева, Дурылин видел в Лермонтове тонкого мистика, предвосхитившего мотивы творчества Вл. Соловьева. Об иных попытках анализа творчества Лермонтова Дурылин отзывался негативно. Так, о вышедшем в 1914 г. сборнике «Венок Лермонтову» Дурылин заметил в записной книжке: «Читаю сборник “Венок Лермонтову”. Все о том же, все о том, кому он подражал, у кого заимствовал, и о байронизме и мировой скорби, положенных ему по штату: всех авторов интересует то, в чем Лермонтов — не Лермонтов. И целый том в 300 стр. с лишком ни на йоту не объяснил то, что одно стоило бы объяснить: чудо творчества — как же, как же это могло случиться, что *мальчик*, писавший плохие стихи, как почти все русские мальчишки известного круга, образования и развития писали их в 20-х гг., вдруг сел да и написал “Ангела” — где прорвался к Платону, к его Элладу Мысли, к Дантовой силе и нежности...» (Дурылин С.Н. В своем углу. М., 2006. С. 405). «О Лермонтове самое умное и самое верное — во всяком случае, самое замечательное — сказали те, кто не получали чинов и наград по печальному ведомству истории литературы: В. Розанов, Ключевский, К. Леонтьев, Вл. Соловьев. А прочтя, напр., академика Н. Котляревского, сам Лермонтов сказал бы, вероятно, что у них в Чембаре учитель уездного училища пишет не хуже...» (Там же. С. 423). В последнем замечании — аллюзия на упоминаемый в публикуемой статье отзыв Белинского о Лермонтове.

Статья «Судьба Лермонтова» оказалась близка тому, что П. А. Флоренский писал о «голубом окружении св. Софии». В письме к П. А. Флоренскому 3 января 1914 г. Дурылин, получив книгу Флоренского «Столп и утверждение истины», ответил: «...хочу только сказать Вам о том *счастье*, которое Вы мне доставили Вашей книгой и особенно главою о св. Софии и приложением к ней о голубом окружении. Три с половиною года тому назад я начал маленькую работу о Лермонтове, который был для меня певцом голубого, вечной голубой купины неба, неопалимой и жизнедательной; я читал и изучал Л<ермонто>ва с какою-то двигавшею меня отзываемостью на все, что в нем восходит к голубому; работа была кончена, но я не понимал еще, к *чему* она меня привела. В минувшем году вновь обратившись к работе, вновь религиозно отзываясь на Лермонтова, я пришел к тому, что голубое сияние, “очи, полные лазурного огня”, которые смотрели на поэта и к которым он шел вопреки всей лжи и темноты своего тамбовского сверхчеловечества и армейского Богоборчества, есть очи Той, Которую именуем св. Софией. Кто видит голубое сияние *так*, как видел его Л<ермонто>в, тот должен увидеть и Ту, от Которой это сияние» (см.: С. Н. Дурылин и его время: [сборник статей]. М., 2010. С. 199–200).

Работы Дурылина о Лермонтове, написанные в советские время («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова», 1940; «На путях к реализму», 1941 и др.) связаны с темой развития реализма в русской литературе.

¹ *Рачинский Григорий Алексеевич* (1859–1939) — переводчик, философ, религиозный публицист, постоянный председатель Московского Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, редактор и переводчик

Собрания сочинений Ф. Ницше, редактор 3 последних томов Собрания сочинений В. С. Соловьева.

² Из стихотворения Е. А. Баратынского «Когда твой голос, о Поэт...» (1843?). По свидетельству М. Лонгинова, это стихотворение было написано Баратынским в 1841 г. на смерть Лермонтова (Русский архив. 1864. Вып. 1. С. 115).

³ См. статью Н. В. Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (см. наст. издание).

⁴ Из письма П. А. Плетнева к Д. И. Коптеву 15 июля 1845 г. (Русский архив. 1877. Кн. 3. № 12. С. 365).

⁵ Из письма Е. А. Баратынского к А. Л. Баратынской 4 февраля 1840 г. (*Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 303).

⁶ Чембар — город в Пензенской губернии. В. Г. Белинский провел свое детство в Чембаре, а Лермонтов — в усадьбе своей бабушки, в Тарханах, недалеко от Чембара.

⁷ *Сатин Николай Михайлович* (1814–1873) — поэт и переводчик, учился одновременно с Лермонтовым в Московском университетском пансионе.

⁸ Рассказ о встрече Белинского с Лермонтовым приведен в воспоминаниях Н. М. Сатина (Л. в восп. С. 251).

⁹ Князь *Александр Иванович Барятинский* (1815–1879) — военный и государственный деятель, генерал-фельдмаршал, с 1856 г. — наместник на Кавказе и главнокомандующий Отдельного Кавказского корпуса. В 1859 г. захватом в плен Шамиля завершил покорение Кавказа. В 1832 г. учился вместе с Лермонтовым в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

¹⁰ Об этом вспоминал П. А. Висковатый (*Висковатый*. С. 186).

¹¹ См.: Л. в восп. С. 393.

¹² См.: Л. в восп. С. 296.

¹³ Аксаков И. С. Ф. И. Тютчев, М., 1874. С. 137.

¹⁴ Из романа «Бесы» (1871–1872) (ч. 1, глава 5). См. коммент. 19 к статье Мережковского.

¹⁵ Из статьи «Лермонтов» (см. наст. издание).

¹⁶ Имеется в виду статья «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. издание).

¹⁷ Неточная цитата из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837).

¹⁸ Из предисловия к книге Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки» (СПб., 1891).

¹⁹ *Никитенко Александр Васильевич* (1804–1877) — историк русской литературы, цензор, действительный член Академии наук. «Дневник» А. В. Никитенко, опубликованный после смерти автора (СПб., 1893), — важный документ по истории русской общественной мысли и литературы 1820–1870-х гг.

²⁰ *Станкевич Николай Владимирович* (1813–1840) — писатель, поэт, публицист, мыслитель, организатор и глава литературно-философского

кружка («кружка Станкевича»), участниками которого были (в разные годы) В. Г. Белинский, К. С. Аксаков, М. А. Бакунин, В. П. Боткин, Т. Н. Грановский и др. Впервые часть писем Станкевича была опубликована П. В. Анненковым (Библиотека для чтения. 1858. № 3). В 1914 г., к 100-летию Станкевича, были опубликованы все найденные к этому времени письма мыслителя в их полной авторской редакции. В письмах Станкевича отразились общественные, эстетические и нравственные искания молодого поколения 1830-х гг.

²¹ *Пассек Татьяна Петровна* (1810–1889) — писательница, мемуарист. Воспоминания Пассек (Русская старина. 1872, 1873 и 1876 гг.) — важный источник по истории общественной жизни 1820–1840-х гг.

²² Из книги Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки» (СПб., 1891. С. 5).

²³ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

²⁴ Имеется в виду статья В. Д. Спасовича «Байронизм у Пушкина и Лермонтова. [Ч. 2]» (Вестник Европы. 1888. № 4), в которой утверждалось определяющее влияние Байрона на становление Лермонтова-поэта.

²⁵ *Спасович В. Д.* Сочинения. Т. 2: Литературные очерки и портреты. СПб., 1889. С. 379.

²⁶ В статье «Лермонтов» (см. наст. издание).

²⁷ Из повести «Княжна Мери».

²⁸ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».

²⁹ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».

³⁰ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1835–1836?).

³¹ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

³² Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1835–1836?).

³³ «Рай» — заключительная часть поэмы Данте «Божественная комедия» (1307–1321).

³⁴ Имеется в виду заключительная часть трагедии И. В. Гете «Фауст» (1774–1831).

³⁵ Из «Четырех писем с Афона» К. Н. Леонтьева (Богословский вестник. 1912. № 10, 12).

³⁶ Из статьи «Грусть» (см. наст. издание).

³⁷ Из стихотворения «1831-го, января».

³⁸ Из стихотворения «Ангел» (1831).

³⁹ Из III и IV редакций «Демона» (1831).

⁴⁰ Из IV редакции «Демона» (1831).

⁴¹ М. А. Врубель (1856–1910) создал, помимо 11 иллюстраций к поэме «Демон», помещенных во 2 томе юбилейного Собрания сочинений Лермонтова 1889 г., множество рисунков, эскизов и три большие картины, связанные с этим образом: «Демон сидящий» (1890), «Демон летящий» (1899–1900) и «Демон поверженный» (1901–1902). Законченной была только первая картина. Картина «Демон поверженный» была представлена на 4-й выставке «Мира искусства», художник продолжал вносить изменения на завершеном

полотне, когда картина уже была выставлена в галерее. Врубелю принадлежат также скульптурные образы Демона: полихромная скульптура «Голова Демона» (1894), декоративный барельеф «Голова Демона» (1890-е гг.). С. Н. Дурылину принадлежит отдельная статья о работе Врубеля над образами Лермонтова (*Дурылин С. Н. Врубель и Лермонтов // ЛН. Т. 45–46. Кн. 2. М., 1948. С. 541–622*).

⁴² Из стихотворения «Мой демон» (1830–1831).

⁴³ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

⁴⁴ Неточная цитата из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

⁴⁵ См. статью Вл. С. Соловьева «Лермонтов (см. наст. издание).

⁴⁶ Неточная цитата из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».

⁴⁷ Слова Ивана Карамазова о черте (из кн. 11, гл. X романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»).

⁴⁸ Маёшка — прозвище Лермонтова, полученное им в юнкерской школе. См. коммент. 9 к статье Михайловского.

⁴⁹ Псевдоним, которым были подписаны юнкерские поэмы Лермонтова в рукописном журнале «Школьная заря».

⁵⁰ Так однажды назвал себя Лермонтов. См. коммент. 23 к статье Михайловского.

⁵¹ Из стихотворения «Я не для ангелов и рай...» (1831).

⁵² Неточные цитаты из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

⁵³ Из книги Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки» (СПб., 1891. С. 66–67, 72).

⁵⁴ Из статьи В. В. Розанова «“Демон” Лермонтова и его древние родичи» (*Русский вестник. 1902. № 9, сентябрь. С. 54*).

⁵⁵ Из V редакции «Демона» (1833–1834).

⁵⁶ Из стихотворения «<Из альбома С. Н. Карамзиной>» (1841?)

⁵⁷ Из II, III и V редакций «Демона».

⁵⁸ Из V редакции «Демона» (1833–1834).

⁵⁹ Фрагмент сохранен и в последней редакции «Демона» (1839).

⁶⁰ Неточная цитата из V редакции «Демона» (1833–1834).

⁶¹ Из письма Е. П. Растопчиной к А. Дюма (1859). Полный перевод письма был впервые опубликован в «Русской старине» (1882. № 9. С. 610–620). См.: Л. в восп. С. 359.

⁶² Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

⁶³ В книге мемуаров «Поэзия и правда» (1810–1831 гг.), Гете рассказал, что написал роман «Страдания юного Вертера», чтобы освободиться от мыслей о самоубийстве.

⁶⁴ Из статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья 1. Пушкин. — Грибоедов. — Гоголь. — Лермонтов» (1859).

⁶⁵ Из стихотворения «<Из альбома С. Н. Карамзиной>» (1841?)

⁶⁶ Неточная цитата из Библии: «Семя Жены сотрет главу змия» (Быт. 3: 15).

⁶⁷ Выражение восходит к Евангелию (Рим 8: 22).

⁶⁸ Мистический хор, завершающий трагедию «Фауст», поет о вечной женственности, которая ведет человека к небесному бытию.

⁶⁹ Из стихотворения «Как дух отчаянья и зла...» (1831). Адресат стихотворения не установлен. О том, что стихотворение адресовано В. А. Лопухиной, писал П. А. Висковатый.

⁷⁰ Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837?).

⁷¹ Из стихотворения «Поцелуями прежде считал...» (1832).

⁷² Неточная цитата из первоначальной редакции стихотворения «Ангел», имевшей заглавие «Песнь ангела». У Лермонтова: «Душа поселилась в творенье земном...».

⁷³ Автобиографическая заметка 1830 г.

⁷⁴ Из стихотворения Н. Ф. И.<ванов>ой (1830).

⁷⁵ Из автобиографической заметки «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь».

⁷⁶ Из стихотворения «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

⁷⁷ В современных изданиях стихотворение датируется 1838 г.

⁷⁸ Из стихотворения «Как небеса твой взор блистает...» (1838?).

⁷⁹ Из стихотворения «<З. К. Мусиной-Пушкиной>» (1839).

⁸⁰ Из стихотворения «<М. А. Щербатовой>» (1840).

⁸¹ Из стихотворения «К портрету» (1840).

⁸² Неточная цитата из стихотворения «Слышу ли голос твой...» (1838). У Лермонтова: «Встречу ль глаза твои лазурно-глубокие...».

⁸³ Из стихотворения «Морская царевна» (1841).

⁸⁴ Из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840).

⁸⁵ Персонаж заключительной части «Фауста» Гете. *Доктор Марианус* (погруженный в молитвенное созерцание девы Марии) — почетный титул Франциска Ассизского и некоторых христианских мистиков. В. И. Иванов назвал так Вл. Соловьева в статье «Александр Блок. Стихи о Прекрасной Даме» (1905) (См.: *Блок А. Собрание сочинений*: В 12 т. Т 1. М., 1995. С. 331).

⁸⁶ Из поэмы «Три свидания» (1898).

⁸⁷ Из стихотворения «В рядах стояли безмолвной толпой...» (1833–1834).

⁸⁸ Из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839).

⁸⁹ Из II, III и V редакций «Демона».

⁹⁰ Из I, II, III и V редакций «Демона».

⁹¹ Персонажи комедии Гоголя «Ревизор» (1835) и поэмы «Мертвые души» (т. 1, гл. 9).

⁹² Из стихотворения «Дары Терека» (1839).

⁹³ Неточная цитата из стихотворения «Три пальмы» (1839). У Лермонтова: «Столбом уж крутился...».

⁹⁴ Из стихотворения «Вечер» (1830–1831).

⁹⁵ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).

⁹⁶ Из стихотворения «Монастырь на Казбеке» (1829).

⁹⁷ Из стихотворения «Quand je te vois sourire...» («Когда я вижу тебя улыбающейся...»). Дата и адресат не установлены.

⁹⁸ Из поэмы «Измаил-Бей» (1832).

⁹⁹ Родоначальник Лермонтовых в России — шотландец Георг Лермонт, перешедший на службу к московскому царю в 1613 г. Согласно одному из семейных преданий, предком Лермонтова был испанский герцог Лерма, который во время борьбы с маврами бежал из Испании в Шотландию. По шотландским преданиям, фамилия «Лермонт» восходит к жившему в XI в. полулегендарному поэту-прорицателю Томасу Лермонту, который в юности был унесен в страну фей и получил там дар пророка и певца. Шотландскому барду Лермонту посвящена баллада В. Скотта «Томас Рифмач» («Thomas the Rhymer»). Семейные предания о знатных и знаменитых предках отразились в творчестве Лермонтова. В 1832–1838 гг. Лермонтов подписывался под письмами и стихотворениями: «Лерма» (См.: *Мурьянов М. Ф.* Род Лермонтовых // ЛЭ. С. 467).

¹⁰⁰ Из поэмы «Медный всадник» (1833).

¹⁰¹ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

¹⁰² Из стихотворения «Тучи» (1840).

¹⁰³ Из тропаря Рождеству Христову.

¹⁰⁴ *Франциск Ассизский* (1182–1226) — католический святой, учредитель нищенствующего монашеского ордена францисканцев. Ему принадлежит «Песнь о Солнце» (1224 или 1225) — славословие Богу и его творениям, прежде всего брату Солнцу и сестре Луне.

¹⁰⁵ Из стихотворения Вл. Соловьева «Лишь забудешься днем иль пронешься в полночи...» (1898).

¹⁰⁶ Из поэмы Вл. Соловьева «Три свидания» (1898).

¹⁰⁷ Из поэмы «Три свидания» (1898).

¹⁰⁸ Из статьи «Вечно печальная дуэль» (см. наст. издание).

¹⁰⁹ Реминисценция из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

¹¹⁰ Из стихотворения Ф. И. Тютчева «День и ночь» (1839).

¹¹¹ Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

¹¹² Цитата из стихотворения В. Я. Брюсова «Noli me taniere, Maria» («Не прикасайся ко мне, Мария») (1906) и аллюзия на стихотворение Е. Баратынского «Разуверение» (1821).

¹¹³ Из поэмы «Моряк» (1832).

¹¹⁴ Из стихотворения «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» (1834).

¹¹⁵ Из стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

¹¹⁶ Из стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836).

¹¹⁷ Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» (1836).

¹¹⁸ Из поэмы «Сашка» (1835–1836?).

¹¹⁹ Из поэмы «Мцыри» (1839).

¹²⁰ Из рассуждения средневекового немецкого теолога и философа *Мейстера Экхарта* (ок. 1260 — ок. 1328) «Царство Божие близко» (*Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения. М., 1912; репринтное переиздание — М., 1991).

¹²¹ Из «Изречений» М. Экхарта (*Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения. М., 1912, репринтное переиздание — М., 1991. Изречение 14).

¹²² Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Песок сыпучий по колени...» (1830). Стихи Лермонтова и Тютчева, сходство которых было впервые отмечено Н. А. Некрасовым в 1850 г. (см.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1950. Т. 9. С. 207) представляют собой вариацию двух стихов из стихотворения И. В. Гете «Willkommen und Abschied» («Свидание и разлука»).

¹²³ Из поэмы «Мцыри» (1839).

¹²⁴ Цитата из стихотворения «Сосед» («Кто б ни был ты, печальный мой сосед...») (1840).

¹²⁵ Из стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (1839).

¹²⁶ Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1840).

¹²⁷ Из первой редакции (1839) стихотворения «Есть речи — значенье...».

¹²⁸ См.: Дуэль Лермонтова с Мартыновым: (По материалам следствия и военно-судного дела 1841 г.): [Сборник]. М., 1992. С. 33–35.

¹²⁹ Из книги Н. А. Котляревского «Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки» (СПб., 1891. С. 42).

¹³⁰ Из стихотворения Вл. Соловьева «Ex oriente lux» (1890).

¹³¹ Из книги Вл. С. Соловьева «История и будущее теократии» (1887) (*Соловьев В. С.* Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1914. Т. 4. С. 260–261).

Д. Н. Овсяннико-Куликовский

Из книги «М. Ю. Лермонтов»

Впервые: *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* М. Ю. Лермонтов: К столетию со дня рождения великого поэта. СПб., 1914 (приводимые фрагменты — С. 5–10, 72–87). Печатается по этому изданию.

Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1852–1920) — критик, публицист, лингвист, историк культуры, литературовед, основатель психологической школы в русском литературоведении. В качестве главного предмета изучения в его работах выступает внутренняя, психологическая сторона художественного творчества (душевная жизнь автора). Согласно теории Овсяннико-Куликовского, существуют два различных вида творчества: объективный (когда художник может сделать положительным героем своего психологического и идейного антипода) и субъективный (когда художник изображает прежде всего самого себя и свою среду). С ними связаны два типа искусства: образное (познавательное), представленное преимущественно прозой, и безобразное, ритмическое (непознавательное), связанное главным образом с лирикой. Лирическая эмоция порождается чередованием контрастирующих эмоций; играя ими, лирик освобождает себя и читателя от гнета чувств. Цель лирики — «создание не идей, а высшей гармонии духа» (*Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. 1910. Т. 2. Вып. 2. С. 182–226). В книге о Лермонтове критик исходит из того, что Лермонтов принадлежал к числу эгоцентрических натур, был моралистом, обличителем и проповедником, но одновременно меланхоликом и пессимистом. Большинство его произведений субъективны, в них он «воспроизвел себя самого или некоторые

существенные стороны своей натуры». Так, например, в раздвоенной личности Печорина «Лермонтов изобразил патологию собственной души». Но, поскольку «печоринское» («лермонтовское») часто встречалось в психологии людей 1830–1840-х гг., этот индивидуальный образ оказался типическим (С. 87). Субъективное творчество, по теории Овсянико-Куликовского, «развертывается в рамках психологических антитез, словесным выражением которых служат антитезы образов, представлений, идей, красок, звуков», именно эти антитезы поэт-лирик ощущает как «гармонический ритм» (С. 30). В произведениях Лермонтова он выделяет социальную антитезу («я» и «толпа») и две субъективные: во-первых, противопоставление душевных бурь и страстей — душевной тишине, внутреннему покою и согласию; во-вторых, противопоставление чувств, «выражаемых терминами: очарование-разочарование, кипучая игра душевных сил — и их увядание, расцвет души и ее преждевременная старость, жизнь и смерть» (С. 33–34). В творчестве Лермонтова Овсянико-Куликовский обнаруживал также «великие задатки творчества объективного» (образ Максима Максимыча, «Песня про купца Калашникова», «Тамбовская казначейша»).

Книга и лекции Овсянико-Куликовского о Лермонтове были встречены критикой с одобрением (см. рецензии: Лекция Д. Н. Овсянико-Куликовского // Речь. 1914. 2 окт., № 265. С. 3; Колтоновская Е. // Речь. 1914. 20 окт., № 283. С. 2). Некоторые рецензенты отмечали неправомочность предсказаний Овсянико-Куликовского о том, каким бы могло быть творчество Лермонтова в дальнейшем (ВЕ. 1914. № 10. С. 328–330).

¹ См. следующие работы Овсянико-Куликовского: Гоголь в его произведениях: К столетию рождения великого писателя. М., 1909; Л. Н. Толстой как художник. СПб., 1899; Л. Н. Толстой: К 80-летию великого писателя. Очерк его деятельности, характеристика его гения и призвания. СПб., 1908; Гений Гете // Овсянико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества. СПб., 1902. С. 179–205 (впервые опубли. в 1899 г.).

² Здесь и далее Овсянико-Куликовский, в соответствии с эдичионной практикой своего времени, обозначает «11 июня» запись, помещаемую в современных изданиях под датой «3 июня».

³ Приводимый Овсянико-Куликовским фрагмент статьи П. Ф. Вистенгофа «Из моих воспоминаний» (ИВ. 1884. № 5. С. 329–353; см.: Л. в восп. С. 138–139), был процитирован в «Материалах для биографии и литературной характеристики», включенных Д. И. Абрамовичем в 5-й том Полного собрания сочинений Лермонтова, которое вышло под его редакцией в серии «Академическая библиотека русских писателей» в 1910–1913 гг.

⁴ См. об этом во вступительной заметке к настоящему комментарию.

⁵ Цитируется фрагмент мемуаров *Николая Михайловича Сатина* (1814–1873) (*Сатин Н. М. Из воспоминаний* // Почин: Сб. Общества любителей российской словесности на 1895 год. М., 1895. С. 232–250; см.: Л. в восп. С. 251).

⁶ Д. И. Абрамович в упомянутом выше академическом издании сочинений Лермонтова привел фрагменты из воспоминаний М. А. Назимова в записи П. А. Висковатого (ср.: *Висковатый*. С. 303–304).

⁷ Цитируется автобиографическая заметка, озаглавленная Лермонтовым «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» (условно обозначается в современных изданиях как 3-я из автобиографических записок; VI, 386).

⁸ Полностью приводится автобиографическая заметка, условно называемая в современных изданиях 4-й (VI, 386).

⁹ Отрывок из автобиографической заметки, публикуемой под условным номером <5> (VI, 386).

А. М. Евлахов

Надорванная душа (К апологии Печорина)

Впервые: *Евлахов А. М.* Надорванная душа: (К апологии Печорина): В память 100-летия со дня рождения Лермонтова. Ейск, 1914. Печатается по этому изданию.

Евлахов Александр Михайлович (1880–1966) — литературовед, педагог, литературный критик, врач-психиатр, писатель. В работе «Введение в философию художественного творчества Опыт историко-литературной методологии» (Т. I. Варшава, 1910; Т. II. Варшава, 1912; Т. III. Ростов-на-Дону, 1917) дал критический анализ культурно-исторического, биографического, филологического, этического, публицистического, исторического, биографического метода в литературоведении и выдвинул требование построения новой методологии. В книгах Евлахова 1900–1910-х гг., посвященных истории литературы, утверждается самоценность искусства, антиобщественность творчества (Гений-художник как антиобщественность. Варшава, 1910), аморализм искусства. Более поздние работы Евлахова посвящены психологии творчества с точки зрения фрейдизма (Психология творчества как биологическая проблема. Баку, 1925; Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого. М.; Л., 1930).

Публикуемая работа Евлахова о Лермонтове отражает увлечение критика идеями Мережковского и Ницше. Автор дистанцируется от нравственных категорий добра и зла, представляет Печорина «высшим человеком», «белокурым зверем», утверждающим свое «Я» во Вселенной. Книга Евлахова в момент ее появления не вызвала большого интереса. В отзыве, опубликованном в отделе «Критика и библиография» «Исторического вестника», было сказано только следующее: «Что касается брошюры А. Евлахова, то, отвечая своему заглавию, она содержит простой пересказ “Героя нашего времени”, комментированного в духе бессмертия личности Печорина» (ИВ. 1915. № 5. С. 658).

Интерес к творчеству Лермонтова сохранялся у критика и писателя и позже. В РГАЛИ хранится написанное А. М. Евлаховым предположительно в 1930-е гг. либретто оперы по повести Лермонтова «Княжна Мери» (Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 835).

¹ Выражение, восходящее к немецкому *Die Blonde Bestie* («белокурая bestia»), получило распространение после выхода в свет статьи немецкого философа Фридриха Ницше (1844–1900) «К вопросу происхождения морали» («*Zur Genealogie der Moral*», 1887). Понятие (от лат. *blondus* — желтый и *bestia* —

зверь), служившее для обозначения царя зверей — льва, было перенесено Ницше на образ «сверхчеловека».

² Неточная цитата из стихотворения К. Д. Бальмонта «Баюшки-баю» (1895).

³ Из стихотворения «Парус» (1832).

⁴ Первая из девяти евангельских заповедей блаженства (Мф 5: 3).

⁵ В греческой мифологии Эдип — царь города Фивы, разгадал загадку сфинкса о трех возрастах человека, которую до него никто разгадать не мог, и спас город от этого чудовища. Узнав, что он убил своего отца и женился на своей матери, Эдип в отчаянии ослепил себя и после долгих странствий умер в Колоне.

⁶ *Поликрат* (ум. ок. 523 до н. э.) — тиран острова Самос. Согласно легенде, сообщаемой Геродотом, был неправдоподобно счастлив. Однажды Поликрат бросил в море дорогой перстень, но вскоре снова нашел его в желудке пойманной рыбы. В конце жизни Поликрат был вероломно взят в плен персами и жестоким способом казнен.

⁷ В греческой мифологии Прометей — титан, создавший людей и похитивший для них огонь с Олимпа. За похищение огня прикован к горам Кавказе и обречен терпеть мучения — орел выклевывает ему печень, ежедневно вырастающую вновь.

⁸ Из стихотворения «Ангел» (1831).

Б. М. Эйхенбаум

Лермонтов как историко-литературная проблема

Впервые: Атений. Ист. — лит. временник / Под ред. Б. Л. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и П. Н. Сакулина. Л., 1924. Кн. 1–2. С. 79–111 (Труды Пушкинского дома АН СССР). Печатается по этому изданию.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) — историк и теоретик литературы; с 1919 г. и до середины 1920-х гг. — один из ведущих участников ОПОЯЗа, сторонник «формальной школы». Из более ранних работ Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове см. его статью «К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова» (Северные записки. 1914. № 10–11) и книгу «Мелодика русского лирического стиха: Пушкин — Тютчев — Лермонтов» (Пг., 1922). Приводимая статья явилась конспективным изложением монографии «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924; переиздана в составе сборника: *Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет* / Сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес, коммент. Е. А. Тоддеса, М. О. Чудаковой, А. П. Чудакова. М., 1987). Работы Эйхенбаума о Лермонтове отразили характерные в этот период для формалистов поиски нового подхода к проблеме литературной эволюции. В последующие годы Эйхенбаум-лермонтовед обращается преимущественно к текстологическим и комментаторским вопросам (см. подготовленное под его редакцией Полное собрание сочинений Лермонтова, вышедшее в 1935–1937 гг. в издательстве «Academia», а также посмертно изданный сборник: *Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове*. М.; Л.,

1961), однако некоторые положения работы 1924 г. нашли развитие в его статьях «Литературная позиция Лермонтова» (ЛН. Т. 43–44. М., 1941. С. 3–82) и «Герой нашего времени» (*Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. С. 221–285).

Публикация книги «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» была встречена полемическим откликом А. И. Ромма в альманахе «Чёт и нечет» (М., 1925. С. 43–44). К. А. Шимкевич, коллега Эйхенбаума по Государственному институту истории искусств, в целом высоко оценивший его книгу о Лермонтове, разошелся с ним в некоторых частных вопросах (например, в оценке «возрождаемой критической линии» Шевырева), а также отметил, что Эйхенбаум, «вообще, не склонен принимать случайное как данное, оно у него почти всегда необходимо. Почему, например, на развалинах классической эпохи русского стиха “должен” был возникнуть блеск эмоциональной риторики? — Это увлекательно, но опасно» (Русский современник. 1924. № 4. С. 262). Один из ведущих теоретиков-марксистов, В. Ф. Переверзев, отозвался на книгу Эйхенбаума о Лермонтове (а также на его книгу «Сквозь литературу», Л., 1924) резкой по тону и содержанию рецензией в журнале «Печать и революция» (1925. № 1. С. 269–270). По мнению Переверзева, «методологическая наивность» Эйхенбаума привела его к игнорированию «литературной динамики», ибо, «оттолкнувши авторскую личность, он не нашел другой живой, развивающейся реальности, продуцирующей стиль, а превратил стиль в живую, саморазвивающуюся сущность» (С. 270). В конце 1940-х гг., в период борьбы с «космополитизмом», критики Эйхенбаума вспомнили в том числе и его старую книгу о Лермонтове, «подводившую все творчество гениального русского поэта к полнейшей зависимости от западноевропейских литератур» (*Иванов С.В.* М. Ю. Лермонтов и его комментаторы // Октябрь. 1948. № 11. С. 202). Этот аргумент оказался достаточным для того, «дабы сделать общие выводы о “трудах” профессора, направленных к ниспровержению Лермонтова» (Там же. С. 201).

¹ Имеется в виду очерк Д. С. Мережковского (см. наст. издание) и книга А. Закржевского «Лермонтов и современность» (Киев, 1914; см. рецензию Эйхенбаума: Северные записки. 1915. № 2).

² Термин В. В. Виноградова, использованный им в статье «О символике Анны Ахматовой» (Литературная мысль. Пг., 1922. Вып. 1).

³ *Дурылин С.Н.* Судьба Лермонтова // РМ. 1914. № 10. С. 1–30.

⁴ Подразумеваются слова Пушкина из письма к Вяземскому во второй половине мая 1826 г.: «Твои стихи <...> слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (*Пушкин.* Т. 13. С. 278–279).

⁵ См.: Декабристы. Эстетика и критика. М., 1991. С. 134.

⁶ См. также: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.

⁷ *Белинский.* Т. 7. С. 36–37.

⁸ Там же. Т. 12. С. 84.

⁹ Из статьи В. С. Межевича «Стихотворения М. Лермонтова» (см. в наст. изд.).

¹⁰ См. в наст. издании.

¹¹ Имеется в виду статья В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», опубликованная в 1824 г. в альманахе «Мнемозина» (ср.: Декабристы. Эстетика и критика. С. 252–258).

¹² *Белинский*. Т. 4. С. 547.

¹³ *Гоголь*. Т. 8. С. 402.

¹⁴ *Белинский*. Т. 4. С. 527.

¹⁵ Л. в восп. С. 359.

¹⁶ Цитируется заметка Лермонтова 1830 г. (VI, 387).

¹⁷ Л. в восп. С. 88.

¹⁸ Речь идет о книге, изданной английским поэтом *Томасом Муром* (1779–1852), другом Байрона и его первым биографом: *Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life*. London, 1830. Приведенная выше заметка Лермонтова связана с чтением книги Мура.

¹⁹ Цитата из статьи А. А. Григорьева «Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда» (Время. 1862. № 10. Отд. 2. С. 6).

²⁰ Там же. С. 26.

²¹ *Одоевский А. И.* О трагедии «Венцеслав», соч. Ротру, переделанной г. Жандром // СО. 1825. № 1. С. 102–105.

²² Там же. С. 104

²³ См. в наст. издании.

²⁴ Е. А. Сушкова рассказывает, что Лермонтов подарил ей роман французской писательницы Марселины Деборд-Вальмор «Мастерская художника» (1833). На полях книги была сделана помета, приводимая в воспоминаниях Сушковой (см.: *Сушкова Е. А.* Записки. Л., 1928. С. 209–210).

²⁵ Цитируемая Эйхенбаумом редакция стихотворения «К Су<шковой>» («Вблизи тебя до этих пор...», 1830) отличается от принятой в современных изданиях. Она восходит к тексту, сообщенному самой Е. А. Сушковой (Л. в восп. С. 89–90).

²⁶ Цитата из девятой главы повести Марлинского «Наезды» (1831).

²⁷ Приводится относящаяся к 1831 г. запись Лермонтова (VI, 375).

²⁸ См.: *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 49.

²⁹ Цитата из письма Лермонтова к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г. (VI, 445).

У. Р. Фохт

«Демон» Лермонтова как явление стиля

Впервые: Литературоведение: Сб. статей / Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 107–146 (Труды Академии художественных наук. Социологический разряд. Вып. 1). Печатается с сокращениями по этому изданию.

Фохт Ульрих Рихардович (1902–1979) — литературовед, автор работ о русской литературе XIX в., в том числе книг «Пути русского реализма» (М., 1963) и «Лермонтов: Логика творчества» (М., 1975). Центральное значение в лер-

монтоведческих работах У. Р. Фохта занимает вопрос о художественном методе Лермонтова (перечень статей см.: Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове. (1917–1977 гг.). Л., 1980, по указ. имен).

Сборник «Литературоведение», вышедший под общей редакцией *Валерьяна Федоровича Переверзева* (1882–1968), включал ряд методологических и историко-литературных работ, которые в течение 1927 г. были зачитаны в качестве докладов сотрудниками литературной комиссии при Социологическом отделении Государственной академии художественных наук. Наряду с Фохтом в сборнике приняли участие В. Переверзев, И. Беспалов, Г. Поспелов и В. Совсун. В предисловии от редактора Пеереверзев характеризовал сборник как «первую попытку» в направлении социологического изучения литературы, признавая, что эта попытка является «неизбежно неполной и несовершенной» (С. 5).

Прояснить «социальные основы лермонтовского творчества» еще до появления сборника под редакцией Переверзева пытались такие исследователи, как М. А. Яковлев и С. В. Шувалов (см.: *Яковлев М. А.* Лермонтов как драматург. Л.; М., 1924; *Шувалов С. В.* М. Ю. Лермонтов. М.; Л., 1925), а также один из главных теоретиков марксистского литературоведения В. М. Фриче в статье «Проблема русского романтизма» (Печать и революция. 1927. № 5. С. 73–78). Мнение Фохта о том, что Лермонтов выразил в своем творчестве психологию «старой поместной аристократии», шло вразрез с возобладавшей в советском литературоведении 20-х гг. точкой зрения А. В. Луначарского, конкретизировавшего классовую позицию Лермонтова следующим образом: «Будучи сам представителем мелкопоместных дворян, Лермонтов ненавидел большой свет, смотревший на него сверху вниз, ненавидел жандармское самодержавие» (*Луначарский А. В.* М. Ю. Лермонтов // Комсомольская правда. 1926. 6 июня, № 129). Концепция Луначарского была поддержана в том числе и авторами лермонтовского сборника, выпущенного в 1929 г. издательством «Никитинские субботники» в серии «Классики в марксистском освещении» (М. Ю. Лермонтов: Сб. статей. М., 1929). О том, что «реакционные ноты у Лермонтова почти отсутствуют <...> но сама революционность Лермонтова настроена по дворянскому камертону», писал Г. Лелевич в статье «Поэзия Лермонтова. Опыт социологической характеристики» (Указ. изд. С. 69). Там же была помещена статья Л. Н. Войтоловского «М. Ю. Лермонтов», предлагавшая иную социологическую расшифровку «Демона», чем та, которая была представлена у Фохта. Войтоловский возводил генеалогию Демона к «разочарованным помещикам» из слоев «среднего дворянства», оказавшимся в последекабристскую эпоху в положении «лишних людей» (С. 39, 42). Отказываясь признать в Демоне обладателя «былого могущества», критик замечал: «Судя по некоторым сценам, это, скорее, слабо напрактиковавшийся эсеровский агитатор, беспомощно робеющий при встрече с крылатым представителем власти в келье у Тамары. <...> Этот протестующий небожитель носит под своим крылатым одеянием вполне определенные признаки обескрыленного русского либерала из субсидируемых помещиков» (С. 41–42). Предложенное Фохтом «социологическое детерминирование» «Демона» вызвало возражения также у С. В. Шувалова, считавшего, что Лермонтов был

«идеологом не падающей аристократии, а *среднего прогрессивного*, более или менее *обуржуазивающегося* дворянства» (Шувалов С. В. К социологическому анализу поэмы Лермонтова «Демон» // Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. М., 1931. С. 347; см. также: Шувалов С. В. «Герой нашего времени» в школьной проработке // Русский язык в советской школе. 1929. № 4. С. 48–51). В 1930 г., когда «переверзество» было объявлено «ревизионистским уклоном», с разбором «методологических ошибок» Фохта выступил В. Гессен в статье «Извращенная история» (Печать и революция. 1930. № 3. С. 40–48).

¹ Лермонтов М. Ю. [Избр. соч.:] В 4 кн. / Под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. Л., 1924. На основе этого издания в 1926 г. вышло Полн. собр. соч. Лермонтова в одном томе (М.; Л.: ГИЗ, 1926), выдержавшее несколько переизданий.

² Речь идет о двух изданиях «Демона», выпущенных в Карлсруэ в 1856 и 1857 гг. Алексеем Илларионовичем Философовым (1800–1874). Первое из них выполнено по списку, снятому Философовым с рукописи последней редакции поэмы. Упомянутый далее диалог Демона с Тамарой о Боге, исключенный Лермонтовым в результате автоцензуры, был включен в текст второго карлсруйского издания.

³ См. в наст. издании.

⁴ Граф Иван Иванович Дибич (1785–1831) — генерал-фельдмаршал, начальник Главного штаба, в 1830–1831 гг. главнокомандующий действующей армией; граф Егор Францевич Канкрин (Конкрин; 1774–1845) — министр финансов, член Государственного совета, военный инженер, архитектор; барон Бальтазар Бальтазарович Кампенгаузен (1772–1823) — государственный казначей, государственный контролер; в 1823 г. был назначен министром внутренних дел.

⁵ Граф Федор Васильевич Ростопчин (Растопчин; 1763–1826) — русский государственный деятель; в 1812–1814 гг. московский главнокомандующий, с 1814 г. — член Государственного совета.

⁶ Князь Александр Николаевич Голицын (1773–1844) — один из ближайших друзей Александра I, обер-прокурор Синода, министр духовных дел и народного просвещения (1816–1824), глава Российского Библейского общества.

⁷ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 142.

⁸ Лелевич Г. Поэзия Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л., 1926. С. XL.

Л. Я. Гинзбург

Лирика Лермонтова

Впервые: Литературное обозрение. 1941. № 12. С. 50–61. Печатается по этому изданию.

Гинзбург Лидия Яковлевна (1902–1990) — литературовед, историк и теоретик литературы. В 1920-х гг. — ученица Б. М. Эйхенбаума. К исследованию творчества Лермонтова обратилась в 1930-х гг. Приводимая в настоящем издании статья о лирике Лермонтова тесно связана с другими работами Л. Я. Гинзбург

1939–1941 гг. (о так называемых «иронических поэмах», о «Герое нашего времени» и др.), по большей части вошедшими в ее книгу «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940). Понимание проблемы реализма в поэзии, предложенное Гинзбург в работах о Лермонтове и Пушкине, было одним из самых серьезных и плодотворных в контексте научной полемики 1930-х гг. (ср.: *Гинзбург Л.Я.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 148–182). Несколько десятилетиями позже исследовательница вновь обратилась к этой проблематике в книге «О лирике» (М.; Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974). Лермонтову посвящены также многие страницы книг Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1971), «О литературном герое» (Л., 1979) и др.

¹ Цитата из письма В. П. Боткина к Белинскому от 22 марта 1842 г. (см.: *Белинский В.Г.* Письма. СПб., 1914. Т. 2. С. 416–420).

² *Белинский*. Т. 1. С. 87.

³ Там же. Т. 6. С. 479, 476.

⁴ Цитата из стихотворения Тютчева «Как птичка, раннею зарей...» (1835).

⁵ Имеется в виду статья Некрасова «Русские второстепенные поэты», опубликованная в журнале «Современник» (1850. № 1). В заключительном разделе статьи Некрасов обратился к стихотворениям Тютчева, едва замеченным в 1830-е гг., при первой их публикации, и почти забытым в 1840-е гг. В 1854 г. на страницах «Современника» выступил И. С. Тургенев со статьей «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева». В том же году вышло в свет первое отдельное издание произведений Тютчева, подготовленное по инициативе редакции «Современника», в первую очередь Тургенева и Некрасова.

⁶ Стихотворение «Поэт» было впервые напечатано в журнале «Отечественные записки» (1839. № 3. Отд. III. С. 163–164).

⁷ *Белинский*. Т. 4. С. 528–529.

⁸ Цитируется незавершенный набросок «Моё грядущее в тумане...» (1836–1837?), тематически родственной стихотворению «Гляжу на будущность с боязнью...» и иногда печатавшийся в качестве его первой редакции (см.: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 189).

⁹ Слова из заметки «О поэтическом слог» (*Пушкин*. Т. 11. С. 73, 344).

¹⁰ *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1990. Т. 11. Кн. 2. С. 46.

¹¹ *Краевский Андрей Александрович* (1810–1889) — петербургский знаковый Лермонтова, журналист, издатель «Отечественных записок», редактор «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» и «Литературной газеты»; при содействии Краевского был осуществлен ряд прижизненных публикаций Лермонтова. С 1836 г. Краевский был техническим помощником Пушкина по изданию журнала «Современник», в редактировании которого принимал участие и после смерти поэта, в 1837–1838 гг.

¹² Первым отметил это, насколько нам известно, А. П. Милюков в своем «Очерке истории русской поэзии» (СПб., 1847. С. 205–207).

¹³ См.: *Семенов Л.П.* Лермонтов и Лев Толстой: (К 100-летию со дня рождения Лермонтова). М., 1914. С. 56–74.

С. В. Ломинадзе

Тайный холод

Впервые: ВЛ. 1977. № 3. С. 206–226. Печатается по: *Ломинадзе С. В. Поэтический мир Лермонтова*. М., 1985. С. 53–76.

Ломинадзе Сергей Виссарионович (р. 1926) — литературовед, критик; автор работ по истории и теории литературы. Статьи С. В. Ломинадзе о проблемах лермонтовского творчества собраны в книге «Поэтический мир Лермонтова» (1985). См. также: *Ломинадзе С. В. На фоне гармонии*. (Лермонтов) // Типология стиливого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле: Сб. статей. М., 1976. С. 343–385; *Ломинадзе С. В. Странствующий офицер*. (Заметки о «Тамани») // Ломинадзе С. В. О классиках и современниках. М., 1989. С. 319–348.

V**ЛЕРМОНТОВ В ЭМИГРАЦИИ****П. М. Бицилли**

Место Лермонтова в истории русской поэзии

Впервые: *Бицилли П. М. Этюды о русской поэзии*. Прага, 1926. С. 225–275. Наряду с работой о Лермонтове в книгу вошли статьи «Эволюция русского стиха» (в том числе наблюдения над ритмикой Лермонтова. — С. 46–47, 62–64) и «Поэзия Пушкина». Печатается по этому изданию.

Бицилли Петр Михайлович (1879–1953) — филолог, историк культуры. Свой научный путь Бицилли начал в России как историк-медиевист (с 1911 г. приват-доцент, затем экстраординарный профессор Новороссийского университета); в 1920 г. эмигрировал в Югославию, впоследствии жил в Болгарии. С 1924 по 1948 г. заведовал кафедрой всеобщей истории Софийского университета. От истории Средних веков и Возрождения Бицилли обращается в этот период к исследованиям самой широкой культурологической и филологической тематики. Опираясь на теоретические построения Б. Кроче и К. Фосслера, он рассматривает язык прежде всего как отражение культуры, а потому полагает, что исследовать языковые и литературные явления можно только в контексте культуры как целого. В этом Бицилли решительно расходится со сторонниками формального метода, недвусмысленные свидетельства чему содержатся и в работе о Лермонтове, вошедшей в «Этюды о русской поэзии» (ср. рецензию Бицилли на книгу В. Б. Шкловского «Материя и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»: *Современные записки*. 1930. № 42. С. 537). В противовес теоретикам формальной школы Бицилли настаивал

на необходимости соединить анализ содержания с анализом формы художественного произведения, причем «источник языковых новшеств, как и эстетических новаций, видел в индивидуальной творческой деятельности художника, понимая ее прежде всего как культурную деятельность» (*Волперский В. М.* Петр Михайлович Бицилли: Жизненный и творческий путь // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 11).

«Этюды о русской поэзии» были встречены рецензией Г. В. Адамович (Звено. 1926. 3 янв., № 153. С. 1–2). В целом одобрительно отозвавшись о книге, критик заметил, что в статье о Лермонтове автору иногда изменяет врожденный эстетический вкус: «Для меня почти очевидно: строя для ангелоподобного поэта историко-литературную схему, профессор Бицилли потерял чувство реального» (*Адамович Г. В.* Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 385).

Кроме статьи, помещаемой в настоящей антологии, Бицилли принадлежит статья «Лермонтов», напечатанная на болгарском языке к 90-й годовщине смерти поэта (см.: Българска мисъл. 1932. Т. VII. № 1. С. 8–15).

¹ См.: *Белый А.* Символизм. М., 1910.

² Неточная цитата из романа «Герой нашего времени» (песня Казбича в повести «Бэла»).

³ Первая строка не имеющего названия стихотворения Баратынского (1831).

⁴ Из поэмы Некрасова «Псовая охота» (1846).

⁵ Из стихотворения Лермонтова «Русалка» (1832).

⁶ Первые строки стихотворения Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841).

⁷ Из стихотворения Лермонтова «Земля и небо» (1830–1831).

⁸ Имеется в виду незавершенная поэма Лермонтова «Сказка для детей» (1839–1840).

⁹ См.: *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1887.

¹⁰ Хор девушек из оперетты французского композитора *Робера Планкетта* (1848–1903) «Корневильские колокола» (1877).

¹¹ Из стихотворения «1831-го, июня 11 дня».

¹² Из стихотворения «Русская мелодия» (1829).

¹³ Стихотворение Пушкина «Романс» (1814), напечатанное в 1827 г., возможно, без ведома Пушкина в альманахе «Памятник отечественных муз» в неточном виде и получившее распространение в качестве популярного романса. В книге поэта и пушкиниста-текстолога *Модеста Людвиговича Гофмана* (1887–1959) «Пушкин: Первая глава науки о Пушкине» (Пг., 1922) высказывалась мысль о необходимости убрать из собраний сочинений Пушкина это не принадлежащее ему стихотворение (С. 115–118).

¹⁴ *Саути Роберт* (Соути; 1774–1849) — английский поэт-романтик, представитель так называемой «озерной школы». Объект сатиры Байрона в поэме «Видение суда» (1821), в посвящении «Дон-Жуана» (1819) и др.

¹⁵ Разрыв Байрона с женой, леди *Анабеллой Байрон* (урожд. Миллбенк), и последовавший затем скандал в обществе, стал причиной бегства поэта из Англии и нашел отражение в некоторых его произведениях.

¹⁶ См. статью В. О. Ключевского «Грусть» (см. наст. издание).

¹⁷ *Пушкин Василий Львович* (1767–1830) — дядя А. С. Пушкина, поэт круга «старших карамзинистов». В данном случае подразумевается прежде всего его поэма «Опасный сосед» (1811).

¹⁸ *Лафонтен Жан де* (1621–1695) — французский поэт, автор басен и фривольных стихотворных сказок.

¹⁹ Стихотворение Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» (1840).

²⁰ Стихотворение Лермонтова «Спеша на север издалека...» (1837).

²¹ Поэму «Тамбовская казначейша» (1838).

²² Колон (*греч.*) — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и объединенный логическим ударением; в артикуляционном плане близко понятию «речевая группа» (группа слов, произносимых одним выдохом), в смысловом плане — понятию синтагма.

²³ Цитируется стихотворение «1831-го, июня 11 дня».

²⁴ *Гундольф Фридрих* (1880–1931) — немецкий литературовед. Имеется в виду его книга «Гете» (1916), вызвавшая множество полемических откликов.

²⁵ См.: *Страхов Н. Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 49, 57–59.

²⁶ Из стихотворения «Последнее новоселье» (1841).

²⁷ Из стихотворения «К портрету» (1840).

²⁸ Из стихотворения «<М. А. Щербатовой>» (1840).

²⁹ Из стихотворения «Кинжал» (1838).

³⁰ Из стихотворения «Земля и небо» (1830–1831).

³¹ *Бальдансперже* (Fernand Baldensperger, 1871–1958) — французский историк литературы и филолог.

³² Из стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838).

³³ Из стихотворения «Дума» (1838).

³⁴ Из стихотворения «Не верь себе» (1839).

³⁵ Из поэмы «Сказка для детей» (1839–1840).

³⁶ Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1839).

³⁷ Из стихотворения «Смерть поэта» (1837).

³⁸ Предположение о том, что приведенные строки из стихотворения Тютчева «Песок зыбучий по колена...» (1837) оказали влияние на Лермонтова, было впервые высказано Некрасовым в статье «Русские второстепенные поэты» (Совр. 1850. № 1. Отд. 6. С. 59). Более вероятно, что Лермонтов и Тютчев ориентировались на один и тот же источник — стихотворение Гете «Свидание и разлука» (1770).

³⁹ Из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840).

⁴⁰ Из стихотворения «Предсказание» (1830).

⁴¹ Имеется в виду стихотворение Блока «Художник» (1913).

⁴² Ошибочная ссылка. Имеется в виду «Сказка для детей» (строфа 6).

⁴³ Стихотворение «Безумец я! вы правы, правы...» (1832) часто печаталось под заглавием «Толпе», первоначально присутствовавшим в рукописи.

⁴⁴ Из стихотворения «Отрывок» («Приметив юной девы грудь...», 1830).

⁴⁵ Из стихотворения «Смерть» («Закат горит огнистой полосой...», 1830).

⁴⁶ Несколько измененный стих из драмы Гете «Торквато Тассо» (1789; д. V, явл. 5).

Г. В. Адамович

Лермонтов

Впервые: Последние новости. Париж, 1939. 19 дек., № 6840. Перепечатано Адамовичем в составе цикла заметок «Из старых тетрадей» (Мосты. Мюнхен, 1970. № 15. С. 156–160). Печатается по: *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода / Сост., предисл., примеч. В. Крейда. М., 1996. С. 382–384.

Адамович Георгий Викторович (1894–1972) — поэт, переводчик, мемуарист, один из влиятельнейших литературных критиков русского зарубежья. Поэзии Лермонтова принадлежало особое место в творческом сознании Адамовича и других поэтов «парижской ноты», группировавшихся вокруг сборника «Числа» (Б. Поплавский, Ю. Терапиано, Вл. Смоленский, Ю. Фельзен, И. Чиннов и др.). В творчестве Лермонтова их привлекало ощущение трагической вселенской дисгармонии, примат «человеческого содержания» над эстетической «формой». Лермонтова они противопоставляли «гармоническому» Пушкину. Позже Адамович писал, что к Пушкину они относились «не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью, с большим трепетом, если воспользоваться этим неплохим, но испорченным словом...» (*Адамович Г.В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 216). Противопоставление Лермонтова Пушкину встречается в «Литературных беседах» Адамовича начиная с 1924 г. (см.: *Адамович Г.В.* Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 124–125; Кн. 2. С. 205–211), в его «Комментариях» (см.: *Адамович Г.В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 92–93, 191), а также в некоторых других статьях (Лермонтов // Иллюстрированная Россия. 1931. 25 июля; Пушкин и Лермонтов // Последние новости. 1931. 1 окт.). Позже, в одной из статей 1942 г., объясняя причины отталкивания поэтов «парижской ноты» от Пушкина и тяги их к Лермонтову, Г.П. Федотов писал: «Пушкин слишком ясный и земной, слишком утверждает жизнь и слишком закончен в своей форме. Парижане ощущают землю скорее как ад и хотят разбивать всякие найденные формы, становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, неустоявшийся, в страстях земли тоскующий о небе» (*Федотов Г.П.* О парижской поэзии // Ковчег. Нью-Йорк, 1942. С. 197). Подробнее см.: *Мокроусов А.Б.* Лермонтов, а не Пушкин: Споры о национальном поэте» и журнал «Числа» // Пушкин и культура русского зарубежья. М., 2000. С. 153–166.

Позиция «числовцев» в споре о Лермонтове и Пушкине была полемически направлена в адрес «старшего» поколения русской эмиграции, призывавшего рассматривать Пушкина как «знамя русской культуры» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 194). Критическая реакция не заставила себя ждать. Так, например, в одном из номеров журнала «Россия и славянство» Г. Струве заявил, что редакция «Чисел» ведет поход не только

против Пушкина, но и против «русской культуры, русской государственности, против всей новейшей истории России» (см. отклик в «Числах», кн. 4. С. 211). «Противоположение Лермонтова Пушкину» вызвало негодование А. Л. Бема, обвинившего Адамовича в «хуле» на Пушкина как на высшее воплощение «национального гения» (*Бем А. Культ Пушкина и колеблющие треножник // Руль. 1931. 18 июня, № 3208*).

В то же время культ Лермонтова в поэзии «парижской ноты» вызвал резкие возражения со стороны В. Ф. Ходасевича и В. В. Набокова. Неприятие ими позиции Адамовича было обусловлено прежде всего тем, что оба они воспринимали отказ от «пушкинской» традиции как отказ от поэзии вообще, как капитуляцию искусства (см.: *Bathea D. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, New Jersey, 1983. P. 323–331*). Ходасевич, не отрицая важного для «числовцев» представления о человеческой содержательности («серьезности») лермонтовского творчества, возражал против расхожего противопоставления «лермонтовской серьезности» и «пушкинской» будто бы слишком большой легкости, чуть ли не поверхностности» (*Возрождение. 1935. 26 дек.; рец. на роман Ю. Фельзена «Письма о Лермонтове»*). Иллюзорную «легкость» Пушкина Ходасевич объяснял тем, что поэт предпочитал «глубоко прятать в воду глубочайшие мысли и сильнейшие чувства, прикрывая то и другое холодноватой и как бы слишком отполированной поверхностью художества» (Там же). Если у Ходасевича неприятие вызывал не сам Лермонтов, но лишь факт противопоставления его Пушкину, то у другого постоянного оппонента поэтов «парижской ноты», В. В. Набокова, это недовольство иногда выливалось в скептическую оценку лермонтовского творчества в целом (см. ниже).

¹ Статья Вл. С. Соловьева «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895) во многом определила отношение к поэту в эпоху русского модернизма. По свидетельству П. П. Перцова, издателя и пропагандиста так называемой «новой поэзии», именно Соловьев «открыл всем нам Тютчева» (*Перцов П. П. Литературные воспоминания: 1890–1902 гг. М.; Л., 1933. С. 190*).

² Вероятно, говоря об отношении Жуковского к поэзии Лермонтова, Адамович ориентируется на свидетельство Гоголя в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

³ *Белинский. Т. 11. С. 509* (письмо к В. П. Боткину от 16–21 апреля 1840 г.).

⁴ Заключительный стих поэмы «Цыганы» (1825).

⁵ П. А. Висковатый со слов современников поэта рассказывал о том, что еще до официального рапорта А. Х. Бенкендорфа (хорошо знавшего бабушку Лермонтова и на первых порах пытавшегося «дать делу благоприятный оборот») Николай I получил по обычной городской почте экземпляр стихотворения с надписью: «Воззвание к революции» (*Висковатый. С. 246*). Ходили слухи, что письмо было отправлено «известной в то время старухой и большой сплетницей» Анной Михайловной Хитрово (Л. в восп. С. 178). Резолюцию императора на докладной записке Бенкендорфа см.: Л. в восп. С. 486.

⁶ Из стихотворения «Договор» (1841).

⁷ Из стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

Вяч. И. Иванов

Лермонтов

Впервые по-итальянски в сборнике: *I protagonisti della letteratura russa* <...> a cura di E. lo Gatto. Milano, 1958. Печатается по: *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 367–383. Перевод для указанного издания выполнен Р. А. Зерновой; печатается с несколькими незначительными поправками.

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) — поэт, философ, один из главных вдохновителей и теоретиков «младшего» символизма; с 1924 г. жил в Италии. Статья о Лермонтове была заказана Вяч. Иванову в 1947 г. его давним знакомым, итальянским писателем и критиком Этторе Ло Гатто, для задуманного им сборника, в котором были помещены очерки о главных представителях русской словесности, написанные русскими писателями и философами. Статью о самом Вяч. Иванове для того же сборника Ло Гатто заказал Ф. Степуну. В том же 1947 г. Ло Гатто попросил Иванова написать статью для сборника «Эстетика и поэтика в России» (*L'Estetica e la poetica in Russia*, a cura di E. lo Gatto. Firenze, 1947). Иванов предложил ему статью «Форма зиждущая и форма созиданная», которая в ряде пунктов перекликалась со статьей о Лермонтове (рус. перевод см.: *Иванов В.И.* Собр. соч. Т. 3. С. 674–682).

Статья 1947 г. варьирует и развивает многие мотивы, намеченные еще в статьях Вяч. Иванова 1910-х гг. Так, в статье «Байронизм как событие в жизни русского духа» (1916) он писал о том, что в душе Лермонтова «брезжил как возможность» русский ответ на прозвучавшую в поэзии Байрона «весть об извечном праве и власти человеческой личности на свободное самоопределение перед людьми и Божеством» (Там же. Т. 4. С. 295, 292). «...В то время как одна, страстная и демоническая, половина его существа переживала байроновский мятеж и муку отчужденности гордого человека с невыразимой остротой трагизма и с еще горшим, быть может, чем у самого Байрона, отчаянием, другое я Лермонтова внезапно затихало в лазури неведомого Байрону созерцания и умиления перед тенью Вечно-Женственного, перед ликом Богоматери, склоняющейся к “изгнаннику рая” из неизреченной голубизны. Это был символ последнего решения загадки о человеческой, сверхчеловеческой личности — решения, заключенного в таинственном имени “София”; но Лермонтов не знал, о чем говорят его вещи, лазурные сны, и разгадать загадки не умел» (Там же. С. 295). Многие параллели к поздней статье о Лермонтове содержатся также в статьях «Мысли о символизме» (1912), «О границах искусства» (1913) и др.

¹ Слова из «Божественной комедии» Данте.

² В итальянском тексте статьи Вяч. Иванов цитирует стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...» в переводе Г. Гандольфи, где слово «душа» заменено словами «бьющееся в моей груди сердце» («il cuore che mi batte in petto»).

³ Подразумеваются слова Фауста в 1-й части трагедии Гете (сцена «У городских ворот»).

⁴ См. коммент. 19 к статье Мережковского.

⁵ Слова из 85-го двустишия «Книги стихотворений» Гая Валерия Катуты (84–54 до н. э.).

⁶ Подразумевается стихотворение «Предсказание» (1830).

⁷ Вероятно, подразумеваются признания Лермонтова в поэме «Сказка для детей» или в стихотворении «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...», 1830).

⁸ См. статью Вл. Соловьева о Лермонтове в наст. издании.

⁹ Ср.: Паскаль Б. Мысли. СПб., 1995. С. 114, 118.

¹⁰ Цитаты из поэмы «Сашка» (строфы 67, 68, 71–74).

¹¹ Цитата из поэмы «Сказка для детей» (строфы 5–6).

¹² Имеется в виду стихотворение «Сон» (1841).

¹³ Выражение восходит к Ювеналу («Сатиры», I, 79).

¹⁴ Цитата из статьи А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). См.: Блок А.А. Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 433.

¹⁵ Выражение восходит к Горацию («Сатиры», I, 4, 62).

¹⁶ Как и Вл. Соловьев, Иванов опирается на рассказ о шотландском предке Лермонтова, изложенный в книге П. А. Висковатого (*Висковатый*. С. 75–80). Там же был приведен перевод баллады В. Скотта «Томас Рифмач».

¹⁷ Из стихотворения «Не верь себе».

¹⁸ Ср. в статье Вяч. Иванова «Мысли о поэзии» (1938): «В так называемом „Opusculum de Pulcro“ (“Малый трактат о Прекрасном”. — *Сост.*), написанном если не самим Фомою Аквинским, то одним из его ближайших учеников, прекрасное определяется как “сияние формы”, разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава. <...> Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенций, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольном мире есть затускневший природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной» (Иванов В. Собр. соч. Т. 3. С. 667).

¹⁹ См. также статью Вяч. Иванова «Форма зиждущая и форма созижденная» (Собр. соч. Т. 3. С. 679).

²⁰ Знаменитый сонет Микеланджело, которым открывается собрание его сонетов и канцон, Вяч. Иванов цитировал также в статье 1913 г. «О границах искусства» (Собр. соч. Т. 2. С. 635). Стихотворный перевод сонета выполнен Ивановым в 1924 г.: «Нет замысла, какого б не вместила / Любая глыба мрамора. Творец, / Ваяя совершенства образец, / В ней открывает, что она таила...» (Там же. С. 820).

²¹ Из стихотворения «Ветка Палестины».

²² Якоб Бёме (1575–1624) — немецкий натурфилософ и мистик.

²³ *Новалис* (наст. имя — Фридрих фон Харденберг; 1772–1801) — немецкий писатель-романтик. Подробное изложение взглядов Вяч. Иванова на его творчество содержится в статье «О Новалисе» (Собр. соч. Т. 4. С. 252–277). Здесь и ниже Иванов говорит о романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (опубл. 1802).

²⁴ Имеется в виду стихотворение «К деве небесной» (1831).

²⁵ Имеется в виду сонет СССР Ф. Петрарки; полный стихотворный перевод приводится в статье Вяч. Иванова «О границах искусства» (Собр. соч. Т. 2. С. 632).

²⁶ См. выше, в статье А. Белого.

²⁷ Притч 8: 22, 23, 27, 28.

²⁸ Притч 8: 30, 31.

²⁹ Это положение обосновывается Вл. Соловьевым в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877–1881) (Соловьев В.С. Сочинения. СПб., 1905. Т. 3. С. 106, 111, 129).

В. В. Набоков

Предисловие к «Герою нашего времени»

Впервые по-английски в качестве предисловия к изданию: *Lermontov M. A Hero of Our Time* / Transl. by V. Nabokov in collab. with Nabokov. New York, 1958. Печатается по: Новый мир. 1988. № 4. С. 189–195 (пер. С. Таска).

Набоков Владимир Владимирович (1899–1977) — писатель, поэт; автор книг и статей, посвященных русским и зарубежным писателям. Суждения Набокова о Лермонтове намеренно полемичны и провокативны. Не в последнюю очередь они объясняются той борьбой различных литературных партий, которая шла в эмигрантской литературе в предшествующие десятилетия. В литературных полемиках 1920–1930-х гг. Набоков неизменно выступал против поэтов «парижской ноты», видевших в Лермонтове своего прямого предшественника (см. коммент. к статье Г. Адамовича). Так, лермонтовская иронически инвертированная «Благодарность» становится одним из подтекстов стихотворения Федора Годунова-Чердынцева «Благодарю тебя, отчизна...» в романе «Дар», причем, как показывает А. А. Долинин, набоковский герой превращает лермонтовский оксюморон («благодарность за зло») в действительную благодарность, в знак «стойческого приятия» жизни, и тем самым «вступает в спор с романтическим богоробчеством Лермонтова, имплицитно противопоставляя ему Пушкина» (Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 703; ср. также: Швабрин С.А. Полемика Владимира Набокова и писателей «парижской ноты» // Набоковский вестник. СПб., 2000. Вып. 4. С. 34–41).

¹ Набоковский перевод стихотворения «Сон» был впервые напечатан в сборнике: *Three Russian Poets: Selection from Pushkin, Lermontov and Tyutchev in new translations by V. Nabokov*. Norfolk, Connecticut, 1945.

² Вопрос о внутренней хронологии «Героя нашего времени» остается дискуссионным (см. примеч. Б. М. Эйхенбаума в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 4. С. 463; Герштейн Э.Г. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 31–34).

³ Ср.: *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 27–29.

⁴ *Солецизм* — неправильное с точки зрения грамматики построение фразы.

⁵ Ср. слова Набокова в письме к Э. Уилсону от 14 августа 1956 г., написанном после посещения Великого Каньона: «Розоватые, терракотовые и лиловые горы создавали чудный фон к Кавказским горам Лермонтова в “Герое нашего времени”» (The Nabokov — Wilson Letters: 1940–1971 / Ed. by S. Karlinsky. New York, 1979. P. 300; пер. С. Таска).

⁶ Ср. замечание в письме к Уилсону от 23 февраля 1958 г.: «Что до цвета, который все время меняется, как у хамелеона, то тут у автора явно перебор, а впрочем, в те годы, думается мне, люди куда чаще менялись в лице, чем сегодня» (Ibid. P. 322).

⁷ *Севеленж Шарль-Луи де* (1767–1832) — французский переводчик, пропагандист немецкой литературы во Франции. Имеется в виду издание: Werther, trad. de l'allemand sur une nouvelle édition augmentée par l'auteur de douze lettres et d'une partie historique entièrement neuve. Paris, 1804.

⁸ Роман Б. Констана «Адольф» был написан в 1807 г. Набоков указывает дату первого, лондонского, издания.

⁹ *Пишо Амедей* (1796–1877) — популяризатор английской литературы во Франции; в 1819–1825 гг. выпустил в свет несколько французских изданий сочинений Байрона в прозаическом переложении.

¹⁰ Ср. характеристику Печорина, не вошедшую в окончательный текст лермонтовского романа: «Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то, конечно, Печорина можно было бы сравнить только с тигром: сильный и гибкий, ласковый или мрачный, великодушный или жестокий, смотря по внушению минуты <...> не скупающий один в пустыне с самим собою, а в обществе себе подобных требующий беспрекословной покорности...» (VI, 568).

¹¹ Ср. замечание С. Таска: «Здесь Набоков лукавит. В его английском романе “Подлинная жизнь Себастьяна Найта” (1941) есть персонаж, хозяин отеля, которому автор “подарил” те самые черные бархатные глаза» (Новый мир. 1988. № 4. С. 197).

¹² См. коммент. 4 к статье Анненского.

В. Н. Ильин

Печаль души молодой (М. Ю. Лермонтов)

Впервые: Вестник Русского студенческого христианского движения. Париж, 1932. № 1. С. 9–13. Печатается по: Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 20–30.

Владимир Николаевич Ильин (1891–1974) — богослов, философ, историк, музыковед. В 1919 г. эмигрировал из России. Преподавал логику и психологию в Германии (1923–1925) и Франции. Был профессором Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже (в 1925–1941 гг.), участником движения евразийства. Наряду с сочинениями по философии, богословию и культурологии, Ильину принадлежат работы, посвященные русской литературе — творчеству А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Н. С. Лескова,

Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова, А. П. Чехова, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока, А. М. Ремизова, И. Ф. Анненского, В. Я. Брюсова, И. А. Бунина, Б. Л. Пастернака, М. А. Булгакова и др. Некоторые статьи Ильина о русской литературе опубликованы в сборниках его работ: «Арфа царя Давида в русской поэзии» (Брюссель, 1960), «Арфа Давида. Религиозно-философские мотивы русской литературы» (Сан-Франциско, 1980; СПб., 2009), «Эссе о русской культуре» (СПб., 1997). Помимо публикуемой в настоящем издании, творчеству Лермонтова посвящены статья Ильина «Тайновидение у Пушкина и Лермонтова» (Возрождение. 1962. № 130) и глава из сборника «Арфа Давида» (СПб., 2009. С. 76–91).

¹ См. о нем в комментарии к статье Зеньковского в наст. издании.

² Из стихотворения Тютчева «Наш век» (1851).

³ Из поэмы «Евгений Онегин» (Гл. 1, строфа XLIX).

⁴ Из романа Достоевского «Идиот» (1868). В романе (Ч. 3, гл. V) эти слова произносит Ипполит Терентьев.

⁵ Из стихотворения Пушкина «Элегия» (1830).

⁶ Из стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

⁷ Из панихиды: «Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, усопшим рабам твоим, имярек [Идет поименное поминовение усопших]: и сотворим им вечную память».

⁸ Из стихотворения Есенина «Край любимый! Сердцу снятся...» (1914).

⁹ Из стихотворения «1831 июня 11-го дня».

¹⁰ *Тристан, Мелот, Изольда* — герои литературных памятников средневековья.

¹¹ Из стихотворения Тютчева «В душном воздухе молчанье...» (1835).

¹² Из стихотворения «Ангел» (1831),

¹³ *Эйдос* (греч. *eidos* — вид, образ, образец) — термин античной философии. В философии Платона эйдос понимается как идея, трансцендентный мир идей (эйдосов) — совокупность абсолютных и совершенных образцов возможных вещей. В рамках неоплатонизма эйдос относится к Единому в качестве его «мыслей» или эманаций.

¹⁴ Из поэмы «Демон».

¹⁵ Из стихотворения «Ангел» (1831).

¹⁶ Слова Сальери из «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830).

¹⁷ Из «Херувимской песни», исполняемой во время литургии: «Иже Херувимы тайно образующе и Животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение».

¹⁸ Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

¹⁹ *Марсиос* (Марсий) — в древнегреческой мифологии сатир, достигший высокого совершенства в игре на флейте и вызвавший на состязание бога Аполлона. Аполлон победил в этом соревновании и содрал с Марсиоса кожу.

²⁰ *Пифон* — в древнегреческой мифологии чудовищный змей, стороживший древнее прорицалище в Дельфах и опустошавший окрестности. Аполлон убил Пифона, выпустив в него множество стрел, основал на месте прорицалища храм и учредил Пифийские игры.

²¹ *Мидас* — в древнегреческой мифологии царь Фригии, судья на музыкальном турнире между Аполлоном и Марсием. Мидас признал Аполлона побежденным, за что Аполлон наградил его ослиными ушами.

²² *Св. преп. Исаак Сирия* — аскет и подвижник христианства, живший в VIII в. Автор множества духовных сочинений. Цитируется одно из его Слов (см.: Слова подвижнические преподобного Исаака Сирина. М., 2009. С. 121).

²³ Первые слова стихотворения-двустушия древнеримского поэта Катуллы («*Odi et amo*»).

²⁴ Из стихотворения Пушкина «Поэт» (1827).

²⁵ См. статью Вл. С. Соловьева «Лермонтов» в наст. издание.

²⁶ Имеется в виду баллада Лермонтова «Тростник» (1832).

²⁷ *София Ахамот* — в представлениях гностиков духовный плод грехопадения Софии, двенадцатого эона, замыкавшего Плерому (полноту). С Софией Ахамот связано возникновение материального космоса — семи небес, земли, человека.

²⁸ Здесь и далее цитируется стихотворение Лермонтова «Тростник» (1832).

²⁹ *Клингзор* — герой средневековых легенд о Граале, злой чародей, завладевший священным копьём Грааля и уничтоженный Парсифалем. Клингзор изображен в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (1210) и опере Р. Вагнера «Парсифаль» (1882).

³⁰ Из повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) (ч. 1, гл. IX).

³¹ *Фрейд Зигмунд* (1856–1939) — австрийский психиатр, основоположник психоанализа. *Юнг Карл Густав* (1875–1961) — швейцарский психиатр, последователь Фрейда, создатель «аналитической психологии».

³² *Бакунин Михаил Александрович* (1814–1876) — революционер, один из создателей I Интернационала, теоретик и вождь русского анархизма.

³³ Из стихотворения «Тростник».

И. С. Лукаш

По небу полуночи...

Впервые: Возрождение. Париж, 1939. № 4211. 24 ноября. Печатается по: Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 78–81.

Лукаш Иван Созонтович (1892–1940) — русский прозаик, журналист, поэт, драматург. С 1920 г. — в эмиграции. Печатался в эмигрантских изданиях «Свободная речь» (София), «Русская мысль» (София, Прага, затем Берлин), «Руль» (Берлин), «Слово» и «Сегодня» (Рига). С 1928 г. жил в Париже, был сотрудником газеты «Возрождение», на страницах которой регулярно печатал очерки, отзывы о выставках, рецензии, статьи, рассказы, отрывки из романов. Темы его публикаций связаны с русской историей и культурой.

¹ Первые строки стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

² Из стихотворения «Молитва» («В минуту жизни трудную...») (1839).

³ Вопрос о датировке стихотворения не решен. В прижизненном сборнике стихов (1840) указан 1836 г.; в книге мемуариста А. Н. Муравьева «Знакомство с русскими поэтами» (1871) — конец февраля 1837 г., а в его же «Описаниях предметов древности...» (1872) — 1836 г.

⁴ Из стихотворения «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

⁵ Здесь и далее цитируется стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

Б. К. Зайцев

О Лермонтове

Впервые: Возрождение. Париж, 1939. № 4211. 24 ноября. Печатается по: Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 72–77.

Зайцев Борис Константинович (1881–1972) — русский писатель и переводчик, автор нескольких повестей, рассказов, пьес, романа «Дальний край» (1913). С 1922 г. — в эмиграции. Жил в Германии, затем в Италии, с 1924 г. — в Париже. Сотрудничал в эмигрантских изданиях, долгие годы был председателем Союза русских писателей и журналистов. Зайцеву принадлежит несколько художественных биографий русских писателей — «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). Многие историко-литературных очерки Б. К. Зайцева были опубликованы в газетах и журналах Русского зарубежья — «Современные записки», «Возрождение», «Новое русское слово», «Русская мысль».

¹ Из стихотворения «Молитва» (1839).

² *Лица Калинина* — героиня романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859).

³ Из стихотворения «Ангел» (1831).

⁴ *Жиздра* — город Калужской губернии, где производили разнообразные изделия из кожи.

⁵ Имеется в виду иллюстрированное двухтомное издание «Сочинений» Лермонтова (М., изд. И. Н. Кушнерева, 1891), в подготовке которого участвовали 18 художников, среди которых были И. К. Айвазовский, И. И. Шишкин, В. Д. Поленов, В. И. Суриков, И. Е. Репин, В. Е. Маковский, А. М. и В. М. Васнецовы. Для этого издания М. А. Врубель (1856–1910) выполнил иллюстрации к стихотворениям «Русалка», «Еврейская мелодия» и «Журналист, читатель и писатель» (помещены в т. 1) и к поэмам «Демон», «Измаил-Бей» и роману «Герой нашего времени» (помещены в т. 2). В. А. Серов (1865–1911) для 2-го тома этого издания подготовил одну иллюстрацию к поэме «Демон» и по две — к повестям «Бэла» и «Княжна Мери». К. А. Коровин (1861–1939) для 1-го тома создал иллюстрации к стихотворениям «Сон» и «Свиданье».

⁶ Из стихотворения «Свиданье» (1841).

⁷ Аллюзия из стихотворения Пушкина «Пророк» (1826).

⁸ Имеется в виду «Смерть поэта» (1837).

⁹ *Марлинский* (1797–1837) — литературный псевдоним *Александра Александровича Бестужева*, писателя-декабриста. Его светские повести имели большой успех у массового дворянского и буржуазного читателя 1830-х гг.

К. И. Зайцев

О «Герое нашего времени»

Впервые: *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. Харбин, 1941 (серия: «Шедевры русской прозы». № 1). С. 1–8. Печатается по: Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 109–115.

Архимандрит Константин (Зайцев Кирилл Иосифович) (1887–1975) — видный мыслитель русской эмиграции, священнослужитель Русской православной церкви за рубежом, автор трудов по богословию, русской истории и истории культуры. Ранние работы опубликованы под именем К. И. Зайцева. С 1920 г. — в эмиграции. По приглашению П. Б. Струве уехал в Париж, где участвовал в выпуске газет «Возрождение» и «Россия и славянский мир», журнала «Вера и жизнь». Был приват-доцентом русского юридического факультета в Праге, профессором политической экономии в Харбине, служил в Пекине и Шанхае. Принял священство в 1945 г. С 1954 г. — архимандрит. В 1949–1975 гг. был редактором журнала «Православная Русь». В эмиграции опубликовал несколько книг, посвященных истории русской литературы: «И. А. Бунин. Жизнь и творчество» (1934); «Толстой как явление религиозное» (1937); «Лекции по истории русской словесности» (1967–1968; в 2-х т.) и др.

¹ См. статью Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» в наст. издании.

² См. статью Белинского «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова» в наст. издании.

³ Указанный разговор с Л. Н. Толстым был записан Дурьлиным 20 октября 1909 г. (см.: *Дурьлин С. Н.* В своем углу. М., 2006. С. 265).

⁴ Эти слова А. П. Чехова приводит С. Н. Щукин (см.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 463).

⁵ См. статью Шевырева о «Герое нашего времени» в наст. издании.

⁶ *Краевский Андрей Александрович* (1810–1889) — публицист, издатель ряда периодических изданий, в том числе «Отечественных записок» (1839–1868), где печатались произведения Лермонтова. Краевский сыграл большую роль в популяризации творчества Лермонтова, в посмертной публикации оставшихся в рукописи произведений, в сохранении рукописного наследия поэта, в сохранении его рукописного наследия.

⁷ См. статью Белинского «“Герой нашего времени”». Сочинение М. Лермонтова» в наст. издании.

⁸ *Самарин Юрий Федорович* (1819–1876) — публицист, философ и общественный деятель; славянофил. В дневниковой записи, посвященной смерти Лермонтова, высказал отрицательную оценку «Героя нашего времени»: «Бедный Лермонтов. Он умер, оставив по себе тяжелое впечатление. На нем лежит великий долг, его роман — “Герой нашего времени”. Его надлежало

выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих» (Л. в восп. С. 381).

⁹ Имеется в виду статья Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» (1859).

¹⁰ См. статью Григорьева в наст. издании.

¹¹ Имеется в виду черная акварель М. А. Врубеля «Печорин», созданная для иллюстрированного издания «Сочинений» Лермонтова (М., изд. И. Н. Кушнерева, 1891); вошла во 2 том этого издания (С. 98). Местонахождение оригинала неизвестно.

¹² Из письма Веры Печорину (в повести «Княжна Мери»).

¹³ Из повести «Княжна Мери».

¹⁴ Из статьи Белинского «“Герой нашего времени”». Сочинение М. Лермонтова» (*Белинский*. Т. 4. С. 227).

¹⁵ Из «Дневника поездки по России в 1841 году» Н. Ф. Туrowsкого (Л. в восп. С. 422).

П. С. Ставров

Вечный спутник

Впервые: Новое русское слово. Нью-Йорк, 1949. № 13561. 12 июня. Печатается по: Фаталист: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 165–172.

Ставров Перикл Ставрович (1895–1955) — поэт, прозаик, переводчик, мемуарист. В 1920 г. эмигрировал в Грецию, затем жил в Болгарии и Югославии, с 1926 г. — во Франции. Печатался в журналах «Современные записки», «Русские записки» и «Числа», был участником множества поэтических антологий. После войны публиковался, в частности, в журнале «Новоселье» и газете «Новое русское слово».

¹ Впервые сборник статей Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» был опубликован в 1897 г.

² Поэт *Аполлон Николаевич Майков* (1821–1897).

³ См. коммент. 87 к статье Мережковского.

⁴ Здесь и далее приведены неточные цитаты из статьи Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (см. наст. издание).

⁵ Статью Вл. С. Соловьева «Лермонтов» см. в наст. издании.

⁶ Имеется в виду статья И. Л. Андроникова «Стихотворение Лермонтова о “великом муже”» (Уч. зап. МГУ. 1948. Вып. 127. Труды каф. рус. лит. Кн. 3. С. 59–71).

⁷ *Элевсинские таинства* (мистерии) — обряды посвящения у древних греков, связанные с культом богинь плодородия Деметры и Персефоны, центром поклонения которым был город Элевсин, расположенный в 22 км к северо-западу от Афин. В Элевсинских мистериях символически представлялось возвращение Персефоны из подземного царства.

- ⁸ Из стихотворения «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).
⁹ Из стихотворения «Есть речи — значенье...» (1840).
¹⁰ Из стихотворения И. Ф. Анненского «Невозможно» (1907).
¹¹ Из стихотворения «Пророк» (1841).
¹² Из стихотворения «И скучно и грустно» (1840).
¹³ Из стихотворения «Любовь мертвеца» (1841).
¹⁴ См. коммент. 64 к статье Мережковского в наст. издании.
¹⁵ Из стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») (1837).
¹⁶ Здесь и далее цитируется неоконченная повесть «<Штосс>» (1841).
¹⁷ Из стихотворения «Сон» (1841).
¹⁸ Из стихотворения «Парус» (1832).

Г. А. Мейер

Фаталист

(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова)

Впервые: Грани. Франкфурт-на-Майне, 1965. № 57. С. 125–141. Печатается по: Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 224–245.

Мейер Георгий Андреевич (1894–1966) — философ, публицист, литературный критик. В 1920 г. покинул Россию с Белой армией; жил в Константинополе, затем в Париже. Сотрудничал в монархическом издании «Русская земля», а с 1925 г. — в известной парижской газете «Возрождение». Статьи и очерки Г. А. Мейера, публиковавшиеся в периодической печати, были переизданы после его смерти (*Мейер Г. А. Собрание литературных статей*. Франкфурт-на-Майне, 1968; *Он же. У истоков революции*. Франкфурт-на-Майне, 1971). Посмертно был опубликован и главный литературоведческий труд Мейера — книга «Свет в ночи» (о «Преступлении и наказании»): Опыт медленного чтения» (Франкфурт-на-Майне, 1967).

Осуждая Лермонтова за его отпадение от «соборно-христианского лона», Мейер варьирует те суждения, которые были высказаны им, например, в статье ««Бунтующие» герой Пушкина» (см.: «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. М.; Рыбинск, 1998. С. 384–388). Кроме того, в очерке «Фаталист» повторены некоторые положения более ранней статьи Мейера — «Недруги Лермонтова» (Возрождение. Париж, 1955. № 40).

¹ Цитата из письма Баратынского к Пушкину, написанного в конце февраля 1828 г. (*Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников*. М., 1987. С. 175). Ср. сходные суждения Пушкина в незавершенной статье «Баратынский» (1830).

² Мейер смешивает два разных эпизода из воспоминаний современников поэта. Гнев Лермонтова был вызван напечатанием «Хаджи Абрека» (см. коммент. 1 к статье Плаксина). «Демон» не был опубликован при

жизни Лермонтова, хотя в марте 1839 г. полный текст поэмы был представлен в цензуру и разрешен к печати (с некоторыми поправками). Однако из-за последовавшего вскоре ужесточения цензурной ситуации Лермонтов не только не смог напечатать поэму полностью, но вынужден был даже забрать рукопись из редакции «Отечественных записок», о чем сообщал П. К. Мартыанов со слов А. А. Столышина (*Мартыанов П. К.* Дела и люди века. СПб., 1893. Т. 2. С. 124). Подробнее см.: *Вацуро В. Э.* К цензурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 410–414.

³ Из стихотворения «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837?).

⁴ Из стихотворения Баратынского «Скульптор» (1841).

⁵ Из стихотворения «Подражание Байрону» (1830–1831).

⁶ *Фруг Семен Григорьевич* (1860–1916), *Апухтин Алексей Николаевич* (1840–1893), *Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич* (1849–1913) — поэты, популярные в последней трети XIX в.

⁷ *Курочкин Василий Степанович* (1831–1875) — поэт, переводчик, редактор и издатель сатирического еженедельника «Искра»; *Вейнберг Петр Исавич* (1831–1908) — поэт, переводчик, автор широко известных сатирических и юмористических стихотворений.

⁸ О «немецкой бесстыльности» Фета И. Анненский писал в очерке «Бальмонт-лирик» (*Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 115).

⁹ Цитата из поэмы Фета «Студент» (1884).

¹⁰ См. наст. издание.

¹¹ Из стихотворения Я. П. Полонского «Могила в лесу» (1875–1876).

¹² См. коммент. 3 к статье Соловьева. Мейер имеет в виду также замечание Анненского в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909): «Нет, в Лермонтове жил не наследник серебряных легионов Траяна, а разбойник, и притом не столько шотландский, сколько степной русский разбойник <...>. Когда я читаю в песне о Стеньке Разине, как чествовал он когда-то Волгу персидской царевной, я невольно думаю о Лермонтове» (*Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 133; в несколько ином контексте упоминается в той же статье удалой опричник Кирибеевич). Ср. слова А. А. Григорьева и Н. Ф. Шелгунова о родстве Печорина со Стенькой Разиным (см. наст. издание).

¹³ Неточно цитируется стихотворение «Предсказание» (1830).

¹⁴ Из стихотворения «Валерик» (1840).

¹⁵ В 1909 г. Л. Н. Толстой говорил С. Н. Дурылину о «Тамани»: «В повести нет ни одного лишнего слова. Ничего, ни одной запятой нельзя ни убавить, ни прибавить. Так еще писал только Пушкин» (*Дурылин С. Н.* У Толстого и о Толстом // Прометей. М., 1980. Т. 12. С. 216). Об отзыве Чехова см. коммент. 4 к статье Анненского.

¹⁶ Мейер имеет в виду не показания А. И. Васильчикова на допросе у пятигорского коменданта, а его воспоминания о Лермонтове (см.: *Висковатый.* С. 425). Ср. также замечание Мережковского (см. наст. издание).

¹⁷ Источник этого эпизода установить не удалось.

¹⁸ *Достоевский*. Т. 18. С. 59.

¹⁹ Там же. Т. 10. С. 165.

²⁰ Цитата из 3-го очерка «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева (1869) (см.: Л. в восп. С. 296).

²¹ Цитата из письма Баратынского к жене, А. Л. Баратынской, от 4 февраля 1840 г. (*Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. С. 268–269).

В. В. Зеньковский

М. Ю. Лермонтов

Впервые: Вестник Русского студенческого христианского движения. Париж; Нью-Йорк, 1960. № 57. С. 32–41. Печатается по: Фаталист: Зарубежная Россия и Лермонтов / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Д. Филина. М., 1999. С. 178–191.

Зеньковский Василий Васильевич (1881–1962) — философ и богослов. В 1915–1919 гг. — профессор Киевского университета. Эмигрировал в 1919 г.; преподавал в Белграде, Праге, Париже (профессор и ректор Русского богословского института). В 1942 г. принял сан священника. В. В. Зеньковский был одним из крупнейших исследователей русской религиозной мысли (см. его книги: История русской философии. Т. 1–2. Париж, 1948–1950; Русские мыслители и Европа: Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955).

К вопросам литературы Зеньковский обращался также в книге «Н. В. Гоголь» (Париж, 1961), в статьях «Проблема красоты в мирозерцании Достоевского» (1933), «Эстетические воззрения Вл. Соловьева» (1956), «Л. Толстой как мыслитель» (1960) и др. Очерк о Лермонтове является продолжением цикла «Философские мотивы в русской поэзии: (Пушкин — Ф. И. Тютчев — А. К. Толстой)» (1959). Мысль о Лермонтове как о первом выразителе «русского романтического персонализма» основывается на историко-философских взглядах Зеньковского (см. по предметному указателю в изд.: Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1–2). Некоторые мотивы статьи Зеньковского восходят к рассуждениям Гоголя о «высшей трезвости духовной» как отличительной черте русской поэзии (см. «Выбранные места из переписки с друзьями», письма X и XXXI). Ср. характеристику Пушкина, данную Зеньковским в цикле «Философские мотивы в русской поэзии» (см.: «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. М.; Рыбинск, 1998. С. 336–343).

¹ См. коммент. 1 к статье Гоголя.

² Цитата из повести Достоевского «Записки из подполья» (1864) (*Достоевский*. Т. 5. С. 113).

³ *Гумбольдт Вильгельм фон* (1767–1835) — немецкий филолог, философ и языковед; один из виднейших представителей немецкого классицизма.

ческого гуманизма эпохи Гете и Шиллера. Говоря о Шиллере, Зеньковский имеет в виду прежде всего его «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795).

⁴ Отсылка к стихотворению Пушкина «Монастырь на Казбеке» (1829).

⁵ Начало стихотворения «Как в ночь звезды падучей пламень...» (1832).

⁶ Из поэмы «Джюлио» (1830).

⁷ То есть «Чаша жизни» (1831).

⁸ «Молитва» («Не обвиняй меня, всеильный...», 1829).

⁹ «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...», 1830).

¹⁰ «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

¹¹ «Земля и небо» (1830–1831).

¹² «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!..», 1836).

¹³ Парафраз слов Пушкина из стихотворения «Красавица» (1832?).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адамович Георгий Викторович 35, 859, 949, 1012, 1032, 1061, 1063–1064, 1067
- Адлерберг Владимир Федорович 408, 1011
- Айхенвальд Юлий Исаевич 546, 909, 1009, 1033–1035, 1039
- Александр I 272, 762, 1010, 1058
- Александр II 408
- Андреев Даниил Леонидович 1009
- Андреев Леонид Николаевич 639, 747, 1020, 1044
- Андреевский Сергей Аркадьевич 22–23, 29, 351, 596, 948, 997, 1000–1002, 1019, 1027, 1042–1043
- Анна Иоанновна 1010
- Анненский Иннокентий Федорович 29, 34, 458, 704, 916, 922, 926, 1020–1021, 1068–1069, 1074–1075
- Апухтин Алексей Николаевич 752, 922, 1022, 1075
- Аракчеев Алексей Андреевич 405, 1010
- Ариосто Лудовико 100, 961–962
- Аристотель 260, 983
- Арнольди Александр Иванович 496, 1026
- Арсеньева Елизавета Алексеевна (урожд. Столыпина) 478, 955, 960, 1022, 1025
- Байрон Джордж Гордон (Бейрон) 18, 74, 109, 140, 146–147, 150, 155, 164, 174, 177, 184, 199, 205, 237–238, 240, 242, 244–248, 256–259, 261, 263–264, 268, 272–275, 282, 305–306, 331, 335, 352, 365, 368, 386, 404, 412, 473–474, 479, 497, 505, 507, 545, 561, 566, 581, 591, 601, 613, 624, 642–644, 647–648, 732, 736–741, 743–744, 747, 786, 835, 838–839, 841–842, 851, 853, 861, 866, 870, 904, 922, 952, 957, 962, 967, 969, 974, 982, 985–986, 988, 992, 998, 1001–1002, 1018, 1021, 1026, 1031, 1047, 1056, 1061, 1065, 1068, 1071, 1075, 1077
- Бакунин Михаил Александрович 643, 899, 1047, 1070
- Бальзак Оноре де 70, 739, 889, 953, 957, 968, 971, 997
- Бальмонт Константин Дмитриевич 640, 733, 848, 1017, 1042, 1044, 1054, 1075
- Баратынский Евгений Абрамович 149–150, 155, 216, 367, 537, 572, 581, 590, 641–642, 645, 668, 727, 730, 742, 789–791, 793, 833–835, 840–841, 920–921, 935, 941, 967, 981, 1005, 1022, 1043, 1046, 1050, 1061, 1074–1076

- Барятинский Александр Иванович 642, 1046
- Батушков Константин Николаевич 149, 736, 793, 835–836, 857, 974, 1042
- Бахметев Николай Федорович 424, 569, 1013
- Бахметева Софья Александровна 426, 569, 995, 998, 1012
- Башуцкий Александр Павлович 69, 954, 964
- Белинский Виссарион Григорьевич 7, 9, 11–12, 14–17, 19, 26–27, 29, 76, 137, 211, 272, 298, 332, 339–340, 367, 373, 375, 409, 417, 441, 491, 495–496, 578, 583–592, 594, 602, 604, 625, 640, 642–643, 683, 725, 729–730, 732–733, 742, 752, 755, 787–789–792, 807, 861, 908–909, 911, 915, 949, 954, 952, 956–961, 963–966, 968–969, 971–975, 984, 988–989, 992, 999, 1002, 1004, 1011, 1016, 1028, 1041, 1043–1047, 1055–1056, 1059, 1064, 1072–1073
- Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев) 23, 29, 385, 833, 949, 1016–1019, 1021, 1045, 1061, 1067
- Бенедиктов Владимир Григорьевич 116, 149–150, 154–155, 189, 727, 730, 963, 965–967
- Бестужев-Марлинский Александр Александрович 174, 200, 581, 583, 728, 736–737, 739–740, 744, 751, 753–754, 905, 951, 958, 971, 1041, 1056, 1071
- Бёме Якоб 877, 1066
- Бирон Эрнст Иоганн 405, 1010
- Бицилли Петр Михайлович 42, 833, 937, 949, 1060
- Блок Александр Александрович 22, 29, 445, 517, 725, 747, 840–841, 852, 873, 912, 917, 945, 1013, 1017–1020, 1032, 1041, 1049, 1062, 1066, 1069
- Богданович Ипполит Федорович 543, 1033
- Богораз Владимир Германович (Тан) 569, 1039
- Боденштедт Фридрих 205, 338, 466, 485, 495–496, 978, 999, 1012, 1024
- Брандт Федор Федорович 113, 963
- Брюсов Валерий Яковлевич 23, 490, 516, 733, 833, 948, 1017, 1027–1028, 1030, 1050, 1069
- Булгарин Фаддей Венедиктович 8–9, 68, 84, 134–136, 947, 951–952, 955–957, 959, 964, 978
- Бульи Жан-Никола 144, 965
- Бунин Иван Алексеевич 668, 1022, 1069, 1072
- Бурачок Степан Онисимович 7–11, 13, 17, 26–28, 42, 55, 69, 112, 135, 947, 951–956, 959, 961–964
- Бэр Карл Максимович 113, 963
- Бюхнер Людвиг 355, 1001
- Вагнер Рихард 898, 1070
- Валькенеер Шарль 178, 973
- Ван Дейк (Фан-Дейк) Антонис (Антон, Энтони) 71, 957
- Ванька Каин (Иван Осипов Каин) 65, 109, 132, 954
- Васильчиков Александр Илларионович 340–341, 348, 413, 418, 934, 999, 1011–1012, 1026, 1031, 1075
- Введенский Арсений Иванович 477, 1004, 1025
- Вейнберг Петр Исаевич 922, 1075
- Верещагина Александра Михайловна 336, 999, 1007, 1011
- Верзилина Надежда Петровна 486, 489, 1026
- Верне Орас (Вернет Горас) 71, 957
- Виноградов Виктор Владимирович 948, 954, 1055
- Висковатый Павел Александрович 41, 477, 947, 978–979, 995–997, 999, 1002, 1007, 1009–1014, 1025–1026, 1033, 1046, 1049, 1052, 1064, 1066, 1075
- Вистенгоф Павел Федорович 332, 494–495, 681, 998, 1012, 1052

- Вольтер (Аруэ Франсуа-Мари) 642, 967
- Вонлярлярский Василий Александрович 753
- Врубель Михаил Александрович 469, 647, 904, 910, 1019, 1025, 1047–1048, 1071, 1073
- Вяземский Пётр Андреевич 956, 966, 968
- Вяземский Павел Петрович 968, 1010, 1012, 1031
- Галахов Алексей Дмитриевич 42, 965–966, 979, 982–983
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих 8, 14, 367, 586–587, 590, 643, 786, 868, 958
- Гейне Христиан Иоганн Генрих 271, 305, 311, 357, 386, 739, 835, 970, 986, 988, 1021
- Гель Адель Омер де 496, 1012
- Гервинус Георг Готфрид 261, 984
- Герцен Александр Иванович 14–15, 17, 32, 332, 584, 590, 602, 604, 775, 787, 790, 944–945, 977–978, 990, 1003, 1044, 1058
- Гёте Иоганн Вольфганг фон 79, 83, 109, 127, 131, 140, 146–147, 151, 155, 159, 272–273, 352, 357, 501, 579, 591, 645, 651, 676, 836, 844, 852, 877, 889, 952, 958, 962–964, 967–969, 971, 979, 986, 1001, 1021, 1029, 1039, 1043, 1047–1049, 1051–1052, 1062–1063, 1065, 1077
- Гинзбург Лидия Яковлевна 48, 948, 1058–1059
- Глинка Федор Николаевич 126, 149, 727, 963
- Гоббс Томас (Гоббес) 260, 983
- Гоголь Николай Васильевич 29, 34, 189, 199–200, 202, 251, 264, 370–376, 378, 402, 404–405, 437, 459–460, 464–465, 518, 545, 571, 578, 581, 584, 592, 641–642, 676, 726, 732, 759, 863, 893, 897, 903, 905, 908, 918, 921, 934–935, 938, 944, 949, 952, 969, 971, 973–974, 979, 984–985, 990–993, 1003–1004, 1008, 1010–1011, 1015, 1021, 1023–1024, 1035, 1046, 1048–1049, 1052, 1056, 1064, 1068, 1072, 1076
- Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич 752, 922, 1022, 1075
- Голицын Александр Николаевич, князь 762, 1058
- Гомер 163, 177, 383, 963, 969, 986
- Гофман Модест Людвигович 837, 1061
- Гофман Эрнст Теодор Амадей 99, 961
- Граббе Павел Христофорович 402, 1009
- Грановский Тимофей Николаевич 215, 980, 1047
- Грибоедов Александр Сергеевич 69, 185, 264, 787, 956, 984, 990, 1048
- Григорьев Аполлон Александрович 18, 20, 29, 41, 42, 480, 592, 651, 739–740, 752, 908, 910, 922, 952, 962, 984–986, 994, 1026, 1056, 1073, 1075
- Гумбольдт Вильгельм фон 940, 1076
- Гундольф Фридрих 844, 1062
- Гюго Виктор 70, 73, 104, 352, 650, 739, 753, 791, 953, 957, 962, 971, 986
- Давыдов Денис Васильевич 149–150, 155, 730, 992
- Дебе Огюст 268, 987
- Декарт Рене 342, 999
- Дельвиг Антон Антонович 168, 727, 835–836, 967–968, 970
- Демосфен 468, 1025
- Державин Гавриил Романович 187, 537, 731, 922, 941
- Дибич Иван Иванович 762, 1058
- Диккенс Чарльз 374, 1004
- Дмитриев Иван Иванович 736, 963, 966–967
- Добролюбов Николай Александрович 12–13, 271, 298, 787, 910, 947, 977, 986–989, 991, 1073
- Достоевский Федор Михайлович 19, 29, 34–35, 352, 402, 404–406, 416–417, 430, 433, 437, 440,

- 444, 454, 460, 464–465, 480, 545, 568–569, 637, 642–643, 645, 726, 823, 828, 870, 885, 893, 897–898, 914, 918, 924, 934–935, 940, 945, 949, 985, 993–994, 1003, 1008, 1010, 1014–1016, 1020–1021, 1026, 1044, 1048, 1069–1070, 1076
- Дудышкин Степан Семенович 14, 271, 268, 270–272, 274–275, 281, 985, 987–988, 997
- Дурылин Сергей Николаевич 726, 908, 948, 1006, 1023, 1044–1045, 1048, 1055, 1072, 1075
- Евлахов Александр Михайлович 690, 948, 1016, 1053
- Ефремов Пётр Александрович 996, 1001–1002, 1011, 1043
- Жанлис Мадлен-Фелисите Дюкре де Сент-Обен де 144, 965
- Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 99, 156, 961, 967
- Жорж Санд (Дюпен Амандин Аврора Люсиль) 971
- Жуковский Василий Андреевич 85, 148–152, 184–185, 187, 351, 474, 525, 547, 579, 581, 584, 591, 613, 638, 641–642, 727–728, 730–732, 736–740, 744, 748–752, 793, 835–836, 860, 951, 965–969, 971, 974, 979, 981–982, 990–991, 1004, 1029, 1044, 1064, 1071
- Загоскин Михаил Николаевич 753, 952
- Закржевский Александр Карлович 725, 1016, 1055
- Зеньковский Василий Васильевич 14, 35, 949, 1069, 1076
- Иванов Вячеслав Иванович 34, 949 1065–1067
- Ильин Владимир Николаевич 949, 962, 1069
- Исаак Сирин, преподобный 897, 1070
- Кампенгаузен Бальтазар Бальтазарович 762, 1058
- Канкрин (Конкрин) Егор Францевич 762, 1058
- Карамзин Николай Михайлович 149, 666, 956, 993, 1002, 1033
- Карамзина Софья Николаевна 541–542, 635, 666, 956, 967, 979, 993, 996, 1014, 1033, 1044, 1048
- Карлейль Томас 322, 997
- Картуш Луи-Доминик 132, 954, 964
- Кин Эдмунд 201, 976
- Кириша Данилов (Кирилл Данилович) 150, 172, 730, 967
- Ключевский Василий Осипович 20–21, 28–29, 42, 595, 646, 838, 947, 994–995, 997, 999, 1045, 1062
- Козлов Иван Иванович 736–739, 743–744, 747–749, 853
- Кольцов Алексей Васильевич 570, 645, 1022
- Корсаков Петр Александрович 951–952, 963
- Котляревский Нестор Александрович 42, 453–457, 575, 643, 650, 673, 678, 681, 746–949, 1019–1020, 1040–1041, 1045–1048, 1051
- Краевский Андрей Александрович 339, 411, 800, 909, 957, 959, 970, 972, 978, 999, 1009, 1059, 1072
- Крылов Иван Андреевич 126, 187, 304, 963, 966, 979, 990–991
- Кукольник Нестор Васильевич 189, 971, 976
- Курочкин Василий Степанович 922, 1075
- Куторга Степан Семенович 113, 963
- Кюхельбекер Вильгельм Карлович 727, 731–732, 736, 745, 785, 1056
- Лафонтен Жан де 256, 839, 1062
- Лермонт Томас 385, 388, 431, 874, 926, 1014, 1050, 1066
- Ломени Луи Леонард де 207, 980
- Лопухина Варвара Александровна 424, 426, 473, 569, 645, 654–655, 1012–1013, 1049

- Лопухина Мария Александровна 331, 333–335, 426, 569, 645, 654–655, 995–998, 1001, 1012–1013, 1025, 1030–1031, 1045
- Лукаш Иван Созонтович 949
- Лунин Михаил Сергеевич 416, 1010
- Майков Аполлон Николаевич 281, 729, 835, 914, 976, 989, 1073
- Майков Валериан Николаевич 976
- Мамацев Константин Христфорович 466, 496, 1024
- Мармье Ксавье 977
- Мартынов Николай Соломонович 341, 394, 403–404, 411, 468, 486–489, 497, 881, 894, 907, 912–913, 915, 923, 999, 1010–1011, 1022, 1024, 1026, 1028, 1031, 1051
- Маяковский Владимир Владимирович 733, 824–825
- Межевич Василий Степанович 958–960, 1055
- Мейер Георгий Андреевич 34, 949, 1074
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 22–27, 29, 454, 492, 565–572, 596, 603, 640, 642, 725, 912, 914–915, 924–925, 937, 941, 996, 998, 1008–1012, 1014, 1022–1023, 1026–1027, 1031, 1039, 1042–1043, 1046, 1053, 1055, 1065, 1073–1075
- Мерзляков Алексей Федорович 86, 960
- Меттерних Виннебург Клеменс 274, 640, 988
- Милюков Александр Петрович 976, 1059
- Михайловский Николай Константинович 15–17, 488, 689, 947, 987, 994–997, 999–1000, 1002, 1010–1012, 1025–1026, 1048
- Молешотт Якоб 355, 1001
- Мур Томас 86, 737, 739, 748, 960, 1056
- Мюссе Альфред де 352, 386, 739, 922, 967, 983–984
- Набоков Владимир Владимирович 949, 1064, 1067–1068
- Надсон Семён Яковлевич 734, 752
- Наполеон 131–132, 149, 270–271, 336, 366, 484, 498, 550, 552, 613, 708, 737, 803, 828, 988, 926
- Некрасов Николай Алексеевич 302–303, 479, 570, 583, 592, 727–729, 733–734, 752, 790, 796, 800–801, 833, 835–836, 922, 959, 986, 992–993, 999, 1026, 1051, 1059, 1061–1062
- Никитенко Александр Васильевич 643, 1046
- Николай I 272, 404–405, 861, 889, 923, 978, 999, 1010, 1031, 1064
- Ницше Фридрих Вильгельм 381, 385, 402–403, 440, 444, 446, 870, 924, 1006–1007, 1010, 1015–1016, 1018, 1046, 1053–1054
- Новалис (Харденберг Фридрих фон) 739, 877, 879, 1066
- Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич 42, 948–949, 1035, 1051–1052
- Огарев Николай Платонович 752, 787, 1022
- Одоевский Александр Иванович 204, 236, 436, 552, 638, 660–661, 663, 738, 740, 742, 744, 746, 751, 940, 1014, 1023, 1056
- Одоевский Владимир Федорович 496, 630, 638, 754, 956, 1014, 1028, 1042–1043
- Ориген 422, 655, 1011
- Островский Александр Николаевич 266, 984–985, 988
- Павлова Каролина 827, 986
- Павлов Михаил Григорьевич 85, 595, 1043
- Павлов Николай Филиппович 754, 962
- Панаев Иван Иванович 332, 339, 959, 998, 1012
- Паскаль Блез 870, 1066

- Пассек Татьяна Петровна 643, 1047
Пеллико Сильвио 169, 970
Переверзев Валерьян Федорович 1055–1057
Перцов Петр Петрович 948, 1001, 1008, 1019, 1022–1023, 1064
Петров Степан Гаврилович 1039
Писарев Дмитрий Иванович 12–13, 566, 571–572, 986–987, 989–992, 1008, 1039
Пишо Амедей 889, 1068
Плаксин Василий Тимофеевич 10, 43, 970, 974–976, 1028, 1074
Плетнев Пётр Александрович 404, 642, 968, 1004, 1010, 1046
Подолинский Андрей Иванович 590, 727, 737–738, 740–741, 747–749, 1042
Полевой Николай Алексеевич 581, 583, 728–729, 737, 951, 955, 967–968, 1041
Полежаев Александр Иванович 477, 588–589, 590, 642, 727, 737–739, 744, 746, 751, 922, 990
Полонский Яков Петрович 281, 570, 739, 752, 925, 989, 1022, 1075
Публий Вергилий Марон 965
Пушкин Александр Сергеевич 11–13, 19, 26, 28, 35, 79, 83–84, 86–87, 97, 98, 100, 121, 137–139, 142, 143, 146–147, 149–154, 158, 163–166, 168–169, 171–174, 184–185, 187–191, 197, 199, 202, 204–205, 217, 264, 272–273, 281, 291, 301–302, 305, 338, 340–342, 352, 363, 366, 368, 386, 394, 395, 400–405, 416, 419, 430, 437–439, 442, 448, 453–454, 464–465, 468, 491–493, 502, 506–507, 511, 535, 537, 539, 553, 556, 561, 566–568, 570, 572, 578–579, 581–582, 584, 588, 591–592, 613, 625, 635, 637, 641–643, 645, 663, 665, 668, 674, 676, 681, 726–730, 732, 734, 736–739, 741, 748–749, 751, 755, 787–789, 794–798, 800–803, 806, 811, 817, 835–840, 844–845, 852, 858–862, 865, 873, 889, 892–896, 901, 904–908, 914–915, 917, 919–921, 924, 936, 938, 940–941, 943–945, 951–952, 956, 958, 960, 962–963, 965–971, 976, 978–979, 981, 984, 986–987, 990–995, 1001–1005, 1007–1010, 1013, 1015–1018, 1020, 1022–1029, 1033, 1035, 1037, 1039, 1041, 1043, 1047–1048, 1050, 1054–1056, 1059–1064, 1067–1071, 1074–1077
Пушкин Василий Львович 838–839, 1062
Пыпин Александр Николаевич 339, 996, 1011
Раевский Святослав Афанасьевич 429, 753, 1014, 1056
Рафаэль Санти 149, 896, 966
Рачинский Григорий Алексеевич 641, 1045
Ренан Эрнест 352, 1001
Ричардсон Сэмюэл 985
Розанов Василий Васильевич 23, 33, 35, 650, 668, 839, 912, 1001–1003, 1009, 1022–1023, 1045, 1048
Розен Егор (Георгий) Федорович 10, 43, 968–971, 976
Россильон Лев Васильевич 999, 1014
Ростопчин (Растопчин) Федор Васильевич 762, 1058
Ростопчина (урожд. Сушкова) Евдокия Петровна 495, 538, 651, 734, 972, 979, 1033, 1048
Рылеев Кондратий Фёдорович 204, 738, 751, 976
Садовской (Садовский) Борис Александрович 23, 33, 1024–1025, 1027
Сакулин Павел Никитич 23, 38–40, 496, 948, 997, 1009, 1028, 1042–1043, 1054, 1058
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 272, 948, 986, 988

- Самарин Юрий Федорович 464–465, 909, 1023, 1072
- Сатин Николай Михайлович 495, 642, 683, 1046, 1052
- Саути (Соути) Роберт 737, 838, 1061
- Севеленж Шарль-Луи де 889, 1068
- Северянин Игорь (Лотарёв Игорь Васильевич) 604, 639–640, 1044
- Сегюр Луи-Филипп 130, 964
- Сенковский Осип (Юлиан) Иванович 951, 971–972, 975–976
- Сен-Симон Клод Анри де Рувруа 40, 298, 602, 992
- Синицын Афанасий Иванович 407, 1011
- Скотт Вальтер 70, 156, 242, 737, 739, 753, 874, 952, 967, 1050, 1066
- Смирнова (урожд. Россет) Александра Осиповна 476, 975, 1025
- Соллогуб Владимир Александрович 516, 978–980, 985, 999, 1009, 1030
- Соловьев Владимир Сергеевич 23–26, 28, 33–34, 376, 402–404, 406, 408–409, 415–417, 419–421, 425, 434–436, 448, 449, 450, 570, 641–644, 648–649, 660, 667–669, 675, 739, 761, 762, 859, 870, 874, 878, 880, 897, 912, 915, 923–925, 933, 935, 937, 945, 1004–1008, 1014–1015, 1017–1018, 1024, 1027, 1044–1046, 1048–1051, 1064, 1066–1067, 1070, 1075–1076
- Спасович Владимир Данилович 352, 404, 596, 643, 1001, 1010, 1040, 1043, 1047
- Станкевич Николай Владимирович 332, 584, 590, 643, 959, 1042, 1046–1047
- Столыпин Алексей Аркадьевич 1075
- Столыпин Николай Аркадьевич 416, 921, 1012
- Столыпина Мария Васильевна 1010
- Строев Сергей Михайлович 85, 959
- Сушкова Екатерина Александровна 336–337, 347, 489, 743, 822, 982, 998, 1007, 1011, 1056
- Тайандье (Тальяндье) Сен-Рене (Тайандье Рене-Гаспар-Эрнест) 258, 983
- Тальони Мария 99, 961
- Теккерей Уильям Мейкпис 374, 1004
- Тениер (Давид Тенирс Младший) 71, 957
- Тепляков Виктор Григорьевич 537, 1033
- Тимур (Тимур-Ленг (Тимур-хромец), Тамерлан) 166, 970
- Толстой Лев Николаевич 29, 34, 352, 402, 405, 429–430, 458–459, 464–465, 478, 484–485, 545, 568, 603–604, 643, 645, 668, 676, 726, 763, 773, 806, 810, 863, 891, 905, 908, 928, 940, 945, 1003, 1005, 1014–1015, 1021–1022, 1025, 1029, 1039, 1052–1053, 1059–1060, 1069, 1072, 1075–1076
- Томас Рифмач (Фома Рифмач) см. Лермонт Томас
- Тургенев Иван Сергеевич 13, 291, 352, 402, 411, 414, 417, 419, 465, 496, 546, 635, 642, 668, 726, 752, 754, 863, 903, 905, 935, 941, 989–991, 1011, 1013, 1031, 1035, 1059, 1068, 1071, 1076
- Тютчев Фёдор Иванович 453, 507–508, 525, 572, 642, 669, 725–728, 730, 732, 734, 739, 741, 789–790, 793, 796, 800, 814–816, 822, 829, 849, 852, 859, 862, 904, 914, 916, 945, 1009, 1017, 1020, 1028, 1046, 1050–1051, 1054, 1059, 1062, 1064, 1069, 1076
- Уваров Сергей Семенович 978
- Федотов Павел Андреевич 475, 1025, 1063
- Фет Афанасий Афанасьевич 478, 490, 506, 508, 517, 572, 645, 669, 725, 727, 733, 739, 827, 829, 922–923, 941, 986, 1026–1028, 1032, 1075
- Филарет, митрополит (Дроздов Василий Михайлович) 419, 1013

- Философов Алексей Илларионович 1058
Флоренский Павел Александрович 1045
Фохт Ульрих Рихардович 41, 43, 948, 987, 1056–1058
Франциск Ассизский 666, 1049–1050
Фрейд Зигмунд 899, 1070
Фруг Семен Григорьевич 922, 1075
- Хвостов Дмитрий Иванович 149, 966
Хвостова (урожд. Сушкова) Екатерина Александровна 305, 336, 347, 408, 736, 742–743, 998–999
Ходасевич Владислав Фелицианович 33–35, 1032–1033, 1064
Хомяков Алексей Степанович 148–149, 741, 965–966
- Цицерон Марк Туллий 57, 719, 953
- Чаадаев Пётр Яковлевич 762, 764, 775, 787, 915
Чернышевский Николай Гаврилович 12, 572, 787, 948, 977, 986, 991
Чехов Антон Павлович 29, 459–461, 522, 754, 890, 908, 928, 940, 1015, 1022, 1029–1030, 1069, 1071–1072, 1075
Чуковский Корней Иванович 833–836, 1008–1009, 1019, 1021, 1034
- Шан-Гирей Аким Павлович 495, 975, 1010–1011, 1013, 1026
Шевырев Степан Петрович 9–10, 28, 41, 43, 85, 729–734, 742, 752, 908, 960–962, 965–968, 979, 1001, 1055, 1072
- Шекспир Уильям 109, 177, 297, 732, 952, 958, 962, 967, 982, 986
Шелгунов Николай Васильевич 13, 948, 990–992, 1075
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф фон 586, 1043
Шестаков Сергей Дмитриевич 206, 980
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих фон 140, 175, 184, 259, 352, 579, 587, 591, 732, 739, 852, 940, 952, 971, 974, 979, 986, 1077
Шмидт Юлиан 253, 261, 982, 983
Шопен Жан-Мари 205, 978
Шопенгауэр Артур 368, 533–534, 565–566, 1002, 1039
Шувалов Сергей Васильевич 1042, 1057–1058
- Щербатова (урожд. Штерич) Мария Алексеевна 849, 1024–1025, 1049, 1062
- Эйгес Иосиф Романович 948, 1029
Эйхенбаум Борис Михайлович 41, 43, 756–757, 822, 948, 1040, 1042, 1054–1056, 1058, 1067
Эккерман Иоганн Петер 968–969
Экхарт Мейстер 670, 1050
Эшенбах Вольфрам фон 1070
- Ювенал Децим Юний 142, 965, 1066
Юнг Карл Густав 899, 1070
- Языков Николай Михайлович 149, 339, 581, 590, 642, 727, 965, 967
Яков Хам *см. Дობролюбов*

СОДЕРЖАНИЕ

От издателя	5
<i>В.М. Маркович</i> Лермонтов и его интерпретаторы	7

I

ИЗ ПЕРВЫХ ОТКЛИКОВ

<i>С.О. Бурачок</i> «Герой нашего времени». М. Лермонтов	55
<i>Ф.В. Булгарин</i> «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова	68
<i>В.Г. Белинский</i> «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова <Фрагменты>	76
<i>В.С. Межевич</i> Стихотворения М. Лермонтова (Письмо к Ф.В. Булгарину)	84
<i>С.П. Шевырев</i> «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова	98
<i>С.О. Бурачок</i> Стихотворения М. Лермонтова (Письмо к автору)	112
<i>В.Г. Белинский</i> Стихотворения М. Лермонтова <Фрагменты>	137
<i>С.П. Шевырев</i> Стихотворения М. Лермонтова	148

II
МЕЖДУ ПОХОРОНАМИ И ЮБИЛЕЕМ

<i>Е.Ф. Розен</i>	Стихотворения М. Лермонтова,	163
<i>О.И. Сенковский</i>	Стихотворения М. Лермонтова	177
<i>Н.В. Гоголь</i>	В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность <Фрагмент>	184
<i>В.Т. Пляксин</i>	Сочинения Лермонтова.	186
<i>А.И. Герцен</i>	Из книги «О развитии революционных идей в России»	204
<i>А.А. Галахов</i>	Лермонтов (Ф. И. Буслаеву) <Фрагменты>	206
<i>А.А. Григорьев</i>	Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин. — Грибоедов. — Гоголь. — Лермонтов <Фрагмент>.	264
<i>В.А. Зайцев</i>	Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным	268
<i>Д.И. Писарев</i>	Базаров	283
<i>Н.В. Шелгунов</i>	Русские идеалы, герои и типы <Фрагменты>.	291
<i>Ф.М. Достоевский</i>	Из «Дневника писателя за 1877 год»	301
<i>В.О. Ключевский</i>	Грусть (Памяти М. Ю. Лермонтова † 15 июля 1841 г.)	304
<i>Н.К. Михайловский</i>	Герой безвременья.	322

III
НА РУБЕЖЕ НОВОГО СТОЛЕТИЯ

<i>С.А. Андреевский</i>	Лермонтов	351
<i>В.В. Розанов</i>	М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)	370
<i>Вл.С. Соловьев</i>	Лермонтов	381

<i>Д.С. Мережковский</i>	
М. Ю. Лермонтов.	
Поэт сверхчеловечества	399
<i>Л. Шестов</i>	
Из книги «Достоевский и Ницше.	
(Философия трагедии)»	440
<i>А. Белый</i>	
О теургии <Фрагмент>	445
<i>А.А. Блок</i>	
Педант о поэте	453
<i>И.Ф. Анненский</i>	
Юмор Лермонтова	458
<i>П.П. Перцов</i>	
Трагедия Лермонтова	464
<i>Б.А. Садовской</i>	
Трагедия Лермонтова	467
<i>В.Я. Брюсов</i>	
М. Ю. Лермонтов	491
<i>И.Р. Эйгес</i>	
О Лермонтове	
(К метафизике сновидения)	512
<i>В.Ф. Ходасевич</i>	
Фрагменты о Лермонтове	535
<i>Ю.И. Айхенвальд</i>	
Лермонтов	546

IV

ЛЕРМОНТОВ И ЛЕРМОНТОВЕДЫ

<i>Н.А. Котляревский</i>	
Значение Лермонтова	
в истории русской жизни и литературы	575
<i>П.Н. Сакулин</i>	
Земля и небо в поэзии Лермонтова	594
<i>С.Н. Дурылин</i>	
Судьба Лермонтова	641
<i>Д.Н. Овсяннико-Куликовский</i>	
Из книги «М. Ю. Лермонтов»	676
<i>А.М. Евлахов</i>	
Надорванная душа (к апологии Печорина)	690
<i>Б.М. Эйхенбаум</i>	
Лермонтов как историко-литературная проблема	725
<i>У.Р. Фохт</i>	
«Демон» Лермонтова как явление стиля	755

<i>Л.Я. Гинзбург</i>	
Лирика Лермонтова	782
<i>С.В. Ломинадзе</i>	
Тайный холод	807

V

ЛЕРМОНТОВ В ЭМИГРАЦИИ

<i>П.М. Бицилли</i>	
Место Лермонтова в истории русской поэзии	833
<i>Г.В. Адамович</i>	
Лермонтов	859
<i>Вяч.И. Иванов</i>	
Лермонтов	865
<i>В.В. Набоков</i>	
Предисловие к «Герою нашего времени»	881
<i>В.Н. Ильин</i>	
Печаль души молодой (М. Ю. Лермонтов).....	892
<i>И.С. Лукаш</i>	
По небу полуночи.....	900
<i>Б.К. Зайцев</i>	
О Лермонтове.....	903
<i>К.И. Зайцев</i>	
О «Герое нашего времени»	908
<i>П.С. Ставров</i>	
Вечный спутник	914
<i>Г.А. Мейер</i>	
Фаталист	
(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова).....	920
<i>В.В. Зеньковский</i>	
М. Ю. Лермонтов.....	936
Комментарии	946
Указатель имен.....	1078

Учебное издание

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: PRO ET CONTRA

*Личность и идейно-художественное
наследие М. Ю. Лермонтова
в оценках отечественных и зарубежных
исследователей и мыслителей*

АНТОЛОГИЯ

Том 1

Составители:

В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, Н. Ю. Данилова

*Директор издательства Р. В. Светлов
Заведующий редакцией В. Н. Подгорбунских
Корректор С. А. Авдеев
Верстка Т. О. Прокофьевой*

Подписано в печать 13.09.2013. Формат 60 × 90^{1/16}
Бум. офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 68,12. Тираж 1500 экз.
Зак. №

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,
Издательство Русской христианской гуманитарной академии.
Тел.: (812) 310-79-29; факс: (812) 571-30-75;
e-mail: books@rhga.ru. URL: <http://www.rhga.ru>